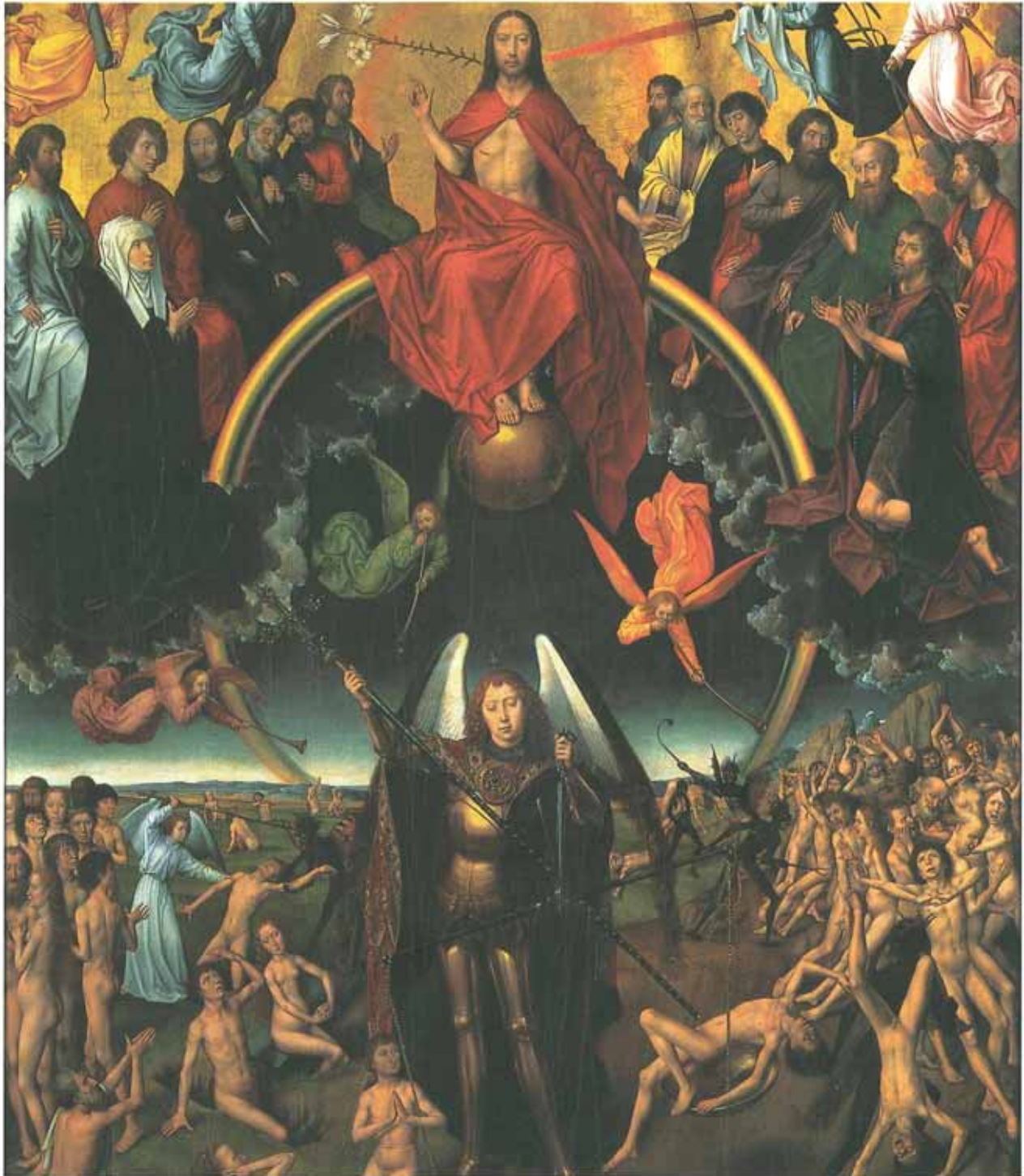


NEUES **M**MUSEUM

DIE ÖSTERREICHISCHE MUSEUMSZEITSCHRIFT



Nr. 3+4/2002 · € 10,90

ISSN 1015-6720



KHM

ZEIT DES AUFBRUCHS
BUDAPEST UND WIEN
zwischen Historismus und Avantgarde

Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums und des Collegium Hungaricum im

PALAIS HARRACH
10. Februar bis 22. April 2003

Editorial und Abschied

Das Neue Museum, das nun im 14. Jahr seit seiner Gründung im Jahre 1989 in Linz von meiner bisherigen Herausgeberschaft in neue Hände wechselt und das trotz des verhältnismäßig langen Zeitraums seines Bestehens kaum museale Züge angenommen hat, sondern ganz im Gegenteil nach wie vor eine wichtige Informationsplattform für das österreichische und zum Teil auch internationale Museumsgeschehen darstellt, war darüber hinaus ein wichtiges Instrument zur Festigung, ja eigentlich zur Etablierung eines österreichweiten Selbstverständnisses der Museumslandschaft. Die weit über 120 Museumsporträts, die in den letzten 13 Jahren in dieser Zeitschrift erschienen sind, ergeben ein Mosaik kleinerer und größerer Museumsinstitutionen, die zusammen das Gemeinsame unserer Kolleginnen und Kollegen erkennen lassen, mit den uns anvertrauten Sammlungen in die Öffentlichkeit hinein zu wirken, Verständnis für wichtige Bereiche unseres Kulturerbes zu wecken und letztlich auch als Diskussionsgrundlage für kulturpolitische Entscheidungen Hilfestellungen zu leisten. Aus diesem Grunde möchte ich mich bei allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, die uns mit Beiträgen und Anregungen unterstützt haben, sehr herzlich bedanken, vor allem aber natürlich bei der Redakteurin, Frau Mag. Renate Plöchl, die seit dem ersten Heft dabei war und das Erscheinungsbild, aber natürlich auch den Inhalt entscheidend mitgeprägt hat.

Wenn ich nun nach zehn Jahren Präsidentschaft den Österreichischen Museumsbund in jüngere und vielleicht auch effektivere Hände lege, so in dem Bewusstsein, dass es immerhin gelungen sein dürfte, über den Museumsbund neben der Zeitschrift auch ein weiteres,

hoffentlich bleibendes, Institut zu etablieren, das für unser Selbstverständnis, unseren Zusammenhalt von besonderer Bedeutung ist. Nach zwei Vorläuferkongressen bereits 1989 in Linz entstanden, widmet sich das vorliegende Heft ganz den Referaten und Beiträgen des 14. Österreichischen Museumstages in St. Pölten. Gerade die wachsende Museumslandschaft in Niederösterreich, vor allem in Krems und St. Pölten ist ein besonders erfreuliches Beispiel für die Vitalität und Begeisterung, mit der auch in den Bundesländern inzwischen Entwicklungen der gesamtösterreichischen Museumslandschaft bestimmt werden. Selbstverständlich ist in diesem Zusammenhang vor allem auch Linz, Salzburg und Graz zu erwähnen, die mit Kunsthäusern und Museen längst aus dem Schatten der Bundeshauptstadt Wien herausgetreten sind und ihre eigenständige Museumspolitik unter Beweis stellen. Zahlreiche Projekte harren noch ihrer Verwirklichung, und es ist zu hoffen, dass auch die neue Leitung des Österreichischen Museumsbundes diese Entwicklung mit Aufmerksamkeit und gegebenenfalls Stellungnahmen und Kritiken beobachtet und begleitet. So wünsche ich meinem Nachfolger, dem neuen Präsidenten des Österreichischen Museumsbundes, Herrn Dr. Peter Assmann, alles Gute für seine neue Position. Ich bin überzeugt, dass er in gleicher Weise, wie ich mich unterstützt fühlen konnte von vielen Kolleginnen und Kollegen, auch sein Amt in gedeihlicher Zusammenarbeit mit allen österreichischen Museen ausüben wird.

Ihr
Wilfried Seipel

SCHAUPLATZ 1 DIE KLEINEN

- 5 Die Schreibstube Wiens
Originale aus den Archiven des Schottenstiftes
Dr. Martin Czernin, Museum im Schottenstift, Wien

SCHAUPLATZ 2 DIE FREMDE

- 9 200 Jahre Ungarisches Nationalmuseum
Katalin Fazekas, Journalistin, Wien

SCHAUPLATZ 3

DER DANZIGER WELTGERICHTSALTAR VON HANS MEMLING

- 13 Der Danziger Weltgerichtsaltar von Hans Memling
Dr. Karl Schütz, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum Wien

SCHAUPLATZ 4 BESTANDSAUFNAHME – ZUKUNFT

- 19 Die Kunst des Steinschnitts
Dr. Rudolf Distelberger, Kunstammer,
Kunsthistorisches Museum Wien

SCHAUPLATZ 5 14. ÖSTERREICHISCHER MUSEUMSTAG

- 24 Museum im Spannungsfeld von globalen, regionalen
und lokalen Herausforderungen und Erfordernissen
Mag. Carl Aigner, NÖ Landesmuseum, St. Pölten

- 26 Original – Kopie – Fälschung
Über das Authentische im Zeitalter der virtuellen Wirklichkeit
Dr. Wilfried Seipel, Kunsthistorisches Museum Wien
- 32 Privatisierung oder kultureller Darwinismus: Betrachtungen
über das amerikanische System der Kulturförderung
Prof. Kevin V. Mulcahy, Louisiana State University
- 36 „Ausgliederung“ – Organisationsformen für das
Museum des 21. Jahrhunderts
Mag. Hans Kollmann, Geschäftsführer der
NÖ MuseumsbetriebsgesmbH, St. Pölten
- 41 Schatzkammer und virtuelles Museum
Dr. Karl Brunner, Landeskundliche Abteilung NÖ Landesmuseum
- 44 Generalismus als Atout
Warum kulturhistorische Museen doch nicht aussterben müssen
Dr. Wolfgang Kos, designierter Direktor der
Museen der Stadt Wien
- 50 Vom Oberösterreichischen Landesmuseum zu den
Oberösterreichischen Landesmuseen
Dr. Peter Assmann, OÖ Landesmuseum, Linz
- 55 Lebendige Archäologie im Freilichtmuseum Petronell-Carnuntum
Mag. Franz Humer, Leiter der Außenstelle Carnuntum
des NÖ Landesmuseums-Archäologischer Park Carnuntum

- 59 Carnuntum
Markus Wachter, Geschäftsführer
Archäologischer Park Carnuntum
- 61 Die Bernsteinstraße
Eine kulturtouristische Initiative in Niederösterreich als Keimzelle
einer europäischen Kulturstraße zwischen Adria und Ostsee
Mag. Günter Fuhrmann, die Österreichische Bernsteinstraße
- 67 Abenteuer Industrie
Zukunftsgedanken zu einem Museumsnetzwerk
Dr. Christian Rapp, Kulturhistoriker und Ausstellungsmacher, Wien
- 72 Stadtmuseum St. Pölten –
Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft?
Mag. Thomas Pulle, Stadtmuseum St. Pölten
- 77 Dokumentation Eisenstraße
DI Josef Lueger, Geschäftsführer des Vereins
Kulturpark Eisenstraße-Ötscherland, Ybbsitz
- 79 Lachen im Museum?
Dr. Severin Heinisch, Karikaturmuseum Krems
- 83 The Quality of Museums
The Museum Registration Scheme in The Netherlands
Dr. Pim Witteveen, Netherlands Museums Advisors Foundation
- 88 Akkreditierung und Qualitätsstandards für Museen
Beispiele aus der Praxis
Dr. Hartmut Prasch, Schloss Porcia, Spittal/Drau

- 94 ONRegel 41010
Präsentation von Kunstgegenständen in Vitrinen
Anforderungen an die Planung, die Fertigung und den Betrieb
Dr. Helmut Moser, Bundesministerium für Bildung,
Wissenschaft und Kultur, Wien

SCHAUPLATZ 6 WISSENSCHAFT

- 97 Ein Prachtband, der Freude macht
Ein neues Buch zur Kunst des 19. Jahrhunderts
Dr. Lothar Schultes, OÖ Landesmuseum, Linz

SCHAUPLATZ 7 LITERATUR

- 101 Durch gute Texte zum Lesen verführen.
Texte in Museen und Ausstellungen
- 101 Faszination Museum
kursiv – eine Kunstzeitschrift.

SCHAUPLATZ 8

JOURNAL UND AUSSTELLUNGSKALENDER

- 102 ICOM-News
- 104 Journal
- 107 Ausstellungskalender

Impressum:

Verleger und Herausgeber: Dr. Wilfried Seipel, Burgring 5, 1010 Wien

Redaktion: Mag. Renate Plöchl

Lektorat: Mag. Silvia Fuchshuber

Druck: Grasl Druck & Neue Medien, Bad Vöslau

Offenlegung nach § 25 Mediengesetz: Berichterstattung über aktuelle Fragen des Museumswesens, Ausstellungen, Museologie, Wissenschaft, Architektur, Restaurierung, Didaktik, Öffentlichkeitsarbeit und Mitteilungen des Österreichischen Museumsbundes und des Internationalen Museumsrates ICOM.

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

Gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur in Wien

Titelblatt: Der Danziger Weltgeschichtsalter von Hans Memling

Fotografinnen/Fotografen und Bildquellen

S. 3 P. Kraml; S. 5-7 Museum im Schottenstift Wien; S. 9-12 Magyar Nemzeti Múzeum, S. 13-17 Danzig, Nationalmuseum,
S. 18 Beaune, Hôtel –Dieu; S. 19-22 Kunsthistorisches Museum Wien; S. 24 NÖ Landesmuseum; S. 50-54 OÖ Landesmuseum;
S. 56-58 Archäologischer Park Carnuntum; S. 72-75 Stadtmuseum St. Pölten; S. 79-82 Karikaturmuseum Krems, M. Vavra;
S. 98 u. 99 unten OÖ Landesmuseum, S. 100 Stadtmuseum Linz-Nordico



„Jede Sammlung institutionalisiert eine formale Aufmerksamkeit. Aufgrund dieser Bedeutsamkeitsunterstellung kann in Museen, Sammlungen und Ausstellungen das Spiel von Framing und Dekonstruktion gespielt werden. Das Museum fördert durch die Technik des Kulturvergleichs automatisch ‚Interessantes‘ zutage.“

DIE SCHREIBSTUBE WIENS ORIGINALE AUS DEN ARCHIVEN DES SCHOTTENSTIFTES

EINE AUSSTELLUNG DES MUSEUMS IM SCHOTTENSTIFT, WIEN
13. DEZEMBER 2002 BIS 11. MAI 2003

MARTIN CZERNIN

Das Museum

Seit Herbst 1994 können in den Räumen der ehemaligen Prälatur des Schottenstiftes Wien, dem heutigen *Museum im Schottenstift*, zahlreiche Kunstgegenstände (Gemälde, Möbel, liturgische Gewänder ...) verschiedener Jahrhunderte aus dem Besitz des Schottenstiftes besichtigt werden. Seitdem kommen jedes Jahr viele Besucher, um die vorher hauptsächlich im Depot aufbewahrten Exponate zu sehen. Das Hauptinteresse gilt dabei selbstverständlich dem berühmten Flügelaltar aus dem 15. Jahrhundert, dem sogenannten *Schottenmeister-Altar*, der u. a. im Hintergrund des bekanntesten Bildes, *Flucht nach Ägypten*, die erste topographisch

richtige Darstellung des mittelalterlichen Wien enthält. In denselben Räumlichkeiten – und umgeben von all diesen bedeutenden Exponaten – werden ab sofort jedes Jahr zwei Wechselausstellungen stattfinden, von

denen jede etwa drei Monate für die Öffentlichkeit zugänglich sein wird. Thematisch werden diese Ausstellungen besonders auf Teilbereiche der Stifts-, Archiv- und Bibliotheksgeschichte des Schottenstiftes ausgerichtet sein und noch mehr Exponate aus den hauseigenen Archiven zeigen. Nur dort, wo es zur thematischen Ergänzung oder inhaltlichen Abrundung notwendig erscheint, sollen in diese Ausstellungen Exponate von externen Leihgebern mit aufgenommen werden.



Meister des Schottenaltars: Flucht nach Ägypten, 15. Jahrhundert

Die Ausstellung

Den Anfang in der Geschichte dieser Wechselausstellungen macht ein Streifzug durch die Geschichte des stiftseigenen Handschriftenarchivs. Da das Schottenstift einerseits das älteste Kloster Wiens mit (einer) der ältesten Schreibstube(n) der Stadt ist und andererseits seit seiner Gründung – abgesehen vom Wechsel

zwischen irischottischen und deutschen Mönchen 1418 – nie unbewohnt war, so besitzt dieses Archiv heute noch viele handgeschriebene Texte, die im stiftseigenen *Scriptorium* (Schreibstube) geschrieben worden sind, den Schottenmönchen geschenkt oder vom Stift käuflich erworben wurden. Alles Schriftstücke, die einen wesentlichen Baustein der heutigen Geistes- und Kulturgeschichte darstellen und aus einer Zeit stammen, als der Buchdruck noch nicht erfunden war und als man zu einer Frage nicht einfach ein fachspezifisches Lexikon oder das Internet konsultieren konnte. Damals stellte das händische Abschreiben von Texten oft die einzige Form einer Vermittlung

und dauerhaften Sicherung des aktuellen Wissens dar. Den Grundstein für eine Geschichte der Schreibstube des Schottenstiftes legte der Babenbergerherzog Heinrich II. Jasomirgott (1107–1177), der nicht nur ab 1141 Markgraf von Österreich, sondern zwischen 1143 und 1156 auch Herzog von Bayern war. Nachdem er im Rahmen eines Aufenthaltes in Regensburg die Bene-

diktinermönche der dortigen Abtei St. Jakob kennen gelernt hatte, berief er Mönche aus diesem Kloster nach Wien, als er 1155 hier zur Verbreitung und Befestigung christlicher Kultur und zur seelsorglichen Betreuung der Bevölkerung in unmittelbarer Nähe zu seiner *Am Hof* errichteten herzoglichen Residenz ein Kloster gründete. Da das Regensburger Kloster u. a. in

Bezug auf die Pflege der Wissenschaft einen ausgezeichneten Ruf hatte und die ersten Mönche ihre Kultur mit nach Wien brachten, kann dasselbe Niveau bereits auch für die Anfangszeit des Wiener Schottenstiftes angenommen werden. Neben den zahlreichen Urkunden, mit denen man vor allem die rechtliche Stellung des Klosters abzusichern beabsichtigte, und den theologischen Werken der damaligen Zeit, beschäftigte man sich auch mit der Anfertigung von Handschriften mit einstimmigen Melodien für die musikalische Ausgestaltung der täglichen Messe und des täglichen Chorgebetes und von Handschriften für den

Unterricht in der haus-eigenen Schule. So entstand im Laufe der Zeit durch den Eifer, mit dem damals in der klösterlichen Schreibstube gearbeitet wurde, eine stattliche Bibliothek, von der die letzten irischottischen Mönche, als sie Wien verließen, zahlreiche Handschriften mitnahmen, sodass das Archiv des Schottenstiftes aus dieser Zeit heute nur noch wenige Exemplare besitzt. Durch



Franciscus Zabarella (1360–1417): *Commentarius in Clementinas*, 15. Jahrhundert, Schottenstift, Archiv, Codex 88 (135)

Die hohe Wertschätzung, welche das Archiv des Schottenstiftes in wissenschaftlichen Kreisen hatte, kam in diesem Jahrhundert besonders dadurch zum Ausdruck, dass neben zahlreichen anderen Personen nicht nur der bereits weiter oben erwähnte Nikolaus von Dinkelsbühl, sondern wiederholt auch Rektoren und Professoren der Wiener Universität ihre Bücher der Bibliothek des Schottenstiftes vermachten. So kamen z. B. durch Urban von Melk (Rektor der Wiener Universität 1427–1435, Domherr von St. Stephan in Wien) und Jodocus Weyler de Heilbrunn (Kanonikus zu St. Stephan, zwischen 1433 und 1447 dreimal Rektor magnificus der Wiener Universität) mehrere Handschriften in das Schottenstift. Die größte Schenkung erhielt das Stift allerdings von Johannes Polczmacher, Doktor der Dekretalen und Propst bei St. Peter in Brünn, der dem Schottenstift fast alle seiner Handschriften, insgesamt 52 Bände juristischen und 30 theologischen und poetischen Inhaltes, unter der Auflage vermachte, dass Schüler und Lehrer die juristischen Bücher gegen eine Kaution und eine Art Leihgebühr ausborgen konnten. Dadurch bekamen nicht nur Fremde den Zutritt zur Stiftsbibliothek, sondern mancher dankbare Benützer spendete später selbst aus seinem eigenen Besitz auch eine Handschrift der Stiftsbibliothek.

Hinsichtlich der Einbände besitzen viele Handschriften des Schottenstiftes noch den originalen Einband, den sie bereits im Mittelalter von den verschiedensten Buchbindern, die für das Schottenstift arbeiteten, erhalten haben. Einer der berühmtesten von ihnen ist der Wiener Buchbindermeister Mathias (1446–1476), der auf einigen seiner Einbände sogar einen eigenen mit seinem Namen versehenen Blindstempel verwendet hat. Er arbeitete nicht nur für verschiedene Klosterbibliotheken, sondern auch für verschiedenste Personen aus dem Bereich der Universität.

Zum Konzept der Ausstellung

Die Ausstellung selbst erhebt grundsätzlich nicht den Anspruch, eine detaillierte Zusammenstellung von alten Handschriften für Spezialisten oder eine Geschichte der Entwicklung der Schrift im Wiener Raum zu sein. Viel-

mehr soll darin jedem einzelnen Besucher die Möglichkeit gegeben werden, die in den verschiedenen Jahrhunderten im Schottenstift und den umliegenden Gebieten verwendeten Schriften direkt miteinander vergleichen zu können und auch einen Einblick in die unterschiedliche Größe bzw. die künstlerische Ausgestaltung der einzelnen Handschriften zu gewinnen. Dabei beinhalten die auf vier Räume des Museums verteilten Vitrinen neben Urkunden und der ältesten Bibliotheksordnung des Stiftes vor allem theologische Handschriften unterschiedlichen Inhaltes (Bibeln, Psalmenkommentare, kirchenrechtliche Abhandlungen, philosophische Schriften ...) aus dem 12. bis 16. Jahrhundert in beiden Arten: (1) als Prachthandschriften mit besonders schöner Schrift und einer künstlerisch besonders schönen Verzierung einzelner Buchstaben bzw. Seiten, und (2) als Gebrauchshandschriften, die zum Teil sogar von Äbten oder Mönchen des Schottenstiftes selbst nur für den täglichen Gebrauch angelegt wurden, weshalb sie wesentlich schneller geschrieben worden sind, sodass sie heute zum Teil auch wesentlich schwerer zu lesen sind und weitgehend auf eine schöne künstlerische Verzierung verzichten.

Im Hinblick auf die einzelnen Urkunden und Handschriften befinden sich im ersten und vierten Raum vor allem jene Schriften, die im Stift selbst entstanden sind, im zweiten und dritten Raum sind vor allem die vom Stift erworbenen oder dem Stift geschenkten Exemplare ausgestellt. Abgeschlossen wird diese Ausstellung durch einige schöne Einbände aus der Werkstatt des Buchbindermeisters Mathias.

Museum im Schottenstift, Freyung 6, 1010 Wien

Das Museum ist bis zum Ende der Ausstellung (11. Mai 2003) zu folgenden Zeiten geöffnet:
Montag bis Samstag 10–17 Uhr
Sonntag 10.30–13 Uhr und 14–17 Uhr

Danach gelten die geänderten Öffnungszeiten:
Montag bis Samstag 10–17 Uhr
Sonntag 10.30–13 Uhr (Juni, Juli, August sonntags geschlossen)

200 JAHRE UNGARISCHES NATIONALMUSEUM

KATALIN FAZEKAS

Das Ungarische Nationalmuseum, eine der Hochburgen der ungarischen sowie der Budapester Museumslandschaft, feierte mit zahlreichen hochkarätigen Veranstaltungen sein 200. Gründungsjubiläum.¹ Die Schaffung dieser ersten nationalen wissenschaftlichen Sammlung wurde durch Graf Ferenc Széchenyi (1754–1820), einen Politiker, Mäzen und Visionär ermöglicht, der jene Aufgabe und Verantwortung wahrnahm, die in anderen europäischen Ländern von den Herrscherhäusern getragen wurde. Graf Ferenc Széchenyi überantwortete am 25. November 1802 seine Wappen- und Münzsammlung sowie den Teil seiner Bibliothek, der von nationaler Bedeutung war, dem ungarischen Palatin Joseph Habsburg-Lothringen (1776–1847) als Grundstock für die Errichtung eines Nationalmuseums. Das zukünftige Museum stand für Graf Széchenyi und seine Weggefährten nicht nur für kulturellen Aufschwung, weiterführende Bildung der Bevölkerung, sondern darüber hinaus für die Demokratisierung des kulturellen Erbes und seiner Werte. Ein Museum ist keine nur zum Sammeln, Konservieren und Ausstellen berufene öffentliche Einrichtung, vielmehr ist diese Institution ein Spiegel des geistigen Antlitzes seiner Zeit und der Sichtweise des Vergangenen und Zukünftigen.

Im März 1802 er-

suchte Oberkammerer Graf Ferenc Széchenyi Franz II. (I.) (1768–1835) um die Erlaubnis, 11.884 Druckwerke, 1.150 Handschriften, 142 gebundene Landkarten und Kupferstiche, 2.029 Adelswappen und eine auserlesene Münzsammlung, bestehend aus 2.673 Münzen, sowie Antiquitäten und Porträts der Nation überantworten zu dürfen. Der Schenkung wurde auf Vorschlag des Ungarischen Königlichen Statthalterrates das Paulinerkloster zugewiesen.² Die herannahenden napoleonischen Truppen, ungeeignete Raumverhältnisse und die Anweisungen des Wiener Hofarchitekten Johan Aman zwangen die Wunderkammer – seit 30. Juli 1811 der Öffentlichkeit zugänglich – aber zum Umzug bis sie schließlich in dem von Michael Pollack (1773–1855) eigens für die, inzwischen bereicherte, Sammlung errichteten klassizistischen Gebäude untergebracht wurde. Das Museum in den Jahren 1837–1847 in Form eines Rechtecks, zweistöckig und zwei Höfe umschließend errichtet, verfügt oberhalb der Freitreppe über einen Mittel-

risalit, der von acht korinthischen Säulen getragen wird, den ein Tympanon überträgt. Die Skulptur des Tympanons stellt Pannonia dar, eine Ungarn personifizierende Frauengestalt, die von Figuren umgeben wird, die die Wissenschaften und Künste, Geschichte und Ruhm symbolisieren. Ergänzt wird das Ensemble



Kuppelhalle des Ungarischen Nationalmuseums
nach der letzten Renovierung

durch die allegorischen Darstellungen der Flüsse Drau und Donau. Die gesamte Figurengruppe wurde nach den Entwürfen des italienischen Künstlers Raffaello Monti vom Münchner Bildhauer Ludwig Schaller gefertigt. Die Wände und Decken des dreiarmigen Treppenaufganges schmücken seit 1875 Fresken von Károly Lotz (1833–1904), die in allegorischer Weise die Wissenschaften und Künste darstellen. Die Fresken-szenenreihe aus der ungarischen Geschichte stammt von Károly Lotz und Mór Than (1828–1899).

Der von Michael Pollack, einem Schüler des Berliners Schinkel, eingereichte und vom Hofarchitekten Pietro Nobile begutachtete und modifizierte Plan wurde zum Teil aus den von der Landesversammlung in den Jahren 1832–1836 zugewiesenen Mitteln – 500.000 Gulden für das Museumsgebäude und weitere 125.000 Gulden für den Ankauf der Sammlung von Miklós Jankovich – sowie mit Hilfe privater Spenden finanziert. Die konsequente und ausgewogene Finanzierung der Stadtentwicklung unter der persönlichen Leitung des Palatins Joseph und die Auf-

stellung der Kommission zur Verschönerung des Stadtbildes 1808 – sie lenkte und regelte diesen Aufgabenbereich bis 1857 – ermöglichten es Pest, zu einem jener europäischen Kultur- und Handelszentren aufzusteigen, die über ein einheitliches geschlossenes klassizistisches Stadtbild verfügen.

Obwohl die geschenkte Sammlung Széchenyis nicht so bedeutend war wie die der Viczais in Hédervár, Sámuel Telekis Bibliothek in Marosvásárhely (Tirgu Mures) oder die Sammlungen der Esterházy, leitete die Idee einer Hungarica-Sammlung bzw. eines Museums Hungaricum eine begeisterte Kulturbewegung ein. Die bisherige amtliche Zweisprachigkeit sei es Latein und Deutsch oder Latein und Ungarisch erwies sich sowohl für die

Bildung der Bevölkerung als auch für die kulturelle Entfaltung als unglücklich. Die Ratio Educationis I. (1777) und II. (1806) – die auf Grund der ungünstigen politischen Situation auf Verwirklichung wartete – erwirkte in Ungarn nicht den erhofften oder auch nur zu erwartenden Effekt. Erfolg erzielte erst Kaiser Ferdinand V. (1793–1875) mit dem Gesetzesartikel 2 im Jahr 1844, in dem er die ungarische Sprache als Amts- und Unterrichtssprache sanktionierte.³

Die vom Wiener Kongress eingeleitete Friedenszeit ermöglichte trotz der staatlich geminderten kontinuierlichen politischen Spannungen jene Sicherheit, die für die kulturelle Entfaltung Ungarns notwendig war. Der Rückzug in die Geborgenheit des eigenen Heims be-

wegte die Menschen des Biedermeiers, sich erstmals ernsthaft und intensiv für das eigene Land, die eigenen Lebensbedingungen, die eigene Geschichte, die eigene Kultur und die Politik zu interessieren. Die kulturelle Entwicklung sollte nicht aus Steuergeldern bestritten werden, sondern aus freiwilligen Spenden. Sogar Devaluation und zunehmende Probleme in al-

len Bereichen der Wirtschaft konnten die allgemeine Begeisterung nicht mindern. Nach dem großzügigen Beispiel Széchenyis schenkte der privilegierte Adel Geld oder Grund, aber auch die ersten bürgerlichen Stifter – Vertreter aller Berufsgruppen – wie der Pester Kürschnermeister Mátyás Kindli, erschienen. Letzterer zählt so wie viele andere Bürger zum Spenderkreis des Nationalmuseums.

Aus der langen Liste der Stiftungen und Schenkungen für das Nationalmuseum ragt an erster Stelle der Name des Fürsten Antal Grassalkovich (1771–1841) heraus, der ein Grundstück für den Bau des Museums bereitgestellt hatte.⁴ Seiner Großzügigkeit folgend war man bestrebt, die Kulturstätte mit der Gründung von



József Molnár: Das Ungarische Nationalmuseum vom Kálvin-Platz gesehen, Öl auf Leinwand, 1885

Stiftungen, mit kleinen oder großen Geschenken zu bereichern.

Gräfin Júlia Festetics begründete mit ihrer Mineraliensammlung den Grundstock für das Naturalienkabinett.

Der Erzbischof von Eger (Erlau) János László Pyrker (1772–1847), ehemaliger Abt von Lilienfeld und Patriarch von Venedig, schenkte noch vor der Bewilligung der halben Million Gulden für Museumszwecke, im Jahr 1836, seine überaus reiche Gemäldesammlung – 190 Bilder – dem Nationalmuseum.

Lajos Bitnicz (1790–1871) der Großprepost von Szombathely (Steinamanger), ein Lehrer und Wissenschaftler, aber ebenso unermüdlicher Sammler numismatischer Schätze, vermachte in seinem Testament die gesamte Sammlung der Akademie der Wissenschaften, die diese zu Gunsten des Museums abtrat. Baron Ferenc Révay, Mitglied des Oberhauses, erweiterte mehrmals mit wertvollen Objekten die Bestände des Nationalmuseums. Raritäten aus dem 8.–12., 15. oder dem 19. Jahrhundert, wie ein vergoldeter Silberkelch (15. Jh.), der große Silberkelch des Gábor Bethlen (1617), eine silberne Schale der Anna Apafi (1666), 21 Stück arabische Geldersätze und

Geldgewichte aus Glas, eine Waffensammlung vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert stammen von ihm. Der seit seinem 10. Lebensjahr in Wien lebende Maler István Delhaes (1843–1901) – Begründer der Numismatischen Gesellschaft in Wien – vermachte seine gesamte Sammlung Ungarn. Auf dieser einmaligen Schenkung – griechische, römische, ungarische und siebenbürgische, mittelalterliche bis neuzeitliche Geldstücke – wurde zum Teil die numismatische Sammlung des Nationalmuseums aufgebaut. In der Person von Károly Schunda – Schöpfer des Pedalcimbalom – vereinigte sich bürgerliches Mäzenatentum mit Erfinder-

geist. Eine andere Art der Unterstützung war die heute angepriesene, vielseitig beliebte Musikveranstaltung in erlesenem Ambiente. Die beiden Komponisten Franz Liszt (1811–1886) und Franz Erkel (1810–1893) – berühmt durch seine melodischen und feurigen Nationalopern – sorgten noch im ausgehenden 19. Jahrhundert für erlesenes Publikum und gute Einnahmen, die dem Museumsgarten zu gute kamen.

Nach Auffassung des angehenden 19. Jahrhunderts bestand die Sammlung (1807) aus folgenden Abteilungen: Münzkabinett, Antiquitäten- und Raritäten-sammlung, Waffensammlung, Marmor- und Stein-denkmäler, handwerkliche Sammlung, Bildergalerie (Ahnengalerie) und Naturkundesammlung.

Ende des Jahrhunderts entsprach diese Einteilung nicht mehr dem Stand der Wissenschaft. Die Schaffung von Fachmuseen aus Teilen oder Abteilungen des Nationalmuseums begann. 1871 erwarb die Regierung die Bildergalerie der Familie Esterházy, die zusammen mit der Gemäldegalerie des Nationalmuseums den späteren Grundstock des Museums der Bildenden Künste bildete. Auf Initiative des Landesgewerbeverbandes wurde 1872 das Kunstgewerbemuseum – nach dem Victoria and Albert

Museum und dem Österreichischen Museum für Angewandte Kunst das dritte in der Welt – realisiert. Der Wegbereiter der neuen Strukturen war Ferenc Pulszky (1814–1897), seit 1869 Direktor des Museums, ein Archäologe ersten Ranges, der das Nationalmuseum ausbaute und für den notwendigen internationalen Ruf des Museums Sorge trug. 1876 nahmen ausländische Experten und Sammler am Internationalen Anthropologischen und Archäologischen Kongress in Budapest teil. Die Archäologischen Sammlungen wurden von drei hervorragenden Altertumsforschern, Ferenc Pulszky, Flóris Rómer (1815–1889),



Johann Ender: Ferenc Széchenyi,
Öl auf Leinwand, 1823

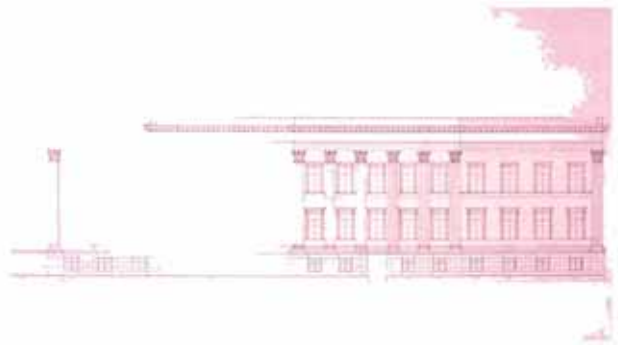
József Hampel (1848–1913) auf westeuropäischem Niveau geleitet.

Der Neubeginn nach dem Ersten Weltkrieg rückte nicht zuletzt aus finanziellen Gründen die fachliche Neuordnung, zeitgemäße Inventarisierung und die Bearbeitung des Quellenmaterials in den Mittelpunkt. Das Museum veranstaltete in der Zwischenkriegszeit nur drei Dauerausstellungen und kaum Sonderausstellungen. Die einzige Bereicherung erfuhr das Nationalmuseum 1932 mit der Unterzeichnung des Abkommens über die Rückführung von Kunstgegenständen aus der Fideikommissammlung der Familie Habsburg, die von Österreich zum Nationaleigentum erklärt worden waren. Fast 1.000 Zeugnisse der ungarischen Geschichte gingen auf diese Weise in den Bestand des Museums ein. Besonders wichtig waren in diesem Zusammenhang die Reliquien historischer Persönlichkeiten.

Unersetzbare Verluste der Museumsbestände nach dem Zweiten Weltkrieg leiteten eine Ära mit Rückschlägen, aber ebenso zahlreichen Weiterentwicklungen und Neuerungen ein. Die Ausgliederung der Széchenyi-Bibliothek, des Naturhistorischen Museums und des Volkskundemuseums 1949 war die erste organisatorische Umstrukturierung. Die Entwicklungsmöglichkeiten des Museums und der Ausbau der Sammlungen hingen von den finanziellen Mitteln, der Wirtschaftslage aber auch vom politischen Kurs ab. Die Gefahr der



Detailansicht der Kuppelhalle nach der Renovierung



Michael Pollack, Front des Nationalmuseums, Zeichnung

oktroierten schematischen Geschichtsauffassung, die einseitige zentrale Ausrichtung der kulturpolitischen Zielgebung, konnte durch die Betonung der fachlichen Kompetenz sowie durch objektive wissenschaftliche Gesichtspunkte entschärft werden. Die ungünstigen historischen Umstände vereitelten die Bereicherung des Museums durch Schenkung aus Privatbesitz, Kunsthandel, Tausch oder Ankauf. Erst in den 70er und 80er Jahren bestand die Gelegenheit des Ausbaues der Bestände.

Das Gleichgewicht zwischen Erneuerung und Tradition erlaubte dem Ungarischen Nationalmuseum seine Bestimmung als Kulturvermittler über zwei Jahrhunderte erfolgreich zu erfüllen. Gerade die zahlreichen vielseitigen Herausforderungen ließen das Magyar Nemzeti Múzeum wie einen Phönix aus der Asche gestärkt wiedererstehen.

Literatur

Das Ungarische Nationalmuseum (A Magyar Nemzeti Múzeum). Budapest 1978.

Das Ungarische Nationalmuseum (Magyar Nemzeti Múzeum). Budapest 1992.

Magyarország története (Geschichte Ungarns). Bd. I., II. Budapest 1967.

Zöllner, Erich, Geschichte Österreichs. Wien 1979

Magyarország történeti kronológiája. Bd. II., III. Budapest 1983.

Die Jubiläumsausstellung war bis 31. Januar 2003 zu sehen.

Am 10. Dezember 1803 Eröffnung des Museums.

Ab 1855 durften nur Lehrer, die der ungarischen Sprache mächtig waren, unterrichten.

Der Grund wurde verkauft, um einen günstigeren Platz ersteigern zu können.

DER DANZIGER WELTGERICHTSALTAR VON HANS MEMLING

BIS ZUM 2. MÄRZ IST DER WELTGERICHTSALTAR IM
KUNSTHISTORISCHEN MUSEUM IM RAHMEN DER AUSSTELLUNG
„THESAURI POLONIAE – SCHATZKAMMER POLEN“ ZU SEHEN

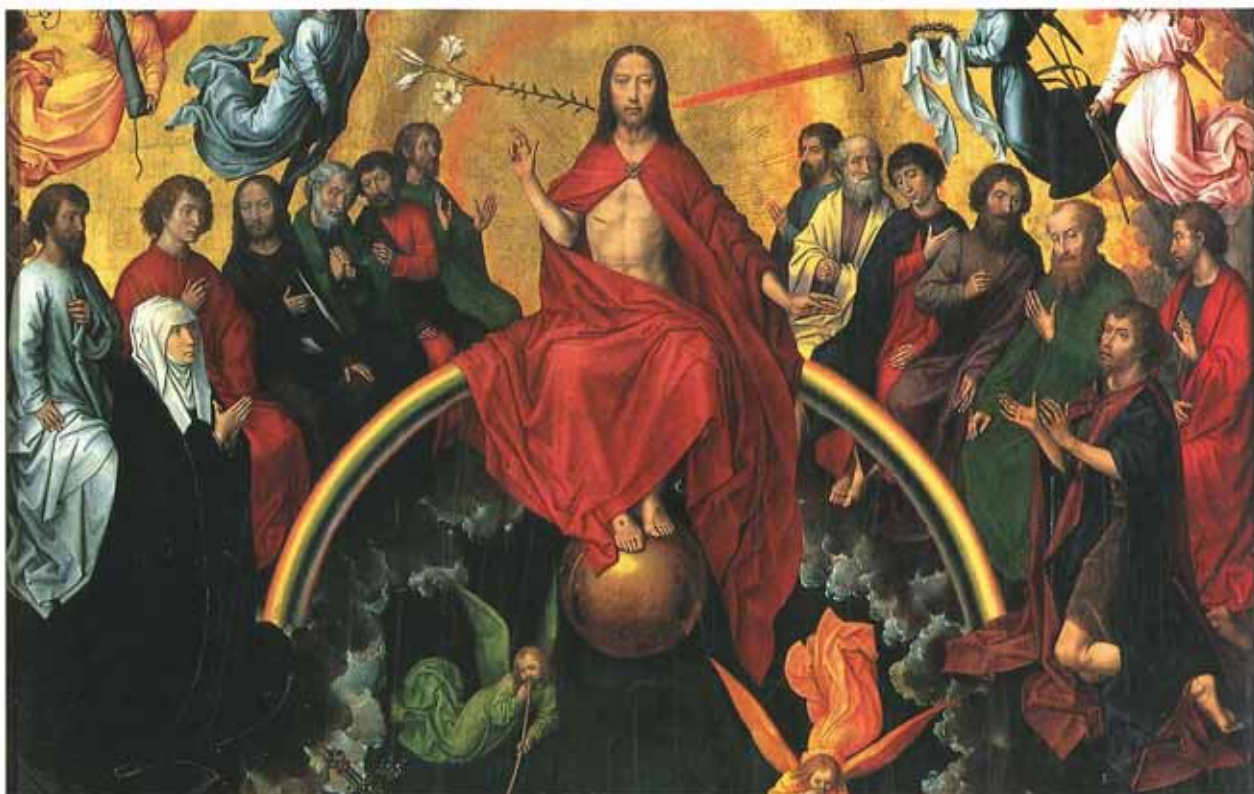
KARL SCHÜTZ



Hans Memling, Weltgerichtsaltar, Danzig, Nationalmuseum

Der Weltgerichtsaltar von Hans Memling ist ein Triptychon von mittelgroßem Format und damit als typischer Altar für eine private Stiftung konzipiert. In geschlossenem Zustand zeigen die Außenseiten der Flügel das Stifterpaar vor Heiligenfiguren aus Stein, in geöffnetem Zustand ist das Weltgericht als durchgehende, Seitenflügel und Mitteltafel umfassende Komposition zu sehen.

Die Mitteltafel zeigt in symmetrischer Anordnung in der Bildmitte Christus als Weltenrichter am Jüngsten Tag, flankiert von den zwölf Aposteln, sowie von Maria und Johannes dem Täufer. In der Verlängerung der Mittelachse ist darunter der Erzengel Michael in schimmerndem Harnisch als Seelenwäger dargestellt. Christus thront, von konzentrischen Kreisen einer goldenen Glorie umgeben, auf einem Regenbogen über



den die Falten seines weiten roten Mantels gebreitet sind, seine Füße stehen auf einer ehernen Weltkugel, in der sich die Szene spiegelt. Mit der erhobenen Rechten segnet er die Erlösten, während er mit der gesenkten Linken die Verdammten abweist. Von seinem Mund geht eine weiße Lilie als Zeichen der Reinheit aus in die Richtung der Seligen, ein glühendes Schwert in Richtung der Verdammten. Auf beiden Seiten sitzen die Apostel auf Wolken, ganz außen vorne, den Regenbogen überschneidend, knien Maria und Johannes der Täufer und bilden damit die bis auf die byzantinische Kunst zurückgehende Fürbittgruppe. Vier Engel mit den Passionswerkzeugen schweben vor der Himmels- glorie, unter dem Wolkensaum verkünden drei Engel mit Posaunen das Jüngste Gericht, der vierte Engel erscheint am oberen Rand des rechten Flügels mit den Verdammten. Der Erzengel Michael dominiert die untere, irdische Hälfte des Bildes. Die auferstehenden Menschen an Größe weit überragend, wägt er die Auferstandenen und stößt mit einem Kreuzstab den zu leicht Befundenen von der sich hebenden Waagschale,

während sich die Schale mit dem frommen Beter senkt. Die Scharen der nackten Auferstandenen sind schon weitgehend in Selige und Sünder geschieden, die Seligen wandern nach links, während die Verdammten von Dämonen in die Hölle getrieben werden, im Hintergrund kämpft ein Engel mit einem Teufel um einen Auferstandenen.

Der linke Flügel zeigt die Aufnahme der Seligen im Himmlischen Jerusalem. Eine gotische Portalarchitektur, zu der eine Kristalltreppe führt, ist auf Wolken an die Erde herangeschwebt. Petrus, im traditionellen Volksglauben der Türhüter des Paradieses, heißt die Seligen willkommen, Engel bekleiden sie und geleiten sie in die mit musizierenden und jubelnden Engeln besetzte Stadt. Der rechte Flügel stellt den felsigen Abgrund der brennenden Hölle dar; die Verdammten werden von schwarzen Dämonen, teuflischen Mischwesen, halb Mensch, halb Tier, mit glühenden Spießen, Haken und Gabeln kopfüber, mit verrenkten Gliedern und dem Ausdruck größter Angst und äußersten Grauens in die Flammen gestürzt.

Die beiden Seitenflügel sind mit der Mitteltafel als durchgehende figurenreiche Komposition verbunden, der Strom der Figuren führt in einem großen Halbkreis über eine aufsteigende Bahn links und eine abfallende rechts, von der Figur des richtenden Erzengels im Vordergrund der Mitteltafel ausgehend.

Die Figuren folgen einem schlanken und gelängten Schönheitsideal, auch im Moment der vor Schreck größten Verzerrung der Körper verlieren sie nicht ihren ästhetischen Reiz und strahlen eine distanzierte Kühle aus.

Die Außenseiten der Flügel kombinieren in origineller Weise das in der altniederländischen Malerei für Außenflügel traditionelle ikonographische Schema von Heiligen als illusionistisch gemalte Steinskulpturen mit der Darstellung realer Stifter, die vor den Figuren in ihren Nischen knien. Angelo Tani, der Stifter des Altars, kniet vor einer Madonnenfigur, seine Gemahlin Caterina Tani vor einer Skulptur des hl. Michael. Beide konnten schon seit langem an Hand ihrer Wappen identifiziert werden. Angelo di Jacopo Tani (1415–

1492) führte von 1455 bis 1465 die Niederlassung der Medicibank in Brügge, sein Nachfolger wurde Tommaso Portinari, der bis heute vor allem dadurch bekannt blieb, dass er den Genter Maler Hugo van der Goes mit einem großen Altar für das Florentiner Hospital Santa Maria Nuova (heute Florenz, Uffizien) beauftragte. Tani kehrte nach Florenz zurück und heiratete dort 1466 Caterina di Francesco Tanagli (1446–1492). Im darauffolgenden Jahr wurde Tani nach London geschickt, um die dortige Filiale der Bank vor dem drohenden Bankrott zu retten.

Wir wissen, dass der Altar von Angelo Tani für die Michaelskapelle der Badia Fiesolana in Florenz in Auftrag gegeben worden war. Die Kirche war eine Gründung von Cosimo de' Medici und wurde unter Piero de' Medici 1466 fertiggestellt. Vier Seitenkapellen der Kirche wurden von auswärtigen Vertretern der Medicibank gestiftet, neben Angelo Tani von den Familien der Martelli, Sassetti und von Pigello Portinari. Als Entstehungsdatum des Altars wird zu-





meist 1467 angenommen, dieses Datum findet sich auf dem Grabstein vorne neben dem hl. Michael, 1473 war der Altar jedenfalls vollendet und wurde von Brügge aus mit dem Bestimmungsort Florenz verschifft. Der weitere abenteuerliche Weg des Altars ist bis ins Detail bekannt und oftmals erzählt worden. Als Folge des Seekriegs zwischen der deutschen Hanse und England wurde das unter burgundischer Flagge segelnde und von Tommaso Portinari finanzierte Schiff, obwohl neutral, am 14. April 1473 von dem in Danziger Diensten stehenden Paul Benecke vor England gekapert, die Beute, unter der sich ein zweiter, verschollener niederländischer Altar befand, aufgeteilt und der Weltgerichtsaltar für die Frauenkirche in Danzig gestiftet. Trotz Intervention des burgundischen Herzogs und des Papstes Sixtus IV. wurde die Beute nicht zurückgegeben, die Stadt Brügge leistete schließlich Tommaso Portinari eine Schadenersatzzahlung.

Das ikonographische Vorbild für den Altar war die große Darstellung des Weltgerichts, die Rogier van der Weyden, der Lehrer Hans Memlings, für das Hospital in Beaune 1442–1451 geschaffen hatte, eine der größten Altarschöpfungen der altniederländischen Malerei. Während Rogier die Figuren des Weltgerichts auf mehrere Einzeltafeln verteilt, hat Memling das Geschehen zu einer großen durchgehenden Komposition vereinigt. Auch dafür hatte er wahrscheinlich ein Vorbild, das um 1435 vermutlich als Gerichtigkeitstafel für das Kölner Rathaus gemalte Weltgericht von Stefan Lochner, das Memling ziemlich sicher kannte. Memling stammte aus dem Rheinland und hatte möglicherweise als Mitarbeiter Rogiers um 1460 an der Aufstellung des Columba-Altars (heute München, Alte Pinakothek) mitgewirkt. Dass Memling Köln aus eigener Anschauung kannte, geht aus den detaillierten Stadtansichten am Ursula-schrein von 1489 (Brügge, St. Jans Hospital) hervor. Nachdem der Altar im Verlauf der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts einer Reihe verschiedener altniederländischer Maler zugeschrieben wurde, unter anderen Jan van Eyck, Ouwater, Hugo van der Goes, setzte sich ab etwa 1850 allgemein die richtige Zuschreibung an Hans Memling durch, an dessen Autorschaft, wie an der eigenhändigen

Ausführung des Altars seither kein Zweifel besteht. Es handelt sich um eines der frühesten, und zugleich größten und monumentalsten Werke von Memling, der seit 1465 dokumentarisch als Bürger von Brügge nachweisbar ist. Hans Memling stammte aus Seligenstadt am Main und dürfte um 1440 geboren sein, über seine erste Ausbildung ist nichts bekannt, er wird erst in Brügge greifbar und könnte, dem Stilbild seiner frühen Werke entsprechend, eine Zeitlang in der Werkstatt Rogier van der Weydens, der 1464 starb, verbracht haben. In Brügge gründete er eine bald vielbeschäftigte Werkstatt, er besaß ein großes Haus und zählte seiner Steuerleistung nach zu den wohlhabenden Bürgern der Stadt. In den dreißig Jahren seiner Tätigkeit in Brügge, er starb 1494, entwickelte er sich zum führenden Maler seiner Wahlheimat. Bis heute ist eine große Zahl seiner Werke erhalten, mit dem Memlingmuseum im St. Jans Hospital in Brügge, für das der Künstler vier Meisterwerke, Altäre und einen Schrein für die Reliquien der hl. Ursula, geschaffen hatte, die sich bis heute *in situ* befinden, ist ihm ein eigenes Museum gewidmet.

Die *fortuna critica*, der Nachruhm des Hans Memling, ist wie bei kaum einem anderen Maler den größten denkbaren Schwankungen unterworfen. Während Stendhal den Danziger Weltgerichtsaltar, den er im Louvre in Paris sah, wohin er von Napoleon gebracht worden war, völlig befangen im französischen akademischen Geschmack abfällig als *croûte de l'école allemande* bezeichnete (1814), erfolgte gleichzeitig durch Friedrich Schlegel die Wiederentdeckung der altniederländischen Malerei und Hans Memlings im besonderen, dessen religiöses Sentiment ihn vor allem anzog. Dem 19. Jahrhundert erschien Memling als der altniederländische Maler schlechthin, seine stille, elegische Malerei wurde als vollkommener Ausdruck des Geistes der alten burgundischen Niederlande gesehen. Dennoch ist kein größerer Kontrast denkbar, als der zwischen der lebendigen Realität des 15. Jahrhunderts und der Wahrnehmung des Spätmittelalters aus romantischer Sicht. Brügge war im 15. Jahrhundert nicht nur eine der größten, sondern auch reichsten Industrie- und Handelstädte Europas, deren moderne und vorbildlichen technischen Ein-



richtungen im Kanalbau und Wasserverkehr bewundert wurden. Den Künstlern und Literaten des späten 19. Jahrhunderts hingegen erschien Brügge als tote Stadt, deren melancholischen, in märchenhaft verwunschene Stille versunkenen Reiz der belgische Symbolist Georges Rodenbach in dem seinerzeit vielgelesenen historischen Roman *Bruges-la-Morte* (1892) kultivierte. Memling fügte sich in dieses Bild als paradigmatische Künstlerpersönlichkeit.

Innerhalb weniger Jahrzehnte änderte sich die Einschätzung der künstlerischen Position Memlings völlig, den Kritikern des frühen 20. Jahrhunderts erschien Memling als der epigonale Künstler schlechthin. Max Friedländer charakterisiert ihn in seiner bis heute grundlegenden *Altniederländischen Malerei* (1928) als mittelmäßigen Maler, *weder ein Entdecker wie van Eyck, noch ein Erfinder wie Rogier Extreme vermeidend, kam er ins Gleichgewicht, Ecken abrundend, Anstößigkeiten scheuend, fand er seine Eurythmie, damit den Ausdruck einer lauterer und liebefähigen Natur so hat Memling harmlos und mit Bescheidenheit die Gefahrenzone gemieden und nie durch kühne Unternehmung Ansprüche hervorgerufen.* Dieses Urteil wirkte lange nach, noch Panofsky (1953) bezeichnete Memling boshaft als *the very model of a major minor master* und verglich ihn mit Felix Mendelssohn-Bartholdy, der ebenso *occasionally enchants, never offends, and never overwhelms.*

Heute lässt man Hans Memling wieder mehr Gerechtigkeit widerfahren, in zwei großen Ausstellungen in Brügge, einer monographischen (1994) und einer der Kunst seines Umkreises und seiner Nachfolge gewidmeten (1998) wurde seine Malerei wieder ins Gedächtnis gerufen, man sieht vor allem seine Begabung als Porträtist und sieht die große Rolle, die er als führender Maler seiner Generation für die nachfolgenden Künstler hatte.



Rogier van der Weyden, Weltgerichtsaltar, Mitteltafel, Beauce, Hôtel-Dieu

Literatur

- K. Voll, Memling (Klassiker der Kunst) 1909, S. 6–15.
- Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei, Bd. VI. Hans Memling, Berlin 1928, 2. Aufl. The Early Netherlandish Painting, Bd. VIa. Hans Memling, Leiden – Brüssel 1971, Nr. 8.
- Willi Drost, Das Jüngste Gericht des Hans Memling in der Marienkirche zu Danzig, Wien 1941.
- Ludwig Baldaß, Hans Memling, Wien 1942, S. 17, 40.
- Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting, Cambridge, Mass. 1953, S. 134.
- Jan Białostocki, Les Primitifs Flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, Bd. 9, Les Musées de Pologne (Gdansk, Kraków, Warszawa), Brüssel 1966, Nr. 120.
- Maria Corti u. Giorgio T. Faggin, Das Gesamtwerk von Memling (Klassiker der Kunst), Luzern 1969, S. 85 f.
- Ausstellungskatalog Stefan Lochner, Meister zu Köln, Herkunft, Werke, Wirkung, Wallraf-Richartz-Museum Köln 1993, Kat. Nr. 24.
- Dirk De Vos, Hans Memling, The complete work, Antwerpen–London–New York 1994, Nr. 4.
- Ausstellungskatalog Hans Memling, Brügge, Groeningemuseum 1994, Kat. Nr. 2.
- M. Faries, The Underdrawing of Memling's Last Judgment Altarpiece in Gdansk, in: Memling Studies, Proceedings of the International Colloquium Bruges, 10–12 November 1994, Löwen 1997, S. 243–259.
- Ausstellungskatalog Memling und seine Zeit, Brügge und die Renaissance, Brügge, Memlingmuseum – Oud-Sint-Janshospitaal 1998.

DIE KUNST DES STEINSCHNITTS

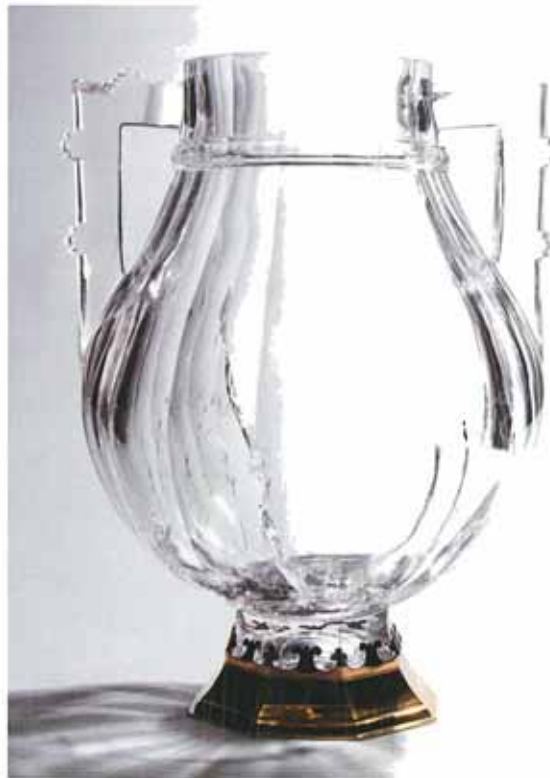
AUSSTELLUNG IM KUNSTHISTORISCHEN MUSEUM WIEN, SAAL VIII UND IX
VOM 17. DEZEMBER 2002 BIS 27. APRIL 2003

RUDOLF DISTELBERGER

Das Kunsthistorische Museum besitzt die weltweit umfangreichste Sammlung von geschnittenen Schmucksteinen. Ergänzt durch Leihgaben aus anderen, ehemals fürstlichen Sammlungen, wie Florenz, Madrid, Paris, Dresden, Stuttgart und Kopenhagen, sind nun die Meisterwerke in einer Ausstellung zu sehen, die überhaupt erstmals einen so umfassenden Abriss der Geschichte der Steinschneidekunst vom Mittelalter bis zum Barock gibt.

Die Kunstgattung war aufgrund der aufwändigen Bearbeitungstechnik absolut exklusiv und daher ganz besonders für die fürstliche Repräsentation geeignet. Das eigentliche Schleifmittel ist Korund- oder Diamantstaub, der in Öl gebunden auf ein fest montiertes rotierendes Instrument aufgetragen wird. Nicht selten ist in den Quellen von mehreren Jahren Arbeit an einem Stück die Rede. Gemälde, waren sie auch von den berühmtesten Meistern, waren dagegen billig. Im Nachlassinventar König Philipps II. von Spanien etwa wird das teuerste Gemälde Tizians, die große Darstellung Karls V. zu Pferd nach der Schlacht bei Mühlberg,

auf 200 Dukaten geschätzt, die facettierte mittelalterliche Vase aus Bergkristall mit zwei Henkeln hingegen auf 500 Dukaten. Dieses größte Gefäß des Mittelalters, das in jahrelanger Arbeit aus einem einzigen Kristall geschnitten wurde, wiegt fast 13 Kilo. Vermutlich entstand es am Hof des Staufer-Kaisers Friedrich II. in Süditalien in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Neben weiteren mittelalterlichen Gefäßen zeigt die Ausstellung auch Kameen des 13. und des 15. Jahrhunderts.



Große monolithische Vase mit zwei Henkeln
Unteritalien, 13. Jahrhundert
Bergkristall, 40,5 cm hoch, Gewicht 12,8 kg
Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer

In der Renaissance waren die fürstlichen Kunstkammern, die eben im Aufbau waren, der Nährboden für alle drei Sparten des Steinschnitts. Ob Gefäße, Kameen oder Commessi di pietre dure (aus Steinen zusammengesetzte Bilder), alle waren zweckfreie Objekte, d. h. sie dienten nie dem Gebrauch, sondern nur dem fürstlichen Decorum. Um den Erwerb der besten Stücke entstand eine große Konkurrenz unter den Sammlern. Im Bereich der Gemmen begann die Jagd – zunächst nach antiken Stücken – schon im 15. Jahrhundert. Da die Nachfrage wesentlich größer als das Angebot war, begannen

Steinschneider Antiken zu fälschen. So ein Stück ist z. B. die Kamee mit der Darstellung der Ermordung des Ägisth und der Klytämnestra durch Orest und Pylades, die wohl in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts in Florenz entstanden ist und ein Motiv aus einem Sarkophagrelief kopiert.

Waren im Mittelalter die Zentren des Steinschnitts Unteritalien, Venedig und Paris, so entwickelte sich im 16. Jahrhundert Mailand zur Metropole des neuzeitlichen Steinschnitts. Das hängt wohl mit dem etwa 23 Jahre dauernden Aufenthalt Leonardo da Vincis in dieser Stadt zusammen. Bekanntlich experimentierte Leonardo auch im Steinschnitt. Es ist weniger seine unmittelbare Vorbildwirkung in formalen Einzelheiten, sondern es sind seine Ideen, die weiter wirken. Sie prägten das künstlerische Geschehen in Mailand durch das ganze Jahrhundert. So lässt sich etwa die Vorliebe für „grillerie“, für das Bizarre und Groteske, die sich besonders in den Tiergefäßen ausdrückt, auf ihn zurückführen. Gleich am Anfang dieser großen Zeit Mailands stehen bedeutende Meisterwerke. Eine kleine

Kamee mit einem eindrücklich geschnittenen Greisenkopf, datiert 1500, muss aus der unmittelbaren Umgebung Leonardos stammen, denn sie realisiert gestalterische Probleme, die damals nur ihn interessierten. Auf allerhöchstem Niveau steht im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts auch bereits der Gefäßschnitt. Es entstehen außergewöhnlich schöne Krüge in antikisierender Form, aus einem einzigen Stück Bergkristall geschnitten. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts baute man die Gefäße aus mehreren Stücken zusammen. Dadurch war es möglich, aus kleineren Steinen relativ große Vasen, Schalen oder Krüge zu schleifen. Die Montierung erfolgte gewöhnlich mit Gold, das man oft reichlich mit Edelsteinen besetzte. Die Steinschneider gehörten in Mailand zur Innung der Goldschmiede, so dass sie eine entsprechende Ausbildung hatten. Die Familien der Miseroni und etwas später jene der Saracchi führten die wichtigsten Ateliers. Gasparo Miseroni erfand die Gefäße, um die sich phantastische Drachen schlingen. Bei der Gestaltung der Phantasietiere befolgte er die bekannte Anleitung Leonardos. Die



Kopf eines Greises
Umkreis des Leonardo da Vinci
Mailand oder Florenz, 1500
Chalzedon, Gold emailliert
2,9 x 2,55 cm (mit Fassung)
Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer



Drachenschale
Gasparo Miseroni
Mailand, um 1565/70
Lapislazuli, Gold emailliert, Rubine, Smaragde, Perlen, 2 Granate
17,2 cm hoch, 18,9 cm lang, 10,9 cm breit
Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer

Drachenschale aus Lapislazuli, deren beinahe chinesisches anmutendes Ungeheuer den potentiellen Trinker grimmig anflischt, ist ein typisches Beispiel für das Zusammenspiel von Goldschmied und Steinschneider. Im Mittelalter war die Form der verschiedenen Typen von Gefäßen mehr oder weniger gegeben; nun sollte jedes Gefäß eine neue Erfindung sein und seinen speziellen Dekor haben, sei er plastisch oder in Form von Intagli (Tiefschnitt). Geflügelte Fische mit Drachenschwanz und Vogelformen mit groteskem Beiwerk gingen aus der Saracchi-Werkstatt hervor. Noch im 17. Jahrhundert werden solche Phantasiewesen produziert, doch geht es dabei mehr um die pure Größe der Stücke als um die Feinheit der Gestaltung. Neben einer Reihe von Kameen von Mailänder Künstlern, z. B. von Francesco Tortorino, Jacopo da Trezzo oder Alessandro Masnago, zeigt die Ausstellung auch französische Arbeiten. In Frankreich hatte man eine Vorliebe für Commessi, d. h. für Schmuckstücke, in denen Teile aus Stein mit Goldemail kombiniert sind. Auch ein großes Becken, das aus Onyx- und Achat-



Prunkbecken
Paris, um 1630/40
Silber vergoldet, Gold emailiert, Sardonyx, Achat; Dm. 43,3 cm
Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer



Hausaltärchen mit Christus und der Samariterin am Jakobsbrunnen
Ambrogio Caroni, Jaques Bylivelv u. a.
Florenz 1590-1600
Bergkristall, Gold emailiert, Silber, Jaspis, Achate, Lapislazuli,
Smaragd, Amethyst, 39 cm hoch, 23,4 cm breit,
Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer

platten in Goldemail zusammengesetzt ist und in dessen Mitte eine Dianakamee liegt, ist ein Werk der französischen Hofkunst. Alle diese Kunstwerke wollen mit geduldigem Blick und scharfem Auge betrachtet sein. Sie lohnen es mit höchstem ästhetischen Genuss. Von Mailand aus gingen Künstler nach Frankreich und Spanien, an den Hof der Medici in Florenz und zu Kaiser Rudolfs II. nach Prag. Das sogenannte Florentiner Altärchen mit der Darstellung von Christus und der Samariterin am Jakobsbrunnen ist eine Zusammenarbeit von vier Künstlern. Diese Arbeit gehört zum Erlesensten, das sich fürstlichem Mäzenatentum verdankt und ist eines der wundersamsten Hauptwerke

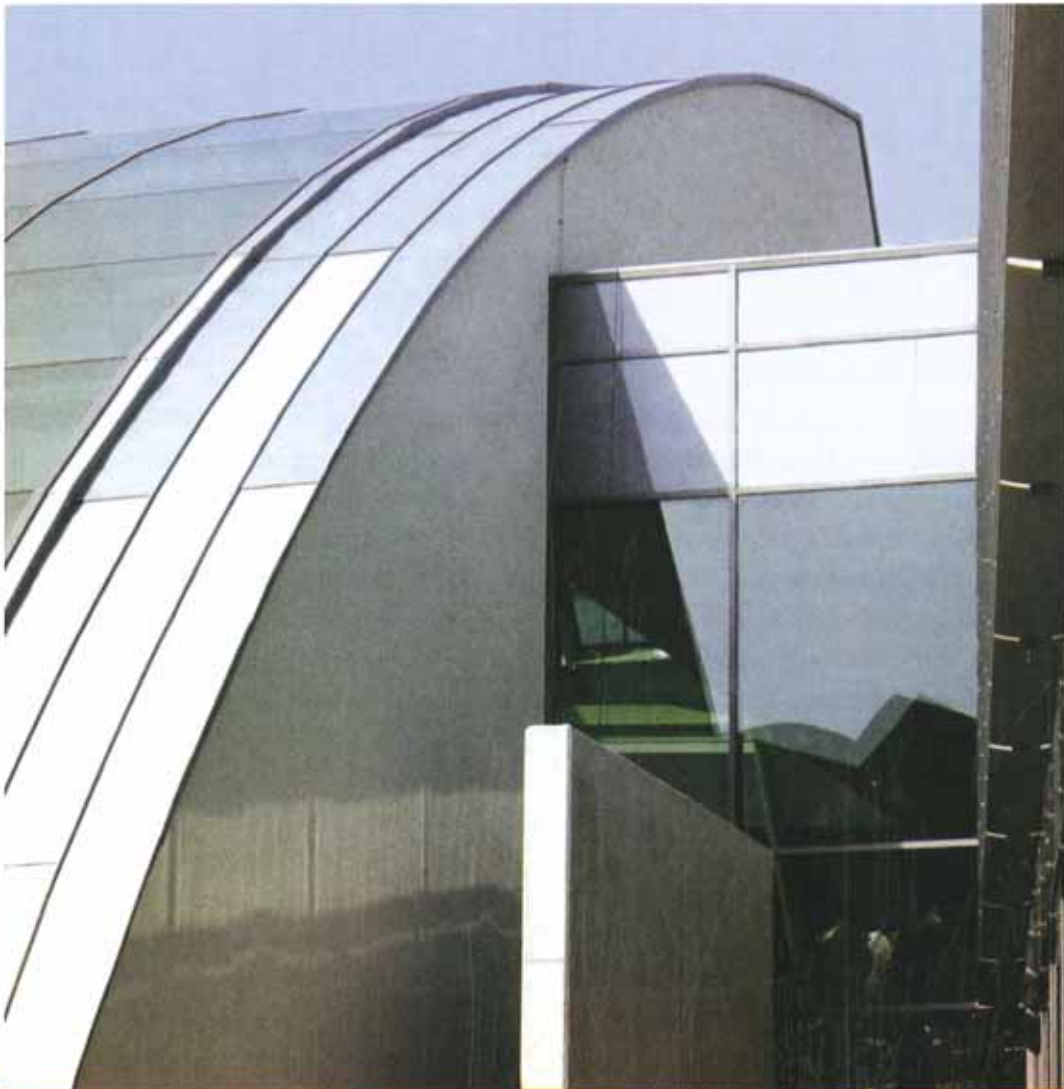


Landschaft mit Opferung Isaaks
 Cosimo Castrucci
 Prag, Ende 16. Jahrhundert oder um 1600
 Comesso di pietre dure (Achate und Jaspise); 43,3 x 57,7 cm
 Kunsthistorisches Museum, Kunstammer

der Florentiner Hofwerkstätten unter Großherzog Ferdinando I. de' Medici (1549/1587–1609).

Ein Kapitel der Ausstellung ist der Prager Werkstatt gewidmet, deren Tätigkeit mit der Übersiedlung Ottavio Miseronis von Mailand nach Prag 1588 ihren Anfang nahm und mit dem Tod seines Enkels Ferdinand Eusebio 1684 endete. Ottavios Sohn Dionysio Miseroni weitete das Atelier in den 50er Jahren fast zu einer Manufaktur aus, in der 14 Leute arbeiteten, was auf Kosten der Feinheit der Details ging. Sein Hauptwerk ist eine etwa eineinhalb Meter hohe „Pyramide“ von 1553, deren vier Aufsatzzylinder aus der Sockelvase herausgeschnitten sind. Für den Schliff eines Smaragdgefäßes von 2680 Karat (in der Schatzkammer ausgestellt) bezahlte ihm der Kaiser 12.000 Gulden. Rembrandt erhielt etwa gleichzeitig für die berühmte „Nachtwache“ 1.600 Gulden.

In Prag entstanden auch die raffiniertesten Comessi di pietre dure. Diese Technik, die es schon in der Antike gab, wurde im späten 16. Jahrhundert in Florenz wieder aufgenommen. Das Prunkstück ist das große Bild mit der Opferung Isaaks von Cosimo Castrucci. 150 Jahre später entstanden die Tafeln des Pietre-Dure-Zimmers der Hofburg (Präsidentschaftskanzlei), das weltweit umfangreichste Ensemble dieser Art. Kaiser Franz I. ließ die Bilder Mitte 18. Jahrhundert in Florenz herstellen. Acht Tafeln daraus können in der Ausstellung gezeigt werden. Während die Steine in den frühen Prager Comessi formbildend verlegt werden und ihre Maserung wieder von der Natur selbst geführte Pinsel wirkt, lösen sie sich in den späten Florentiner Comessi in „Malerei“ oder Farbflecken auf. Sie sind ihres Wesens beraubt und reizen den Betrachter nur mehr im Bewusstsein des „Malmittels“ zu ungläubigem Staunen.



14. Österreichischer **MuseumsTag**

im Kulturbezirk St. Pölten

Kunst – Kultur – Natur | 21. bis 23. November 2002

DER 14. ÖSTERREICHISCHE MUSEUMSTAG IN ST. PÖLTEN

MUSEUM IM SPANNUNGSFELD VON GLOBALEN, REGIONALEN
UND LOKALEN HERAUSFORDERUNGEN UND ERFORDERNISSEN

CARL AIGNER

Fast auf den Tag genau einhundert Jahre nach der entscheidenden Gründungsinitiative des Vereins für Landeskunde für Niederösterreich für ein eigenes Landesmuseum fand am 14. November 2002 die Eröffnung des neuen niederösterreichischen Landesmuseums in St. Pölten statt, ein würdiger Anlass den 14. Österreichischen Museumstag in St. Pölten abzuhalten und ein kulturelles Ereignis, das mehrere Atouts in sich birgt:

- nach fast acht Dekaden wurde damit erstmals wieder ein neues Landesmuseum in einem Bundesland außerhalb der Bundeshauptstadt der Öffentlichkeit übergeben
- als Mehrspartenmuseum vereint es die Bereiche Natur, Bildende Kunst und Landeskunde *in einem* Haus
- es ist der erste Museumsbau von Hans Hollein in Österreich

- im Kontext des neuen Regierungs- und Kulturbezirks St. Pölten bildet das Landesmuseum dessen städtebaulich-architektonische Vollendung
- eine einzigartige Verdichtung unterschiedlicher Landesinstitutionen in unmittelbarer Nähe zum Landesmuseum (Landesbibliothek, Landesarchiv, Landesakademie)
- ein signifikantes Beispiel für die Vitalität der Museumslandschaft in Österreich, die 2003 durch die Wiedereröffnung der Albertina in Wien und dem Ferdinandeum in Innsbruck sowie der Eröffnung des neuen Lentos-Museum in Linz ihre Fortsetzung findet. Ausgehend vom Anlass des Museumstages in St. Pölten wurden vier Themensektionen entwickelt. Der erste Tag widmete sich in verschiedenen Facetten dem neuen Landesmuseum, verbunden mit der Frage nach dem Museum des 21. Jahrhunderts; der Vormittag des



Das Team des NÖ Landesmuseum anlässlich der Eröffnung im November 2002

zweiten Tages setzte sich mit Aspekten des Verhältnisses von Natur und Kunst auseinander, am Nachmittag stand die Kurzpräsentation unterschiedlicher kleinerer und neuer Museumsinitiativen in Niederösterreich im Mittelpunkt; aktuellen Fragen, Problemen und Themen von Museumsevaluierungen wurde am letzten Tagungstag Aufmerksamkeit geschenkt.

Besonderer und aktueller Anlass für eine explizitere Thematisierung von Evaluierungsaspekten bildete die erstmalige Vergabe des Österreichischen Museumsgütesiegels, die von ICOM-Österreich im Rahmen des Museumstages mit großem Erfolg anlässlich der Exkursion in die Kunstmeile Krems am Abend des zweiten Museumstages vorgenommen wurde.

Die Eröffnung des neuen Landesmuseums war Ausgangspunkt, uns bewusst für eine breitere Themenfächerung und neben den Hauptreferaten für viele kürzere Plenarreferate zu entscheiden. Nicht nur die Vorträge, sondern auch die zahlreichen Diskussionsbeiträge zeigten auf unterschiedlichen Museumsebenen und -bereichen ein bemerkenswertes und auch am 14. Museumstag ungebrochenes Interesse und Bedürfnis nach Informations- und Erfahrungsaustausch, die es sinnvoll scheinen lassen, zukünftige Museumstage thematisch auf zwei, drei Aspekte zu konzentrieren; diesbezüglich strategisch mehrjährige Themenperspektiven zu entwickeln und dabei verstärkt auf Formen des Workshops überzugehen.

Wiewohl Landesmuseen kein exklusives Museumstagethema waren, sind sie immer wieder im Fokus von Vorträgen und Diskussionen gestanden. Dabei zeigen sich nachdrückliche Veränderungen in ihrem Selbstverständnis, insbesondere neue Notwendigkeiten, An- und Herausforderungen im Spannungsfeld von globalen, regionalen und lokalen Erfordernissen. Hier können Landesmuseen eine forcierte Transkriptionsfunktion im Hinblick auf Identität und Selbstverständnis entwickeln. Dass dabei neben den neuen Informationsmedien die Präsentation authentischer Objekte die zukünftige Kraft im Wettbewerb mit anderen Freizeit- und Bildungseinrichtungen ist, hat Wilfried Seipel in seinem Eröffnungsvortrag eindrucksvoll dargelegt.

Es verbleibt mir noch die schöne Aufgabe der Danksagung. Im Namen meines Kollegen Erich Steiner sowie im Namen des gesamten Teams möchte ich mich herzlich bei allen bedanken, die zum Gelingen des diesjährigen Museumstages beigetragen haben, insbesondere beim Präsidenten des Österreichischen Museumsbundes, Wilfried Seipel, der in dieser Funktion das letzte Mal den Museumstag begleitet hat und dem ich grundsätzlich für sein jahrelanges diesbezügliches Wirken danken möchte; Bundesministerin Elisabeth Gehrer und Landeshauptmann Erwin Pröll für die finanzielle Unterstützung und die Übernahme des Ehrenschutzes der Veranstaltung; Landeshauptmannstellvertreterin Liese Prokop und Sektionschefin Brigitte Böck für die offizielle Eröffnung des Museumstages; weiters Landesrat Wolfgang Sobotka, der ebenfalls in großzügiger Weise einen finanziellen Support eingebracht hat; zu danken gilt es den Mitveranstaltern des Museumstages, dem Österreichischen Museumsbund und ICOM-Österreich, insbesondere deren Vorstandsmitgliedern, die sich ohne lange Diskussion und in großer Offenheit auf Grund der Eröffnung des neuen Landesmuseums für St. Pölten als diesjährigen Veranstaltungsort entschieden haben; Günther Dembski und Armine Wehdorn, die seitens ICOM den letzten Themenblock, Fragen der Evaluierung von Museen betreffend, inhaltlich maßgeblich mitgeprägt haben; Dank auch an Hans Kollmann, ebenso an den Kremser Bürgermeister Franz Hölzl.

Herzlich bedanken möchte ich mich beim Team des Landesmuseums, insbesondere bei Martina Bertl und Helmut Ehgartner, ohne deren unentbehrlichen und außerordentlichen Einsatz der Museumstag nur wenige Tage nach den mehrtägigen Eröffnungsveranstaltungen des Landesmuseums nicht so professionell hätte realisiert werden können; ebenfalls herzlichen Dank an alle Referentinnen und Referenten, besonders auch für die rasche und unkomplizierte schriftliche Abgabe ihrer Beiträge sowie den Moderatorinnen und Moderatoren; last but not least Renate Plöchl, die im Rahmen ihrer redaktionellen Tätigkeit die Veröffentlichung fast aller Beiträge des 14. Museumstages bestens betreut hat.

ORIGINAL – KOPIE – FÄLSCHUNG

ÜBER DAS AUTHENTISCHE IM ZEITALTER DER VIRTUELLEN WIRKLICHKEIT

WILFRIED SEIPEL

Überlegungen über das Verhältnis von Kunst und Original, von Original und Wirklichkeit, von Wahrheit und Nachahmung – Imitatio oder Mimesis – gehören seit jeher zu den Grundfragen kunst- und kulturhistorischer Betrachtung. Die künstlerische Nachahmung als Wiedergabe sichtbarer, also realer Dinge der Natur oder solcher, die vom Menschen hervorgebracht wurden, durch das gemalte Bild, die dreidimensionale Skulptur – das originale Kunstwerk – entspringt den Bemühungen, das als das Besondere, als das Einmalige, als das Schöne erkannte der Vergänglichkeit zu entziehen, es auf diese Weise zu bewahren für alle Zeit. Die dafür eingesetzte Methode wurde im Griechenland des 5. Jahrhunderts v. Chr. als *mimetike techné* – als „nachahmende Kunstfertigkeit“ – bezeichnet und daher die größtmögliche Annäherung an das wirkliche Vorbild zum Maßstab des Könnens des Künstlers gemacht. Die formale Gestaltung gab in ihrer Perfektion dem Original jenen Wahrheitsanspruch, der den Betrachter zwischen Wirklichkeit und Nachahmung nicht mehr unterscheiden lässt. Mit Staunen und Begeisterung erfüllt, ist er ausgeliefert der Illusion einer erschauten, wenn auch nachgeahmten Wirklichkeit. So wird die vollkommene Nachahmung als illusionistisches Meisterwerk zum Qualitätserweis und Maßstab des griechischen Künstlers.

Die Bedeutung der illusionistischen Malerei als künstlerisches Prinzip fand bekanntlich in der neuzeitlichen Malerei vor allem im Bereich des niederländischen und flämischen Stilllebens eine unübertreffliche Veranschaulichung.

Das der Mimesis verpflichtete Kunstwerk, z. B. also das Stillleben, ist in seinem Anspruch einen Ausschnitt der Wirklichkeit in möglichst vollkommener Weise wiederzugeben, ja nachschöpfend zu wiederholen, nicht zu

trennen vom Schaffensprozess selbst, der Produktion durch den Künstler, dessen Talent, Genie und sein an individuelle und gesellschaftliche Bedingungen und Erfahrungen geknüpftes Vorverständnis. Erst in der Umsetzung dieser Grundgegebenheiten eines jeden künstlerischen Schaffensprozesses vollzieht sich das zum originalen Kunstwerk führende Kunstwollen des Künstlers. Insofern ist das Original also untrennbar verbunden mit seinem Schöpfer, dem Künstler, Maler, Bildhauer etc. und dessen individuellem Gewordensein. Die ursprünglich als höchstes Ziel angestrebte illusionistische Nachahmung entwickelt sich im künstlerischen Prozess, wächst über die reine Mimesis hinaus und verpflichtet sich einem höheren Sinnzusammenhang, der hinter den realen Dingen verborgen liegt und über die Vergänglichkeit des Kunstwerks hinausführt. Nachahmungsstreben, schöpferische Genialität und eine besondere Wahrnehmungsweise bestimmen demnach die formale Gestaltung und Qualität des originalen Kunstwerkes, das gerade dadurch in seiner jeweiligen Einzigartigkeit unwiederholbar ist. Die inhaltliche Bestimmung des Kunstwerkes hingegen, die von einem ursprünglichen Imponiergehabe und besonderen Qualitätsanspruch über die von Platon verlangte Zielsetzung, nämlich die Wiedergabe der hinter den realen Dingen verborgenen Wirklichkeit, der Ideen, zu der von Aristoteles formulierten, der Kunst zugemessenen Verantwortung für die moralische Nützlichkeit führt, findet ihre Erfüllung in einer sowohl die Sinnenreize, die Gefühle als auch den Intellekt anrührenden Wirkung. Die Faszination des Kunstwerks liegt also in ihrer Vielschichtigkeit ebenso begründet wie in ihrem immer wieder geforderten und je nach gesellschaftlichen Zwängen und Erwartungshaltungen neu definierten Anspruch, über ihren Betrachter in die Welt hinein zu wirken.

Der Ort der Begegnung zwischen dem eben angesprochenen Original und seinem Betrachter ist, neben den in dieser Funktion immer stärker zurückgedrängten sakralen Orten, das Museum. Auch wenn in ihm die Kunstwerke in der Regel ihres kulturgeschichtlichen, religiösen, kultischen und gesellschaftlichen Zusammenhangs enthoben, ihrer ursprünglichen Funktion entkleidet sind, übernehmen die Museen gleichsam eine Ersatzfunktion als Ort, an dem die Zwiesprache zwischen Objekt und Betrachter ihre höchste Verwirklichung, ihren letzten Sinn erfahren kann.

Die Zwiesprache und ihre Wirkung auf den Betrachter, sein Staunen und die Faszination der Wahrnehmung, das Empfinden von Schönheit aber auch von Grausamkeit und Banalität unterliegen freilich unterschiedlichen geistigen, seelischen, intellektuellen und emotionalen Grundgegebenheiten des Betrachters. Um Panofsky zu zitieren: „Das nachschaffende Erlebnis eines Kunstwerkes ist daher nicht nur von der natürlichen Sinnhaftigkeit und der visuellen Übung des Betrachters abhängig, sondern auch von seinem geistig kulturellen Rüstzeug. Den völlig ‚naiven‘ Betrachter gibt es nicht.“ In idealisierendem Überschwang formulierte André Malraux in seinen Stimmen der Stille: „Das Museum zwingt zu einer Auseinandersetzung mit allen Ausdrucksmöglichkeiten der Welt, die es in sich vereint, und zur Frage nach dem, was das sie alles Verbindende ist. [es] vermittelt dem Beschauer über die bloße Augenlust hinaus noch das Bewusstsein, einem leidenschaftlichen Ringen beizuwohnen, in dem es darum geht, angesichts der erschaffenen Welt den Akt der Welterschöpfung noch einmal zu vollziehen. Damit wird das Museum zu einem der Orte, die uns den höchsten Begriff vom Menschen vermitteln.“

Die hier von Malraux hoch idealisierte Museumswelt und ihre Zielsetzung mussten freilich auch in seinen Augen letztlich scheitern, sind doch Museen immer nur Stückwerk, Ausschnitte und unvollkommen in ihrem Anspruch, die ganze Welt in sich zu versammeln. In der Regel aus einleuchtenden Gründen beschränkt auf „kleinformatige“ Objekte und meist ohne die mit Gebäuden verbundenen Kunstwerke wie Glasfenster,

Architekturteile, Fresken sind die Museumssammlungen unvollständig und in ihrem Aussagewert gemindert.

Die von Malraux aus diesem – ausschließlich auf das originale Kunstwerk beschränkten – Mangel abgeleitete Forderung nach einer Erweiterung des Museumsbegriffes führte ihn zu der Idee eines Musée imaginaire, einem imaginären Museum, in dem die Unvollständigkeit der Gegenüberstellung, „wie sie nun einmal in der Natur der wirklichen Museen liegt“ bis zum Äußersten ergänzt werden könne – und zwar aufgrund der Vervielfältigungsmöglichkeiten der Moderne, mit deren Hilfe die Reproduzierbarkeit des Kunstwerks in bisher ungeahntem Ausmaß verwirklicht werden könne.

Diese letztlich auf das bereits 1936 von Walter Benjamin verfasste Traktat über „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ zurückgehende Erweiterung des Museumsbegriffes, führt uns nun notwendigerweise zur Frage des Verhältnisses von Original zu Kopie als reproduziertem Original, aber auch zur Begriffsbestimmung von Kopie, Version, Paraphrase und auch Fälschung. Bei Walter Benjamin wird das Original „durch das Hier und Jetzt – durch sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“, definiert. Seine besondere Gebundenheit an die eigene Geschichte, die unverwechselbar ist, bedingt die Einzigartigkeit des originalen Kunstwerks. „Das Hier und Jetzt des Originals machen den Begriff seiner Echtheit aus“, dementsprechend ist „die Einzigartigkeit des Kunstwerks identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition“. Die in Verbindung mit dieser Begriffsbestimmung notwendige Aureatisierung des Kunstwerks, dessen authentischer Charakter in der gegebenen Begriffsbestimmung mit umfasst wird, erfährt freilich durch die Reproduzierbarkeit, die technische Vervielfältigung, eine nicht zu vernachlässigende „Wertminderung“, nicht nur im künstlerischen Sinn. Durch die Reproduktion des Kunstwerks wird gleichsam seine Historizität, seine Gebundenheit an einen größeren Zusammenhang, der in das Weltgebäude hineinreicht, aufgelöst. „Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes verkümmert, das ist seine Aura. Die Reproduziertechnik löst das

Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab (und) setzt an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises." Also werden der Verlust der Aura, der Verlust des Authentischen und damit der Einzigartigkeit des Kunstwerkes zu den Kennzeichen der Reproduktion, der technischen Kopie. Das Original, das einst – noch bevor es seine letzte Position in einem Museum finden sollte, in einem religiös-kultischen, einem gesellschaftlich bestimmten, in einem Ritual geborgen war, wird zur Kopie, ja zur Fälschung. Auch wenn der ursprünglich sinnstiftende Gebrauchswert, der „Sitz im Leben“ und in der Welt, über den das Kunstwerk einst verfügte, im Museum verloren gehen mag, haftet auch den musealisierten Kunstwerken immer „noch jenes magische oder religiöse Ritual an“ (W. Benjamin), in dessen Dienst es einst gestanden haben mag.

Die Reproduzierbarkeit des Originals ist freilich keineswegs eine ausschließliche Errungenschaft der Neuzeit und ihrer technischen Möglichkeiten, sondern wurde bereits in der Antike etwa durch Guss und Prägung von Münzen, bei Bronzen oder Terrakotten ebenso gehandhabt, wie der Holzschnitt und der Buchdruck des Mittelalters zur Reproduzierbarkeit der Graphik, der Schrift, der Literatur etc. geführt haben. Kupferstich und Radierung, aber auch die Lithographie seit Beginn des 19. Jahrhunderts haben der Reproduktionstechnik neue Dimensionen geöffnet, die durch die Erfindung der Fotografie und des Films ins damals kaum Vorstellbare erweitert worden sind.

Ohne hier auf die politisch-ideologischen Implikationen und Schlussfolgerungen eingehen zu können, die mit diesen technischen Reproduktionsmöglichkeiten einhergingen und etwa von Walter Benjamin in bejahender Weise als Mittel zur Emanzipation des Kunstwerks „von seinem parasitären Dasein am Ritual“ (s. o.) verstanden wurden, seien hier einige Beispiele der Reproduktion als Kopie und als Fälschung und ihr Verhältnis zum Original angeführt.

Reproduktionen werden in dem Bestreben hergestellt, ein als besonders hochwertig, qualitativvoll und damit auch wertvoll erachtetes Vorbild, das Original, zu duplizieren oder gar zu vervielfachen. Die Kopistentätigkeit

aus dem Bemühen heraus, die Vorbildhaftigkeit eines Originals durch den Kopiervorgang besser zu verstehen, der Qualität des zum Kopieren ausgewählten Originals auf diese Weise näher zu kommen, kann freilich durch eine technische Reproduzierung nicht ersetzt werden. Doch zurück zur digitalen Bilderfassung und Reproduktion. Auch das KHM ist im Rahmen eines österreichischen, vom BMfUWK geförderten Pilotprojektes dazu aufgerufen, die Digitalisierung der uns anvertrauten Objekte voranzutreiben. Über 10.000 Bilddaten konnten bisher eingespeichert werden, darunter ein wichtiger Teil der Gemäldegalerie, aber auch Bestände des Theater- und des Völkerkundemuseums. Die Gesamtkapazität unserer Speichermedien beträgt im Augenblick immerhin 2 Terabyte!

Während die bisher erwähnten Reproduktionsmethoden entweder edukative, auftragsbestimmte, rein künstlerische oder wissenschaftliche, dokumentarische aber auch kommerzielle Zielsetzungen für sich in Anspruch nehmen, zählt die Fälschung in der Regel zu jenen Reproverfahren, die zwar formal der Kopie gleich zu setzen sind, dennoch aber im wahrsten Sinn des Wortes einer anderen Gesetzmäßigkeit unterliegen. So muss als Fälschung ein Objekt oder eine Objektgruppe – Urkunden, Briefe, Gemälde, Statuen, Geldscheine, Münzen, Reliquien etc. – die zum Zwecke der Täuschung und zur Erzielung eines politischen, religiösen oder materiellen Mehrwertes eigens angefertigt oder in diesem Sinn nachträglich verändert, also verfälscht, wurden. Aus der unübersehbaren Menge der Fälschungen seien ein paar Beispiele herausgegriffen, die entweder als wenig bekannt, kunstgeschichtlich bedeutsam – oder besser besonders peinlich – oder als besonders kurios eingestuft werden können.

Zu den bekanntesten und das meiste Aufsehen erregenden Beispielen moderner Fälschungstätigkeit zählen die gefälschten Vermeers und Van Dycks des berühmten holländischen Kunstmalers Han van Meegeren, die zwischen 1935 und 1943 angefertigt wurden. Zwar begabt, aber ohne besondere öffentliche Anerkennung seines malerischen Talents, litt van Meegeren unter der vermeintlichen öffentlichen

Missachtung, hielt er sich doch für einen der größten Maler seiner Zeit. Aus dem Versuch, seine besondere Genialität öffentlich unter Beweis zu stellen, entstand 1935/36 seine erste Fälschung unter dem Namen Vermeers, der zu den bedeutendsten niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts zählt, obwohl ihm nicht viel mehr als dreißig authentische Werke zugeschrieben werden können. Ausgestattet mit allen Kenntnissen auch der maltechnischen, chemischen und materialbezogenen Voraussetzungen für ein „echtes“ Gemälde des 17. Jahrhunderts, sollten die Fälschungen van Meegerens die anerkanntesten Kunstexperten seiner Zeit täuschen. Schon mit seiner ersten Fälschung, die Emmausjünger, die vom bekanntesten Vermeer-Spezialisten Hollands Abraham Bredius enthusiastisch als das Meisterwerk Vermeers gefeiert wurde, gelang ihm die erhoffte „Anerkennung“. Auf eine Originalleinwand des 17. Jahrhunderts gemalt – nach sorgfältiger, aber letztlich im Röntgenbild noch erkennbarer Beseitigung eines früheren Gemäldes, was den Echtheitsanspruch natürlich erhöhte, mit zeitlich passenden Farbpigmenten, Kunstharz, verschiedenen Firnisvorgängen und dem für den Alterungsprozess notwendigen „Backen“ des fertigen Gemäldes bei ca. 120°, das zu den typischen Krakeluren der Oberfläche führte, war das Ergebnis offensichtlich mehr als überzeugend. Aber vor allem auch die malerische, die stilistische und formale Ausführung überzeugten die Kunsthistoriker, so unverständlich uns das heute vorkommen mag. Der Erfolg der Emmausjünger ermutigte Han van Meegeren zu weiteren Fälschungen. Insgesamt sollten neun Vermeer, zwei de Hocke und ein Frans Hals sein Atelier verlassen und zum Teil in den bedeutendsten Museen Hollands ausgestellt werden, darunter auch das Gemälde „Mädchen und Mann am Spinett“, das von allen Fälschungen dem Malstil Vermeers noch am nächsten kommt, vergleicht man es mit dem Vermeer des KHM „Der Maler in seinem Atelier“. Zum Verhängnis sollte van Meegeren schließlich die Vermeer-Fälschung „Christus und die Ehebrecherin“ werden, die 1942 für die gewaltige Summe von 1,6 Millionen Gulden von Hermann Göring erworben worden war. Als das Bild nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs

bei einem ehemaligen Kindermädchen Görings auftauchte und man seine Herkunft zurückverfolgte, wurde van Meegeren nicht wegen Kunstfälschung, sondern wegen Kollaboration mit dem Feind unter Anklage gestellt und sofort verhaftet. Um seinen Kopf zu retten, denn auf Kollaboration konnte die Todesstrafe stehen, gestand van Meegeren seine Fälschungen ein. Da man seinen Beteuerungen anfänglich keinen Glauben schenkte und sie als Ausreden auffasste, sah er sich veranlasst, in der Untersuchungshaft unter Beisein von Zeugen einen weiteren Vermeer zu fälschen: „Jesus unter den Schriftgelehrten“. Daraufhin wurde die Anklage wegen Kriegsverrat fallen gelassen und in eine wegen Kunstfälschung abgeändert. Zu einem Jahr Haft verurteilt starb van Meegeren nach wenigen Wochen in der Gefängnis-Klinik an Herzversagen.

Ein übersteigertes Selbstwertgefühl gepaart mit Minderwertigkeitskomplexen, Geltungsbedürfnis, Ehrgeiz und ein besonderes Talent waren mit die Ursachen für eine letztlich tragische Existenz. Auch wenn es für uns heute völlig unverständlich ist, dass seine Fälschungen nicht sofort als solche erkannt wurden, bleibt ein etwas bitterer Nachgeschmack, bedenkt man die entscheidende Rolle, die die Experten damals gespielt haben. Doch von den Fälschungen kehren wir wieder zurück zu den Reproduktionsmöglichkeiten des digitalen Zeitalters und ihren Auswirkungen auf unser Wahrnehmungsbewusstsein, auf unser Verhältnis zum Original, zu den Museen insgesamt.

Die mit der Entlarvung der van Meegeren-Fälschungen einhergegangene Schockwirkung auf die kunsthistorische Diskussion, die natürlich zur sofortigen Beseitigung der angeblichen Vermeers aus den Museumssälen führte, gibt heute die Möglichkeit, Einsicht zu nehmen in die spezifischen Mechanismen der Rezeptionsbedingungen, denen ein originales Kunstwerk zu unterliegen scheint: jeder Betrachter, der ausgestattet mit einem mehr oder weniger umfangreichen Vorverständnis, einem Mindestmaß an Grundwissen oder zumindest sekundären Informationen, wird das Gemälde, die Statue etc. nur dann in jene oben angesprochene Betrachtungsweise oder Zwiesprache mit sich

selbst einbeziehen können, wenn ihm das sichere Gefühl, einem Original gegenüberzustehen, bewusst ist. Zumindest gilt dies für jene Kunstwerke, deren Authentizität aufgrund ihrer besonderen Herkunft, Qualität, Unverwechselbarkeit, Einmaligkeit, Schönheit, Erhabenheit, Einzigartigkeit des Ausdrucks und ihr Schöpfer-Maler, Bildhauer oder Zeichner etc. – jene Reputation, Anerkennung und Faszination für sich in Anspruch nehmen kann, wie dies bekanntlich bei Dürer, Rembrandt, Rubens oder Vermeer der Fall ist. Dass freilich die moderne Kunst sich in ihren verschiedenen Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts, im Dadaismus, dem Surrealismus, der Pop Art oder Fluxus immer stärker und bewusst von dem handwerklich-künstlerischen Herstellungsprozess durch den Künstler allein losgelöst hat – man denke z. B. an die Ready Mades eines Duchamp oder Serigraphien von Andy Warhol, sei hier angedeutet. Die Frage des Authentischen, der Aura des Originals in der modernen, vor allem zeitgenössischen Kunst kann hier nicht weiter verfolgt werden.

Also zurück zur Entaureatisierung des als Fälschung erkannten, ursprünglich höchst bewunderten Originals. Ganz abgesehen von dem mit einem derartigen Einschätzungswandel oftmals auch verbundenen Verlust des materiellen Wertes, ist der Verlust der Aura das Entscheidende dieses Wandlungsprozesses, unabhängig von der gegebenen künstlerischen Qualität. Hier sei das allbekannte Beispiel von dem ursprünglich als eigenhändiger Rembrandt bezeichneten Gemälde des Mannes mit dem Goldhelm erwähnt, der heute als Werkstattarbeit Rembrandts vor allem im Zusammenhang mit der hier diskutierten Problematik zitiert wird. Die Ursachen für den im Bewusstsein des Betrachters stattfindenden Wertewandel sind sicher vielschichtig und nicht für jedermann in gleicher Weise gültig. Die von Malraux so blumig beschriebene Zwiesprache zwischen Objekt und Betrachter, die im Bewusstsein des Betrachters letztlich zur „Neuschöpfung“ der im Original widergespiegelten Welt führen kann, beschreibt den darin zum Ausdruck kommenden psychisch-seelischen Vorgang sicher nur unzureichend. Ohne so weit gehen zu wollen, wie es ein Zitat Helmut Zusaneks versucht – „Das Göttliche ist der Zusam-

menhang – ihn zu verehren ist Religion, ihn darzustellen ist Kunst“ –, kommt dem originalen Kunstwerk in seinem Eingebundensein in Aura und Authentizität die immanente und bleibende, durch nichts zu ersetzende Funktion der Wirkung in die Welt zu, vermittelt durch den Betrachter. Die darin sich zeigende Unersetzlichkeit des originalen Kunstwerkes hebt es einmal mehr von Kopie und Faksimile, von Version und Replik, aber auch von der virtuellen Wirklichkeit und deren Reproduziermöglichkeiten deutlich ab.

Die seit einigen Jahren unser Leben durchdringende Begriffs-inflation im Zusammenhang mit virtueller Wirklichkeit, virtuellen Räumen, Cyberspace, virtuellen Kriegen und virtueller Geschichte hat auch vor der Museumswelt nicht Halt gemacht.

Virtuelle Museen zählen heute zum Alltag der Computerwelt und des Internet, das auf zehntausenden Webseiten tausende virtuelle Museumsbesuche anbietet. Virtuelle Besuchspfade führen durch Sammlungsräume und durch Sonderausstellungen, ermöglichen die Konzeption und virtuelle Verwirklichung eigener Ausstellungen durch den Nutzer, bis sich dieser mit geröteten Augen und steifem Rücken vielleicht an die angenehm kühle Raumatmosphäre, die Architektur und die aufregenden Objekte, die er als Kind mit seiner Mutter oder seinem Vater aufgesucht hat, wehmütig erinnert. Doch Spaß beiseite. Es wäre gänzlich falsch, obwohl dies gerne geschieht, würde man dem Museum erst seit der Entwicklung neuer elektronischer Medien auch einen bis dahin noch nicht innegehabten Informationscharakter absprechen wollen. Museen waren immer, auch vor der Multimedia-Welt, Massenmedien der Informationsgesellschaft. Schon lange vor dem Einzug multimedialer und elektronischer Vermittlungs- und Informationstechniken waren die Museen, ihre Kuratoren und Museumsdidaktiker bemüht, die in den Museen ver- und gesammelte Informationsfülle an den Besucher heranzutragen. Der mit dem Einsatz moderner Vermittlungsstrategien einhergehende Wandel des Museumsverständnisses von einer reinen Aufbewahrungsanstalt mit restauratorischen und wissenschaftlichen Aufgaben auch zu einem Dokumentations- und Informationszentrum,

zum Erlebnisraum besonderer Qualität, ist heute jedem Besucher einsichtig, ja selbstverständlich.

Das virtuelle Museum hingegen, das ausschließlich über die digitalisierte Wiedergabe der Sammlungsobjekte verfügt, bleibt in seiner Funktion ausschließlich informationsbestimmt. Die im Museum aufbewahrte, zumindest zum Teil präsentierte und inventarisierte Erinnerung des Menschen als Archiv der Vergangenheit erfährt zwar durch die virtuelle Wiedergabe eine bis dato undenkbare Zugänglichkeit und Verbreitung – die notwendige Beschränkung auf eine technisch bedingte zweidimensionale Abbildlichkeit reduziert jedes noch so bedeutende Original zum Dokument.

Die Idee zu einer weltweit verknüpften, digitalisierten Sammlung wurde bereits 1968 in New York diskutiert und mit folgendem Szenario verbunden: „Sometime in 1980 a scholar will enter a major museum, seat himself at a computer terminal and he will expect to see works from all significant collections around the world, including works currently in storage and those out in travelling exhibitions“ (Paisley 1968, 195). Alles dies ist seit langer Zeit Wirklichkeit geworden und es dürfte kaum ein halbwegs bedeutendes Museum geben, das nicht die eigene Sammlung – zumindest die Hauptwerke – ins Netz gestellt hat und über Links zu anderen Museen weiterverweist. Man spricht heute von elektronischen, digitalen, virtuellen, Online-, Hypermedia, Web- oder Cyberspace-Museen, die anders als das traditionelle Museum noch keine gemeinsame Definition über Zielsetzung, den Aufgabenbereich und das Besondere der verschiedenen Sonderformen gefunden haben. Die Verknüpfungsmöglichkeit von Informationen über die Sammlungsbestände anderer Museen und die daraus resultierende größere Flexibilität in der Interkommunikation erleichtert mit Sicherheit die Zusammenarbeit unserer Institutionen. Das virtuelle Museum greift also über den eigenen Sammlungsbereich hinaus und ist eben mehr als die elektronische Ausformung einer bestimmten Institution. „It is where the knowledge resources of multiple institutions come together, seamlessly in the virtual space of the Infobahn to make possible unprecedented

explorations of heritage.“ (MacDonalld and Aisford 1994)

Demzufolge kommt den Museen heute eine doppelte, wenn auch unterschiedlich zu gewichtende Funktion zu: einerseits bleiben sie der Bewahrungs- und Begegnungsort des authentischen Originals mit dem Betrachter, das in seiner Originalität und materiellen Verdinglichung durch keine noch so perfekte virtuelle Wiedergabe ersetzt werden kann. Oder meinen Sie, dass jene jüngere Besucherin, die in der Ausstellung über 1000 Jahre Musik in Österreich beim Betrachten des originalen, also von Mozart eigenhändig geschriebenen, Werkverzeichnisses in Tränen der besonderen Empfindung, der Rührung ausbrach, dasselbe Erlebnis beim Betrachten der entsprechenden Web-Seite gehabt hätte? In diesen Zusammenhang passt ein Beispiel aus der jüngsten Zeit: Das vor einigen Wochen aus Österreich ausgeführte Gemälde des „Bethlehemitischen Kindermordes“, das über 150 Jahre dem Rubensschüler van den Hoecke zugesprochen war, wurde bekanntlich von Sotheby-Experten als echter Peter Paul Rubens erkannt. Abgesehen davon, dass mit dieser Zuschreibung, an der kein Zweifel bestehen kann, eine Wertsteigerung unvorstellbaren Ausmaßes verbunden war, die dieses Bild zum teuersten der Geschichte gemacht hat, lässt sich hier die nachträgliche Aureatisierung eines Originals gut nachvollziehen.

Über vierzig Jahre unbeachtet innerhalb der Klausur eines Klosters „abgestellt“, in seinem wahren Wert unerkannt und von der Besitzerin ungeliebt, erfährt dieses ja nun wirklich prachtvolle Gemälde, dessen Zuschreibung an einen Rubensschüler unverständlich war, eine neue Dimension in seiner Einschätzung als eigenhändiges Meisterwerk P. P. Rubens. Doch während die Betrachtung dieses Gemäldes in seiner digitalisierten Form etwa im Internet vielleicht ein gewisses, auf die besondere Wertsteigerung zurückzuführendes Gefühl des Besonderen hinterlässt, muss die wahre Begegnung, die unter neuen Vorzeichen steht, dem direkten Anblick im Museum vorbehalten bleiben.

Erst hier entfaltet sich die Aura dieses Rubens, die nun freilich auch seine besondere Geschichte miteinbezogen hat.

Das Museum des 21. Jahrhunderts

PRIVATISIERUNG ODER KULTURELLER DARWINISMUS

BETRACHTUNGEN ÜBER DAS AMERIKANISCHE SYSTEM
DER KULTURFÖRDERUNG*

KEVIN V. MULCAHY

Laut Oxford English Dictionary kommt das Wort „entrepreneur“ (Unternehmer) vom französischen „entreprendre“ (unternehmen). Während die Bezeichnung „Entrepreneur“ im Sinne des innovativen, risikofreudigen Geschäftsinhabers allgemein wohlbekannt ist, gibt es auch die weniger bekannte, jedoch äußerst interessante Bedeutung des „Entrepreneur“ als jemand, der beauftragt ist, verschiedene an einer Sache beteiligte Parteien zusammenzubringen. Im Folgenden wird vom „Kulturverwalter“ in eben diesem Sinne des „Entrepreneur“ die Rede sein, also von jemandem, der die Aufgabe hat, als *vertraglicher Vermittler* den Staat, den privaten Sektor und die Öffentlichkeit zusammenzubringen, um ein allgemeines kulturelles Gut Wirklichkeit werden zu lassen.

Im amerikanischen System der Kulturförderung muss der Kulturverwalter seit jeher, sei es im Rahmen einer öffentlichen Agentur oder eines privaten „not-for-profit“-Unternehmens (gemeinnütziges Unternehmen) stets Entrepreneur sein, als der Vermittler der Triade nämlich, aus der sich die Finanzierung zusammensetzt: Einkommen, philanthropisches Spendenaufkommen und staatliche Subvention. Diese Triade wird hier

besprochen und eine Gegenüberstellung mit Australien gemacht werden, mit einer Nation, die in sozio-ökonomischer und in politischer Hinsicht zahlreiche Charakteristika mit den USA teilt, die aber ein anderes System der Kulturpolitik hat. Weiters werden wir Vorschläge für ein begriffliches Grundgerüst machen, mit Hilfe dessen die Tätigkeit des „Kultur-Entrepreneurs“ mit allgemeinen kulturpolitischen Fragen in Zusammenhang gebracht werden kann. Zuletzt wird die Frage thematisiert werden, wie man den Wert von Kultur besser vermitteln kann, und wie der kulturelle Sektor allgemeine gesellschaftliche Werte fördert.

1. Steuerbefreiungen und private Philanthropie

Die Vereinigten Staaten stellen die große Ausnahme bei der Finanzierung öffentlicher Kultur dar, indem sie sich zum großen Teil auf Steuerbefreiungen für karitative Abschreibungen sowie auf gemeinnützige (not-for-profit) Organisationen verlassen. Was jedoch die amerikanische Kultur einzigartig macht, ist das Ausmaß, in dem die indirekten Mechanismen der Steuerbefreiung private Institutionen und Individuen ermächtigen, sich einer öffentlichen Sache zu widmen. Die hartnäckige Meinung, dass die Vereinigten Staaten kein bedeutendes Engagement in Sachen Kultur hätten, muss korrigiert werden, um die Rolle des gemeinnützigen (not-for-profit) Sektors in Betracht zu ziehen.

* Deutsche Zusammenfassung des Referates von Kevin V. Mulcahy: Privatization or Cultural Darwinism: Perspectives on the American System of Cultural Patronage

Kulturelle Aktivitäten werden in den Vereinigten Staaten nicht so direkt subventioniert wie in anderen Nationen, aber die Rolle des Staates ist aufgrund der Steuerbefreiung für kulturelle Organisationen und deren Wohltäter nicht eben unbedeutend.

Spenden von Einzelpersonen machen seit jeher den größten Teil philanthropischer Unterstützung von Kunst und Kultur aus. Die Rückgänge bei den der Kunst und Kultur gewidmeten Spenden der Durchschnittshaushalte in letzter Zeit lassen jedoch nur geringes Wachstum in diesem Bereich erwarten.

Stiftungen sind bisher ein weiterer wichtiger philanthropischer Mitspieler bei kulturellen Aktivitäten gewesen, indem sie in erster Linie für die darstellende Kunst und an Museen gespendet haben.

Obwohl es scheint, dass amerikanische Philanthropen ihre Religion, ihre Schulbildung, ihre Gesundheit und ihr persönliches Wohlbefinden sehr zu schätzen wissen, scheinen öffentlich-sozialer Aktivismus, Kunst und Kultur sowie die Geisteswissenschaften in Zukunft eine weniger günstige Position einzunehmen.

2. Die Gefahren der Privatisierung

Eine ständig wachsende Nachfrage nach Einkommen – zum Beispiel aus einträglichen Blockbuster-Shows – kann nicht umhin, öffentliche Kulturinstitutionen von ihrer hauptsächlichen Bestimmung abzulenken, nämlich der, den ästhetischen Bedürfnissen der Öffentlichkeit zu dienen. Öffentliche Kulturpolitik existiert, um Verzerrungen bei der Vertretung (von Kultursparten) und Mängel bei der Verfügbarkeit (von Mitteln) zu kompensieren, Phänomene, die mit einem ausschließlich vom Markt bestimmten Kultursystem verbunden sind. Um den Vertrieb von Kultur als Ware auszugleichen, macht eine Politik der kulturellen Demokratie und der Demokratisierung von Kultur die Wertschätzung von Kultur zum öffentlichen Thema.

Es gibt ein paar allzu optimistische Annahmen Vorteile betreffend, die die Einführung eines mehr business-orientierten bzw. unternehmerischen Ansatzes in der Verwaltung von Kunst und Kultur angeblich mit sich

bringt. Hier einige „worst case“-Beispiele für ein unkritisches Herangehen an die Privatisierung:

Erstens: die starke Präsenz der Philanthropie im amerikanischen System der Kunst- und Kulturförderung ist anderswo nicht unbedingt wiederholbar.

Eine kürzlich erschienene Studie über die Muster privaten Spendenverhaltens in Australien verweist auf ein weitverbreitetes Phänomen, nämlich, dass das Ausmaß der Philanthropie nicht einfach vom Steuersystem abhängt, sondern von einer allgemeineren privaten Philanthropie versus Ausgaben der Öffentlichkeit zur Unterstützung öffentlichen Gutes. Wenn man die aus philanthropischen Spenden stammenden Beträge in verschiedenen Staaten als Prozentzahl des jeweiligen Bruttoinlandsproduktes betrachtet, so führen die Vereinigten Staaten mit knapp mehr als 1 %, gefolgt von Spanien mit ca. 0,89 %, Kanada und Großbritannien mit 0,6 % und Australien mit 0,32 % des BIP.

Zweitens: Philanthropie, in Australien für durchschnittlich ca. 12 % der Einkünfte der Kulturorganisationen verantwortlich, hat ein begrenztes Wachstumspotential. Deshalb empfiehlt sich die Re-Evaluierung aller Elemente der Triade, aus der die Finanzierung besteht.

Es ist klar, dass es eine starke Beziehung zwischen dem öffentlichen Sektor und dem kulturellen Milieu gibt. Man kann auch feststellen, dass die kleineren Organisationen mehr von öffentlichen Ausgaben abhängig sind als die größeren.

Drittens: Wenn Einkünfte zum Selbstzweck werden, besteht das eindeutige Risiko, dass die Kommerzialisierung die ästhetischen Entscheidungen gemeinnütziger (non-profit) kultureller Unternehmungen diktiert.

Eindeutige Begrenzungen entstehen, wenn der Geldbeschaffung im gemeinnützigen (non-profit) Kultursektor zu großes Gewicht zukommt. Die darstellenden Künste verlassen sich auf populäre Programmgestaltung – d. h. traditionelle Werke, die allgemein beliebt sind – um den zahlenden Kunden und den philanthropischen Spendern zu gefallen, oft auf Kosten einer vielfältigeren Programmgestaltung (McCarthy, 2001: 96).

Viertens: Sponsoring durch Firmen ist Werbung, nicht Philanthropie.

Wenn eine Firma ein karitatives Geschenk macht, so handelt sie als ein gesellschaftlich verantwortliches Mitglied der Gemeinschaft, indem sie einen Teil ihrer Gewinne als philanthropischen Akt an eine Kulturorganisation spendet. Eine Förderung durch eine Firma hingegen kommt aus dem Budget für Marketing und Werbung als PR für die Firma (Dorfman, 1998: 51). Es ist nicht überraschend, dass Firmen gerne mit „beliebten“ Produktionen und Ausstellungen assoziiert werden, das heißt, mit solchen, die bei einem breiten Publikum Anklang finden. Es wird damit gerechnet, dass diese Befriedigung des Publikums zum Sponsor als Vorteil zurückkehrt. In der Suche nach dem Mega-Erfolg wird das Sichere und Vertraute gesucht, Riskantes und Innovatives vermieden.

Fünftens: Kultureller Darwinismus ist ohne öffentliche Unterstützung unvermeidlich.

Kulturorganisationen kommen zunehmend unter Druck, innovativ an der Erhöhung der Einkünfte aus nichtstaatlichen Quellen zu arbeiten, ohne dabei ästhetische Standards zu kompromittieren. Tatsächlich sind ästhetische Kompromisse für die meisten kulturellen Organisationen in marktorientierten Milieus unvermeidlich.

Das zunehmende Sich-auf-den-Markt-Verlassen erfordert, dass mehr Geld für Marketing und aufwändige Shows ausgegeben werden muss. Dies bedeutet wiederum, dass ein noch größeres Publikum benötigt wird, um die daraus entstehenden Kostenzunahmen zu tragen.

In einem solchen Milieu können nur die größten Firmen überleben (McCarthy 2001: 95).

Es sind die mittelgroßen Organisationen der darstellenden Kunst, die anscheinend die düsterste Zukunft haben. Als die Garanten kultureller Vielfalt, als Stätten ästhetischen Experimentierens, als Zentren kommunalen Stolzes und als Symbole kultureller Exzellenz sind es jedoch diese mittelgroßen Institutionen, die die wesentlichen Bausteine der kulturellen Infrastruktur einer Nation bilden.

Da die Möglichkeiten zusätzlichen Einkommens begrenzt oder tatsächlich auf lange Sicht kontraproduktiv sind, muss die mittelgroße Kulturinstitution sich um erhöhte oder zumindest stabile öffentliche und private Großzügigkeit bemühen. Der Mehrwert des ausgegebenen Geldes kann dem Staat in seiner Entscheidung über die Finanzierung von Kunst und Kultur als Begründung angeführt werden (Fishel, 2002: 14).

3. Der kulturelle Entrepreneur als Advokat von Kultur

Wenn man sich an die Bedeutung von „Entrepreneur“ im Sinne des „vertraglichen Vermittlers“ erinnert, gibt es eine klare Rolle für den Kulturmanager, die des „Kultur-Advokaten“. Die folgenden vier Rollentypen stellen eine Typologie der Verwaltungsführung im Bereich von Kunst und Kultur dar:

Der Intendant: er bewahrt und präsentiert die klassischen Werke des ästhetischen Kanons.

Der Impresario: er macht kreative Programmgestaltung, um das finanzielle Überleben der Institution oder des Ensembles zu sichern.

Der Geschäftsführer: er sucht nach kreativen Möglichkeiten, Gelder aufzutreiben, um das finanzielle Wohlbefinden der Organisation zu sichern.

Der Entrepreneur: sein Bestreben ist die Mobilisierung einer symbolischen Rhetorik und die Bildung breiter Koalitionen von Teilhabern, welche bereit sind, die individuellen und gesellschaftlichen Werte von Kunst und Kultur zu schützen und zu fördern.

Bei der Mobilisierung einer symbolischer Rhetorik ist es notwendig, dass drei hartnäckige Mythen wirksam zerstört werden, die der Unterstützung einer öffentlichen Kulturpolitik hinderlich sind:

Mythos Nr. 1: „Gelder zur Unterstützung von Kunst und Kultur sind milde Gaben“

Die Ergebnisse der Studie *The Arts in the Local Economy in the U.S.* (Kultur in der Kommunal-Wirtschaft in den USA) sollten alle verbliebenen Zweifel über die wirtschaftlichen Auswirkungen von Kunst und Kultur zerstreuen. Diese Studie nennt zwingende Beweise

dafür, dass die non-profit-Kulturindustrie der Vereinigten Staaten ein bedeutender Wirtschaftszweig ist, der Arbeitsplätze erhält und Einsparungen anregt. Zu bemerken wäre, dass kulturelle Aktivitäten Gewinne erzeugen, welche messbar sind und den Steuerzahler wenig kosten; es ist jedoch schwierig, den Beweis wirtschaftlicher Kausalität und Überlegenheit am jeweiligen Sektor zu erbringen.

Mythos Nr. 2: „Kunst und Kultur sind bloß Verzierung“

Es mag sein, dass die wahre Bedeutung von Kunst und Kultur vielleicht nicht so sehr in ihren direkten oder indirekten ökonomischen Auswirkungen zu finden ist als in ihrem qualitativen Gewinn. Den Städten bringen Kunst und Kultur eine Dimension von Attraktivität, die, obwohl schwer zu qualifizieren, sehr real ist. Kunst und Kultur werden in zunehmendem Maße als Standard für die Einzigartigkeit urbanen Lebens gewertet.

Mythos Nr. 3: „Kunst und Kultur sind elitär“

Kultur- und Bildungsinitiativen sind gute Beispiele für „funktionierende Beziehungen“ mit der kollektiven öffentlichen Erkenntnis, dass nämlich die soziale Gemeinschaft – Kunst- und Kulturschaffende inbegriffen – eine wesentliche Rolle bei der Förderung von Bildung spielt, und dass Bildung – einschließlich künstlerischer Bildung – eine wesentliche Rolle beim Aufbau sozialer Gemeinschaften spielt. Auf regionalem Gebiet helfen Kulturagenturen den regional gewählten politischen Vertretern, besser zu verstehen, dass sie, indem sie Kunst und Kultur finanzieren, eine Industrie unterstützen, die die Sanierung des Gemeinwesens fördert, den Bildungsstand erhöht, Arbeitsplätze sichert und das Verständnis zwischen den verschiedenen Kulturen und Ethnien fördert.

4. Eine öffentliche Kulturpolitik

Die drei Ziele einer Kulturpolitik, die sowohl individuelle ästhetische Anliegen befriedigt als auch Gemeinschaftswerte fördert, kann man schematisch so darstellen:

- Demokratisierung von Kultur anerkennt die Fähigkeit von Kunst und Kultur zu unterhalten, besonders mit

solchen Mitteln, die geschmacklich nicht dem größten gemeinsamen Nenner entsprechen.

- Kulturelle Entwicklung ermöglicht allgemeinzugängliche Programme, die Menschen aller Altersstufen Verständnis und Methoden kulturellen Ausdrucks näherbringen.
- Kulturelle Demokratie ermöglicht Programme, die sowohl einen leichteren Zugang zu kommunalen Kunst- und Kulturorganisationen gestatten und es dem Betrachter so möglich machen, sich an kulturell hochstehenden Werken zu erbauen, die aber auch die laufende Unterstützung für diesen Bereich garantieren.

Es gibt eine anscheinend unumstößliche Forderung, nämlich, dass Kunst und Kultur eher „sich selbst tragen“, als dass sie auf eine öffentliche Subvention zurückgreifen, um Kunst um der Kunst willen zu betreiben. Dieser „kulturelle Darwinismus“ ist am ausgeprägtesten in den USA zu finden, wo öffentliche Subventionen begrenzt sind, und wo von öffentlich unterstützter Kunst erwartet wird, dass sie für die Öffentlichkeit einen Gewinn darstellt.

Obwohl man das amerikanische Modell der Gemischtfinanzierung und der gemeinnützigen (not-for-profit) kulturellen Institutionen sehr empfehlen kann, muss man bedenken, dass eine vorwiegend privatisierte kulturelle Sphäre weniger geneigt ist, Fragen der ästhetischen Vielfalt, öffentlichen Zugänglichkeit und kulturellen Repräsentativität anzusprechen.

Unsere Empfehlungen gehen dahin, dass öffentliche Kulturagenturen eine „breit gefächerte“ Einstellung gegenüber öffentlicher Kultur verfolgen sollten, d. h. eine, die ästhetisch inklusiv und allgemein zugänglich ist (Mulcahy, 1991: 5–25; Mulcahy in: Mulcahy and Wyszomirski, 1995: 205–28).

Grundsätzlich existiert öffentliche Kultur, damit es eine Chance für bürgerschaftliches Engagement und ästhetische Reflexion gibt. Die Aufgabe des kulturellen Entrepreneurs ist es, die öffentliche Sphäre zu schaffen, in der das Bürgerschaftliche und das Ästhetische interagieren können.

„AUSGLIEDERUNG“ – ORGANISATIONSFORMEN FÜR DAS MUSEUM DES 21. JAHRHUNDERTS

HANS KOLLMANN

Vor einigen Jahren war „Ausgliederung“ ein aktuelleres Thema als heute. Es wurden Seminare zu diesem Thema angeboten und es ist nicht verwunderlich, dass bei einem dieser Seminare auch die Bundesmuseen-Ausgliederung präsentiert wurde. Das erste Bundesmuseum, das Kunsthistorische Museum, war soeben in die „Freiheit“ entlassen worden. Ein Referent war daher Generaldirektor Seipel. Generaldirektor Seipel referierte auch über die Wahl der Rechtsform bei den Bundesmuseen. Bei den Bundesmuseen wurde ja bekanntlich die Rechtsform wissenschaftliche Anstalten öffentlichen Rechts gewählt. Die Rechtsform der GmbH wurde hingegen laut Generaldirektor Seipel sehr bald aus den Überlegungen ausgeschlossen, da „eine GmbH immer gewinnorientiert ist und ein Museum nie auf Profit gerichtet sein kann“. Diese Bemerkung ist mir deshalb so gut in Erinnerung, weil zu diesem Zeitpunkt die Überlegungen hinsichtlich der Rechtsform des NÖ Landesmuseums kurz vor dem Abschluss standen und sich ein Projektteam, dem ich angehörte, bereits für genau die Rechtsform, die bei den Bundesmuseen ausgeschlossen wurde, entschieden hatte: nämlich für eine GmbH.

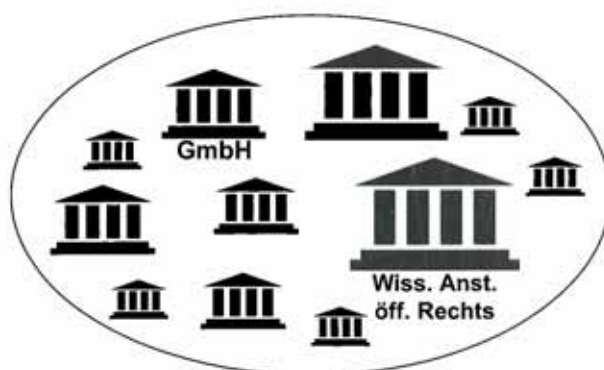


Abb. 1: Die Familie der öffentlichen Museen – ähnliche Aufgaben aber unterschiedliche Nachnamen

Nun sind aber Landesmuseen, wie das Niederösterreichische, und Bundesmuseen, wie das Kunsthistorische aus der gleichen Familie und um diese Familie soll es in meinen Ausführungen gehen. Nur die Mitglieder dieser Familie sind von dem Schreckgespenst „Ausgliederung“ betroffen. Diese Familie hat noch viele weitere Familienmitglieder aller Größenordnungen. Ihnen gemeinsam ist, dass es sich um Sammlungen aus öffentlichem Eigentum handelt, um einen öffentlichen Auftrag zur Präsentation dieser Sammlungen. Trotzdem entschied man sich bei zwei Familienmitgliedern

nach langen Überlegungen und Konzepten für zwei sehr unterschiedliche Rechtsformen, so wie wenn nahe Verwandte plötzlich und ohne äußeren Anlass unterschiedliche Nachnamen hätten. Wie können aber bei vergleichbaren Aufgaben nun so unterschiedliche Rechtsformen wie wissenschaftliche Anstalt öffentlichen Rechts und GmbH gewählt werden? Wichtiger noch: wie können diese sehr unterschiedlichen Rechtsformen unter einem Schlagwort, nämlich „Ausgliederung“ zusammengefasst werden?

1. Welche Bedeutung haben die Museumsfunktionen heute?

ICOM definiert fünf Funktionen eines Museums: sammeln, bewahren, forschen, vermitteln und ausstellen. In meinen Ausführungen werde ich die zwei letzten Funktionen, nämlich vermitteln und ausstellen, zusammenfassen. Ausstellungen, seien sie temporär oder permanent, dienen normalerweise hauptsächlich der Vermittlung. Unter einen erweiterten Vermittlungsbegriff fällt daher nicht nur die Kunstvermittlung im engeren Sinn, sondern alles, was dem Besucher den Aufenthalt im Museum angenehm, erlebnisreich oder informativ gestaltet, also auch die Ausstellungstätigkeit, das Marketing, der Eintrittskartenverkauf, der Shop etc.

Die Kulturstatistik 1999 hält fest, dass in diesem Jahr bei Ausstellungen, Schauräumen und sonstigen Schaustellungen 8,9 Mio. Besucher verzeichnet werden konnten. „Diese Einrichtungen konnten ihren Anteil am Gesamtmarkt, der in den 80er Jahren auf 30 % gesunken war, damit auf 41,2 % steigern.“ Das heißt, 41,2 % aller Besucher von Museen und Ausstellungen in Österreich besuchen Einrichtungen bzw. Häuser, die hauptsächlich der Vermittlung dienen.

Wenn man oberflächlich die Zahl der in den letzten Jahren neu eröffneten Kunstmuseen mit der Zahl der neu eröffneten Ausstellungshäuser vergleicht, ergibt sich ein ähnliches Bild: auf zwei große neue Kunstmuseen kommt zumindest eine Kunsthalle, siehe Museumsquartier, siehe aber auch Niederösterreich, wo die Kunsthalle Krems mehrere Jahre vor dem

Landesmuseum eröffnete. Ähnliches gilt für die Relation zwischen permanenten und temporären Ausstellungsflächen im Kunstbereich in Österreich.

Sieht man über Österreichs Grenzen hinweg, entdeckt man übrigens, dass sich nicht hinter jedem Museum auch wirklich ein Haus verbirgt, das die Museumsfunktionen auch wirklich erfüllt. Das heißt, auch Häuser, die wie Kunsthallen eigentlich ihre einzige Aufgabe in der Vermittlung haben, nennen sich gerne Museum – ein bislang nicht dokumentierter Aspekt des Guggenheim-Prinzips!

Diese Beispiele zeigen damit sehr deutlich, welche Museumsfunktion heute im Mittelpunkt steht: die Vermittlung. Wir leben im Zeitalter der Vermittlung.

Dafür ist auch das NÖ Landesmuseum ein gutes Beispiel. Für die Erbringung dieser einen Museumsfunktion wurde im Jahr 1999 ein eigener Rechtskörper gegründet. Die Niederösterreichische Museum Betriebsges.m.b.H. (kurz MBG) hat die Aufgabe, die Vermittlung im Sinne eines erweiterten Vermittlungsbegriffes wahrzunehmen. Sie wird das Ausstellungsprogramm umsetzen, die Servicebereiche betreiben und besorgt zusätzlich auch den technischen Betrieb des Gebäudes, um nur die elementarsten Aufgabenbereiche zu nennen. Hingegen sichert die Kulturabteilung des Landes auch weiterhin und wie bereits seit 100 Jahren die Erfüllung der anderen drei „klassischen“ Museumsfunktionen. Man spricht bei der Kulturabteilung von einer Bestandsfunktion und bei der MBG von einer Betriebsfunktion. Man kann auch sagen, dass es sich hier um ein funktionsorientiertes private-public-partnership handelt. Diese Aufgabenteilung, die schlussendlich auch budgetär einen starken Akzent auf die Vermittlung setzt, wurde schriftlich in einer Museumsordnung, die für alle Mitarbeiter des Landesmuseums gilt, festgehalten.

Natürlich war die Gründung eines eigenen Rechtsträgers, der nur der Erbringung der Vermittlungsfunktion dient, nur deshalb möglich, weil das NÖ Landesmuseum nach dem Auszug aus der Herrengasse in Wien als Haus für einige Jahre überhaupt nicht bestand. Dadurch haben sich auch sonst sehr wichtige

„Ausgliederungsfragen“ wie z. B. die Frage der Personalübernahmen gar nicht gestellt. Es ist hier eine Aufgabe dazugekommen, die davor wegen Nichtvorhandenseins eines Museums für einige Jahre nur in geringem Ausmaß erbracht wurde.

2. Wann ist ein Museum erfolgreich?

Solange es Museen gegeben hat und solange es sie geben wird, werden sie immer vor allem ein Ort des Ideellen, des Lernens und Erfahrens, sein, alles menschliche Grundwerte, die nicht messbar sind und gar nicht messbar sein sollen. Die Erfolge eines Museums liegen auch heute vor allem in diesen Bereichen und es ist sicher gut, dass sie nicht quantifiziert werden können. Kurzgesagt: Museen sind, waren und werden immer vor allem Orte sein, in denen die Qualität wichtiger ist als Quantifizierung.

Unser Zeitalter quantifiziert aber gerne. Es wird daher der Versuch, den Erfolg des eigenen Museums zu quantifizieren und vergleichbar zu machen, also zu messen, ständig unternommen. Nehmen wir den Bundesmuseenbericht eines x-beliebigen Jahres zur Hand. Hier versuchen die einzelnen Museen, ihre Erfolge zu präsentieren. Man liest von Sammlungsankäufen, erfolgreichen Restaurierungen, Forschungsprojekten, wissenschaftlichen Publikationen, Ausstellungsprojekten etc. Viele dieser Erfolgsparameter werden in Zahlen angegeben, also quantifiziert, viele aber auch nur verbal beschrieben. Sehen wir uns doch einmal die vier Museumsfunktionen hinsichtlich ihrer Quantifizierbarkeit und Vergleichbarkeit im Bundesmuseenbericht an. Die Frage, die wir uns hier stellen, ist also: wie misst man eigentlich die erfolgreiche Erfüllung der einzelnen Aufgaben eines Museums. Gibt es so etwas wie ein Bundesmuseen-Benchmarking?

	Beispiel	Quantifizierbarkeit	Vergleichbarkeit
Sammeln	Sammlungszugänge	hoch	gering
Bewahren	Restaurierungen	mittel	gering
Forschen	Publikationen	gering	gering
Vermitteln	Besucher	hoch	hoch

Abb 2: Die Museumsfunktionen und ihre Quantifizierbarkeit und Vergleichbarkeit

Sammlungsankäufe und ausgegebene Sammlungsbudgets kann man in Zahlen ausdrücken, jedoch nur sehr schwer vergleichen: 43 populäre Malereien aus Kinshasa, Buni und Lubumbashi im Museum für Völkerkunde kann man nicht mit drei Atelierszenen von Lois Renner in der Österreichischen Galerie Belvedere vergleichen. Die Restaurierungstätigkeit der Österreichischen Nationalbibliothek ist zwar gut dokumentiert und quantifiziert, bei allen anderen Häusern, auch jenen, die Restaurierungsabteilungen, Präparationen oder Werkstätten haben, kommen derartige Statistiken jedoch kaum vor. Wenn sie vorkommen, dann ist natürlich die Vergleichbarkeit gering. Der Forschung wird bei allen Museen viel Platz gewidmet, quantifiziert werden jedoch höchstens sekundäre Erfolgsparameter, wie z. B. Anzahl der Publikationen. Die Vergleichbarkeit ist hier natürlich überhaupt sehr gering. Sammeln, Bewahren und Forschen können und müssen für jedes Museum Teil der Zielehierarchie sein, leider fehlt es allen drei Museumsfunktionen aber an Vergleichbarkeit. Kommen wir zur vierten Museumsfunktion: der Vermittlung. Der wichtigste Erfolgsparameter der Vermittlung, nämlich der Besucher, ist bei allen Bundesmuseen quantifiziert und daher auch vergleichbar. Das gilt auch für Erfolgsparameter, die sich aus der Besucherzahl ergeben, z. B. Kartenerlöse und Shop-erlöse, oder Kennzahlen, die die Besucherzahlen zur Basis haben, z. B. Besucher je Öffnungstag oder Umsatz je Besucher oder die Eigenfinanzierungsquote. Wir halten das zweite Ergebnis fest: der Besucher ist heute der wichtigste Erfolgsparameter eines Museums. Das Zeitalter der Quote macht auch vor Museen nicht Halt! Besucher sind der einzige quantifizierbare und vergleichbare Erfolgsparameter, den alle Museen haben.

Im Museumsalltag bedeutet das, dass in vielen Bereichen von Museumsleuten heute unternehmerisches Denken verlangt wird. Unternehmerisches Denken nicht nur in Bereichen, in denen unternehmerisches Denken selbstverständlich und natürlich ist, wie z. B. Kartenverkauf und Shop. Unternehmerisches Denken betrifft vor allem die Darstellung der eigenen Erfolge!



Abb. 3: Organisationsform NÖ Landesmuseum

Die GmbH ist an sich eine Rechtsform, die durch und für quantifizierbare Erfolgsparameter existiert (das wurde ja bei der Bundesmuseenausgliederung völlig richtig erkannt). Neben dem Gesellschaftsvertrag, der bei der Gründung einer GmbH von Rechts wegen errichtet werden muss, ist das wichtigste vertragliche Rahmenwerk für die unternehmerische Tätigkeit der MBG ein sogenannter Optionsvertrag. Darin überlässt das Land Niederösterreich der MBG die im Museum ausgestellten Sammlungsgegenstände (Ausübung einer Option seitens der MBG, daher „Optionsvertrag“). Vor allem aber überlässt das Land Niederösterreich der MBG für *alle* Sammlungsgegenstände, also nicht nur für die ausgestellten, umfangreiche Verwertungsrechte. Der Leihverkehr und die Überlassung von Urheberrechten sind so im letzten Jahr bereits zu einer bedeutenden Einnahmequelle der MBG geworden. Die daraus erzielten Einkünfte stehen der MBG zur Verfügung und dienen so der Erbringung ihrer Vermittlungsfunktion. Dennoch lebt die MBG zum überwiegenden Teil von Subventionen. Hierzu gibt es einen Fördervertrag mit dem Land Niederösterreich. Die MBG erstellt außerdem, wie jede GmbH, ein jährliches Budget, macht einen jährlichen Jahresabschluss, der vom Wirtschaftsprüfer attestiert wird, und kann im Rahmen der verfügbaren Mittel haushalten. Etwaige in einem Jahr erwirtschaftete Überschüsse werden auf neue Rechnung vorgetragen und stehen im Folgejahr zur Verfügung. Die MBG ist als GmbH gemeinnützig, was einige Steuern und Abgaben spart. Die Rechtsform

der GmbH wurde auch deshalb gewählt, weil bereits einige andere große niederösterreichische Kulturbetriebe in dieser Rechtsform betrieben wurden und es damit die Möglichkeit gab, auch die neugegründete GmbH in eine bereits existierende Holding zu integrieren. Diese Holding ist eine kaufmännische Dachorganisation für mehrere niederösterreichische Kulturbetriebe, die alle als GmbHs organisiert sind.

3. Wie ist ein erfolgreiches Museum organisiert?

Dies ist eine relativ junge Frage. Wenn wir nur 20 Jahre zurückdenken, so war die Wahl der Organisationsform eines Museums überhaupt kein Thema. Ein von einem öffentlichen Rechtsträger, sei es einer Gemeinde, einem Bundesland, dem Bund oder einer Stiftung betriebenes Museum wurde automatisch in der hoheitlichen Verwaltung und aus der Verwaltung dieses Rechtsträgers heraus organisiert. Z. B. im Magistrat, in der Kulturabteilung oder in einer Ministerialsektion. Heute gibt es in Österreich im Museumsbereich eine unglaubliche Vielfalt an Rechtsträgern: die schon erwähnten wissenschaftlichen Anstalten öffentlichen Rechts, GmbH's, Vereine, Stiftungen, ob öffentlich oder privat etc. Wahrscheinlich wurde in den letzten Jahren jeder in Österreich mögliche Rechtsträger mit Ausnahme der Aktiengesellschaft schon einmal an einem Museum ausprobiert. Daneben gibt es natürlich weiterhin viele Museen, die wie eh und je in der öffentlichen Verwaltung geführt werden. Was bedeutet diese Vielfalt? Wie findet man sich hier zurecht?

Um diese Fragen zu beantworten, gibt es in Österreich etliche Beratungsunternehmen. Fairerweise muss zugegeben werden, dass sich diese Unternehmen nicht von Museumsausgliederungen allein ernähren könnten. „Ausgliederungen“ betreffen ja nicht nur den Museumsbereich, ja der Museumsbereich ist von allen Parametern (Anzahl der Unternehmen, betroffene Personen, Budgetmittel) her sicher bei weitem die kleinste von „Ausgliederungen“ betroffene Branche. Wenn man nun einen Consulter in Anspruch nimmt, so wird man von diesem an die Hand genommen und durch das Ausgliederungsprojekt geführt:

- Es werden die zu erfüllenden Aufgaben analysiert und hinsichtlich ihrer Erfüllbarkeit durch hoheitliche oder erwerbswirtschaftliche Rechtsträger geprüft (dieser Schritt kann bei Museen wie oben erwähnt anhand der von ICOM definierten Funktionen erfolgen).
- Es werden die organisatorischen Parameter der Ausgliederung definiert.
- Es werden (erst als letzter und abschließender Schritt) Kriterien für die Wahl der Rechtsform des neuen Rechtsträgers festgelegt.

und am Ende des Projekts steht ein neuer Rechtsträger, der bestimmte Museumsaufgaben besser und billiger erledigen kann als das vorher möglich war. So oder so ähnlich ist es in den vergangenen Jahren zu den diversen Ausgliederungen, Vollrechtsfähigkeit, Teilrechtsfähigkeit, Umgliederungen oder Umorganisationen im Museumsbereich gekommen. Trotzdem kamen kluge Köpfe zu ganz unterschiedlichen Organisationsformen.

Halten wir daher als drittes Ergebnis fest: im Augenblick gibt es in Österreich keine beste Organisationsform für ein Museum.

Dies ist, wie oben erwähnt, ein großer Unterschied zu früher, denn es war ja bis vor 20 Jahren außer Frage, dass ein öffentliches Museum am besten im Rahmen der öffentlichen Verwaltung betrieben wird. Das heißt, einer relativ monolithischen Organisationsform vor 20 Jahren steht ein Wirrwarr an Organisationsformen heute gegenüber.

Halten wir an dieser Stelle noch einmal die Zwischenergebnisse fest:

1. Vermittlung ist die wichtigste Museumsfunktion.
2. Besucher sind der wichtigste Erfolgsparameter eines Museums.
3. Es gibt keine beste Organisationsform für ein Museum.

Diese Ergebnisse sind eine Momentaufnahme und gleichzeitig ein Erklärungsmodell. So stellt sich die Lage in Österreich heute hier und jetzt dar. Noch vor wenigen Jahren hätte diese Momentaufnahme ganz anders ausgesehen, und in wenigen Jahren wird sie sicher auch ganz anders ausschauen. Ich habe oben den Vergleichszeitraum von 20 Jahren gewählt. Wir müssen uns

daher auch fragen, wie unsere heutige Situation 20 Jahre von heute bewertet und angesehen werden wird.

In 20 Jahren wird sich die heutige Zeit als eine Übergangsphase, als eine Phase des Probierens und des Experiments, darstellen. Eine über Jahrzehnte erfolgreiche Organisationsform wurde verlassen, das für die Zukunft gültige Erfolgsmodell ist noch nicht gefunden. Irgendwo zwischen den gerade angelaufenen Organisationsformen versteckt es sich vielleicht; auf die Straße, die weg von der hoheitlichen Organisationsform führt, haben die Museen aber gerade erst einmal einen Fuß gesetzt. Diese Straße ist sicher kilometerlang und steinig, vielleicht führt sie auch nur im Kreis zum Ausgangspunkt zurück?

Der Begriff „Ausgliederung“ entpuppt sich damit in der derzeitigen Situation als ein für ein Museum unbrauchbarer Begriff. „Ausgliederung“ taugt bestenfalls als Titel für ein Referat am Museumstag, beschreibt aber nur einen Gemischtwarenhandel verschiedenster Organisationsvarianten. Der einzige erkennbare Inhalt dieses Begriffs ist der einer generellen Richtungsbeschreibung weg von der hoheitlichen Organisationsform. Mit gutem Grund ist dieser Begriff auch in keinem Lexikon zu finden. Hoheitliche und erwerbswirtschaftliche Organisationsformen existieren heute nebeneinander und nützen einander. Sie schließen einander nicht aus sondern ergänzen einander!

Ich habe eingangs den Vergleich einer Familie gewählt, bei der sehr nahe verwandte Familienmitglieder plötzlich unterschiedliche Nachnamen haben. Die Museumsfamilie ist aber eine sehr homogene Familie: es gibt in dieser bunten, schnellen Zeit sonst eigentlich keine Branche (mehr), die ihre Funktionen und Aufgaben so auf den Punkt bringen kann wie die Museumsbranche. 4 (oder 5) Funktionen beschreiben ein weltweit gültiges Modell, sind eine globale Dachmarke. Es wäre daher an sich nachvollziehbar, wenn die Museen auch einheitlich organisiert wären. Die Familie hat sich aber vorläufig für unterschiedliche Nachnamen entschieden. Sie probiert aus, welcher dieser Nachnamen der wohlklingendste und erfolgreichste ist. Irgendwann wird dieser Name gefunden sein. Ich bin schon sehr gespannt, welcher es sein wird.

Natur – Kultur

SCHATZKAMMER UND VIRTUELLES MUSEUM

KARL BRUNNER

Wie immer verklärt die Erinnerung: „Die Herrengasse“ war ein historisch gewachsenes und daher wundervoll geschlossenes Ensemble, eine nennenswerte historische Sammlung befand sich dort nicht. Wie immer ist das Bessere der Feind des Guten: Die weltweit einmalige Museumslandschaft Niederösterreichs mit ihren hunderten Klein- und Mittelmuseen und den sorgsam aufgebauten thematischen Spezialmuseen durfte nicht durch ein Landesmuseum im Sinne eines falsch verstandenen Zentralismus gestört werden. Wie immer hängen sachliche Entscheidungen auch an harten äußeren Details: Als einmal die Entscheidung für die Schwerpunkte „Natur“ und „Kunst“ gefallen war, fand sich im Holleimbau für die „Kulturgeschichte“ kaum mehr Platz.

Es hat zuvor schon lange, fruchtbare Diskussionen gegeben, wie am Beginn des 21. Jahrhunderts der historische Teil eines neuen Museums zu gestalten sei. Zwei Personen müssen stellvertretend für die Frühphase genannt werden, ohne die der innovative Pro-

zess nicht in Gang gekommen wäre: Peter Zawrel und Janos Karas. Zwei Ideen waren damals innovativ und faszinierend: das lebendige Depot und das Museumslabor. Am Anfang war das lebendige Depot wirklich als Gebäude gedacht mit riesigen Regalen, in das hineingesammelt werden könnte. So etwas war natürlich unrealistisch und Hans Hollein hat ohnehin nie gefragt, was wohin kommen sollte, ehe er seinen Entwurf für das Museumsgebäude präsentierte. Als Museumslabor stand den an den Vorgesprächen Beteiligten eine Einrichtung vor Augen, in der die Besucher selbst „ihre“ Ausstellung mitbestimmen konnten. So utopisch diese beiden Ansätze schienen, sie konnten in

einer völlig neuen, revolutionären Form verwirklicht werden.

Nahezu jedes größere Museum der Welt nutzt die modernen Möglichkeiten der EDV, fast alle gestalten eigene Internetauftritte. Aber Bildschirme in Ausstellungen haben längst ihre Attraktivität verloren, wenn sie nicht etwas Besonderes, Mediengerechtes



Leitbild zur 3D-Animation „Sieben Tore ins Land“

bieten, und die Internet-Seiten sind in der Regel nur Werbeflächen für die konventionell präsentierten Museen selbst. Die wenigen voll IT-gerechten Präsentationen beziehen sich vornehmlich auf virtuelle Kunstgalerien. Das alles wurde vor der Realisierung sorgfältig im Rahmen eines eigenen Forschungsauftrages recherchiert, nachdem die Idee einmal geboren war, dass sich die Kulturgeschichte im Niederösterreichischen Landesmuseum der modernsten Medien bedienen sollte.

Allerdings nicht ganz: In der „Schatzkammer“ begegnen Besucher sieben Originalobjekten, sorgfältig ausgesucht und spätestens alle halben Jahre wechselnd. Sie haben vor allem Beispiel- und Verweischarakter. Sie sind Botschafter aus dem Land Niederösterreich, seiner Kultur und seiner Geschichte und willkommenen Gäste. Es sind kostbare Einzelstücke aus geistlichen und weltlichen Sammlungen und ganz spezielle Dinge aus den Beständen des Landesmuseums, mit denen sich Geschichten über die Menschen im Land verbinden lassen. Sie beleben einen Raum, in dem in einer etwa 20 Minuten dauernden dreidimensionalen Projektion ein Kaleidoskop der Landeskultur vorgestellt wird: „Sieben Tore ins Land“ – Niederösterreichs Geschichte, geordnet nach sieben thematischen Zugängen. Für diese Inszenierung wurden in mühevoller Arbeit die Archive des ORF durchgesehen, die Peter

Dusek leitet und wo Alexander Hecht die Basisarbeit leistete. Unter der Regie von Gerlinde Semper wurden die historischen Aufnahmen mit neuen verknüpft und das theoretische Konzept der Historiker mit Leben erfüllt. In der „Werkstatt“ Martin Seiters wurde der „Film“ in einem völlig neuen Verfahren für die 3D-Projektion produziert. Die Musik dazu komponierte der niederösterreichische Komponist Karl-Heinz Essl.

Das Team, das den Auftrag erhielt, diese Präsentation zu gestalten und eine Landes-Kulturgeschichte in Form von interaktiven Erlebnisräumen und Datenbanken zusammenzustellen, gruppierte sich um das Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit in Krems, verstärkt durch Experten aus der Medienwelt. Dahinter steht niemand geringerer als die Österreichische Akademie der Wissenschaften. Dort in Krems wurde über viele Jahre Erfahrung im Umgang mit EDV im Dienste der Kulturgeschichte gesammelt. Die historischen Recherchen leitete Kornelia Holzner-Tobisch, die Kunsthistorikerin Elisabeth Vavra wurde von den Kolleginnen Andrea Stockhammer und Sandra Rust unterstützt, die germanistischen Daten sammelte Patricia Harrand und der Verleger Georg Hauptfeld betreute gemeinsam mit dem Autor dieses Berichtes die Konzeption, Organisation und Gestaltung; beide halfen auch als Historiker aus. Die EDV-Technik wurde im Hause selbst geplant, unter der Leitung von



Zitat aus 3D-Animation: Sieben Tore ins Land

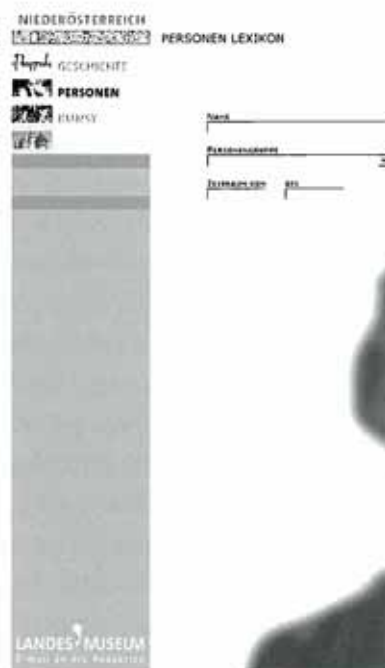


Zitat aus 3D-Animation: Sieben Tore ins Land

Günther Pöck. Am Design der Bildschirme war maßgeblich Johannes Lugmayr beteiligt.

Die „sieben Tore“ sind thematische Zugänge zur Geschichte, benannt wie Museumsräume, aber weit hinausführend in Geschichte und Gegenwart: Der „Siedlungsraum“ befasst sich mit Lebensformen, Lebenswelten und Lebensordnungen in Alltag und Fest. Der „Wirtschaftsraum“ behandelt die Arbeitswelten zwischen Landwirtschaft, Handwerk und Industrie, aber auch die Ressourcen des Landes. Der „Herrschaftsraum“ kommt dem konventionellen Bild der politischen Geschichte am nächsten. Der „Kommunikationsraum“ zeigt, wie Verbindungen und Vernetzungen der Menschen im Land funktionierten und funktionieren. Dass Niederösterreich auch ein „Grenzraum“ war, hat seine Geschichte – zum Teil leidvoll – immer wieder mitbestimmt. Positiv gemeint ist die Frage nach dem „Umland“, der das Land in seinem internationalen Netzwerk zeigt, das gerade heutzutage viele Aufgaben und Chancen für seine Bürger bereithält. Grundlage und Überbau all dessen stellt der „Sinnraum“ vor, von der Lebenslust in Sport und Festen bis zur Kontemplation in den Klöstern.

Auf diese Weise gelang es, das konventionelle Bild der Geschichte zu öffnen und auf eine neue Weise erfahrbar zu machen. Neugierig gemacht durch die 3D-Projektion können Besucherinnen und Besucher nach Lust und Interesse im Museumslabor – das nun ein computergesteuertes geworden ist – an den Bildschirmen in der Landes-Kulturgeschichte surfen, was vor allem die Jugend anspricht: Die ganze Landesgeschichte steht in leicht fasslicher Form,



Besuchereinformtionsmöglichkeit anhand von Computerterminals im Museum

unterlegt mit Animationen, Bildern und Quellenbeispielen, als Erlebnisraum zur Verfügung. In absehbarer Zeit wird man Teile davon auch im Internet abrufen können, aber die volle Power der Technik steht natürlich nur im Museum selbst zur Verfügung.

Aus dem lebendigen Depot ist zunächst eine Datenbank geworden: So können alle wichtigen historischen Daten, Personen, Orte und Kunstwerke vorgestellt werden, in Text und Bild. Diese Datenbank dient der raschen Information genauso wie der geduldigen Recherche. Sie werden ständig ausgebaut und sollen bald online benützt werden können.

Hier ist – wenigstens auf den Servern des Museums selbst – aber auch noch Platz für die ursprüngliche Idee des lebendigen Depots: Es wird in Zukunft systematisch gesammelt werden, was immer im Land jemand für dokumentierenswert hält. Ein Redaktionssystem wird die direkte Beteiligung von Niederösterreicherinnen und Niederösterreichern erlauben. Wertvolle Ideen, wissenschaftliche Arbeiten und liebevoll zusammengestellte Kollektionen von Bildern und Objekten können auf diese Weise gesichert und öffentlich zugänglich gemacht werden.

Alle werden eingeladen, sich daran zu beteiligen, dass das Landesmuseum, was die Abteilung für Kulturgeschichte betrifft, lebendig bleibt und dem Selbstverständnis der Bürgerinnen und Bürger immer näher kommt. Das Land selbst ist unser Thema, auch in diesem Teil des Museums, und die modernste Technologie stellt ein mächtiges Werkzeug zur Verfügung, und das nicht nur den Fachleuten. Dieses Museum kann sich sehen lassen.

GENERALISMUS ALS ATOUT

WARUM KULTURHISTORISCHE MUSEEN DOCH NICHT AUSSTERBEN MÜSSEN

WOLFGANG KOS

1. Allround-Museen haben ein Statusproblem

Das Museum hat einen beispiellosen Boom hinter sich, auch wenn manche spektakuläre Neugründung nicht vom Konzept, sondern von Fassade, Stadt-Marketing und Prestigegier her angedacht war. Der Scheitelpunkt des Höhenflugs scheint jedoch überschritten zu sein. Nicht alle Erfolgshochrechnungen realisierten sich, Betriebs- und Personalkosten wurden unterschätzt, erste Expansionsrücknahmen geistern durch die Medien.

Die Bedeutungsaufladung der Institution Museum ist daran zu erkennen, wie das Museum zu einer zentralen Metapher der kulturellen Debatte wurde. Boris Groys etwa sieht im Museum den entscheidenden Kampfplatz zwischen dem Archiv, also dem bereits Anerkannten einerseits, und dem Neuen, dem noch nicht im Archiv Repräsentierten andererseits. Innovation entstehe durch die Umwertung des bereits Abgespeicherten – das Museum also als Börse, an der im Idealfall die Konturen der Gegenwart ausgehandelt werden. Doch Groys fügt bedauerlicherweise hinzu, dass dies nur für das Kunstmuseum gelte. Ein Blick auf die „Großwetterlage“ scheint diese Einschränkung eher zu bestätigen.

Bei differenzierter Betrachtung der Museumswelle stellt man fest, dass das Sachmuseum (ob eher volkskundlich, sach- oder kulturgeschichtlich ausgerichtet) und das mehrspartige Universal- oder Allgemeinmuseum – typische Ausprägung: die österreichischen Landes- und Stadtmuseen – bis auf einige markante Ausnahmen keineswegs zu den Gewinnern gehören. Das Allround-Museum hat gegenüber dem Aktionsfeld der Kunst – ob edles Schatzhaus oder flinke Kunsthalle

– an kulturpolitischer und gesellschaftlicher Wertschätzung verloren. Es ist typischerweise so gut wie vergessen, dass Holleins imposante Idee für ein Museum im Salzburger Mönchsberg anfänglich für ein im Substandard darbendes Landesmuseum entwickelt worden war. Kaum noch die lokale Elite internationale Resonanz, wurde die Landeskunde zugunsten der Trademark Guggenheimkunst sang- und klanglos aus dem Projekt geboxt.

Kürzlich erst fand sich im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung ein Beitrag von Thomas Wagner zu Museumsfragen am Beispiel von Hessen. Vor allem auf jene Institute werden tief greifende Transformationsprozesse zukommen, so der Autor, die nicht monokulturell ausgerichtet sind, sondern unterschiedliche Bestände unter ihrem Dach vereinen: „Sind ‚Mehrspartenhäuser‘ die Dinosaurier eines Mesozoikums der Museumsgeschichte und somit dem Untergang geweiht?“

Viele Sachmuseen (ich erlaube mir, dieses Wort in Anlehnung an den Gegensatz Sachbuch/Belletristik dem Kunstmuseum gegenüberzustellen) leiden darunter, dass es ihnen gegenüber einen Enthusiasmus-Rückgang bei meinungsführenden Publikumssegmenten gegeben hat. Manche Stadtmuseen, wie etwa jenes in München, gehörten ja in den 70er- und 80er-Jahren zu den museologischen Trendsettern, bevor dann Nach-68er-Zauberworte wie „Alltag“ oder „Geschichte von Unten“ an Dynamik und Strahlkraft einbüßten und auch im außermusealen Leben, also überall, Retro-Trödel zum Staubzucker einer neuen Allzeit-Idyllik wurde. Nostalgie in Permanenz ist das Gegenteil eines diskursiven Museumsdialogs mit der

Vergangenheit. Das sozialgeschichtlich reformierte Stadtmuseum, ob eher didaktisch streng oder mit lebensweltlichen Genrebildern operierend, erschien jedenfalls irgendwann ebenso stereotyp, grau und beflissen wie das traditionell-obrigkeitliche. Heute bieten vor allem Orte, an denen zeitgenössische Kunst zu sehen ist, statushebenden Flanier-Background. Hier darf man sich entspannt im Innenbezirk der Moden bewegen, während das Dechiffrieren kulturhistorischer Ausstellungen eher konzentrierte Wahrnehmung und kombinatorisches Mitspielen verlangt – eine Arbeit, die zudem kaum Bonuspunkte im Smalltalk einbringt. Der Prestigeverlust des Sach- und Mischmuseums wirkte sich wiederum auf die Budgets, die mediale Aufmerksamkeit und die Besucherzahlen aus. Die Spirale verstärkte sich, weil viele Breitbandmuseen auf ihre Imageverschlechterung mit Resignation, mit imitativ zugekaufter Eventkunst (Motto: „Wir auch“) oder gar nicht reagierten. Sie zogen sich auf ihr Standbein zurück und vergaßen auf ihr Spielbein. Die Pflichten blieben, die Faszination flog davon.

Als Krisensymptom mag gelten, dass viele kulturhistorische Museen und Ausstellungen – und damit auch ihre Autoren und Gestalter – ohne die ihnen zustehende kritische Resonanz, etwa in Form substantieller Rezensionen, auskommen müssen. Im Gegensatz zur Kunst sehen sie sich häufig ins Chronikale, in den Lokalteil, manchmal auch nur in die flotte Bildunterschrift in der Gratispostille abgeschoben.

Eine entscheidende Frage wird also sein müssen, ob und wie Offensivgeist und kreative Energie verstärkt oder reanimiert werden können, um vernehmbar Themen setzen und Debatten zünden zu können. Da auch die vorhin zitierte Frage nach dem Aussterben der Mehrsparten-Saurier bloß eine rhetorische war, scheint Anlass für Hoffnung gegeben. Denn FAZ-Autor Thomas Wagner deutet an, dass gerade in Zeiten, in denen gefordert werde, die musealisierten Objekte wieder in einen größeren kultur- und ideengeschichtlichen Zusammenhang zu stellen, genau jener Museumstypus, „der lange als antiquiert galt, plötzlich zum Modell für die Zukunft werden könnte.“

Könnte es sein, dass, wie der bedeutende Museumsdenker und Ausstellungspraktiker Gottfried Korff – von ihm ist eben der Reader „Museumsdinge“ erschienen – zu bedenken gibt, das Museum just in Zeiten seines Booms zu wenig Kreativität investiert hat? Weil man sich etwa, gut getarnt hinter inszenatorischer Prächtigkeit, mit „Milieudekorationen“ (Korff) zufrieden gab und die Verknüpfung der ausgestellten Objekte mit übergreifenden historischen Prozessen vernachlässigt hat? Im Bereich der so genannten Alltagskultur führte genau das zu redundanten, statischen Tableaus, zu einer – nochmals Korff – „Alzheimerschen Alltagskultur, gekennzeichnet von kultureller Bedeutungsverkürzung“. Interessanterweise war in den neunziger Jahren, also zeitgleich mit dem Ergrauen des Nicht-nur-Kunstmuseums, in den Qualitäts-Feuilletons eine thematische Erweiterung über „the arts“ hinaus. Und auf dem Buch- und Symposiums-Markt kam es zu einem erstaunlichen Boom der Kultur- und Geisteswissenschaften (manchmal auch unter der importierten Marke „cultural studies“ auftretend), etwa der Erinnerungsforschung oder der Urbanistik. Anknüpfungspunkte für agile Museumsarbeit wären also da. An interdisziplinären Experten und hoch motivierten Ausstellungsdenkern – viele von ihnen floaten autonom zwischen den Tankern Universität und Museum scheint es keineswegs zu mangeln. Zudem mehren sich die Hinweise, dass ein eben noch von Talmi und Gaudi umdröhntes Publikum verstärkt für ernste und in die Tiefe zielende Angebote empfänglich ist, in denen auch und gerade politische, ethische und moralische Grundsatzfragen anklingen – auch im Museum. Als realer Ort mit realen Dingzeugnissen mag das Museum gegenüber anderen kulturellen Angeboten sogar einen Substanzvorteil haben.

Faktum aber ist, dass sich Museen in einem unerbittlichen Kraftfeld einer mediatisierten Aufmerksamkeitsökonomie befinden, markante Positionen beziehen müssen, um wahrgenommen zu werden. Also sollten sie sich stärker um eine Wiederannäherung zwischen intellektuellen Szenen und Museumsbetrieb bemühen, aber auch um die Rückgewinnung ihrer

angestammten Transmissions- und Übersetzerrolle zwischen aktuellen Spezialdiskursen und breitem Publikum, zwischen Fachsprachen und Popularität. Der Begriff „Übersetzer“ trifft den Kern der Museumsarbeit genauer als etwa die Betonung einer elitären Wissenschaftlichkeit. Es geht also, formelhaft gesagt, darum, das kommunikative Dreieck Museum-Publikum-Fachmilieus neu zu vermessen und zu reaktivieren.

2. Generalismus als Atout

Für Stadtmuseen in Hauptstädten ist es ganz normal, sich in Konkurrenz mit starken nationalen Institutionen zu befinden. Diese haben oft ihre Revitalisierung und Neupositionierung (zumindest die räumliche!) schon hinter sich. Oder sie haben zumindest neue Depots und Eingangsbereiche. Im Fall von Wien lässt sich, da es hier zum Glück nie zu einem Nationalmuseum gekommen ist, eine Paradoxie feststellen: Alle Bundesmuseen sind im Kern Spezialmuseen oder Kombinationen von Spezialmuseen, deren innere Logik sich aus bestimmten Objektkategorien oder Themenzuordnungen ergibt. Sie haben, wie Ministerien, ihr jeweiliges Portefeuille.

Im Gegensatz dazu ist der Museumskomplex der Stadt Wien vom Sammlungsansatz her grundsätzlich gesamtheitlich, umfassend, vielschichtig, hybrid. Das mag Probleme schaffen, weil es nie leicht ist, Kompetenz für Diverses zu kommunizieren. Darin liegt aber auch eine ausbaubare Stärke. Das Generalistische ist dann Belastung, wenn es vor der Folie eines verpflichtenden Kanons im Sinn enzyklopädischer Komplettheit fortgeschrieben wird. Das Generalistische kann befreiend, ja spielerisch sein, wenn es mit der Einladung zu unterschiedlichen Routen durch ein immer neu betrachtetes und unterschiedlich akzentuiertes Ganzes verbunden ist. Die Stadt, das tägliche Leben – ist das nicht geradezu eine Modellanlage (fast hätte ich gesagt: ein Gleichnis) für Variabilität und Vielfalt?

„Die homogene Sichtbarkeit einer Stadt ist eine Illusion“, hat Friedrich Achleitner einmal geschrieben, als er unter dem Titel „DAS Stadtbild gibt es nicht“ über Identität und Stadtgestalt nachdachte. Wenn

wesenhaft für den Erfahrungsraum Stadt ist, dass kein Zustand endgültig, keine Geschichte für alle repräsentativ und kein Bild für alle Bewohner auf gleiche Weise gültig ist, dann sollte auch ein Stadtmuseum keine feste, unverrückbare Burg sein.

3. Stadtmuseen großer Städte sind international (oder sie sind nirgendwo)

Betrachtet man Städte oder Länder als Welten für sich, bleibt man gefangen im Anekdotischen und Lokalpatriotischen. Will man die Dynamik von Stadtentwicklung (z. B.: Wachstumsschübe durch Zuwanderung und Gründerphasen, Suburbanisierungsphänomene, zyklisch auftretende antiurbane Kulturreflexe, Imagebildung durch Stadtmarketing) einigermaßen verstehen, so wird man die jeweils eigene Stadt mit anderen Städten, und die örtlichen Kulturzeugnisse mit der gesamten Kulturgeschichte in Relation setzen müssen. Stadt- und Modernisierungsgeschichte ist ein grundsätzlich transnationales Phänomen. Damit könnte ein Stadtmuseum auch jene Plattform sein, auf der Befunde aus anderen Städten – nicht nur europäischen – zugänglich werden.

International muss das Profil eines städtischen Museums einer bedeutenden Metropole natürlich auch sein, weil – hoffentlich! – viele Besucher von weit her kommen. Diese betrachten das vorgefundene Material im Kontext ihres Weltbilds, ihres Wissens und ihrer mental maps. Sie bleiben innerhalb ihres Koordinatensystems, wollen jedoch zugleich das typisch Lokale, wenn auch ohne Einbunkerung in Lokalstolz. Eine Rolle des Museums ist also die Veranschaulichung der jeweils örtlichen Brechung des Allgemeinen und das Lokale Übergreifenden. Vielleicht wird es für Museen von zunehmender Bedeutung sein, von einer allzu binären Einteilung der Besucher in „Touristen“ und „Einheimische“ (die ja in ihrer Freizeit kaum anders als innerstädtische Touristen agieren) abzurücken und über die Interessens-Profile unterschiedlicher Bevölkerungsgruppen neu nachzudenken.

Vom Dienstleister und Wissensspeicher Museum sollte jederzeit gefordert werden können, Neulingen, Lang-

zeitbewohnern, Touristen, Kindern etc. – also sehr verschiedenen Gruppen! – Dechiffrierungsangebote für die jeweils eigenen Stadterkundung anzubieten. Idealistisch formuliert: Wenn man die Welt, in der man sich bewegt, versteht oder zumindest eine Ahnung davon hat, wie viel Komplexität sich in ihr verbirgt, wird man ein aktiverer, kompetenterer, sensiblerer Mitspieler im Gemeinwesen sein können. Eine Stadt bedarf des ständigen Checks und Gegenchecks mit Geschichte und verborgenen Tretminen, weil alle anstehenden Probleme auch zeitliche Tiefendimensionen haben. Durch solche Nähe zu heißen und umstrittenen Zonen der Gegenwart kann es zu jenen Aktualitätsbelüftungen kommen, die ein dialogisch mit seinen Sammlungen kommunizierendes Museum braucht.

Viele Biografien früherer und heutiger Stadtbewohner sind in sich international und haben die Erfahrungen ganz unterschiedlicher Städte und Lebenswelten in sich gespeichert. Es gibt nicht die eine Stadt, die für sie Anfang, Ende und ruhende Mitte zugleich wäre. Kulturanthropologen sprechen von einer Transnationalisierung unserer Gesellschaft. Das Stadtmuseum könnte ein Forum sein, auf dem sich, nicht nur in Ausstellungen, die Wege unterschiedlicher Herkunftskulturen kreuzen. Das Museum ist ein möglicher Ort, um unterschiedliche Erinnerungen und Erfahrungen ohne Verpflichtung zu Homogenisierung und Assimilierung erfahrbar zu machen. Natürlich ist das Neben- und Gegeneinander von rivalisierenden Stadtraumbesetzungen, begleitet von Vorgängen, die Tom Wolfe einmal „style wars“ genannt hat. Es handelt sich also um einen grundsätzlich heißen, konflikträchtigen und damit auch bestsellerverdächtigen Stoff.

4. Ein Spezifischer Umgang mit Kunst

Es gibt Großstädte, in denen – wie etwa in Paris – städtische Kunstsammlungen und stadtgeschichtliche Museen voneinander getrennt auftreten. Es gibt historische Museen, wie etwa das jüngst gegründete deutsche, in denen Kunstwerke primär illustrierende Funktion haben. Anderswo, wie etwa in Wien, sind hochrangige Kunstsammlungen integrierter Teil einer

breiteren Sammlungslandschaft. Auch Objekte, bei denen uns heute vor allem ihr Alltagsbezug aussagekräftig erscheinen mag, wurden ja zumeist nach kunsthistorischen Kriterien gesammelt. Im Kontext einer breiten Bild- oder Gestaltungsgeschichte haben fast alle Relikte auch eine ästhetische Dimension.

Dennoch sollten kulturgeschichtliche Museen mit Kunstwerken erkennbar anders umgehen als reine Kunstmuseen, die sich primär immanent kunstgeschichtlichen Querbezügen verpflichtet fühlen. Ein kulturhistorisches Museum bietet die Möglichkeit, Kunstwerke in unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontextualisierungen zu befragen und anders mit der Geschichte zu verknüpfen. So können ungewohnte Zusammenhänge und Nebenbedeutungen erkennbar werden. Erst im voll ausgeleuchteten kultur- und sozialgeschichtlichen Kontext werden Kunstwerke zu jenen „Zeichenträgern“ der Deutungsvielfalt, von denen der Museumstheoretiker Krzysztof Pomian in seinem berühmten Essay „Der Ursprung des Museums“ gesprochen hat.

Statt „Kunst pur“, so könnte im Allgemein-Museum als Prinzip gelten: „Kunst plus“. Zu den produktivsten Forschungsansätzen in den Kulturwissenschaften gehören heute schließlich Fragen wie: Wie interagieren Kunst und Klischee? Wie internationaler Stil und lokale Variation? Wie Innovation und Breitengeschmack, Politik und Ästhetik? Wie kippt Subkultur in ein Set von Konsumcodes und wie Hochkultur in Kitsch und viceversa (Stichwort: Klimt & Wienbild)? Es wird verstärkt zu den Aufgaben gerade kulturhistorischer Museen gehören, auch Medien-Images, Stereotypen und wirkmächtige Klischees als Teil der Wirklichkeit zu behandeln.

All das können und wollen spezialisierte Kunstmuseen zumeist nicht leisten.

5. Pars pro Toto

Nach einem Boom auch der Museologie sind uns Forderungen wie diese nur allzu geläufig: Erkennbares Verschränken des Allgemeinen mit dem Individuellen, von Makro- und Mikrogeschichte, von Panorama-

schwenk und Nahaufnahme, von Meta-Ebene und Konkretion im Fragment. Das sind bewährte, aber überraschend selten eingesetzte methodisches Verfahren, um beim historischen Ausstellen Strukturelles und Allgemeines exemplarisch und in einer aus dem großen Fluss heraustretenden Konkretion erfahrbar zu machen. Animierend ist dabei der stete Wechsel zwischen den Betrachtungsmaßstäben. Man könnte sich verstärkt mikrohistorische Museumsverfahren vorstellen – sie sind natürlich alle längst erprobt – bei denen sich die Betrachtung auf Nahaufnahmen konzentriert: ein Lebenslauf, eine Straße, ein Haus, eine Wohnung, eine Firma, ein Wirtshaus, Firmen, Produkte, Lokale, Straßenzüge, Häuser, Wohnungen etc. Voraussetzung ist eine methodisch nachvollziehbare und begründete Auswahl des Ausschnitts.

Ausgehend vom Prinzip „Mikro/Makro“ möchte ich einige Bemerkungen zum Sammeln machen, oder um es genauer zu sagen: zur Notwendigkeit des Weitersammelns. Es geht heute doch darum, der lähmenden Doppelmühle „Alles oder Nichts“ zu entkommen. Angesichts der schnellen Veränderung der Lebenspraxis, der dazu gehörigen Utensilien und des sich permanent beschleunigenden Reliktanfalls (man vergleiche nur die Hinterlassenschaften unserer Tage mit denen vor ein, zwei oder gar zehn Generationen!) stehen alltagsbezogene Sammlungen vor besonders schwierigen Selektionsproblemen. Einerseits wird gefordert, auch die so genannte Normalität solle endlich erinnerungswürdig werden (bis hin zum ephemeren Flankerl), andererseits weiß jeder, dass sich mit zunehmender Vielfalt auch Beliebigkeit einstellt, dass allzu bunte Mischungen schneller als man glaubt in Grau umschlagen können.

Ich bin davon überzeugt, dass die Zukunftschancen kulturhistorischer Museen nicht nur von Bestandsicherung und vom kompetenten Bewahren (das meint natürlich auch und gerade: Offenhalten der Bestände!) der vorhandenen Bestände und vom Entwickeln attraktiver Ausstellungs-Spielpläne abhängen, die im Idealfall von den Stärken der eigenen Sammlung ausgehen, mit Intelligenz und Gespür auf aktuelle Stimmungslagen

reagieren und Hintergrundmaterial zu virulenten Themen anbieten. Nein, das entscheidende Kriterium – um nicht zu sagen: die Kampfzone – wird angesichts voller und die Kräfte bindender Depots die Haltung zum Weitersammeln sein. Vielleicht sollte man sogar von einem Neuanfang des Sammelns sprechen.

6. Radikale Selektion

Es besteht weitgehende Einigkeit darin, dass die Sammlungsziele aus der Gründungsepoche vieler Häuser, die zumeist im systematischen Ordnungsdanken des 19. Jahrhunderts wurzeln, nicht ad infinitum prolongiert werden können. Wir wissen heute, wie viel Wichtiges früher aus genau dieser Systematik heraus nicht gesammelt, ja gezielt ausgespart, wurde. Im späten 20. Jahrhundert, oft schon früher, versickerte in vielen Museen die Sammelwut. Einerseits war man an die operativen Grenzen des Wachstums gestoßen, andererseits hatte man Scheu davor, mit Objekten völlig anderer Signifikanz und neuen Medienbereichen umzugehen, weil diese die gewohnten kunsthistorischen Kategorien zu sprengen drohten. So ist in vielen Museen ein unfreiwilliges Moratorium, ein Beobachtungsloch entstanden, eine gefährlich weit geöffnete Schere zwischen Depot und jüngster Vergangenheit. Demographen würden sagen: Viele Sammlungsbestände sind überaltert, es fehlt ihnen an Jugendlichen, Kindern und Neuzuziehenden. Energien und Mittel werden vor allem für die ehrenvolle Betreuung der Senioren beansprucht. Es ist also höchste Zeit, endlich neue und möglichst originelle Sammlungsgründungen zu erarbeiten, notfalls auch subjektive. Auch die durchlebte Gegenwart sollte den zukünftigen Generationen Signifikantes hinterlassen. Möglicherweise wird man in nächster Zeit noch stärker mit Strategien einer radikalen, aber genau begründeten Selektivität arbeiten, mit Methoden wie Serie, Querschnitt, Vergleichsreihe, Clusterbildung, Tiefenbohrung auf kleinem Raum. Immer wieder neu zu entwickelnde Fragestellungen werden die als jeweils virulent erkannten Ausschnitte und Sammlungsrouten definieren müssen. Radikale Selektivität ist ja keines-

wegs mit Zufälligkeit zu verwechseln. In einem Text über den Collagefilm „Film Ist. 7–12“ des Wiener Künstlers Gustav Deutsch, der mit „Schnipseln“ aus den frühen Jahren des Films kombinatorische Versuchsreihen durchgeführt hat, schreibt Tom Gunning: „Der Prozess des Exzerpierens und Verlangsamens, des Isolierens und Heraushebens, lenkt unsere Aufmerksamkeit auf jene Momente (...), die wir normalerweise zugunsten einer beabsichtigten Botschaft oder Idee (...) vernachlässigen.“

Es spricht einiges dafür, dass Museumsleute mit kulturwissenschaftlicher Ausbildung und wachem Blick jene Spezialisten sein könnten, die im Zusammenspiel mit Gesellschaftswissenschaftlern und externen „Kundschaftern“ aus den Physiognomien der Zeit relevante Beobachtungs- und Sammelzonen auswählen. Die Qualität der Fragestellung ist im Museum nicht weniger wichtig als bei Forschungsprojekten, guten Sachbüchern, Dokumentarfilmen oder Reportagen. Nur wer nicht alles nach Art des additiven Hinzufügens will, kann jene Tiefe und Dichte erreichen, die Voraussetzung dafür ist, ein Publikum faszinieren zu können.

Das Sammelmotiv wird zum integralen Teil des musealisierten Objekts. Denn mit dem Gegenstand muss stets auch ein Feld von Informationen für die Zukunft gesichert werden müssen. Auch wenn man es häufig mit relativ kostengünstigem Sammlungsgut zu tun hat, wird der Bearbeitungsaufwand drastisch zunehmen. Das Museum der Zukunft wird also eine solide finanzierte Basis von kompetenten Selbstdenkern und eine stabile knowledge base brauchen. So verstehe ich übrigens einen Passus in der neuen Wiener Museumsordnung, wonach neben dem traditionellen Erwerb dem Sammeln von Informationen vermehrte Bedeutung zukommt.

Dem Erarbeiten von Ausstellungen wird in jedem Fall verstärkt auch die Funktion einer Themenfilterung und Kriterienschärfung zukommen. Um so schärfer, eigenständiger und variabler die Kriterien des Auswählens sein werden, um so prägnanter werden Sammlungs- und Arbeitsprofile einzelner Häuser sein können.

7. Ein Museum ist kein Illustrator

Ein nur scheinbar banaler Satz, den kluge Museumsleute manchmal äußern, lautet: „Man kann nur zeigen, was man hat.“ Gerade in Reform- und Nachdenkphasen werden allerlei Wunschzettel und Aufträge an den Generator Museum herangetragen. Doch eine Bebilderung von momentan gesellschaftspolitisch mehrheitsfähigen oder mühsam ausgehandelten Vorgaben wäre ebenso kontraproduktiv wie ein quotenmäßiges Berücksichtigen von Bevölkerungsgruppen oder das Überstülpen von gerade virulenten Theorien. Allzu lange hat man im Museum, das in Peter Sloterdijks viel zitiertem Diktum eine „Schule des Befremdens“ sein sollte, Evidentes und Vereinbartes belegt, illustriert und verdoppelt. Diese Verpflichtung zur Präsentation homogenisierter Sichtweisen hat vielen Stadt-, Landes- oder Nationalmuseen jenen offiziellen Geruch gegeben, der so schwer wegzukriegen ist. Es gibt zudem neue Formen des Bestätigungsmuseums, nämlich entlang des unscharfen Begriffes Identität. Dahinter lauert zumeist nichts anderes als die Beschwörung der Herkunftswelt in neuem Gewand. „Zeigen, was man hat“: In diesem Satz steckt Vertrauen in die Erlebnisdimension und den Eigencharakter von Exponaten. Die reale Präsenz von Objekten, denen konkrete Lebensgeschichten eingeschrieben sind, ist und bleibt die größte Ressource des Museums. Man kann diesen Satz auch gegen jene altmodischen Modernschwätzer in Stellung bringen, die meinen, unbegrenzt informieren und darstellen zu können, indem sie reale Objekte durch Datenbanken, Virtualisierung oder Internetzugriff ersetzen. Doch nur um Daten abzufragen und digitale Simulationen zu erleben, wird in Zukunft niemand ins Museum gehen, ins kulturhistorische schon gar nicht.

Deshalb möchte ich den schlichten und pragmatischen Satz etwas variieren: Das Museum sollte, außer es will sich abschaffen, vor allem das zeigen, was man nur im Museum erleben kann. Also das, wofür man die Anwesenheit von Körper und Geist braucht, und was ohne sinnliche Involvierung nicht zu kriegen ist.

VOM OBERÖSTERREICHISCHEN LANDESMUSEUM ZU DEN OBERÖSTERREICHISCHEN LANDESMUSEEN

PETER ASSMANN

Der Titel dieses Beitrages steht nicht nur als Aussage über die Entwicklungstendenz einer Einzelinstitution, sondern impliziert bereits sehr klar den Hinweis auf eine im musealen Bereich – wie wir meinen – grundsätzliche Entwicklung:

Museumsinstitutionen, insbesondere solche, die als Existenzgrundlage eine regionale Zielrichtung ihrer Arbeit in sich tragen, neigen in immer deutlicherer Weise zu expansiven Tendenzen, sowohl was die eigenen Präsentationsbereiche, aber auch was die Bereiche

der Sammlung und auch der Kooperationspartner betrifft. Dass jedes aktive Museum – also jedes, das einen grundlegenden Auftrag des Sammelns, Bewahrens, Forschens und Vermittelns ernst nimmt – per definitionem auf Expansion ausgerichtet ist, versteht sich eigentlich von selbst, ist allerdings ein Aspekt der Institution Museum, den niemand gerne in seiner Prägnanz hören möchte, schon gar nicht die finanzierenden Stellen der jeweiligen Museumsinstitution. Es ist natürlich auch nichts Neues, wenn man heraus-



OÖ. Landesmuseum, Landesgalerie

streicht, dass sich das Aufgabenfeld jeder Museumsinstitution – im Sinne der gesellschaftlichen Anforderungen an die Institution Museum – speziell in den letzten Jahren massiv in Richtung expansive Tendenzen ausgeweitet hat. Die stets geforderte Professionalisierung der Öffentlichkeitsarbeit, die Erarbeitung grundlegender bzw. zusätzlicher Vermittlungsangebote wie auch die immer drängenderen Forderungen an die jeweilige Institution, zusätzliche Finanzierungsmöglichkeiten zu erarbeiten – all dies hat, wie diese Aufzählung unschwer zeigt, vor allem mit Arbeit zu tun, mit zusätzlichen Personalressourcen wie sie zumeist in kleineren und mittleren Institutionen nicht vorhanden sind und nur durch Umschichtungen bzw. neue Schwerpunktsetzungen erreichbar sind.

Fast ein wenig erstaunlich mutet in diesem Zusammenhang die Tatsache an, dass der Wille, neue Museen zu gründen nach wie vor ungebrochen ist, d. h. dass auch hier eine absolute Expansionstendenz beobachtbar ist.

Am Beispiel der Oberösterreichischen Landesmuseen sei nun im Folgenden ein kurzer Hinweis auf die hier praktizierten Kooperationsmodelle formuliert, die

letztlich auch zur schrittweisen Veränderung des Selbstverständnisses der Institution „Oberösterreichisches Landesmuseum“ geführt haben. Wichtig ist a priori festzuhalten, dass diese Entwicklungen natürlich kein Allheilmittel für die genannten Probleme sind; in Einzelfällen zeigt die Praxis aber doch, dass es durch diese Kooperationen gelungen ist, Antworten auf die zuvor summarisch angeführten musealen Expansionsanforderungen geben zu können. Ein kurzer Blick in die Geschichte der Institution Oberösterreichisches Landesmuseum wird aber auch sehr bald zeigen, dass die Institution selbst von Beginn ihrer Gründung weg gezwungen war und es bis heute ist, beständig mit neuen Möglichkeiten auf diese expansiven (Grund)Anforderungen zur reagieren.

Im Jahr 1833 erfolgte eine schrittweise Gründung der Institution Oberösterreichisches Landesmuseum auf der Basis eines Musealvereins. Diese Lösung sollte bis zum Jahr 1920 Gültigkeit haben. Mit großem Enthusiasmus und vor allem tatkräftiger Unterstützung vorhandener Sammlungen, insbesondere der Klöster des Landes, wurde in Linz eine museale Breitbandsammlung angelegt, die als gemeinsamen Nenner den



OÖ. Landesmuseum, Biologiezentrum

„vaterländischen Bezug“ hatte. Zentrale Herausforderung von Beginn weg, und so sollte es über ein halbes Jahrhundert bleiben, war allerdings die Frage: Wo präsentieren wir diese Sammlungen?

Erst im Jahre 1884 wurde mit dem Bau eines eigenen Museumsgebäudes begonnen. Als die Institution Landesmuseum, verbunden mit der separat gegründeten Institution Landesgalerie jedoch 10 Jahre später in dieses Gebäude einzog, erwies es sich sofort als viel zu klein für die Unterbringung der in der Zwischenzeit rasch angestiegenen Sammlungsbereiche, auch wenn der Sammlungsbereich der historischen Quellen in einem neu gegründeten Landesarchiv ausgelagert wurde. Wiederum musste ein halbes Jahrhundert gewartet werden, bis 1963 die Neuaufstellung im Linzer Schloss fertig gestellt werden konnte und eine entsprechende Raumentlastung brachte.

Waren es zunächst die Sammlungen der Kunst- und Kulturgeschichte, die einen besonderen Zuwachs erfuhren, so gewann in der Mitte des 20. Jahrhunderts der Ausbau der volkswissenschaftlichen Sammlung eine immer größer werdende Prägnanz, um schließlich in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem im Bereich der Naturwissenschaften einen rasanten Zu-

wachs zu nehmen, später auch im Bereich der modernen und zeitgenössischen Kunst.

Erneut wurde die Raumnot so virulent, dass für den Bereich der Naturwissenschaften ein eigenes Gebäude gefunden werden musste, – das vor 10 Jahren eröffnete Biologiezentrum, das allerdings bis zum heutigen Tage nicht die Möglichkeit bietet, die umfassende naturwissenschaftliche Sammlung dem Publikum, außer durch punktuelle Ausstellungen, zu präsentieren.

Moderne und zeitgenössische Kunst, insbesondere die weltweit größte Kubinsammlung, haben jedoch nunmehr ihren Platz im Haupthaus der Oberösterreichischen Landesmuseen gefunden.

Diese für die meisten Landesmuseen charakteristische Entwicklung der Expansion von einem Gründungshaus auf mehrere ausgelagerte Standorte wurde vor allem in den letzten Jahrzehnten flankiert durch zusätzliche Aktionsschauplätze, die zumeist an das jeweilige Landesmuseum „herangewachsen“ sind. Meist handelt es sich hier um kulturpolitische Situationsentscheidungen, etwa der Übernahme einer Sammlung, verbunden oftmals mit der personalen Übernahme der jeweiligen Protagonisten dieser Sammlung. So geschah es etwa bei der Übernahme des



Oö. Landesmuseum, Kubinhaus, Zwickledt

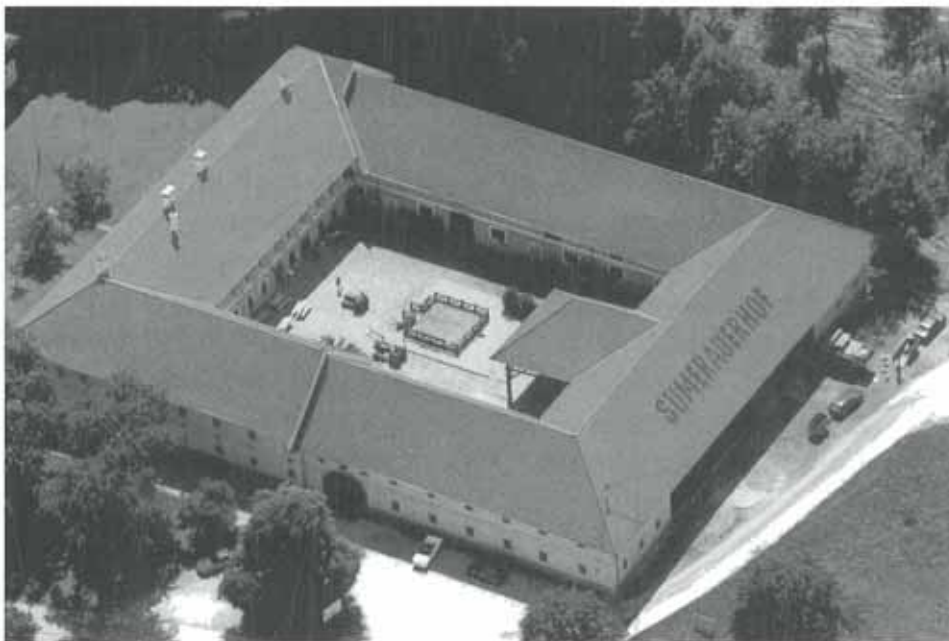
Kubinhaus und seiner Sammlung in der Gemeinde Wernstein oder bei der Fotosammlung Frank, für die im ehemaligen Teehaus der Kaiserin Elisabeth im Park der Kaiservilla in Bad Ischl eine neue Heimat gefunden wurde. Sowohl die Sammlungen als auch die bisher hier agierenden Personen wurden in die Obhut des Landesmuseums gestellt, das durch diese Obhutsanforderung nun eine deutliche Ausweitung seiner Verwaltungstätigkeit erfuhr – was zugleich auch eine Verstärkung der bisherigen zentralistisch ausgerichteten Führung, Budgetierung und Aktivitätenorganisation bedeutete.

Die jüngsten Ausweitungen der Institution „Oberösterreichische Landesmuseen“ erfolgen jedoch nach einem anderen Prinzip. Beispielhaft seien hier die Entwicklungen rund um das größte oberösterreichische Freilichtmuseum, den Sumerauerhof, vorgestellt. Der Sumerauerhof war in den 1970er Jahren von einer örtlichen Initiativgruppe mit entsprechender prominenter Unterstützung sowie umfassender Initialhilfe des Landes Oberösterreich als Vereinsmuseum gegründet worden. Das Land Oberösterreich hat einen der größten alten Vierkanthöfe in der Gegend um St. Florian gekauft und damit gesichert; das Oberösterreichische

Landesmuseum hat aus der umfassenden volkskundlichen Sammlung wichtige Dauerleihgaben zur Verfügung gestellt. Mit Hilfe eines örtlichen Vereines wurden zudem zusätzliche Leihgaben bzw. Schenkungen ermöglicht.

Anfänglich agierte dieser Verein im Museum mit großem Engagement und der laufende Betrieb des Museums war finanziell möglich. Durch einen Wechsel der Protagonisten, interne Streitigkeiten und offensichtliche Überforderung im fachlich-wissenschaftlichen Bereich aber auch im Bereich der Öffentlichkeitsarbeit kam es zu einer massiven Krisensituation, die einer Schließung des Museums gleich zu setzen war, da auch die den Museumsbetrieb betreibenden Kustoden entlassen wurden.

Die nunmehrige und seit über einem Jahr gut funktionierende Lösung sieht hier eine umfassende kooperative Betreuung des Museums vor. Von Seiten der Oberösterreichischen Landesmuseen erfolgt insbesondere die grundlegende wissenschaftliche Betreuung wie auch die Mitwirkung bei der Erarbeitung eines umfassenden Jahresprogramms an Ausstellungen und Veranstaltungen, zudem Hilfestellungen bei überregionaler Öffentlichkeitsarbeit, bei den professionellen



OÖ. Landesmuseum, Sumerauerhof, St. Florian

Vermittlungsprogrammen sowie bei der Herstellung von Wirtschaftskontakten. Vor Ort agieren vom Museum auf Werkvertragsbasis angestellte Kustoden. Bei den vielen Zusatzveranstaltungen agiert hier zudem ein Fördererverein, der in besonderer Weise örtliche Protagonisten und Interessensverbände – speziell natürlich die Gemeinde und die Ortsbauernschaft – inkludiert, aber etwa auch das Oberösterreichische Heimatwerk bzw. andere Wirtschaftsbetriebe umfasst. Die konkrete Arbeit vor Ort läuft zumeist über die – ehrenamtlichen – Mitarbeiter des Vereines, so dass das Museum heute in ganz anderer Weise in die Gemeinde und das innere regionale Umfeld implantiert ist als zuvor.

Nicht zuletzt schlägt sich diese kooperative Betreuung auch in einem markanten Ansteigen der Besucherzahlen nieder; eine Entwicklung, die ihre Basis vor allem in der intensiven Veranstaltungstätigkeit, in der Möglichkeit der Vermietung sowie im persönlichen Engagement jedes Beteiligten hat.

Diese enge Verquickung von regionalen Protagonisten und überregionaler Aktionsplattform der Oberösterreichischen Landesmuseen findet sich auch in vergleichbaren Museumsinstitutionen in Bad Ischl, Freistadt, Grein und Wernstein.

Zusätzlich wurde von den Oberösterreichischen Landesmuseen im heurigen Jahr mit dem Projekt „Gotik-Schätze Oberösterreich“ ein erweitertes Kooperationsangebot gesetzt, das – beschränkt auf einen bestimmten Zeitraum und eine thematische Ausrichtung – ein dichtes Netz an Kooperationen im ganzen Bundesland gesetzt hat. So wurden parallel zur Großausstellung im Linzer Schlossmuseum an weiteren zehn Orten Ausstellungsprojekte entweder selbst von der Institution OÖ. Landesmuseen gestaltet oder aber – was der häufigere Fall war – gemeinsam mit Kooperationspartnern vor Ort entwickelt bzw. vorhandene passende Projekte in die Gesamtstruktur integriert. Die Großausstellung im Schlossmuseum funktionierte hier wie eine Art Relaisstation, die spezielle thematische Aufmerksamkeit auf die einzelnen Projektpartner verteilte.

Wesentlich zum Gelingen des Projektes beigetragen hat natürlich auch die intensive Kooperation mit dem Medienpartner ORF, mit dem etwa ein Gotik-Wochenende inszeniert wurde. Die Grundprinzipien einer kompakten überregionalen Informations- und Wissenschaftsstruktur, verbunden mit der Unterstützung örtlicher Initiativen und – dies bei (gezwungener Maßen) – sehr geringem finanziellen Aufwand ermöglichte eine Großstruktur eines Projektes, das in Summe nicht einmal 10 % einer üblichen Landesausstellung gekostet hat, von der Medienpräsenz und auch dem Besucherkreis her gesehen aber die absolute Relevanz einer solchen Veranstaltung hatte.

Wenn sich also die historische Institution „Oberösterreichisches Landesmuseum“ hin zu der Institution „Oberösterreichische Landesmuseen“ entwickelt, so ist dies unseres Erachtens ein sehr klares Bekenntnis zum wirklichen Ernstnehmen einer so prägnanten Aussage wie „think global, act local“ – außerdem geht es uns hier um ein kommunikativ intensiviertes, partnerschaftliches Nutzen vorhandener Ressourcen, das im strukturellen Sinne behandelt werden muss.

Zur weiteren Information übrigens: Im kommenden Jahr wird auf der Basis einer ähnlichen Struktur das Archäologieprojekt 2003 in Oberösterreich durchgeführt, noch beschränkt auf den regionalen Bereich des Bundeslandes. Für das Jahr 2005 allerdings ist von den oberösterreichischen Landesmuseen gemeinsam mit dem Institut für Volkskultur ein österreichweites Projekt initiiert, das sich mit dem Thema der „Alltagskultur seit 1945“ auseinandersetzt. Bereits über 50 Institutionen aus ganz Österreich haben sich hier für eine aktive Teilnahme – vor allem mit der Organisation eines Ausstellungsbeitrages – entschieden; gerne möchten wir jedoch nochmals an alle Interessierten eine Einladung zur Mitwirkung an diesem Projekt aussprechen.

* Ausführlichere Hinweise zu diesem Projekt finden Sie in: *Neues Museum* 4/2001 S. 36f.

Museumslandschaft in NÖ

LEBENDIGE ARCHÄOLOGIE IM FREILICHTMUSEUM PETRONELL-CARNUNTUM

FRANZ HUMER

Das Gebiet des heutigen Österreich war vor rund 2000 Jahren ein Teil des römischen Weltreiches. Als die Römer in den letzten beiden Jahrzehnten des 1. Jahrhunderts v. Chr. in das Gebiet östlich des Wienerwaldes kamen, siedelten hier Illyrer und Kelten. Zu dieser Zeit wurde unser Land mit Ausnahme der Gebiete nördlich der Donau (Mühl-, Wald- und Weinviertel) von Rom unterworfen. Somit stand für rund ein halbes Jahrtausend das heutige Österreich unter dem Einfluss der römischen Kultur.

Carnuntum (heute: VB Bruck a. d. Leitha, KG Bad Deutsch-Altenburg und KG Petronell-Carnuntum) nahm damals eine wichtige Position ein. Die Gründe für die Errichtung der Römerstadt Carnuntum waren einerseits militärischer Natur: von dem am Südufer der Donau hoch auf dem Altenburger Plateau angelegten Legionslager konnte das nördlich des Stromes liegende Marchfeld hervorragend überwacht werden. Damit spielte Carnuntum eine herausragende Rolle in der Sicherung der befestigten römischen Grenze. Daneben war die Stadt auch Kreuzungspunkt zweier alter europäischer Haupthandelswege: der Donau von West nach Ost und der Bernsteinstraße von der Ostsee nach Italien. Seit der Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. entwickelte sich Carnuntum so zu einer der wichtigsten römischen Städte nördlich der Alpen. Ab 400 n. Chr. begann der schrittweise Abzug der Römer aus

Carnuntum. Die Stadt wurde also nicht gewaltsam zerstört, sondern von ihren Bewohnern am Ende der Antike verlassen. Im Gegensatz zu vielen anderen Städten des Donaulimes (Regensburg, Passau, Linz, Wien, Budapest) wurden die Bauwerke Carnuntums im Mittelalter und der Neuzeit nicht durch neue Bauten überlagert, sondern verwandelten sich vielmehr in einen riesigen Steinbruch, der nach und nach abgetragen und für andere Bauten verwendet wurde. Die römischen Steine von Carnuntum sind an vielen Bauwerken der Region zu finden, so an romanischen Sakralbauten in Petronell, Bad Deutsch-Altenburg, Hainburg und Wildungsmauer; an Stadtmauern in Hainburg und Bruck a. d. Leitha sowie an Schlössern nördlich und südlich der Donau etc.

Im sogenannten Spaziergarten südlich von Schloss Petronell wurde in den Jahren 1948–1957 auf einer Fläche von ca. 1,4 ha ein Teil der römischen Zivilstadt Carnuntum ausgegraben. Die aufgedeckten archäologischen Befunde wurden konserviert und das heute als Freilichtmuseum bekannte Areal für die Besucher zugänglich gemacht. Die antiken Baureste wurden konserviert: sofort nach der Freilegung wurden sie mit modernem grauen Zementmörtel restauriert und teilweise wiederaufgebaut.

Heute bieten sich die Ruinen dieses Freilichtmuseums, welche sich im Eigentum des Landes Niederösterreich

befinden, jedoch größtenteils wenig attraktiv dar und sind für die Besucher wenig verständlich. Wie Nachuntersuchungen seit einigen Jahren beweisen, wurden im Zuge der Restaurierungen an manchen Stellen Mauern gebaut, die es in der Antike dort niemals gegeben hat. Vor allem sind die Ruinen heute aber sehr schlecht erhalten. Zwar wurden immer wieder provisorische Sanierungen durchgeführt (allerdings mit ungeeigneten Werkstoffen), auch wurden Teile des Grabungsgeländes von einem privaten Sponsor mit einer temporären Grabungsüberdachung vor den ärgsten Witterungseinflüssen geschützt und sogar ein Aussichtsturm errichtet, ohne die darunter befindlichen archäologischen Befunde zu gefährden. Dennoch war die Wiederaufnahme der Untersuchungen notwendig: so wurde seit 1986 der nördliche Teil des Ausgrabungsgeländes abschnittsweise bearbeitet und auf Grund der Untersuchungsergebnisse neu gestaltet. Ein knapp 22 m langer Abschnitt einer Säulenhalle sowie ein Tempel der Göttin Diana Nemesis wurden auf Grund der Untersuchungsergebnisse im Maßstab 1:1 rekonstruiert. Die nördlich der Halle verlaufende Pflasterstraße wurde ebenfalls untersucht und gestaltet. Für den kulturinteressierten Besucher ist jedoch auffallend, dass das angebotene Produkt („Wie lebten die Römer in unserer Gegend vor 2000 Jahren?“) gerade

im Bereich der archäologischen Substanz (also des Grundproduktes eines Archäologischen Parks) sehr mangelhaft ist. Das Freilichtmuseum soll daher in den kommenden Jahren eine nachhaltige Attraktivitätssteigerung durch eine konsequente und wissenschaftlich fundierte Produktentwicklung für den Archäologischen Park Carnuntum bringen und damit weiterhin eine positive Besucherentwicklung gewährleisten. Gerade auch aus diesem Grund muss das archäologische Erbe im Interesse der Allgemeinheit wirtschaftlich stärker genutzt werden: durch Ausgrabungen, Restaurierungen und Rekonstruktionen, welche den Besuchern einen Zugang zur Antike vermitteln können; mit der Präsentation der Funde in Museen sowie – gerade in den letzten Jahren – verstärkt durch den Einsatz neuer Präsentationstechniken und Multimediasysteme. Der Eigentümer der wenigen offen gehaltenen archäologischen Flächen in Carnuntum (u. a. auch des Ruinenensembles im so genannten „Spaziergarten“) hat durch die Errichtung der Archäologischer Park Carnuntum-Betriebsges.m.b.H. aber manifestiert, dass er Carnuntum als einzigartige archäologische Landschaft (im übrigen die größte Österreichs) nicht nur bewahren, erhalten und nach den Richtlinien der internationalen Denkmalpflege gestalten will. Es soll auch ein attraktiver Erholungsraum mit Bildungs- und



Teilrekonstruktion eines römischen Wohnhauses in Carnuntum

Erlebniswert in der Region geschaffen werden, der multifunktional vermarktet wird und dabei Wirtschaftlichkeit und eine kaufmännische Zielsetzung nicht außer Acht lässt.

Die Interessen einer wirtschaftlichen Vermarktung ziehen freilich zwei wesentliche und gegensätzliche Probleme nach sich: einerseits steigt die allgemeine Erwartungshaltung der Öffentlichkeit in Bezug auf eine möglichst attraktive und zeitgemäße Präsentation (Stichwort: „Action“), andererseits beschleunigt sich der Verschleiß der originalen Bausubstanz durch die immer größer werdende Besucheranzahl.

Seit 2001 werden bis zum Jahr 2012 im Rahmen eines neuen Projektes im Ausgrabungsgelände umfassende Untersuchungs- und Sanierungsmaßnahmen durchgeführt. Unter Berücksichtigung und Einhaltung der national und international gültigen Bestimmungen der Denkmalpflege werden interdisziplinär wissenschaftliche Grundlagenforschungen betrieben und auf Grund der Ergebnisse zeitgemäße Präsentationsformen ausgeführt werden. 2001 wurden die Arbeiten an der Südstraße abgeschlossen und mit den Untersuchungen in Haus I begonnen. 2002 wurden die Untersuchungsarbeiten in Haus I abgeschlossen und mit den Präsentationsmaßnahmen begonnen, gleichzeitig begannen die Untersuchungen an der Weststraße.

Neuartig an diesem Vorhaben sind die organisatorische Struktur und die Projektträgerschaft: Im Sinne einer „public private partnership“ zwischen dem Land Niederösterreich und der Archäologischer Park Carnuntum-Betriebsges.m.b.H. stellt das Land Niederösterreich die inhaltlich-wissenschaftliche Leitung zur Verfügung; Projektträger in finanzieller, rechtlicher und organisatorischer Hinsicht ist die Archäologischer Park Carnuntum-Betriebsges.m.b.H. Dadurch kann die nötige Flexibilität in der Projektabwicklung sichergestellt werden. Ziel dieser Konstruktion war von Anfang an eine Abstimmung der Interessen der beiden Kooperationspartner von der Planungsphase an. Nach nunmehr zwei Jahren kann dies rückblickend als sehr gelungen gelten.



Rekonstruktion eines römischen Hebekranes im Archäologischen Park Carnuntum

Ziel ist, wie schon oben angeführt, die konsequente Produktentwicklung und nachhaltige Attraktivitätssteigerung des Archäologischen Parks Carnuntum. Dabei soll bereits kurz- und mittelfristig durch verstärkte Einbindung des Publikums in die laufenden Untersuchungen eine positive Besucherentwicklung und damit eine wirtschaftliche Vorwärtentwicklung gewährleistet werden. Für die Besucher sind dabei eine Fülle museumspädagogischer Maßnahmen „konsumentbar“: rekonstruierte römische Geräte und Anlagen wie Maschinen (Hebekran) oder Geschäftsutensilien (Marktstand). Die mit Abstand erfolgreichste Maßnahme war aber die Einbeziehung der Besucher in den laufenden Betrieb: durch bewusst gesteuerte Besucherführung (Besuchersteg) konnten die Interessierten



„Hautnahe“ Besucherführung zu den archäologischen Untersuchungen

zeitweilig bis auf wenige Zentimeter an die laufenden archäologischen Untersuchungen herangeführt werden, ohne diese zu behindern. Durch aktuelle Informationen über das „Zu-Sehende“ an diesen Schnittpunkten (im Durchschnitt alle zwei Wochen) wurde eine höchstmögliche Aktualität auch für wiederkehrende Besucher gefunden! Daneben wurde auch der weitere Verlauf der Funde (bzw. Befunde) erläutert: mit speziellen Führungen unter dem bewusst „reißerischen“ Titel „Hinter den Kulissen der Archäologie“ wurden den Teilnehmern der weitere Ablauf der wissenschaftlichen Untersuchung, von der Fundreinigung über Inventarisierung, elektronische Funddatenbank,



Präsentation des „Aktuellen Fundes“ im Eingangsbereich des Parks

Dokumentation, Auswertung bis hin zur finalen Präsentation in einer Ausstellung vorgeführt und damit Verständnis geschaffen.

Auch werden im Zwei-Monate-Rhythmus „Aktuelle Funde“ in einer eigenen Vitrine im Eingangsbereich des Parks präsentiert, wodurch die Besucher Zugang zu neuesten Funden hatten, welche üblicherweise erst nach vielen Jahren gezeigt werden. Dazu wurde um diese Einzelstücke jeweils eine umfassende „kulturgeschichtliche“ Dokumentation präsentiert, welche die Einzelobjekte im Spiegel des allgemeinen Lebens dieser Zeit zeigte.

Selbstverständlich war die Dokumentation des Grabungsfortganges im Internet von Anfang an ein besonderes Anliegen; daher wurde auf der Carnuntum-Homepage ein eigener Link „Archäologie“ installiert (www.carnuntum.co.at). Im nächsten Jahr wird auch eine webcam über den aktuellen Grabungsfortgang informieren.

Auch die virtuelle Rekonstruktion des Stadtviertels als eine weitere Präsentationsform wird weiter bearbeitet. Denn bereits 1998 wurde ein virtueller Spaziergang durch das wiederaufgebaute Wohnstadtviertel entwickelt. Dieser Spaziergang ist für die Besucher nicht nur als interaktiver Infopoint im Park, sondern über die im Buchhandel erhältliche CD-ROM auch privat erlebbar. Die Nutzung dieser Präsentationsform für Archäologie und Denkmalpflege ist international bereits weit verbreitet, für einen Teil der Besucher kann die Vermittlung der Antike über eine *virtual reality* auf Basis der archäologischen Untersuchungsergebnisse durchaus attraktiv und leichter verständlich sein.

Primäre Maßnahme bei allen Vorhaben sind aber die archäologischen Untersuchungen. Erst nach deren Durchführung kann die Diskussion über die geeignetste Präsentationsform geführt werden. Mit der Realisierung des Projektes im Freilichtmuseum Petronell in den nächsten Jahren ist eine für Wissenschaft und Wirtschaft gleichermaßen erfolgreiche Behandlung Carnuntums gewährleistet und die etwa 1700 Jahre alten Stätten können sich zumindest zeitweilig wieder mit antikem Leben füllen.

MEHR ALS WERBUNG! MARKETING VON KULTUR- TOURISTISCHEN INSTITUTIONEN

DAS BEISPIEL CARNUNTUM

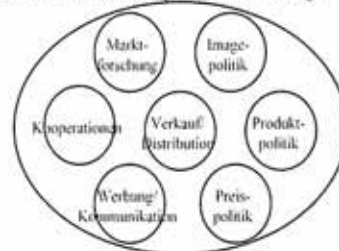
MARKUS WACHTER



Entscheidungsfindung beim Besucher – Das AIDA-Konzept



Ganzheitliches Marketing – Mehr als Werbung!



Marktforschung

- Zielgruppen
Besucher-Response-Element, Kassenstatistik, Besucherstrom, Offizielle Statistiken
- Konkurrenz
Ableitung von „Best Practices“, Querdenken!?
- SWOT-Analyse
Innensicht, Kombination von Ex-Post und Ex-Ante
- Einzugsbereich
Realistische Besucherschätzung, Strategische Entscheidung über Mittelverwendung



Imagepolitik – Konsequenz bleiben!

- Unverwechselbar sein. Profil schaffen
Klar den „Mehrwert“ herausarbeiten
- Schaffung eines hohen Wiedererkennungswertes
Grafisches Erscheinungsbild, Farbensprache!!!, Kommunikation, Bilder
- Mythen schaffen!?!
Sagen, Legenden, Historische Ereignisse





Produktpolitik – Geschichten erzählen!!!

- Individualbesucher – Laufende Produktentwicklung
Schaffung von Dienstleistungsketten, Einbeziehung der Besucher
Ziel: Erhöhung der Wertschöpfungstiefe, Stammkundenbindung!!!
- Gruppenangebote
Buchbare, zielgruppenspezifische Angebote
Konzentration auf den „Mythos“
- Veranstaltungszyklus



Preispolitik

- Grundsatz: Gute Qualität kann und soll auch ihren Preis haben
- Kundenbindungselemente, spezielle Preisvereinbarungen
- Gezieltes „Yield Management“ zur besseren Auslastung der schwachen Saisonen



Werbung und Kommunikation

- Klassische Werbung
Plakate, Flugblätter, Insertionen, Mailingaktionen
 - Medienarbeit
Konsequente Pressearbeit, Sonderaktionen
 - Homepage/E-Mail
Aktuell, benutzerfreundlich, Newsletter
- Die beste und billigste Werbung sind zufriedene Besucher!



Kooperationen

- Marketingverbünde
Chance für gezieltes „Cross-Marketing“
- Regionale/Überregionale Verkaufsstrukturen
Chance für gezieltes „Cross-Selling“
- Kooperationen mit der Wirtschaft
Kulturmarketing, Kooperation bei Sonderprojekten



Verkauf/Distribution

- Vertriebspartner aufbauen
Schulen, Interessensvertretungen, Verbände,
Agenturen, Incomingbüros, regionale Gastronomie, regionale Transportbetriebe
- Verkaufsförderung
Messen, Kundenevents, spezielle Info-Veranstaltungen für Lehrer
- Aktive Akquisition
Kundenbesuche, Verkaufstouren



Ich wünsche viel Erfolg!



DIE BERNSTEINSTRASSE

EINE KULTURTOURISTISCHE INITIATIVE IN NIEDERÖSTERREICH
ALS KEIMZELLE EINER EUROPÄISCHEN KULTURSTRASSE
ZWISCHEN ADRIA UND OSTSEE

GÜNTER FUHRMANN

Das Gold des Meeres

Vor 40 bis 50 Millionen Jahren bedeckten unseren heutigen Kiefern ähnliche Nadelbäume das Gebiet der Ostsee. Das von diesen Bäumen ausgeschiedene Harz floss zu Boden und wurde von der sogenannten „Blauen Erde“, einem Gemisch aus Lehm- und Tegelböden, eingeschlossen. Durch die Zeiten fossilisierte das Harz zum Bernstein.

Durch tektonische Verschiebungen wurde die blaue Erde unter dem Meeresboden der Ostsee und deren Küstenzonen abgelagert. Bei heftigen Stürmen wird der Bernstein vom Meerwasser ausgewaschen und durch die geringere Dichte als Salzwasser an den Strand gespült. Diese leichte Art der Gewinnung lässt den Bernstein bereits in der Altsteinzeit als Schmuckstein und Amulett geschätzt werden.

Aus der Jungsteinzeit gibt es zahlreiche Funde verarbeiteten Bernsteins in Nord- und Mitteleuropa, in der Bronzezeit taucht Bernstein bereits in Oberitalien auf.

Im antiken Griechenland wurde Bernstein Elektron genannt – die Hellenen entdeckten an ihm das Phänomen der statischen Aufladung, die Bezeichnung Elektrizität leitet sich davon ab.

Die Römer schätzten den Bernstein sehr; Plinius der Ältere berichtet von einer Expedition, die im Auftrag von Kaiser Nero die Bernsteinküste an der Ostsee bereiste.

Der Dichter Martial widmet ein Gedicht einem in Bernstein eingeschlossenen Reptil und schildert die Faszination des fossilen Harzes mit folgenden Worten: Rühme, Kleopatra, nicht als groß dein königliches Grabmal, ist doch ein Schlinglein sogar edler bestattet als du!

Alle Wege führen zum Bernstein

Depotfunde bezeugen schon zur Bronzezeit einen regen Bernsteinhandel zwischen den Fundstätten an der Ostsee und dem Mittelmeer. Bei Breslau, dem heutigen

Wroclaw in Polen, entdeckte man zwei Bernsteinspeicher aus der La Tene-Zeit mit 12 Zentnern Bernstein. Mehrere Routen verbanden den baltischen Raum mit den Abnehmern am Mittelmeer. Etrusker und Ligurer bezogen ihren Bernstein über eine Trasse die entlang der Flüsse Rhein und Rhone nach Genua führte. Der Weichsel, dem Dnjestr und der Wolga fol-

gend gelangte der Bernstein ans Schwarze Meer.

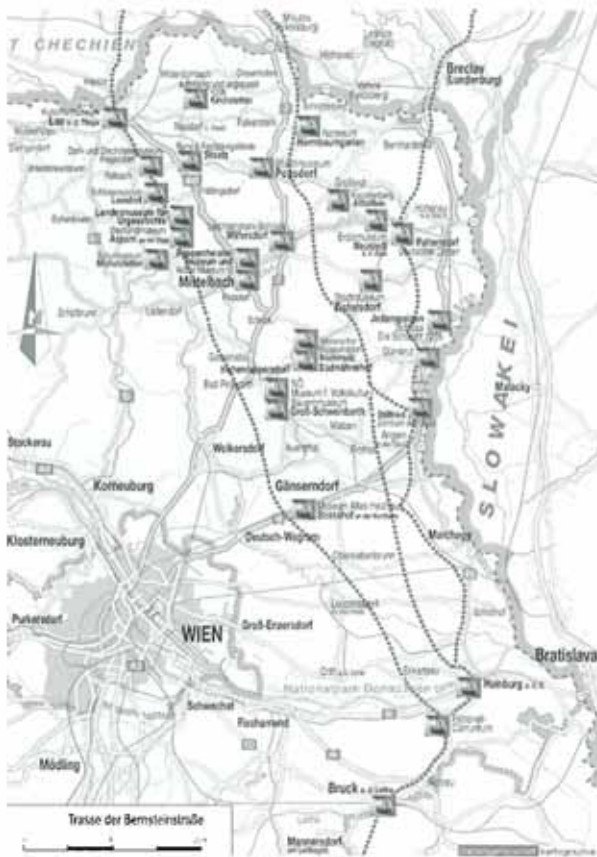
Die bedeutendste Verbindung verlief von der Ostsee kommend durch Polen und die mährische Pforte, kreuzte bei Carnuntum die Donau und endete in Aquileia an der Adria.

Die Bernsteinstraße in Niederösterreich

Diese letztgenannte Route verlief auch durch Niederösterreich, südlich der Donau als zur Via Magna erho-bene befestigte Römerstraße zwischen Carnuntum und



Ein in Bernstein eingeschlossener, 40 Mill. Jahre alter Wassertropfen – der Logostein der Bernsteinstraße



Die Trassen der Bernsteinstraße in Niederösterreich

Aquileia. Teile dieser Straße sind bis heute im Mittelbunland zu sehen.

Nördlich der Donau gab es keine befestigten Straßen, es lassen sich aber drei Altstraßen lokalisieren. Eine Route verlief entlang der March, eine weitere etwas westlich davon entsprechend dem Verlauf der heutigen Brünnerstraße. Eine dritte Trasse führte entlang des Weidenbachs über Asparn/Zaya und Laa an der Thaya nach Norden. Diese Altstraßen sind mit hoher Wahrscheinlichkeit Trassen der Bernsteinstraße gewesen.

Von der historischen Handelsroute zum Verein „Österreichische Bernsteinstraße“

1997 entstand die Idee einen „Museumsverbund Weinviertel“ zu gründen. Von Anfang an sollte dieser mit der Bernsteinstraße verknüpft werden. Schon damals sollte als Fernziel die Wiederbelebung der gesamten Route – von der Ostsee bis an die Adria – als

Kulturstraße stehen, die Bernsteinstraße sollte als Symbol für das reiche kulturtouristische Angebot und historische Erbe der Region etabliert werden.

Zur Realisierung des Projektes im Weinviertel konstituierte sich ein Proponentenkomitee aus Museumsvertretern, Gemeindevertretern und Kulturschaffenden unter dem Vorsitz des Landtagsabgeordneten Herbert Nowohradsky, das Regionalmanagement Weinviertel übernahm die Projektträgerschaft. Man traf sich zu Workshops um mögliche Inhalte eines kulturtouristischen Netzwerkes Bernsteinstraße zu diskutieren.

1998 erhoben Mag. Ulrike Vitovec von der Volkskultur Niederösterreich und der Raumplaner DI Richard Resch, Graz, das kulturtouristische Potential der Region und entwickelten in einer Feasibility-Studie Ansätze für eine darauf aufbauende Umsetzungsstrategie. Durch die als grenzüberschreitende Initiative projektierte Bernsteinstraße wurde auch das Angebot in den Nachbarregionen Südmähren und Westslowakei berücksichtigt.

Zentraler Inhalt dieser Studie war die Unterscheidung in Kern- und Ergänzungsangebote. Dabei handelte es sich keineswegs um eine qualitative Entscheidung oder eine Einteilung in Museen 1. oder 2. Klasse. Kernangebote sind kulturtouristische Einrichtungen, die einen unmittelbaren Zusammenhang mit Bernstein aufweisen – es ist einfach notwendig an der Bernsteinstraße auch Bernstein sehen zu können!

Natürlich war die Bernsteinstraße ein Handelsweg und kein Bernsteinfundweg. Die Ergänzungsangebote bezeichnen das reiche kulturelle Erbe und die bedeutenden Naturräume entlang dieser zentraleuropäischen Nord-Süd-Achse.

Im Jahr 2000 wurden in einer ergänzenden Studie die touristischen Aspekte vertieft und die Verknüpfungen zum touristischen Leitbild Weinviertel und dem Kursbuch Tourismus Niederösterreich verstärkt. Erstellt von der Edlinger Tourismus Beratung und DI Resch berücksichtigte diese Studie auch andere touristische Schwerpunkte der Region wie Rad- oder Weintourismus. Die niederösterreichische Regionalentwicklungsgesellschaft Eco Plus sagte die Förderung eines Projekt-

managements zur Umsetzung der in den beiden Studien entwickelten Strategien für drei Jahre zu. Am 16. März 2001 konstituierten sich die bisher nur locker als Proponentenkomitee organisierten Museumsvertreter zum Verein „Die Österreichische Bernsteinstraße“ mit damals 10 Mitgliedern. Vereinsmitglieder sind überwiegend Museums- oder Kulturvereine, vertreten durch ihre Obleute bzw. Vorstandsmitglieder. Am selben Tag wurde auch der von der Eco Plus geförderte Projektmanager als Geschäftsführer des Vereins bestellt, am 2. April desselben Jahres nahm dieser seine Tätigkeit auf.

Die Mitglieder des Vereins „Österreichische Bernsteinstraße“

Derzeit bilden 30 Museen und Kulturinitiativen in den Bezirken Mistelbach, Gänserndorf und Bruck an der Leitha den Verein „Die Österreichische Bernsteinstraße“. Die Mitglieder sind grob in drei thematische Gruppen geteilt:

Bernstein in Museen – Spuren der Bernsteinstraße

Diese entsprechen im Wesentlichen den oben genannten Kernangeboten, d. h. es besteht ein unmittelbarer Zusammenhang mit Bernstein. So behandelt die Sonderausstellung „Die Bernsteinstraße im Weinviertel“ im Museum für Volkskultur in Groß Schweinbarth Entstehung, Geschichte und Verwendung des Bernsteins.

Eine nachgebaute historische Bernsteindrechslerei erinnert im Weinviertler Museumsdorf Niedersulz an die Tradition der Bernsteinverarbeitung des 19. Jahrhunderts im Großraum Wien.

Ein Themenraum im 2002 neu gestalteten Museum für Urgeschichte in Asparn an der Zaya ist dem Handel in der Bronzezeit gewidmet und befasst sich auch mit der Bernsteinstraße.

Stillfried an der March ist eine der bedeutendsten archäologischen Stätten Niederösterreichs und liegt an einer der Trassen der Bernsteinstraße.

Der zur Zeit der Kreuzzüge gegründete Deutsche Orden eroberte im Mittelalter das spätere Ostpreußen – wichtigstes Fundgebiet des Bernsteins. Die Ritter des



Die Bernsteinausstellung im NÖ Museum für Volkskultur Groß Schweinbarth

Deutschen Ordens besaßen das Monopol auf Handel mit dem fossilen Harz, man nannte sie auch die Herren des Bernsteins. Entlang der Bernsteinstraße gründeten sie eine Reihe von Wehrkirchen, Palterndorf ist eine davon. Von 1282 bis zum heutigen Tag wird die Pfarre von Palterndorf vom heute in Wien residierenden Deutschen Orden betreut.

Schlösser, Burgen und alte Städte

Die Schlösser Kirchstetten, Loosdorf und Wilfersdorf, die Stadtmuseen von Bruck, Hainburg und Zistersdorf sowie die mittelalterlichen Baudenkmäler des Kapellenberges Althöflein und der Burgruine Staatz bilden diese Gruppe.

Kultur von Gestern – Kreativität von Heute

Eine unglaubliche Vielfalt findet sich in den Museen an der Bernsteinstraße, Sammlungen aus den Bereichen

Archäologie, Volkskultur, aber auch Technikgeschichte und zeitgenössische Kunst bilden ein reiches Spektrum der Kulturgeschichte!

Aktivitäten und Schwerpunkte des Vereins

Im ersten Jahr des Bestehens des Vereins lagen die Schwerpunkte im Aufbau der Arbeitsstruktur und der Akquisition neuer Mitglieder. Durch die Ansiedlung im Regionalmanagement Weinviertel konnte das Vereinsbüro auf die dortige Büroinfrastruktur zurückgreifen und relativ rasch an die Umsetzung der in den vorbereitenden Studien entwickelten Strategien gehen. Im Mai 2001 wurde im Museum Groß Schweinbarth der neue Verein Vertretern der Museen, Gemeinden und Tourismusorganisationen vorgestellt. Zum Jahreswechsel hatte sich der Mitgliederstand auf 20 erhöht, seit Sommer 2002 ist die Bernsteinstraße durch den Beitritt der Stadtmuseen Bruck und Hainburg auch

südlich der Donau aktiv. Derzeit bilden 30 Museen und Kulturinitiativen den Verein Österreichische Bernsteinstraße.

2001 wurde auch begonnen ein Corporate Design aufzubauen. Vor den Museen wurden „Bernsteinfahnen“ mit der Wortbildmarke des Vereins aufgezogen, die Mitglieder begannen das Logo der Bernsteinstraße auf ihre eigenen Werbematerialien zu drucken etc. Seit dem Sommer 2001 informiert auch eine mehrsprachige Homepage auf www.bernsteinstrasse.net über die Bernsteinstraße.

Im ersten Jahr öffnete auch die Bernsteinausstellung im Niederösterreichischen Museum für Volkskultur in Groß Schweinbarth, ein großer Teil der Marketingaktivitäten des Vereins richtete sich auf diese Ausstellung. Es zeigte sich auch, dass das Thema „Bernsteinstraße“ Publikum anlocken kann, gelang es doch, die Besuchszahlen des Museums von 700 im Jahr 2000 auf fast 5000 im Jahr 2001 zu steigern.

2002 kamen weitere „Bernsteinangebote“ hinzu, wie der Themenraum im Museum für Urgeschichte in Asparn oder die Bernsteindrechslerei in Niedersulz. Veranstaltungen wie eine Bernsteinschmuckmodenschau, eine Ausstellung von Bernstein-Inklusen-Bildern oder Vorträgen über die Heilkraft des Bernsteins steigerten nicht nur die Bekanntheit des Projektes. Das Überthema Bernstein konnte dadurch über den historischen Kontext als Handelsgut und Handelsweg hinaus wahrgenommen werden.

Auch aus diesen Gründen begann man 2002 mit dem Aufbau eines Netzwerkes aus Schmuckhändlern. Ziel war es, dass die „Bernsteinstraßenjuweliere“ vermehrt attraktiven und modernen Bernsteinschmuck anbieten um dadurch das etwas verstaubte Image des Bernsteins ins Gegenteil zu verkehren. Gleichzeitig sollten diese Bernsteinstraßenjuweliere als eine Art Schaufenster in den Geschäftsstraßen dienen und durch Auflegen und Verteilen der Werbematerialien der Bernsteinstraße die Bekanntheit des Projektes steigern.

Es gelang zwar, das Bernsteinschmuckangebot in den Geschäften deutlich zu steigern, eine gemeinsame



Die „Bernsteinmädchen“ – Werbeträgerinnen der Bernsteinstraße

Marke „Bernsteinstraßenjuweliere“ konnte aber noch nicht begründet werden. Besonders erfreulich ist aber, dass aufgrund dieser Initiative eine lokale Goldschmiedin begann, Bernsteinschmuck selbst zu entwerfen und herzustellen.

Auch die Mitgliedsmuseen bieten seit 2002 ein Sortiment an Merchandisingprodukten aus Bernstein in ihren Shops an, meist beziehen sie diese wiederum von den Schmuckhändlern der Region bzw. der oben erwähnten Designerin.

Betty Bernstein – Museen für Kinder

Die bedeutendste Maßnahme 2002 war der Aufbau der „Betty Bernstein“-Programme. Familien mit Kindern und Schüler sind die wahrscheinlich wichtigste Zielgruppe im Ausflugsbereich. Um diese Gruppe zu erreichen ist es aber notwendig spezielle Vermittlungsprogramme anzubieten, diese waren aber nur bei wenigen Museen vorhanden. Um dies zu ändern, startete die Bernsteinstraße mit dem „Betty Bernstein“-Projekt.

Ziel war es einerseits bestehende museumspädagogische Programme – das Museum für Urgeschichte in Asparn ist seit Jahren führend im Bereich experimentelle Archäologie – zusammenzufassen und neue Konzepte zu entwickeln. Dazu wurde eine Museumspädagogin aus der Region engagiert die einerseits selbst neue Programme entwickelte bzw. bei der Erstellung solcher durch Beratung und Schulung behilflich war.

Die Programme richten sich zum einen an Schulen und können auf Vorbestellung während der Öffnungssaison der Museen jederzeit angeboten werden. Individualbesucher können zu fixen wiederkehrenden Terminen (wie z. B. jeden ersten Sonntag im Monat) die Aktivitäten besuchen.

Im Sommer 2002 wurden in einem Folder fünf solcher Angebote publiziert, die Besuchszahlen haben sich bei einigen Standorten dadurch verdoppelt. Im Herbst wurde der erste „Betty Bernstein Katalog“ an Schulen in Niederösterreich und Wien gesandt. Dieser Katalog umfasste bereits 16 Kinderprogramme, nicht nur in

Museen, es wurden auch Angebote von z. B. Naturführern aufgenommen.

Um diese neue Kinderschiene bekannt zu machen, wurde Betty Bernstein ins Leben gerufen, eine freche Comicfigur mit roten Haaren. Ziel ist es, diese Figur als Dachmarke für kinderspezifische Angebote in der Region zu etablieren.



Die europäische Bernsteinstraße – Ein Modell für innovative, virtuelle Vernetzung von kulturtouristischen Initiativen und Angeboten in Zentraleuropa

Schon im Anfangstadium der Bernsteinstraße in Niederösterreich war an eine Weiterentwicklung zu einer Kulturstraße zwischen Ostsee und Adria gedacht. Es hat sich gezeigt, dass es nicht nur in Österreich Initiativen zur Bernsteinstraße gibt.

In Slowenien findet sich eine dem niederösterreichischen Modell ähnliche Vernetzung von Museen und Kulturdenkmälern entlang der alten Handelsroute (nähere Informationen dazu unter www.slovenia-tourism.si).

In Ungarn erhob eine Initiative unter der Leitung des Archäologen Dr. Gömöri die Geschichte der römischen Städte an der Bernsteinstraße und veröffentlichte die Ergebnisse in einer CD-ROM (Informationen unter www.menrich.com/amberroad).

Kürzlich wurde im Castello di Udine die Ausstellung „Rom an der Donau – von Aquileia nach Carnuntum entlang der Bernsteinstraße“ eröffnet. (www.comune.udine.it/roma/index.htm).

Aber auch im baltischen Raum, vor allem in Litauen gibt es bereits zahlreiche Vorarbeiten, den alten Handelsweg touristisch zu nutzen.

Im Rahmen von INTERREG III B sollen nun diese Initiativen vernetzt und als von der Europäischen Union gefördertes Projekt weiterentwickelt werden.

Ziele des INTERREG III B-Projektes

Ein Netzwerk kulturtouristischer Anbieter entlang der historischen Bernsteinstraße soll entstehen. Im Bereich der Ostsee liegt der thematische Schwerpunkt beim Bernstein, seinen Fundorten und seiner Verarbeitung, im Bereich des Imperium Romanum stehen eher archäologische Stätten im Vordergrund. Das reiche Angebot an kultur- wie naturräumlichen Attraktionen entlang der Route verbindet die Gebiete.

Erforschung und Aufbereitung dieser themenbezogenen Güter wird dabei notwendig sein; zahlreiche noch nicht bekannte Schätze wie z. B. der archäologische Park Biskupin in Polen, das Weltkulturerbe Olmütz/ Kremsier und die Liechtensteinschlösser in Mähren, historische Städte wie Ptuj und

Celje in Slowenien sind entlang dieser zu Route zu finden. Im Rahmen des Projektes könnte deren erlebnispädagogische und mehrsprachige Aufbereitung erfolgen.

Gemeinsame Angebotsentwicklung wie z. B. Mehrtagestouren an der Bernsteinstraße, deren Verknüpfung mit sonstigen touristischen Schwerpunkten (z. B. Radprojekten wie dem Euro-Velo Danzig-Venedig) und eine gemeinsame Vermarktung durch z. B. eine innovative virtuelle Präsentation in Form eines Internetportals „Amber Road“ sollen hohe Attraktivität und Präsenz am internationalen Markt gewährleisten.

Die europäische Bernsteinstraße-Vorgehensweise

Das Regionalmanagement Weinviertel beauftragte eine Vorstudie zum Projekt „Europäische Bernsteinstraße“, unterstützt wurde es dabei vom Außenministerium und den Ländern Niederösterreich und Burgenland. Im Frühjahr 2001 erfolgte eine erste Kontaktaufnahme mit möglichen internationalen Partnern im Baltikum, in Ungarn und Slowenien.

Im November des Vorjahres wurde diese im Außenamt in Wien vor Vertretern des Bundes und der genannten Länder sowie Wiens präsentiert.

Im Februar 2002 fand in der Villa Manin in der Nähe von Udine ein Workshop zum Thema europäische Kulturstraßen statt, in dessen Rahmen auch das Projekt Bernsteinstraße vorgestellt wurde. Die autonome Region Friaul-Julisch-Venetien erklärte sich damals bereit, dieses Projekt zu unterstützen.

Das Land Niederösterreich hat die Lead Funktion im Rahmen dieses INTERREG-Projektes übernommen, sowohl das Land Burgenland als auch die Steiermark haben ihr Interesse an einer Beteiligung bekundet. Derzeit laufen Detailgespräche mit möglichen Partnern in Wien.

Es ist an eine Einreichung des Projektes im Frühjahr 2003 gedacht, der Verein Österreichische Bernsteinstraße plant Aktivitäten in den Bereichen Didaktik, Museumspädagogik und Mehrsprachigkeit in das Projekt einzubringen.



Von der Ostsee an die Adria

ABENTEUER INDUSTRIE

ZUKUNFTSGEDANKEN ZU EINEM MUSEUMSNETZWERK

CHRISTIAN RAPP

Das Industrieviertel: Eine Region der Gegensätze

Wer sich Zeit nimmt und abseits der Autobahn von Wien nach Baden fährt, kann zwischen zwei Routen wählen: Entweder er kurvt auf den alten Ortsstraßen von Brunn, Mödling und Gumpoldskirchen an mittelalterlichen Stadtkernen vorbei, an Föhrenwäldern, idyllischen Weingärten und exklusiven Villenvierteln, oder er wählt die Triesterstraße und durchquert endlose Gewerbegebiete, kilometerlange Industriekorridore mit Lagern und Unternehmenszentralen, Einkaufszentren und Baggersiedlungen. Nur wenige hundert Meter liegen manchmal zwischen diesen beiden Extremen. Und beide charakterisieren das Industrieviertel.

Seit dem 19. Jahrhundert ist die Region südlich von Wien von solchen Gegensätzen durchzogen: Erholungsgebiete gehen in Industrielandschaften über, pulsierendes Wirtschaftsleben trifft auf einsame Waldidyllen, Gebiete mit emsiger Bautätigkeit grenzen an Gebiete chronischer Abwanderung. Hier Großstadtmoralität, dort Talschaftsdenken. Selbst Parade-sommerfrischen wie Reichenau und Gutenstein waren zugleich Industriestandorte.

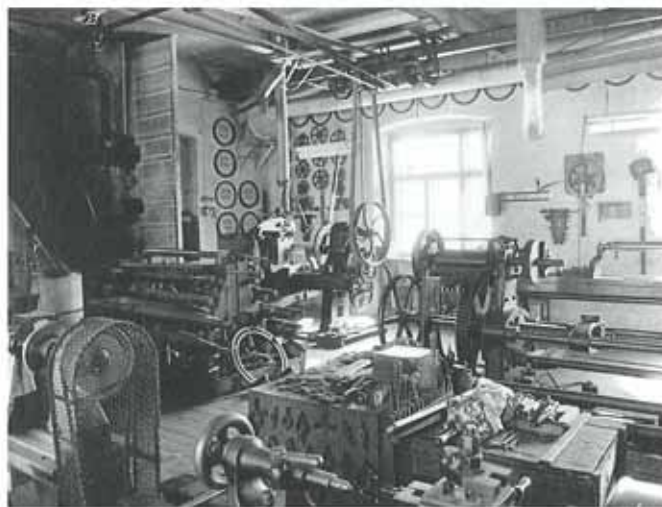
Das Industrieviertel unterscheidet sich in vieler Hinsicht von anderen europäischen Industrieregionen. Nirgends war die Industrialisierung vielfältiger und kontrastreicher. Vom Merkantilismus des 18. Jahrhunderts bis zur Quasi-Plan-

wirtschaft der Verstaatlichten Industrie hat das Industrieviertel alles mitgemacht, was die Wirtschaftsgeschichte zu bieten hat – im Positiven wie im Negativen. Wer in den 1970er und 1980er Jahren die Fernsehnachrichten verfolgte, hat die Wirtschaft der Region als eine des Niedergangs kennen gelernt: Der Textilkrise folgte die Stahlkrise, der Stahlkrise die Gummikrise. Dass gleichzeitig viele innovative Unternehmen wieder Fuß gefasst haben, dass die Region heute etwa führend in der Kunststoffverarbeitung und im Maschinenbau ist, wurde medial nie vermittelt und ist daher den meisten Menschen unbekannt.

Hier setzt das Projekt „abenteuer industrie“ an: Es geht darum, Bewusstsein zu schaffen für die Qualitäten der Region und diese kulturell zu formulieren. Nach vielen Jahrzehnten hat das östliche Niederösterreich die Chance, wieder ins Zentrum zu rücken. Umso mehr muss man sich hier gegenüber benachbarten Industrieregionen fragen: Worin besteht unser Profil? Was sind unsere Besonderheiten? Industriekultur ist dafür

eine wesentliche Ressource. Das kann man in Deutschland, England und Frankreich studieren, wo Industriekulturprojekte auch dazu dienen, neue Technologien und Zukunftsbranchen anzuziehen.

Die Träger von „abenteuer industrie“ sind derzeit etwa 30 lokale und regionale Museen. Dabei ist die Größe nicht



Museum Walzengravieranstalt Guntramsdorf

entscheidend. Manche Museen sind nicht mehr als zwei Wohnzimmer groß, andere reichen an manches Landesmuseum heran.

Hinter ihnen stehen enthusiastische Sammler, begeisterte Forscher und oft großartige Vermittler. Sie haben in den letzten Jahrzehnten, fast ausschließlich ehrenamtlich, Wissen und Material gespeichert, Dokumente und Gegenstände gerettet und aufgearbeitet, Quellen interpretiert und veröffentlicht. Sie kennen sich nicht nur in der Geschichte, sondern auch in der zeitgenössischen Industrie gut aus. Mit diesen Museen soll ein Netzwerk aufgebaut werden, das sie untereinander festigt und jedes einzelne stärkt.

Projektziele

Wir unterscheiden drei zentrale Projektziele

1. Standortpolitisches Ziel:

Aufwertung der Region Industrieviertel

- Das Industrieviertel liegt zunehmend wieder im Herzen Europas und im Einzugsgebiet zweier Hauptstädte.
- Im Wettbewerb der Regionen wird auf europäischer Ebene nicht mehr nur von Global Cities gesprochen, sondern auch von Global Regions, die sich aufgrund ihrer Bedeutung als Knoten in Netzwerken und als Kommunikationszentren behaupten können. In Österreich haben u. a. das Industrieviertel und der Umraum Wien (Vienna Region) das Potenzial zu einer solchen Global Region.
- Die Standortqualität solcher Global Regions ist auch an Freizeit- und Umweltfaktoren sowie Lebensqualität gebunden. Erst die Kombination möglichst vieler Standortparameter macht, zusammen mit einer offensiven Technologiepolitik, den zentralen Erfolgsfaktor im Wettbewerb zwischen den Regionen aus.
- Und gerade dazu bietet sich Industriekultur an, wie die Regionen Saar, Rheinland, Ruhr in Deutschland und Lorraine in Frankreich zeigen.
- Eine positive Interpretation von Industriekultur stärkt zudem das regionale Bewusstsein der hier

lebenden, lernenden und arbeitenden Menschen und erhöht die endogenen Innovationspotentiale bei den Menschen. Das reicht von der Entwicklung gemeinsamer sozialer und kultureller Projekte bis hin zu Unternehmensgründungen.

2. Bildungspolitisches Ziel: *Think global, act local*

- Das Projekt „abenteuer industrie“ soll am Beispiel der historischen Industriegeschichte die wirtschaftlichen und industriegeschichtlichen Prozesse der Gegenwart nachvollziehbar und begreifbar machen – insbesondere gegenüber Menschen, die noch nicht oder nicht mehr im Arbeitsprozess stehen (Schüler, Senioren).
- Das Projekt soll helfen, Ängste gegenüber gesellschaftlichen Strukturveränderungen abzubauen und den notwendigen Umbau einer Industriegesellschaft in eine stärker Dienstleistungsorientierte Gesellschaft durch Wissensvermittlung zu begleiten. Es intensiviert dazu die Kommunikation zwischen Museen, Unternehmen und Bildungseinrichtungen. Das was in den früheren Industrialisierungsschüben an Bewältigungsstrategien entwickelt wurde, kann heute und für die Zukunft aufschlussreich sein.
- Zeitgenössische Technologien sind tendenziell abstrakt. Die Beschäftigung mit historischen Technologien hilft, deren Entwicklung zu verstehen und wichtige technologische Prozesse (z. B. Holz, Metall, Kunststoffverarbeitung) nachzuvollziehen.

3. Wirtschaftliches Ziel:

Industriekultur als Freizeitattraktion

- Das Projekt soll für die Gemeinden wertschöpfend sein. Dazu werden Potentiale im Ausflugstourismus genutzt und neue Tourismusformen entwickelt.
- Das Projekt soll intellektuelles und kreatives Kapital in die Region bringen bzw. in der Region halten und direkt wie indirekt qualifizierte Arbeitsplätze schaffen.
- Industriekultur kann ein wichtiger Baustein in der touristischen Angebotsentwicklung sein, der auch international vermarktet werden kann.

Strategien

1. Step by Step

Mittelfristig soll das Konzept „abenteuer industrie“ drei verschiedene Träger zueinanderführen: Museen, Industriebetriebe und Bildungseinrichtungen. Die Größe des Territoriums (das gesamte Industrieviertel) verlangt aber eine schrittweise Strategie. Der erste Schritt ist die engere und intensivere Vernetzung der Museen untereinander. Erst wenn diese als erfolgreiche Kooperative mit eigener Organisationsstruktur auftreten, und gemeinsame Projekte in Angriff genommen werden, lassen sich die weiteren Partner einbinden.

2. Vernetzen

Ein funktionierendes, kontinuierlich betreutes Netzwerk ist die entscheidende Voraussetzung für das Funktionieren des Gesamtprojekts. Netzwerkbetreuer/Innen koordinieren Aktionen und Informationen, bringen die Akteure zueinander und betreuen diese laufend.

- Steuerung der Weiterentwicklung von Museen: Sammlungspolitik, Neugründungen, thematische Fokussierungen bestehender Einrichtungen.
- Kontaktaufbau mit Betrieben, Koordination von Betriebsführungen mit Museumsbesuchen.

- Kontaktaufbau mit Bildungseinrichtungen (Schulen, Bildungs- und Heimatwerk, Volkshochschulen).
- Kooperation mit industriekulturellen Aktivitäten in Europa.
- Kooperation mit anderen Bildungs- und wissensvermittelnden Einrichtungen der Region (Energy-park Bruck/Leitha, Forschungszentrum Seibersdorf, Managementsschule Hernstein).

3. Vermarkten

Ein wesentlicher Aufgabenbereich ist die Vermarktung bereits bestehender Einrichtungen und die Entwicklung von Angeboten mit Museen und Unternehmen.

- Kooperationen mit Tourismuseinrichtungen und Reiseveranstaltern.
- Entwickeln gemeinsamer Angebote (Packages).
- Entwickeln und Organisieren von Sonderveranstaltungen (Kinder, Aktionstage, Flohmärkte usw.).

4. Erneuern

Nicht einer neuen Musealisierung soll Vorschub geleistet werden, sondern die vorhandenen Angebote werden neu interpretiert und adaptiert. Nicht überall ist eine komplette Neugestaltung erforderlich. Vielmehr geht es darum, mit dem möglichst optimalen Einsatz der Mittel maximale Effekte zu erzielen. Das kann bei



Gruß aus Hubert Halbwax Restauration
„Nadelburg“ Lichtenwörth

Die Nadelburg bei Lichtenwörth, Postkarte um 1935

einem Museum ein Teilumbau, bei einem anderen die Neugestaltung eines spezifischen Bereiches sein und bei einem dritten der punktuelle Einsatz moderner Präsentationsformen.

5. Professionalisieren

Die Akteure, insbesondere in den Museen sind durchwegs sehr engagiert, wobei wir drei entscheidende Fähigkeiten in Form von Typen unterscheiden können:

- **Fachwissenschaftler und Sammler**
besitzen Spezialwissen über ihre Sammlungen, publizieren, konzipieren Ausstellungen, orientieren sich an wissenschaftlichen Kriterien.
- **Vermittler**
verfügen über fachliches Grundwissen und können dieses zielgruppengerecht adaptieren und sich auf verschiedene Besuchergruppen sehr gut einstellen.
- **Ökonomen und Werbeprofis**
sind wirtschaftlich erfolgreich, orientieren sich an Besucherzahlen, haben den betrieblichen Erfolg ihres Museums im Auge.

Eine zentrale Strategie des Projekts ist es, jeweils komplementäre Kompetenzen zu erwerben.

- Weiterbildung zu mehr wirtschaftlicher Selbstständigkeit der Museen (Schaffung von Profitcenters, Merchandising etc.).
- Weiterbildung zur zielgruppengerechten Vermittlung des Wissens.
- Sicherung und Übergabe von Fachwissen und Vermittlungs-Know-how.

Maßnahmen

1. Gründung eines Vereins

Um all diese Maßnahmen zu initiieren und zu koordinieren, um dem Zusammenschluss der Museen untereinander eine formelle Basis zu geben, wird die Gründung eines Vereins angestrebt.

Der Verein soll

- neue Partner gewinnen, aus den Bereichen Industrie und Bildung,
- öffentliche Förderungen akquirieren,



Heimatmuseum Rother Hof, Pottendorf

- für die gemeinsame Vermarktung und Öffentlichkeitsarbeit sorgen,
- den Austausch zwischen den Akteuren fördern und intensivieren,
- Einzelmaßnahmen, Aktionen der Museen bündeln und gemeinsam bewerben.

2. Investitionen in Museen

Zweifellos sind investive Maßnahmen in diesem Projekt mittelfristig unbedingt notwendig.

Das beste Netzwerk, die effektivsten Marketingstrategien nützen wenig, wenn die „Produkte“ und Angebote dahinter nicht weiterentwickelt werden. Dabei geht es nicht darum, sämtliche Museen neu einzurichten, als vielmehr die Investitionen zielgerichtet zu verteilen.

Wir unterscheiden dazu drei Gruppen von Investitionen:

- **Kompletterneuerung**
Umfasst Museen, in die umfassend investiert werden muss, weil sich zum Beispiel die Präsentation in schlechtem Gesamtzustand befindet und thematisch nicht anderswo abgedeckte Themen behandelt werden.
- **Teilerneuerung**
Umfasst Museen, die mittelfristig durch eine moderne Präsentation gewinnen können. Maßnahmen und Kosten beziehen sich nicht auf eine komplette Neueinrichtung, sondern um Schaffung von themenspezifischen Modulen.
- **Punktuelle Ergänzung**
Umfasst Museen, die sich in einem guten Gesamtzustand befinden, aber durch gezielte Ergänzungen an Attraktivität gewinnen können.
- **Module**

Generell geht es darum, in sämtlichen Museen Module zu schaffen, die in einem einheitlichen Design gestaltet sind. Diese Module sollen mittelfristig auch in den Industriebetrieben etabliert werden.

Gemeinsame Ziele der Investitionen und Module sind:

- Technologie, industrielle Produktion, Arbeitswelt und Wirtschaft anschaulich zu vermitteln.

- Vor allem Menschen (Kinder, Jugendliche, aber auch Erwachsene), die noch nicht oder nicht mehr im Erwerbsleben stehen, anzusprechen.
- Besucher zu aktivieren, zur Selbst- und Weiterbeschäftigung mit dem Themen anzuregen
- Menschen spielerisch in unternehmerische Entscheidungssituationen zu bringen.

Zielszenario 2014

- Über 40 modernisierte Museen zum Thema Industrie- und Technikgeschichte und ebenso viel Industriebetriebe bilden gemeinsam das Netzwerk *abenteuer industrie*
- Etwa 60.000 bis 80.000 Besucher mehr frequentieren die Museen, aber auch zeitgenössische Industriebetriebe.
- Museen kooperieren laufend mit den Unternehmen ihrer Umgebung. Neue Erzeugnisse und Produktionsverfahren werden in die Museumsmodule eingearbeitet.
- Schüler verbringen regelmäßig Unterrichtseinheiten in den Museen.
- Geschäftsreisende werden von Geschäftspartnern nach Werksbesuchen in die Museen geführt.
- Gäste aus allen Teilen Europas buchen Package-tours, die sie von der Semmeringbahn über die Schwarza, den Wiener Neustädter Kanal entlang reaktiver Industriedenkmäler durch die Museen bis nach Baden führen, wo sie sich von den Strapazen erholen.
- Das 2007 gegründete „*abenteuer industrie*“-Reisebüro floriert und wirft Gewinne ab, die u. a. in Reaktivierungsmaßnahmen von Industriedenkmälern fließen.
- Stadt und Fabrik von Berndorf werden zum Weltkulturerbe ernannt.

STADTMUSEUM ST. PÖLTEN – VERGANGENHEIT – GEGENWART – ZUKUNFT?

THOMAS PULLE

Unser Museum hat eine ungewöhnliche Geschichte, reich an Kontinuitäten und Brüchen, die für das heutige Erscheinungsbild des Hauses von großer Bedeutung ist, weshalb ich die Historie meinen Ausführungen voran stelle.

Das Stadtmuseum repräsentiert – gemeinsam mit dem hiesigen Diözesanmuseum – die angestammte lokale Museumsszene, der nunmehr mit dem NÖ Landesmuseum ein übermächtiger, wenn auch lange herbeigesehnter und gewünschter Mitstreiter erwachsen ist. Seit vielen Jahren beschäftigen wir uns mit der Frage, wie das neue Museum unser Selbstverständnis beeinflussen oder verändern wird. Nun ist es soweit, das NÖ Landesmuseum ist eröffnet und wir sehen uns am Beginn einer neuen Museums-Ära in unserer Stadt.

Fast ungläubig blicken wir auf dieses neu erbaute Haus, wir sehen die Möglichkeiten, die sich dem Museums-gestalter bieten, wenn er die einmalige Chance

bekommt, bei Null zu beginnen, ohne inhaltliche, strukturelle und bauliche Vorgaben seiner Vorgänger. Dieser Unglauben paart sich allerdings nicht mit Missgunst, sondern mit Freude für die Kollegen des Landesmuseums und für die St. Pöltner Kulturlandschaft generell, die durch das neue Museum ohne Zweifel aufgewertet wird und einen neuen Mittelpunkt erhält.

Vorweg ist festzustellen, dass Städte in der Größenordnung von St. Pölten (Einwohnerzahl ca. 50.000) in Österreich gemeinhin nicht jene Möglichkeiten haben, die den ungleich größeren und gewichtigeren Landesmuseen geboten werden. Als Stadtmuseum sollten wir uns – inhaltlich, organisatorisch und finanziell – mit vergleichbaren Institutionen in Städten unserer Größenordnung messen.

Dies auch als Appell an all jene, die unser Haus besuchen und uns mit diesem neuen Museum vergleichen wollen – es wäre dies



Das Stadtmuseum St. Pölten im ehemaligen Karmelitinnenkloster

ein Vergleich, dem wir sicher nicht standhalten könnten.

Das Stadtmuseum feiert in zwei Jahren ein besonderes Jubiläum. 2004 wird es 125 Jahre her sein, dass der St. Pöltner Gemeindevorstand den Beschluss fasste, ein Komitee zu bestellen, „dessen Aufgabe die Ordnung des städtischen Archives und jener im Besitze der Stadt befindlichen Gegenstände sein sollte, an die sich ein historisches Interesse, sei es ihres Alters, sei es ihrer lokalen oder sonstigen Bedeutung wegen, knüpft“. Damit sollte der Grund für ein der Stadt St. Pölten würdiges Museum gelegt werden.

Der Grund war damit tatsächlich gelegt, denn die Stadt sammelte und deponierte darauf hin historisch interessantes Material. Aber erst 30 Jahre nach dem Grundsatzbeschluss zur Gründung des Museums wurde diese Sammlung erstmals öffentlich präsentiert! Die Anlaufschwierigkeiten des kleinen Museums sollten sich weiter fortsetzen, denn bereits 1914 – also nur fünf Jahre nach der Eröffnung – wurde das Museum wieder für längere Zeit geschlossen. Dies, obwohl sich der damalige Kustos, der St. Pöltner Fotograf Friedrich Imbery, in seinen Berichten durchaus zufrieden über den Besuch des Museums zeigte.

Zunächst war es offenbar besonders die Jugend, die sich „in hellen Scharen“ einfand und die Musealgegenstände „mit besonderer Aufmerksamkeit“ betrachtete. 1910 schrieb der Kustos: „Wenn unser städtisches Museum heute noch, im Vergleich zu solchen anderer Provinzstädte, sozusagen in den Kinderschuhen steckt, so bietet es doch schon eine schöne Zahl auserlesener Gegenstände zum Studium der heimischen Geschichte.“ Die Möglichkeit, den Kinderschuhen zu entweichen, wurde dem Museum leider nicht geboten. Vor der Schließung 1914 kam es auch bereits zu einer ersten Übersiedlung. Vom ursprünglichen Aufstellungsort – einem Saal im Rathaus – wurde der Schau-raum in ein Schülerheim außerhalb der Altstadt transferiert. Die Bemühungen, das Museum nach dem Ersten Weltkrieg an diesem Ort wieder zu eröffnen, dauerten bis ins Jahr 1925. Und wieder das gleiche Szenario – das Museum wird wenige Jahre präsentiert, dann in den dreißiger Jahren aus wirtschaftlichen Gründen geschlossen und 1939 schließlich gänzlich abgebaut und eingelagert. Der Museumsbestand wurde auf verschiedene Depoträume verteilt, Objekte der Sammlung wurden in der Folge beschädigt oder gingen gänzlich verloren.



Ein Blick in das alte Stadtmuseum zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Der Kampf um ein neues Museum war ein langer. Erst im Jahr 1976 konnte schlussendlich das neue Stadtmuseum im assanierten und revitalisierten Karmeliterhof im Zentrum der Stadt wieder eröffnet werden. Dieses Museum war das Werk des damaligen Kulturamtsleiters Univ.-Prof. Dr. Karl Gutkas, der das Haus als „Historisches Museum der Stadt St. Pölten“ konzipierte – die damalige Präsentation hat in Kernbereichen der Schausammlung bis heute Bestand.

Ein interessantes Zahlenspiel: bis 1976 war das beinahe 100-jährige Museum nur knapp 14 Jahre öffentlich zugänglich gewesen! Ganze Generationen von St. Pöltnern haben so keine Bindung zu ihrem Museum aufbauen können. Erst seit 1976 gibt es die kontinuierliche Präsentation der Stadtgeschichte, die es ermöglicht, sich mit dem Werden des eigenen Gemeinwesens näher auseinander zu setzen.

Die langen Zeiten, da das Museum nicht öffentlich zugänglich war, wurden von dessen Verantwortlichen – als Kustoden waren zumeist die Stadtarchivare eingesetzt – genutzt, um den Museumsbestand beständig zu vermehren. Über Schenkungen aus der Bevölkerung

und über Ankäufe wurden bedeutende Zuwächse im Bestand erzielt. Als Beispiel seien zwei Künstlernachlässe genannt, die heute die Grundlage unserer Jugendstil-Galerie bilden. Der Nachlass des Secessionismitbegründers Ernst Stöhr wurde bereits 1942 von der Witwe des Künstlers angekauft, bedeutende Werke des Secessionisten Ferdinand Andri wurden 1951 noch aus dem Besitz des Künstlers selbst erworben, ein großer Teil des Nachlasses kam nach dem Tod von dessen Schwester ins Stadtmuseum.

So gab es, auch wenn das Museum öffentlich nicht präsent war, beständig das Bestreben, dieses nicht sichtbare Museum zu vermehren und im Hinblick auf eine geplante Zur-Schau-Stellung optimal auszustatten.

Als Ersatz für das nicht vorhandene Museum diente zum Teil der Ausstellungsbetrieb, der in der Nachkriegszeit in Räumen des Karmeliterhofes eingerichtet wurde. Ab 1973 fanden auch im Schloss Pottenbrunn, wo 1969 ein Zinnfigurenmuseum eröffnet worden war, Sonderausstellungen statt, die in enger Zusammenarbeit mit der städtischen Kulturverwaltung und dem Stadtmuseum durchgeführt wurden. 1997 endete mit



Das Stadtmuseum aus der Vogelschau

der Schließung des Zinnfigurenmuseums auch die Ausstellungstätigkeit in Pottenbrunn, die in den Jahren ihres Bestehens immerhin mehr als 450.000 Besucher angelockt hatte.

Im Gebäude des Stadtmuseums ist seit dem Jahr 1978 auch das NÖ Dokumentationszentrum für Moderne Kunst präsent, das – vom Museum unabhängige – Präsentationen zeigt. Das DOK-Zentrum feiert im nächsten Jahr seinen 25 Geburtstag – bis dato wurden im Haus rund 360, außerhalb St. Pöltens rund 300 Ausstellungen durchgeführt. Daneben wurde eine umfangreiche dokumentarische Arbeit entwickelt – so wurden beispielsweise Biographien und Unterlagen zu rund 7000 österreichischen Künstlern gesammelt. Ausstellungen wurden auch für das Stadtmuseum zu einer wichtigen und vordringlichen Aufgabe – vor allem nach Beendigung der diesbezüglichen Aktivitäten in Pottenbrunn wurden die frei werdenden Kräfte in das Stammhaus eingebracht. Der Bedarf an Ausstellungsflächen wurde und wird immer stärker – das Stadtmuseum kommt diesem Bedarf mit durchschnittlich zehn bis zwölf Ausstellungen pro Jahr nach.

Unmerklich sind wir von der Vergangenheit zur Gegenwart des Stadtmuseums übergegangen – ich möchte aber doch auch noch auf die jüngere Vergangenheit des Museums eingehen.

Ab dem Herbst 1993 wurde vom Institut für Kulturwissenschaft in Wien – von Dr. Dieter Bogner und seinem Team – eine umfangreiche Analyse des Stadtmuseums durchgeführt, verbunden mit Empfehlungen für eine Neukonzeption des Museums, die allerdings nicht in die Tat umgesetzt wurden. Zu dieser Zeit wurden, auch wegen der in Aussicht stehenden Neugestaltung, Sammlungsteile abgebaut, um Platz für Sonderausstellungen zu schaffen. Die Stadtgeschichte des 20. Jahrhunderts und die Gemäldegalerie wurden für die Sonderausstellung „Europa Schrankenlos?“ deponiert, die in den Jahren 1994–1995 sowohl in Pottenbrunn als auch im Stadtmuseum gezeigt wurde. Konzepte für eine Neugestaltung der Schausammlung sind vorhanden – sie basieren auf einem damals entwickelten Modulsystem, das von den Stärken der Sammlung abgeleitet ist. Die chronologische Darstellung der Stadtgeschichte, wie sie jetzt partiell im



Blick in die Jugendstilgalerie des Stadtmuseums

Museum noch gezeigt wird, soll demnach von einer themenzentrierten Darstellung abgelöst werden. Verbunden mit einer inhaltlichen Neugestaltung müsste auch eine bauliche Adaptierung des Hauses durchgeführt werden. Die Erneuerung des Kassenbereiches, sowie ein Café- und Lifteinbau wären hier als vordringliche Aufgaben zu nennen.

Unabhängig vom Bognerschen Konzept wurden zwei Teilbereiche des Museums in der Zwischenzeit neu gestaltet, die sich beide interessanterweise aus Sonderausstellungen entwickelt haben. Die neue Römerabteilung basiert auf der engen Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Archäologischen Institut, das unter der Leitung von Dr. Peter Scherrer seit 1988 konsequent die römische Vergangenheit St. Pöltens aufarbeitet. Auch mit dem Bundesdenkmalamt gibt es eine sehr enge Zusammenarbeit auf archäologischem Gebiet – außerhalb der Altstadt haben die Grabungsteams unter der Leitung von Univ.-Prof. Dr. Neugebauer, der im heurigen Jahr überraschend verstorben ist, über Jahre außerordentliches Fundmaterial geborgen, das aktuell – in Auswahl – im Museum gezeigt wird.

Neben den Römern wurde auch der Kunst des Jugendstils und der Secession eine eigene neue Abteilung gewidmet. Basierend auf den schon erwähnten Künstlernachlässen wird hier höchst Qualitätvolles präsentiert, das in den letzten Jahren auch international gefragt war – so gab es Leihansuchen aus Mailand, Montreal und dem Pariser Centre Pompidou für einzelne Werke von Andri und Stöhr. Das interessante Projekt einer Stöhr-Ausstellung in Slowenien – der Künstler hatte über Jahre am Wocheiner-See ein Atelierhaus – ist leider nicht zu Stande gekommen.

Das Stadtmuseum definiert sich im Moment eher als lokales Ausstellungshaus denn als klassisches Museum. 2002 sind es elf Sonderausstellungen – vorrangig künstlerischer Thematik, die dem Publikum präsentiert werden. Daneben beteiligt sich das Museum durchaus erfolgreich an Sonderveranstaltungen wie dem „NÖ Kulturtag“ oder der „Langen

Nacht der Museen“. Die Ausstellungstätigkeit und der laufende Betrieb (Anfragen an das Museum, Leihverkehr, Vermittlungsprogramme) bündeln die Kräfte. Die Inventarisierung der Neuzugänge wird EDV-mäßig verarbeitet (Digitalfotos und Inventarisierungsprogramm).

Zur Struktur des Hauses muss noch angemerkt werden, dass das Museum keine eigene Abteilung darstellt. Es untersteht der Kulturverwaltung, deren Angestellte das Museum betreuen, daneben aber auch andere Aufgaben zu erfüllen haben (z. B. Denkmalpflege, Ausstellungen außerhalb des Museums, Herausgabe von Publikationen etc. ...).

Als vordringlichste Aufgabe für die nähere Zukunft gilt sicherlich die Neugestaltung der Schausammlung zur Geschichte St. Pöltens, die eine adäquate Präsentation des interessanten Museumsbestandes ermöglicht. Eine Konzentration auf unsere Stärken würde gleichzeitig eine sinnvolle Ergänzung des Angebots ergeben, das die anderen Museen unserer Stadt bieten. Das Zeigen unserer archäologischen Schätze wird dabei ebenso gefragt sein wie eine konzise Darstellung der Stadtgeschichte – mit einem Schwerpunkt auf der Barock- und Biedermeierzeit, sowie der Präsentation der mit St. Pölten in Verbindung stehenden Secessionskunst. Zum Jugendstil sind ergänzende und begleitende Ausstellungen geplant, so ist etwa im nächsten Jahr eine große Glasausstellung vorgesehen. Durch eine enge Zusammenarbeit mit der lokalen Fachhochschule und Designakademie soll die zeitgemäße Umsetzung der Ideen und Konzepte gewährleistet werden.

Im Frühjahr 2003 ist eine große Ausstellung zum Thema „500 Jahre Rathaus St. Pölten“ geplant. Für diese Ausstellung werden viele Objekte der Schausammlung benötigt. Im Zuge dieser Umgestaltung könnten die notwendigen Arbeiten zur Neugestaltung des Museums vorgenommen werden. Rechtzeitig vor dem Jubiläumsjahr 2004 könnte sich das Stadtmuseum in neuem Gewand präsentieren – nach einer ersten Periode der langfristigen Entwicklung, die diesem Haus in den vergangenen 123 Jahren gegönnt war!

DOKUMENTATION EISENSTRASSE

JOSEF LUEGER

Der Verein Kulturpark Eisenstraße-Ötscherland verfolgt ein ehrgeiziges Ziel, nämlich das kulturelle Erbe der Region nachhaltig zu erschließen. Seit der Gründung des Vereins im Jahr 1990 wurden aus anfänglich 13 Mitgliedsgemeinden im Ybbs- und Erlauftal 26, aus der Kulturinitiative ein regionales Entwicklungsmodell mit der Zusatzaufgabe eines Tourismusverbandes. Der Kulturpark Eisenstraße vereint und schafft immer wieder den Spagat zwischen angeblich „verfeindeten“ Sektoren.

Seine Mitglieder und die aktiven Menschen der Region haben erkannt, dass die Identität der Region, nämlich die Wirtschaftsgeschichte der Eisenwurzten im Dreiländereck Niederösterreich, Oberösterreich und der Steiermark der Stoff für die gemeinsame Entwicklung ist. „Wir bringen den Kulturpark Eisenstraße im Mostviertel zum Blühen“, lautet das Bekenntnis. Das deutet auf die Identifikation und die schöpferische Kraft der Menschen an der Eisenstraße! Aus der Vielfalt der Aufgaben und Tätigkeitsfelder des Vereins sei für den speziellen Anlass der Tagung die Dokumentation Eisenstraße herausgegriffen. Sie ist ein Beispiel für die übersektorale Regionalentwicklung, in der Kultur, Wissenschaft, Bildung und Tourismus ein Produkt bilden.

Vorgeschichte

Im Gründungsstatut des Vereins Niederösterreichische Eisenstraße stand geschrieben, dass als Ziel die Errichtung einer wissenschaftlichen Dokumentation anzustreben sei. Jede Form der Entwicklung braucht vorweg Grundlagen, auf die man aufbauen kann. Das Modell der endogenen Regionalentwicklung, also mit den Menschen der Region und den von ihnen identifizierten Stärken der Region, war dafür der strategische Begleiter. Zur Strategie des Vereins gehörte seit Anbeginn auch die Integration von Aktivisten aus relevanten Fachgebieten. So war es Ing. Bertl Sonnleitner vorbehalten, beinahe zehn Jahre lang als Mahner der kulturellen Interessen auf das unerreichte, aber im Statut festgeschriebene Ziel hinzuweisen. Bis sich endlich mit

Leader II, einer Gemeinschaftsinitiative der EU eine Möglichkeit auftat, ein professionelles Konzept zu erstellen. Mit Univ.-Prof. Dr. Roman Sandgruber wurde ein wissenschaftlicher Leiter verpflichtet und mit der Waldviertler Firma WBS ein kommunikationstechnisch versiertes Expertenteam. Endlich im Jahr 2000 wurde das Konzept fertiggestellt und im Frühjahr 2001 vom Vorstand des Vereins beschlossen.

Vision

Die Dokumentation Eisenstraße ist eine zeitgemäße Serviceeinrichtung zur Gewinnung, Aufbereitung und Vermehrung des Wissens über die Region der Österreichischen Eisenstraße. Sie erreicht Menschen unabhängig vom Lebensalter und Lebensraum. Die Dokumentation Eisenstraße ist ein von sich aus aktives regionales Netzwerk mit überregionaler Vernetzung.

Die Dokumentation bereitet den Boden und die Grundlagen für die regionale Entwicklung auf.

Konzept

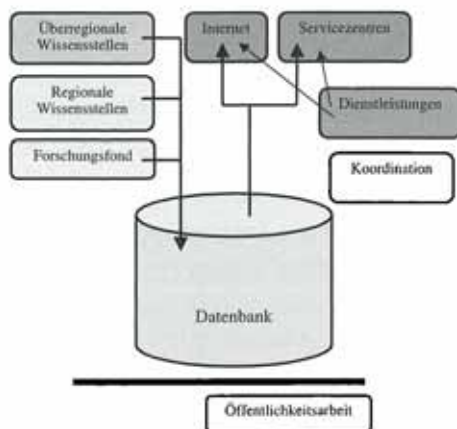
Das Herzstück der Dokumentation Eisenstraße ist eine Datenbank. In ihr werden relevante Daten und Informationen gesammelt und gespeichert. Die Datenbank ist über Internet abfragefähig, ausgewählte Inhalte werden in einem Internetportal zielgruppengerecht aufbereitet.

Dienstleistungen von Fachleuten aus der Region, wie z. B. Exkursionen, Vorträge und kreativer Projektunterricht werden entwickelt und angeboten – in den Servicestellen und über die Internetplattform. Die drei geplanten Servicestellen sind zusätzliche Beratungsstellen für Suchende im Wissenspool der Eisenstraße. Zudem sind sie aktive Plattformen für Veranstaltungen.

Die angeführten Bereiche funktionieren erst dann zufriedenstellend, wenn ausreichende Trefferquoten erzielt werden. Die Datenbank muss also mit Inhalten gefüllt sein. Regionale Wissensstellen, Archive, Bibliotheken, Museen und die Menschen der Region arbeiten

bereits an der Digitalisierung von Daten, bzw. am Pfad zu den Daten. Über einen Forschungsfonds wird die Aufbereitung von Grundlagenarbeiten unterstützt, sodass gerade zu Beginn interessante Inhalte zur Verfügung stehen. Überregionale Wissensstellen werden im Linksystem eingebunden.

Die Dokumentation weist also den Weg zum Wissen bzw. zu den Stellen, wo tatsächlich Inhalte abgelegt sind. Das Grundprinzip für den Erfolg wird die Einfachheit für den Suchenden sein. Suchende sind Interessierte, Hobby- und Berufsforscher, Schüler und Studenten, Freizeitsuchende und zufällige Passanten im Internet – aus der Region und über die Region hinweg. Damit das Modell tatsächlich Leben annimmt, koordiniert eine hauptberufliche Projektleiterin die komplexen Interessenten- und Aufgabenbereiche samt Öffentlichkeitsarbeit.



Stand des Projektes

Seit September des Jahres 2002 wird nun an der Konzeptumsetzung mit raschem Fortschritt gearbeitet. Die Rolle der Museen wird von diesen sehr positiv angenommen. In fünf Museen wird bereits inventarisiert, zwei starten demnächst. Die Datenbank könnte also bereits auf umfassende Bestände zurückgreifen. Der Museumsverband der Eisenstraßemuseen, er wurde 1997 gegründet, erkennt für seine ureigensten Aufgaben folgende Vorteile:

- Zugriff auf die Inventarisierungssoftware
- Hilfestellung beim Start der Inventarisierung
- Zentrale Sicherung der Daten
- Erweitertes Potenzial für Spezialausstellungen

- Argumentationshilfe in der Entscheidungsstruktur
- Verankerung in einem für den Einzelnen unerreichbaren Netzwerk
- Mehr Bekanntheit und mehr Besucher
- Einen Anstoß für die Verjüngung der Museumsteams u. a.

Die Leistungen der Dokumentation geben Hilfe und Motivation. Beide Faktoren sind wichtig für den Entschluss Museumsarbeit zu leisten.

Gleichzeitig wird über die „Karotte“ (eine Auszeichnung) Internetpräsentation und weltweite Präsenz die eigene Kreativität gefördert. Ganz konkret äußert sich dieser in Gang gesetzte Effekt zum Beispiel in der Profilierung der Museen als „Erlebnishäuser“ mit rotem Faden. Der Gedanke dazu: „Wenn das Wissen über die eigenen Bestände und die der Partnermuseen in digitaler Form zugänglich ist dann

- könnte real und digital eine Geschichte im Museum gestaltet werden,
- könnten die Themen der Museen koordiniert werden,
- könnten Wechselausstellungen zusammengestellt werden,
- wäre ein digitales Museumsspiel denkbar und ein virtuelles Museum nicht all zu ferne,
- würden wichtige Inhalte zu den Archivalien nicht verloren gehen.“

Es hat sich sehr schnell herausgestellt, dass die Bevölkerung mit dem Begriff Dokumentation wenig anzufangen weiß. Zu theoretisch und abgehoben, lautete das Urteil. Daher haben sich die Verantwortlichen rasch auf die Suche nach einem verständlichen Begriff gemacht, der trotzdem den wesentlichen Inhalt ausdrückt. Gefunden wurde die „Schatzsuche“. Real hat die Schatzsuche begonnen, so wurden z. B. im Rahmen des Forschungsfonds geschmiedete Objekte im öffentlichen Raum von einer ukrainischen Kunstgeschichtestudentin digital dokumentiert. Die angestrebte Vernetzung zeigt sich also auch in länderübergreifenden Kooperationen.

Ab Juni kann die öffentliche Schatzsuche im Internet beginnen, denn das ist das Ziel für die Präsentation der Dokumentation Eisenstraße. Bis dahin und danach geht das regionale Netzwerk selbst auf Schatzsuche.

E-Mail: doku@eisenstrasse.or.at

Tel.: 0 74 43 / 860 00

LACHEN IM MUSEUM?

SEVERIN HEINISCH

Zum Lachen geht man ins Kabarett, ins Kino, schlimmstenfalls in den Keller – aber ins Museum? Das ist nicht gerade der klassische Ort des Amusements. Oder ist der Humor schon museal geworden? So schlimm ist es noch nicht! Aber die vielzitierte „Spaßgesellschaft“ bietet heute wenig Anlass zum Lachen. Unterhaltung ist eine derart kommerzielle Angelegenheit geworden, dass sie zur weltweit gehandelten Ware wurde, die vornehmlich über die Fernsehkanäle in unsere Privatsphäre dringt. Der Humor, jedenfalls in seinen spezifisch lokalen Ausprägungen, gerät dabei immer mehr ins Hintertreffen. Gerade auch Österreich ist hier dabei, die letzten Reste einer großen Tradition zu verlieren. Der jüdische Witz, der in Wien einmal seine Welthauptstadt hatte, wurde schon in der NS-Zeit weitgehend vernichtet und vertrieben. Der

Nationalsozialismus als die wohl reinste Verkörperung einer lachfeindlichen Gesellschaft hat auch hier ganze Arbeit geleistet. Überlebt haben und zurückgekehrt sind bekanntlich nur wenige, wie Hermann Leopoldi, Karl Farkas oder Friedrich Torberg, der mit seiner Tante Jolesch dem jüdischen Humor ein letztes, literarisches Denkmal setzte.

Der „Wiener Schmä“ ist damit zwar nicht untergegangen, hat aber einen gewaltigen Aderlass erlitten. Es hat lange gedauert, bis nach dem Zweiten Weltkrieg wieder eine ausreichende Humusschicht entstanden ist, mit Helmut Qualtinger, Gerhard Bronner und anderen, auf der wiederum eine neue Generation aufbauen konnte.

Manfred Deix ist durchaus in dieser Tradition zu sehen, auch wenn sein Metier nicht das Kabarett, sondern die



Karikaturmuseum Krems, Außenansicht, 2001

Karikatur ist. Man sollte dabei nämlich nicht vergessen, dass ihn die Texte in seinen Cartoons auch als großen Wortkünstler auszeichnen – erst kürzlich konnten wir im Karikaturmuseum Krems seinen ersten illustrierten Gedichtband vorstellen – und dass er mit seiner Good Vibrations-Band auch musikalische Erfolge feiert.

Wie aber kam das Lachen ins Museum?

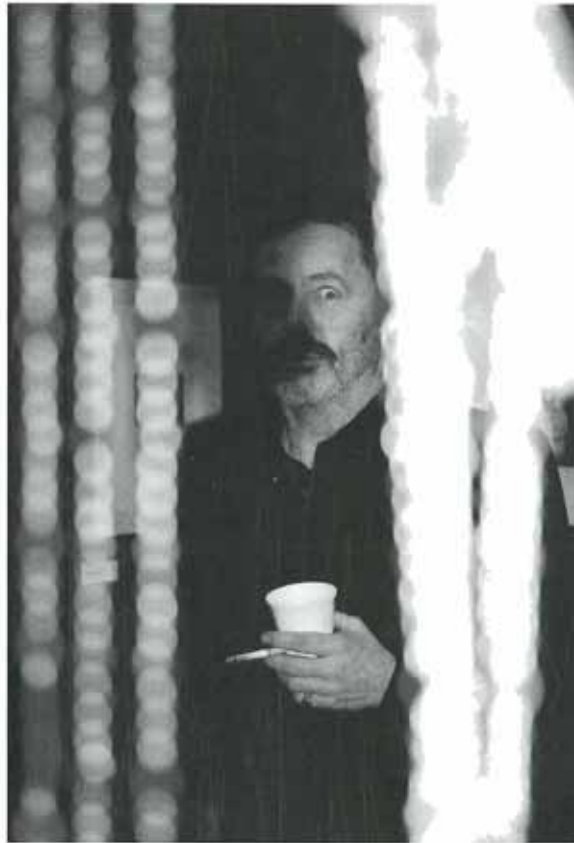
Jedes erfolgreiche Projekt – und das Karikaturmuseum Krems ist hier keine Ausnahme – neigt dazu, um seine Entstehungsgeschichte einen Gründungsmythos aufzubauen. Der Zufall und die Kleinheit der Anfänge spielt dabei immer eine Rolle. Große Firmen etwa pflegen darauf hinzuweisen, dass alles einmal in einer kleinen Garage begann, wo der Firmengründer herumbastelte, bevor er den Weltmarkt eroberte. Im Fall des Karikaturmuseums Krems wird folgende Geschichte kolportiert: Manfred Deix hatte 1999 den Auftrag, die Stoffbahnen, die vor die zu renovierende Fassade des Grazer Rathauses gehängt wurden, mit einigen markanten steirischen Charakterköpfen zu verschönern. Der Erfolg der Aktion war so durchschlagend, dass die steirische Landeshauptfrau auf die Idee eines Deix-Museums kam. Als der niederösterreichische Landeshauptmann Pröll davon Wind bekam, soll er voll lokalpatriotischer Überzeugung dem entgegengehalten haben: „Wenn schon ein Deix-Museum gebaut wird, dann in Niederösterreich.“ Schließlich ist Deix Niederösterreicher. Damit entstand eine Situation, wie sie für

Kulturschaffende eines Landes schöner nicht sein könnte: es begann ein edler Wettstreit politischer Entscheidungsträger, wer das nötige Konzept, Budget, Standort etc. schneller bei der Hand hat, um an die Umsetzung zu schreiten.

Das war vor meiner Bestellung zum künstlerischen Leiter und die Geschichte mag wahr sein oder nicht – ich hab sie jedenfalls in verschiedenen Varianten erzählt bekommen. Wahr ist aber auf jeden Fall, dass es von diesem Moment an tatsächlich ungewöhnlich schnell ging – nicht nur für österreichische Verhältnisse und nicht nur für ein Kulturprojekt. Mit Gustav Peichl wurde ein als Architekt und Karikaturist gleichermaßen gewichtiger weiterer Proponent an Bord geholt, der den Bau entwarf. Mit dem Konzept der Kunstmeile Krems und dem dortigen Bauplatz gegenüber der Kunsthalle lag die Lokalisierung auf der Hand, die konzeptuelle Erweiterung vom Deix-Haus zum Karikaturmuseum war ein naheliegender Schritt für einen breiteren Ansatz.

Im Herbst 2000 fand der Spatenstich statt, am 29. September 2001 wurde die Eröffnung gefeiert. Der zweigeschoßige Bau zeigt auf insgesamt ca. 550 m² Ausstellungsfläche im Oberge-

schoß „Die Welt des Manfred Deix“, einen Querschnitt mit rund 250 Original-Aquarellen durch das Deix'sche Universum. Im Erdgeschoß ist eine kleine Sammlung von Ironimus-Karikaturen zu den 50er und 60er Jahren untergebracht, sowie der Wechsellstellungsraum. Durchschnittlich finden drei Wechsellstellungen im Jahr statt, in denen mit bedeutenden



Manfred Deix im Erotikkabinett, 2001

in- und ausländischen Museen und Sammlungen kooperiert wird.

Das Karikaturmuseum Krems ist ein einfaches, kleines, aber feines Museum, das sich jedoch in Bezug auf die Resonanz mit sehr viel größeren Museen durchaus messen kann. Ein Jahr nach der Eröffnung, also vor wenigen Monaten, durften wir uns darüber freuen, mit rund 80.000 zahlenden Besuchern die ursprünglichen Erwartungen um etwa das Doppelte übertroffen zu haben.

In diesem Zusammenhang werde ich öfters mit der Bemerkung konfrontiert, „das sei ja keine Kunst“. Dem ist natürlich in doppelter

Weise zu widersprechen. Erstens ist die hohe Resonanz sehr wohl eine „Kunst“, wenn man diese Zahlen mit denen der etablierten Cartoon-, Comix- oder Karikaturmuseen in Europa vergleicht – etwa dem Wilhelm Busch-Museum in Hannover, dem Karikaturmuseum in Basel oder dem Musée des bandes dessinées in Angoulême, die großteils beträchtlich hinter den Besucherzahlen des Kremser Museums liegen. Zweitens aber, wenn dabei mitschwingt, dass Karikatur ja eigentlich keine Kunst sei. Dem ist natürlich noch viel deutlicher zu widersprechen. Ich kenne keine ernstgemeinte Definition von Kunst, die die

Karikatur ausschließen würde. Die Karikatur hat eine ihrer Wurzeln in den Kunsthochschulen des 17. Jahrhunderts, sie hat einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung stilistischer Verfahren in der Modernen Kunst geleistet oder diese sogar vorweggenommen.

Noch fataler ist die unsägliche Einteilung in E- und U-Kunst oder in Große Kunst und Kleinkunst. Ich halte

das tatsächlich für diskriminierend. Der Begriff der Kunst ist unteilbar und alle intellektuelle Anstrengung hat sich allenfalls darauf zu richten, zwischen guter und schlechter Kunst zu unterscheiden statt zwischen E und U oder groß und klein. Karikaturen sind amüsant – das macht ihre Attraktivität aus – aber sie müssen ernst genommen werden.

Die Arbeiten von Manfred Deix nehmen in dem Museum einen wichtigen, aber nicht den ausschließlichen Platz ein. Seine Sonderstellung hängt nicht nur mit der Entstehungsgeschichte des Hauses

zusammen und nicht nur damit, dass er zweifellos der populärste unter den österreichischen Karikaturisten ist. Es hat auch damit zu tun, dass er geschafft hat, was nur wenigen Zeichnern gelingt, nämlich dass mittlerweile die Realität an seinen Figuren gemessen wird, statt umgekehrt. Niederösterreich ist sozusagen Deix-Land geworden und wir, die wir damit rund um uns Deixfiguren sehen, finden hier ein Identifikationsangebot der besonderen Art. Letztlich ist der Erfolg des Karikaturmuseums ein Zeichen dafür, dass die Österreicher ein gutes Stück Selbstironie besitzen und die Fähigkeit, über sich selbst zu lachen, zeichnet den wirklich



Karikaturmuseum Krems, Innenansicht, 2001

humorvollen Menschen aus.

Es ist kein Zweifel, dass noch vor 20 Jahren dieses Museum wegen seiner Inhalte auf ziemlich einhellige Ablehnung gestoßen wäre, insbesondere bei Lehrern und Eltern, die sich um die sittliche Gefährdung der Kinder und Jugendlichen sorgen. Dass dem heute nicht mehr so ist, sondern umgekehrt der Zuspruch gerade



Karikaturmuseum Krems
Blick in die Ausstellungsräume, 2001

von Lehrern besonders groß ist, ist einerseits ein Zeichen gewachsener Liberalität in diesem Land. Dass dieses Museum aber politisch nicht nur geduldet sondern dessen Errichtung offensiv betrieben wurde, lässt manchmal schon wieder Skepsis aufkommen. Damit sie mich nicht falsch verstehen: nichts läge mir ferner, als den politischen Willen zu kritisieren, der für die Errichtung des Karikaturmuseums gesorgt hat. Aber es stellt sich doch die Frage wie abgeklärt eine Gesellschaft und ihre politischen Repräsentanten sind, die den direktesten Kritikern der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse eines Landes Museen errichten. Ich muss gestehen, dass mir diese Frage ein wenig Unbehagen bereitet und ich darauf noch keine befriedigende Antwort weiß.

Jedenfalls verfolgt das Karikaturmuseum Krems eine Reihe wichtiger Zielsetzungen. Es versteht sich als

Alternative zur globalisierten Spaßkultur, als Ort des realen, authentischen Erlebens und der echten Begegnung. Deshalb ist uns auch das Original wichtig, der künstlerische Wert der Arbeiten. Mit Manfred Deix und Gustav Peichl ist das Museum lokal verankert, aber alles andere als provinziell. Im Wechselausstellungsraum forcieren wir die Konfrontation mit den wichtigsten internationalen Zeichnern.

Anfang 2003 wird das Museum eine wichtige Erweiterung erfahren. Durch einen Durchbruch in das angrenzende Nebengebäude wird ein zusätzlicher Raum erschlossen. Er soll als Veranstaltungs- und Ausstellungsraum vor allem als Plattform für die jüngere Zeichnergeneration dienen. Wir sind überzeugt, damit einen wichtigen Beitrag zur Weiterentwicklung der Karikatur in Österreich zu leisten – aber sehen Sie selbst.

Qualitätssicherung im Museum

THE QUALITY OF MUSEUMS

THE MUSEUM REGISTRATION SCHEME IN THE NETHERLANDS

PIM WITTEVEEN

The provincial museum advisor

In the 1970's there was a development that caused the function of museum advisor to become decentralised from government to provincial level. At this moment all Dutch provinces, with the present exception of Flevoland, have a museum advisor. They are payed by the provincial governements.

A museum advisor has a broad range of job responsibilities. These responsibilities include both the direct support of museums in the province, and the common grounds and contacts of these museums with the cultural and tourist infrastructure of the province.

The museums can ask the museum advisor to advise them in the areas of e.g. management and finances, registration and documentation, preservation and administration, approaching the public and presentation. In most cases the museum advisor is able, based on education, knowledge and experience, to answer any questions. Sometimes it is advisable to refer to someone with more specialist knowledge, such as employees of the Netherlands Institute Collection, or speciality consultants, who are employed by a number of provincial bureaus.

The Netherlands Museum Advisors Foundation

The Netherlands Museum Advisors Foundation LCM came into being in 1984 as a consultative platform for provincial museum advisors, which offers the provincial museum advisors and their co-workers a

platform for the exchange of knowledge and experiences, thus furthering their expertise. It soon became apparent that the LCM was the obvious organisation to arrange national joint projects, and that several organisations use the expertise available in the LCM. This development has been translated into official policy in the *LCM policy document 1990*: the LCM is to develop itself into a national project organisation for provincial bureaus, and to play a more active part as a cooperation partner among the national museums.

On the national level the organization LCM overlaps somewhat with such bodies as the Netherlands Museum Association, the NMV. The NMV also handles the development and implementation of activities connected with museums. The NMV coordinates activities that further expertise, including some of the courses provided by the LCM. A difference is that the NMV primarily is concerned with supporting its members, while the museum advisors organize their courses for the benefit of all museums, the very small ones included. However, our two organizations cooperate to an increasing extent and regularly discuss policy at board level.

The LCM foundation, of which the eleven museum advisors form the board, does not receive any exploitation subsidies. Any activities for the LCM are part of the museum advisors' job responsibilities, as well as of their co-workers' jobs. The costs of projects and publi-

cations are covered as much as possible by special subsidies. Because of the ongoing professionalization of the Dutch museums the demands on the products and services of the LCM become increasingly higher. The organization had grown to such an extent that it became necessary in 1997 to employ a part-time policy worker in order to perform efficiently and decisively in future.

The LCM works towards a professional basic level in Dutch museums. In order to reach that basic level a series of courses and projects for the use of museums have been developed.

The Museum Register

The NMV and the LCM introduced the museum register in the Netherlands in 1997. Its goal is to further improve the quality of Dutch museums. Museums which comply with certain basic requirements can be entered into the register, and receive a certificate. Museums that indicate an ability to comply with the requirements within a couple of years are provisionally entered into the register, thus being given time to make up the arrears, often with the aid of the provincial museum advisor.

When does a museum function properly? In order to measure that, the standards must first be known. Standards give insight and clarity. The registration of museums is based on this need for standards, as an instrument for quality control and quality improvement. The Netherlands Museum Association and the Netherlands Museum Advisors Foundation have established a number of basic requirements that can and must be fulfilled by every museum, large or small. Museum registration started five years ago. By now, it is in full swing. Last month the two hundredth "Registered Museum" certificate was officially presented. After an introduction about the approach and objectives I will take you through the basic requirements for museum registration. Next I will explain how museum registration is implemented, what the results are so far, and how these results serve as a starting point for museum support.

Approach and Objectives of Museum Registration

The Dutch system of museum registration takes its inspiration from the British Registration Scheme. The basic requirements are very similar, and in both countries elaborate on the definition of a museum and the *Code of Professional Ethics* of the International Council of Museums.

Museums evaluate their own performance on a voluntary basis, from an extensive questionnaire. Authorised representatives of the museum world then assess this. Museum registration is a form of self-regulation of the museum sector, not enforced by government. This system presupposes a great extent of consensus on prevailing standards. Creating and sustaining sufficient support among museums was, and still is, of crucial importance.

The goal of museum registration is to give visibility to, safeguard and improve the quality of museums, and thus the responsible management of cultural heritage. Museums that operate at or above the minimum standard fulfil their duties and are included in the Museum Register. Museums that do not meet the standard but do express the intention of doing so, making a reasonable case for achieving this within three years, are registered on a provisional basis.

A registered museum has publicly demonstrated that it takes its responsibility as a manager of cultural heritage seriously. Visitors can expect that registered museums have certain basic facilities for the public. For the museum itself, it is an affirmation of its own professionalism. Registered museums know what to expect from each other. In this way, collaboration and lending are stimulated. Private individuals who wish to donate, bequeath or lend objects, know that a registered museum will deal with these in a responsible manner. The status of a registered museum instils trust among sponsors and grant providers. They can use the museum register by determining that only registered and provisionally registered museums are allowed to use their facilities.

Each museum that is included in the Museum Register receives a certificate in its name and is permitted to

advertise itself as Registered Museum, by means of the trademark that is legally recognised throughout Europe.

Basic Requirements of Museum Registration

And what is the minimum standard? After years of discussion within the museum sector, the Museums Association and the Museum Advisors laid down the basic requirements in the *Bylaw on museum registration*, in 1997. Museums wishing to be included in the Museum Register must meet nine basic requirements.

1. *The possession of an institutional basis*

Museums that are administered by a government have a basis pertaining to public law, and therefore can be registered. Other museums should be classified under a legal body pertaining to private law, which guarantees the continuity of the museum. The museological objectives should be apparent from the articles of association.

2. *The possession of a stable financial basis*

The museum should have a financial basis that guarantees continuity. Financial stability can be proven by means of annual statements, budgets and financial guarantees. Moreover, the documents should give insight into the finances pertaining to the building(s) in which the museum is accommodated.

3. *The use of a written policy plan*

The museum should have a written policy plan, in which the aims of the museum are clearly defined. The policy plan describes how the museum intends to realise its objectives, and serves as a guiding principle as well as an instrument for checking the functioning of a museum. The policy plan must be established by the board and must be updated at least once every five years.

4. *The possession of a collection*

The collection forms the basis of a museum. Policies for collecting, selecting and disposing of museological objects should be described.

Moreover, the core collection of the museum – that part of the collection which is vital to the museum's

image – should be owned by the museum, or at least be on a long-term loan (for at least twenty-five years). Monuments, institutions intended for temporary exhibitions, science centres and visitors' centres in wildlife areas are not eligible for registration, unless they possess a museological collection and wish to present themselves as museum.

Zoos and botanical gardens can be registered as museums; the basic requirements only apply as far as the nature of the collection allows it and some additional requirements have been formulated.

5. *The possession of a collection registration*

The collection registration should meet the usual minimum requirements in the Netherlands. All objects should at least be registered by object name, inventory number, location and details of acquisition. All data pertaining to the object should be available by means of a search system. Furthermore, a register is to be kept of all objects entering or leaving the museum.

There are quite a few museums that have not completed their collection registration. For this reason this requirement is applied with some flexibility. A museum can be registered if it has a written plan that shows that the backlogs can be made up within a year, or within a period of time that is longer but reasonable considering the size of the museum or the collection.

6. *The responsibility for the maintenance of the collection*

Necessary measures related to the passive conservation of the collection should be taken as far as possible – considering the nature of the collection and the building – and carried out in an adequate manner. This involves climate control, light control, security and protection from air pollution and dust. This basic requirement too is applied with some flexibility, the same rule as for collection registration applies.

7. *The initiation of research on the collection*

It is the museum's responsibility to use the collection for obtaining new knowledge. The museum can carry out its own research or allow this to be done by others.

This does, however, presuppose an active attitude from the museum; a simple statement that researchers are welcome is not sufficient.

8. *The possession of basic facilities for the public*

In order to be eligible for registration, a museum must be open to the public for at least 104 mornings or afternoons per year. Furthermore, information about the collection should be available to the public in various forms, and the museum should have public facilities (such as a wardrobe, bathrooms, a café, etc) that are consistent with the nature and size of the museum.

9. *The use of qualified personnel*

The museum should have qualified personnel at its disposal. Here, too, consideration is given to the nature and scale of the museum. It is not the intention to exclude museums that depend largely on the support of volunteers. The expertise of the personnel should at least be equal to the level of basic courses as offered by the museum advisors.

Because the basic requirements for museum registration elaborate on the *Code of Professional Ethics*, registered museums are expected to abide by that code. They are also expected to adhere to all relevant governmental legislation.

The Implementation of Museum Registration

For the implementation of museum registration and the management of the Museum Register, the Museums Association and the Museum Advisors Foundation together founded the Netherlands Museum Register Foundation. This not only facilitates decision-making, but also gives the Museum Register a distinct status.

Museum registration is implemented on a provincial basis. The provincial museum advisor plays an important role. He sends out the application forms, checks the applications for completeness and performs an initial analysis. He also offers assistance in filling out the form. Most museum advisors appoint a special executive to implement their part of the registration

scheme. These executives work approximately two days on each museum.

The provincial museum advisor presents the applications to the Museum Register Foundation. The provincial committee, whose members are influential representatives of the museum sector, provide an independent recommendation with respect to each museum, on the basis of collegial review. The committee indicates to what extent each basic requirement is met. The provincial committees present the recommendations to the governing board of the Museum Register Foundation. The board then arrives at one of the following decisions:

Full registration – the museum meets all basic requirements and is included in the Museum Register;

Provisional registration – the museum does not meet all of the basic requirements but has stated its intention to do so and can make a case for achieving this within three years. Provisional registration is not possible if the museum lacks an institutional basis or doesn't possess the core collection for at least 25 years; than it is:

Not eligible for registration – the museum does not meet all of the basic requirements and has not stated its intention or made a case for achieving this within three years.

The Museum Register is a public document, but only contains the fully registered museums. After roughly five years, all registered museums will be invited to renew their registration. In the mean time, there is no central system of control, but registered museums are to report changes in their situation to their museum advisor, and if necessary they will be excluded.

The results so far – five years of work in progress

In the Netherlands, there are some 1200 institutions that refer to themselves as museum. Although a lot of these are not considered to be serious, they are all invited to register. It is expected that half of them will really apply.

In ten of the twelve provinces, museum registration is in full swing. The other two will start next year. At this

moment 421 museums have been taken through the entire process of registration. Of these, 212 museums have been fully registered, 152 museums have been provisionally registered and 57 museums have been rejected. Our aim is that by 2004 all museums will have been given the chance to apply for registration. The museums registered so far include large as well as small ones. We have experienced that smaller museums are, on the whole, pleased with the minimum standard. They know now what they have to do to be a qualified museum and consider it an enormous stimulus and true recognition to be "Registered". Most large museums work above the minimum standard and find it no problem to take part in the project. But it is the medium-sized museums that feel examined: "Everyone knows that we are a good museum, why should we have to prove ourselves?" Yet many medium-sized museums appear to have backlogs too. The general experience has been that museums not eligible for full or provisional registration can, for the most part, be considered private museums – museums that lack an institutional basis – whose continuity is not guaranteed.

The Museum Register as a starting point for museum support

The examination of basic requirements provides museums with an audit of its own organisation. This can serve as a starting point for the improvement of quality. Museums that are not eligible for full registration are able, with the basic requirements as a framework, to work on the implementation of the minimum standard in a focused manner. The provincial museum advisors counsel museums both before and after application. The general tendency is that about half of the museums that apply are first registered on a provisional basis. The demand for courses, projects and individual guidance is therefore increasing.

Both the Museums Association and the Museum Advisors regard the Museum Register as the cornerstone of the Dutch museum sector. On the basis of the results, new policy can be developed and new projects

can be started. At the end of 1999, for instance, they published a manual for writing a policy plan. The publication came about partly due to the fact that, through the process of museum registration, it became evident that many museums lacked an adequate policy plan; in the province Noord-Holland it even was the requirement on which museums scored most poorly. There also appears to be a great need for model articles of association for a legal body; this is under preparation at this moment.

The various levels of government (national, provincial and municipal) are not directly involved in the museum registration, but they can use the results in their museum policy. The provincial government of Noord-Holland, where museum registration is nearly completed, has already indicated to give priority to the support of museums registered on a provisional basis, and in the future non-registered museums will possibly be excluded from provincial grants and support. This is an additional incentive for museums to participate in museum registration.

I will conclude with a look into the future. We expect that in 2004 all museums will have had the opportunity to participate in the scheme. But that is not all. The Museum Register will have to be managed, and museums not yet incorporated will be given the opportunity to do so.

The basic requirements may in future be made more rigorous. At present the emphasis is on continuity, management, and preservation and collection care. One can imagine, however, that later on the quality of museum presentation will also be considered. Creating sufficient support in the museum sector will be a continuous point of attention. The Museum Register is not a one-off event, but a permanent part of the museum system of the Netherlands.

Pim Witteveen is Provincial Museum Advisor in the province of Drenthe and Chairman of the Netherlands Museum Advisors Foundation

AKKREDITIERUNG UND QUALITÄTSSTANDARDS FÜR MUSEEN

BEISPIELE AUS DER PRAXIS

HARTMUT PRASCH

Überall in der Museumswelt läuft schon seit einigen Jahren verstärkt die Diskussion, ob und wie Museen den neuen Bedürfnissen ihres Publikums gerecht werden können. Edutainment, Infotainment, ebenso wie Professionalismus, Logistik, Präsentationsstandards, ökonomische Basis und public quality sind neue Begriffe in der Museumsdiskussion – und zur selben Zeit steigt die Zahl der Museen weltweit weiterhin.

Einerseits ist nach wie vor der Begriff „Museum“ nicht schützbar und immer mehr Freizeit-Erlebnisangebote missbrauchen den Begriff als in der Gesellschaft fest verankerte Marke für ihre Marketing-Strategien. Andererseits gibt es innerhalb der Museumslandschaft enorme Unterschiede in Bezug auf Angebotsqualität und Standards.

Die meisten Museen sind nach wie vor zu einem höheren oder niedrigeren Prozentsatz auf öffentliche Gelder in ihrem Jahresbudget angewiesen. Deshalb fordert auch die Kulturpolitik ebenso wie private Sponsoren aus der Wirtschaft zunehmend nach Kriterien, um die Qualität von Museumsprojekten beurteilen zu können und danach zu entscheiden, ob sie dafür finanzielle Mittel einsetzen – oder nicht.

Eine der grundlegenden Fragen in Hinblick auf die Zukunft der Museen wird auch sein, inwieweit und wo sie ihre Position innerhalb der boomenden Entwicklung von neuen event- und erlebnisorientierten Freizeit-

einrichtungen wie brand lands, Themenparks, Visitor und Edutainment Centers finden. Der Anspruch der Besucher und Benutzer an Museen hat sich gewandelt von der simplen Präsentation und Aneinanderreihung von Objekten hin zu Atmosphäre und multimedial unterstützter brillanter Szenographie mit interaktiven und erlebnisorientierten Darstellungen.

Auch der wissenschaftliche und kulturelle Anspruch, ebenso wie der Bildungsauftrag allein sind argumentativ längst nicht mehr genug. Die Museen werden zunehmend nach ökonomischen Kriterien gemessen, Logistik und Managementstrategien gehören inzwischen längst zum Alltag, und die Kooperation mit Partnern unterschiedlichster Art – natürlich auch von außerhalb der Museumswelt – erscheint ebenso notwendig. Museen haben sich mit product placement und Marketingstrategien zu beschäftigen, um ihre Kernleistung herauszustellen und sich am Markt zu behaupten.

Qualität und Standards in allen Bereichen des weiten Spektrums der Museumsarbeit sind heute öffentliche Forderung und die Museen werden diese erfüllen müssen, um auf ökonomische und soziale Veränderungen in der Gesellschaft zu reagieren und sich behaupten zu können.

Dies sind einige der wesentlichsten Voraussetzungen die zu einer weltweiten Diskussion über Museums-

akkreditierungssysteme und Qualitätsmarken für Museen geführt haben und die die Arbeit an qualitätsfördernden Maßnahmen für Museen derzeit boomen lassen.

Dazu möchte ich ihnen im Folgenden drei Beispiele aus der Praxis vorstellen:

- Das Vierjahresprogramm des International Committee for Regional Museums ICOM/ICR zum Thema „On the way to improve museum quality and standards“ 1999–2002
- Das „Kärntner Museumsgütesiegel“ als Pilotprojekt für eine Qualitätsmarke (seit 1998)
- Eine großangelegte Qualitätsanalyse, die nicht nur 35 Museen in Kärnten betrifft, sondern diese auch in Vergleich zu anderen Freizeiteinrichtungen im Lande setzt – und zwar im Rahmen der Tourismusoffensive „Kärnten Card“.

ICR auf dem Weg zur Verbesserung von Qualität und Standards im Museum¹

Bereits während der ICOM Generalkonferenz in Melbourne/Australien 1998 wurde das Internationale Komitee für Regionalmuseen aufmerksam, dass in allen Kontinenten die Diskussion um Maßnahmen zur Qualitätsverbesserung in Museen von ebensolcher Relevanz ist, wie die Bemühungen solche Standards für alle anwendbar zu definieren. Einige Vorreiter konnten diesbezüglich bereits auf Erfahrungen, Entwicklungen und erprobte Evaluierungssysteme verweisen, wie etwa die American Association of Museums, die British Museums and Galleries Commission oder die Niederlande, viele andere standen quasi in den Startlöchern.

ICR entschloss sich darauf hin, dieses Thema als mittelfristiges Projekt in Angriff zu nehmen, mit dem Ziel, einen Leitfaden zur Verbesserung von Qualität und Standards in Museen zu erarbeiten, der die unterschiedlichen Ansätze, Ansprüche und Zielsetzungen der Museumsarbeit in den verschiedenen Teilen der Welt berücksichtigt und integriert.

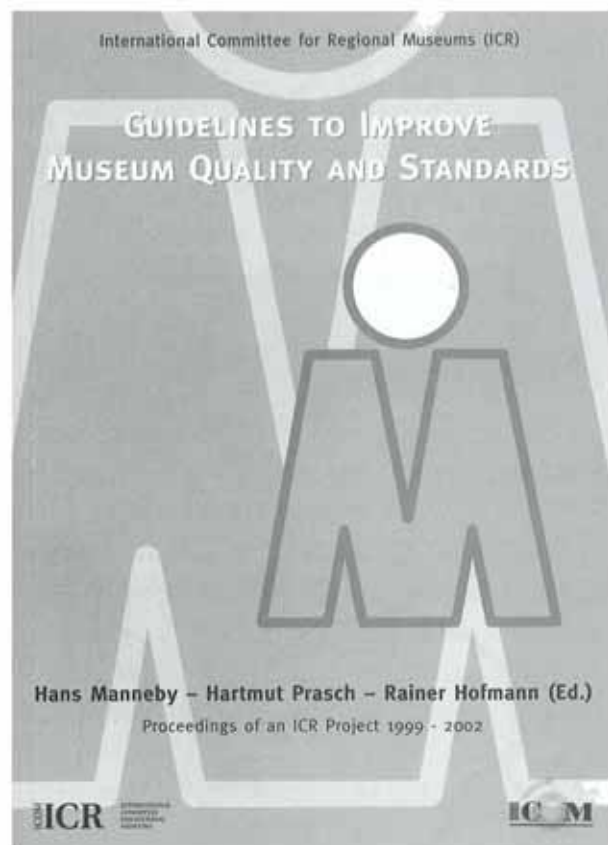
Der theoretische Teil dieses Vorhabens erfolgte 1999 in Athen, wo im Rahmen der Jahreskonferenz der theore-

tische Hintergrund mit den Erfahrungen aus den Trendsetterländern abgesteckt wurde.

Die darauffolgenden Konferenzen 2000 in Nairobi/Kenia und 2001 in Barcelona/Spanien wurden in Workshopform abgehalten und widmeten sich jeweils ausgewählten Teilbereichen der Museumsarbeit, wie Management, Sammlungspolitik, Vermittlungsarbeit oder Besucherservice etc.

Die Ergebnisse der Arbeitsgruppen wurden in ein einheitliches Darstellungsschema eingebaut, das als Grundstruktur des geplanten Leitfadens diente. Ausgehend von den Ansprüchen höchster Ebene wurden die niedrigsten Qualitätslevels in der Realität gegenübergestellt und die Empfehlungen für akzeptable Standards daraufhin zwischen beiden Extrempolen eingependelt.

Zur Konferenz 2002 in Kroatien erschienen nun als Abschluss des Projektes die „Guidelines to Improve Museum Quality and Standards“, der geplante Leitfaden also, der sich in zwei Hauptteile gliedert:



Die theoretischen Beiträge zu Museumsstandards bezogen auf die jeweilige Situation in Europa (Großbritannien, Niederlande), Amerika (USA, Lateinamerika), Asia/Pazific (Neuseeland) und Afrika (Kenia).

Die praxisorientierten Leitfäden zu den Themen Management, Sammlung, Präsentation, Vermittlung, Besucherservice und Evaluierung, PR und Marketing bilden den Hauptteil und werden ergänzt um Checklisten für den Selbstcheck im Museum.

Diese erste, englischsprachige Ausgabe wurde in Kroatien evaluiert und die dort gemachten Erfahrungen werden in die weiteren Ausgaben eingearbeitet. In Zusammenarbeit mit ICOM Österreich und dem BM für Bildung, Wissenschaft und Kultur soll noch Ende dieses Jahres eine deutschsprachige Ausgabe folgen, für 2004 ist eine spanische und französische Version geplant.



Das Kärntner Museumsgütesiegel

Als Pilotprojekt für das im Rahmen dieses Österreichischen Museumstages erstmals verliehene „Österreichische Museumsgütesiegel“ kann das „Kärntner Museumsgütesiegel“, das von der Kulturabteilung der Kärntner Landesregierung 1998 erstmals verliehen wurde, angesehen werden.

Die Ausgangssituation dafür war einerseits der unkontrollierbare Museumsboom der 1980er Jahre, im Zuge dessen sich die Intention zur Museumsgründung gegenüber den Jahrzehnten vorher stark gewandelt hatte. Waren es früher engagierte Sammler, die im Sinne des Bewahrens und Rettens von Zeugnissen zur Kultur- und Naturgeschichte Sammlungen aufbauten und diese erst als nächsten Schritt der Öffentlichkeit zugänglich machten, so wurde das Museum nunmehr vorwiegend als Belebungsfaktor für mangelnde touristische Infrastruktur gesehen. Im Gegensatz zu Schilften und Seen gab es leerstehende Gebäude (ehemalige Schulen, Bauernhäuser) überall zuhauf und die Gründung eines Museums – zu welchem Thema auch immer und egal, ob eine Sammlung vorhanden war, erschien vielerorts der einzige Weg, unattraktive Orte für Touristen interessant zu machen. Aufgrund der mangelnden Qualität des Angebotes wurde aber genau das Gegenteil erreicht. Frustrierte Besucher, die zweimal in eine Rumpelkammer gekommen waren, verloren auch das Interesse an den Museen, die sich bemühten, Qualitätsstandards der Gegenwart zu bieten.

Andererseits fehlte auch der öffentlichen Hand ebenso wie Sponsoren aus der Wirtschaft eine Entscheidungsgrundlage für die Verteilung der ohnehin spärlichen Mittel an eine Flut von Ansuchenden.

Deshalb wurde im Auftrag des Landes Kärnten von den Vertretern der wichtigsten Museen ein Kriterienkatalog erarbeitet, der die Grundlage für die Vergabe einer Qualitätsmarke an Museen bildete. Dieser Kriterienkatalog orientierte sich am Vorbild der British Museums and Galleries Commission, wobei jedoch rasch festgestellt wurde, dass aufgrund der unterschiedlichen Museumsstruktur ohne Reduktion auf

grundlegende Mindestvoraussetzungen, kaum ein Museum in der Lage gewesen wäre, die Bedingungen zu erfüllen.

Der Kärntner Kriterienkatalog bildet auch mit geringfügigen Abänderungen die Basis für das Österreichische Museumsgütesiegel.

Die wesentlichen Ziele und Effekte, die erreicht werden sollten, sind:

- Qualitätsverbesserung in allen Bereichen der Museumsarbeit – Selbstcheck
- Projektorientierte Förderungen und Beratung durch Experten
- Qualitätssignal an Besucher
- Entscheidungsgrundlage für Förderungen und Sponsorenbeteiligungen
- Marketinginstrument für die Museen

Erfahrungen

Die bisherigen Erfahrungen mit dem „Kärntner Museumsgütesiegel“ sind sehr unterschiedlich.

Wesentlich erschien von Beginn an die Zusammensetzung der Jury, in die Exponenten der Museumsarbeit in Österreich, wie Friedrich Weidacher und Georg Hanreich sowie Vertreter der Erwachsenenbildung eingebunden wurden. Dies war besonders wichtig, denn sie können sich vorstellen zu welchen Konflikten es kommen kann, wenn Kärntner Kärntner Museen bewerten – und womöglich ablehnen!

Im ersten Jahr 1998 bewarben sich 34 Museen, von denen das Gütesiegel an 13 vergeben werden konnte. Dieser Start war viel versprechend. Die Ernüchterung folgte jedoch bereits im nächsten Jahr. 1999 gab es 14 Bewerbungen, ausschließlich aus dem Kreis der Museen, die im Vorjahr die Kriterien nicht erfüllen konnten – und – die inzwischen auch keine Maßnahmen zur Verbesserung ihres Zustandes gesetzt hatten. Aus diesem Grund wurde auch kein Siegel vergeben. Im Jahr 2000 gab es 16 Bewerber und drei Qualitätsmarken konnten vergeben werden. Gleichzeitig wurde in diesem Jahr erstmals ein Museum für eine gezielte Projektentwicklung dem Land Kärnten nahe-

gelegt, und in den nächsten Jahren auch entsprechend zielorientiert gefördert.

In der Folge kam die Ernüchterung auf anderer Ebene. Durch personelle Wechsel innerhalb der zuständigen Stelle der Landesregierung fehlt ab 2001 die treibende Kraft für das Museumsgütesiegel und es hat sich daraufhin gezeigt, dass ohne Nachdruck der vergebenden Stelle das Bedürfnis vonseiten der Museen selbst nachlässt und ausbleibt. Für die Jahre 2001 und 2002 gibt es derzeit keine Bewerber, was darauf schließen ließe, dass sich einerseits in der Museumslandschaft wenig in Richtung Verbesserung der Qualitätsstandards tut und demnach jene 16 von ca. 80 Museen im Lande ohnehin die Bemühten sind. Das dies keineswegs so ist, werden wir später noch sehen. Andererseits lässt es auch den Schluss zu, dass ohne entsprechende Promotion vonseiten des Vergebenden das Gütesiegel noch zu wenig in der Szene verankert ist. Dies wird verstärkt dadurch, dass Kärnten noch immer eines der wenigen Bundesländer ist, die keinen Museumsverband besitzen. Demnach ist auch die Kommunikation unter den Museen entsprechend gehandicapt.

Wir werden sehen, wie sich das Österreichische Museumsgütesiegel diesbezüglich behaupten wird können und – ob es in Kärnten aufgrund der neuen Entwicklung noch notwendig ist, ein eigenes zu vergeben.

Qualitätsmonitor, Situationsanalyse und Investitionsbedarfserhebung für Kärntens Museen

Dass Bewegung, Innovation und Engagement in der Entwicklung der Kärntner Museen steckt, hat in den letzten Jahren ein großangelegtes Projekt gezeigt, dass eine umfassende Grundlagenerhebung im Qualitätsbereich erbracht hat. Auslöser für einen Besuchermonitor, der die Qualität aus der Sicht des Benutzers evaluiert und die daran anschließende Situationsanalyse und Investitionsbedarfserhebung war Kärntens touristisches Aushängeschild, die „Kärnten Card“.

Die „Kärnten Card“ ist ein seit 1996 bestehendes Kooperationsmodell zwischen derzeit 113 Ausflugszielen im Lande, die mit einer Karte, einmal um 32 € erwor-

ben, in einem Zeitraum für drei Wochen (Gäste) beziehungsweise die ganze Saison (Einheimische) beliebig oft gratis besucht werden können. Dieses Projekt ist als Deckungsbeitragsmodell konzipiert und nutzt innerbetriebliche freie Kapazitäten. Durchschnittlich werden pro Saison (Mai bis Oktober) ca. 150.000 Touristenkarten und ca. 40.000 Einheimischenkarten verkauft, was einen Umsatz von ca. 4,350.000 € bedeutet. In der „Kärnten Card“ sind folgende Sparten vertreten: Bergbahnen, Schifffahrten, Panoramastraßen, Naturerlebnisse, Erlebnisbäder und – mit 35 Betrieben die größte Gruppe – die Museen.

Qualitätsmonitor

In Hinblick auf die Attraktivität der Angebote hat der Trägerverein der „Kärnten Card“ in Zusammenarbeit mit dem Land Kärnten – Tourismusreferat und dem Kärntner Wirtschaftsförderungsfonds 2000 einen umfassenden Qualitätsmonitor aus Kundensicht durchgeführt, bei dem 10.301 ausgefüllte Fragebögen die Grundlage der Analyse bildeten. Im Zentrum der Analyse stand eine detaillierte qualitative Beurteilung der einzelnen Mitgliedsbetriebe, die im Rahmen eines spartenspezifischen Benchmarkings einerseits und im Rahmen eines spezifischen Fragenkomplexes andererseits versucht, den Begriff „Erlebnis“ in bezug auf alle Sparten aufzuschlüsseln².

Die Auswertung dieses Monitors ergibt nicht nur vielschichtige Informationen innerhalb der einzelnen Sparte, wie der Museen, erstmals überhaupt sind ausgehend von einer standardisierten Befragung die unterschiedlichsten Einrichtungen untereinander vergleichbar.

Zur Verdeutlichung einige ausgewählte Beispiele:

In Hinblick auf die allgemeine Erwartungserfüllung beim Besucher, liegen die Museen vor allen anderen Einrichtungen, was ein deutliches Zeichen dafür ist, dass der Standard der Präsentationen mit dem Anspruch des Besuchers Schritt halten kann.

Differenzierter wird das Verhältnis in Bezug auf die allgemeine Beurteilung der Schlüsselgrößen „Zufriedenheit“, „Angebot zum Staunen“, „Erlebnis“, „Wieder-

besuchsabsicht“ und „Empfehlungsabsicht“. Hier liegen in der Bewertung als „Angebot zum Staunen“ die Museen deutlich über den anderen Einrichtungen, fallen jedoch in der Beurteilung als „erlebnisreich“ extrem ab, was damit zusammenhängt, dass „Staunen“ eher als passiv empfunden wird, während „erlebnisreich“ mit persönlicher Aktivität und Interaktion verbunden wird, bei denen es in den Museen offensichtlich mangelt. Im übrigen sind Museen eindeutige „Einmalbesuchsziele“ nach dem Motto „einmal dort gewesen – alles gesehen“, aber mit hoher Weiterempfehlungsabsicht.

In der Auswertung der speziell erlebnisorientiert konzeptionierten Fragen verdeutlicht sich diese Grundausage. In den Bereichen „Staunen“, „Abwechslungsreichtum“, „Interessant“, „Wertvoll“ und „Lehrreich“ liegen die Museen weit vor allen anderen Einrichtungen, im „Erlebnis“ weit dahinter. Bemerkenswert ist aber auch, dass ihnen die größte Professionalität zugeschrieben wird.

Werfen wir noch einen Blick auf die Leistungsbeurteilung der Museen als geschlossene Gruppe:

Deutlich zeigt sich hier, dass personale Vermittlungsangebote einen stark positiven Einfluss auf das Museumserlebnis haben, während die passiven Kommunikationsmedien (Raumtexte, Beschriftungen, Katalog) ein deutliches Zufriedenheitsgefälle zu Tage bringen, wiewohl die Wichtigkeit dieser Medien von Besucherseite unterstrichen wird. Bemerkenswert ist auch, dass annähernd 40 % der Besucher ohne spezifische Interessenslage ein Museum besuchen, während ein Viertel aus Interesse an Tradition und Geschichte kommt, gefolgt von den Kunstinteressierten, den fachlich Interessierten und denen, die in Erinnerungen schwelgen wollen.

Die angeführten Beispiele sind nur einige interessante analytische Ansätze, die aus diesem umfangreichen Qualitätsmonitor ableitbar sind. Dieser Projekteinstieg 2000 bildete aber erst den Anfang in Richtung einer Qualitätsoffensive, von der im Rahmen der „Kärnten Card“ die Museen des Landes als größte Gruppe am meisten profitieren. Denn die Grundlagenarbeit die hier gemacht wird ist derzeit ein über Österreich hinaus wirkendes Signal.

Situationsanalyse und Investitionsbedarfserhebung

2002 ging das Projekt in seine nächste Phase. Wieder initiiert vom Trägerverein der „Kärnten Card“ und finanziert vom Tourismusreferat des Landes Kärnten wurde eine fachliche Situationsanalyse und Investitionsbedarfserhebung für alle 113 Betriebe durchgeführt.

Das Projektdesign umfasst dabei die Erstellung eines Situationsprofils und eine SWOT (= Strength, Weakness, Opportunity, Threat) Analyse des einzelnen Betriebes, sowie eine Aufnahme der zukünftig geplanten Aktivitäten und Projekte und die Erhebung des damit verbundenen Finanzierungsbedarfs.

Bei der Zusammenführung der 35 Einzelergebnisse der Museen ist zu beachten, dass es sich vor allem in Hinblick auf die Betreiber- und Mitarbeiterstruktur um eine inhomogene Gruppe handelt, sodass ein unmittelbarer Vergleich untereinander nicht einfach ist.

Sparten übergreifend kann sich im Vergleich mit den anderen Betriebsgruppen die der Museen jedoch von ihrem qualitativen Standard her absolut sehen lassen, sowohl von der Betriebsanlage her als auch von der

Erlebnisleistung. Lediglich im Bereich der innerbetrieblichen Infrastruktur liegen die Museen unter dem Durchschnitt.

Insgesamt zeigte sich gerade für die Museen, dass hier einerseits hohes Innovationspotential und gute Ideen vorhanden sind, andererseits die wirtschaftliche Basis gerade hier kaum Umsetzungsmöglichkeiten bietet. Obwohl die unterschiedlichen Museumsbetreiber durchaus erfinderisch im Auftreiben finanzieller Mittel aus öffentlichen wie privaten Quellen sind, ist die Wirtschaftskraft der Museen etwa mit den Bergbahnen, Schifffahrten und Panoramastraßen nicht vergleichbar. Hier ist einmal mehr die öffentliche Hand gefordert, Entwicklungen zu ermöglichen.

Was die Kärntner Museen diesbezüglich vielen anderen voraushaben, ist dass es nahezu flächendeckend für das ganze Bundesland standardisierte Grundlagen in Bezug auf die derzeitige Qualität und Standards ebenso gibt, wie für mittelfristige Planungen. Die Analysen, die die „Kärnten Card“ initiierte, können aus dem Blickwinkel der Museen idealer Ausgangspunkt für ein Museumsentwicklungskonzept sein, aus dem zukünftig eine qualitativ hochwertige, abwechslungsreiche „Museumslandschaft Kärnten“ entstehen kann. andere Bundesländer haben kann und wird, denn Entwicklungsprozesse, die ohne die notwendigen Grundlagen in Gang kommen, werden schon bei der Zieldefinition Probleme haben.

Abschluss

Zum Abschluss möchte ich nochmals betonen, dass die angeführten Praxisbeispiele nur exemplarisch widerspiegeln, dass das Thema „Qualität und Standards in Museen“ in unserem Arbeitsfeld derzeit allgegenwärtig ist und Initiativen auf unterschiedlichsten Ebenen gesetzt werden. Zu hoffen bleibt, dass diese wichtigen Ansätze auch umgesetzt werden und nicht in der Konzeptphase stecken bleiben.

Siehe dazu: Prasch, Hartmut: On the way to improve Museum Quality and Standards. In: Manneby/Prasch/Hofmann (Ed.): Guidelines to Improve Museum Quality and Standards. Proceedings of an ICR Project 1999–2002. (Tüchersfeld) 2002, S. 5–9. Preis, Sieghard/Berger, Erwin (Hg.): Kärnten Card Qualitätshandbuch. Villach 2001, S. 5.

Situationsanalyse n.n.
Stärken/Schwächen-Profil

Kriterien	Gesamtwertung	Sehr schlecht X 1	Schlecht X 2	0 X 3	Gut X 4	Sehr gut X 5	Ergebnis	Max. Punkte
Standort								
Standortqualität - Lage zum Markt	1	X					1	5
Umgebung/Authentizität	3				X		12	15
Sehbarkeit d. Standortes	2		X				4	10
Erreichbarkeit/Verkehrsanbindung	1		X				3	5
Parkplätze	1				X		4	5
Zukunftsbearbeitung	2					X	10	10
Gesamtpunkte:							34	50
In Prozent zur Maximalpunktzahl							68%	
Betriebsanlage								
Außeres Erscheinungsbild/Gebäude	2					X	10	10
Von außen erkennbar	1			X			3	5
Innere Erscheinungsbild	2				X		10	10
Ambiente	3				X		15	15
Möblierung - zeitgemäß	3				X		12	15
Kapazität	1				X		5	5
Gesamtwertung (Wartzeit etc.)	1				X		5	5
Orientierungshilfen/Leitsystem	2				X		8	10
Gesamtpunkte:							68	75
In Prozent zur Maximalpunktzahl							91%	
Infrastruktur im Betrieb								
Gänge/Zutrittsstellen	1					X	5	5
Show/Zusatzeinrichtungen	1					X	3	5
Zusatzeinrichtungen (Auhörern etc.)	1					X	2	5
Kundeneinrichtungen/Serviceangebote	3		X				9	15
Information/stafeln	3				X		12	15
Sauberkeit gesamt	3				X		15	15
Saaleinrichtungen	2				X		10	10
Sicherheit (Info, Notausgang)	1				X		4	5
Gesamtpunkte:							60	75
In Prozent zur Maximalpunktzahl							80%	
Erlebnisleistungen								
Thematischer Schwerpunkt	3				X		12	15
Begrüßung/Entritt	1				X		4	5
Erlebnispunktszenierung	3		X				9	15
Angebotsvielfalt	1				X		4	5
Qualität der Leistung/wertvoll	1				X		3	5
M*: Qualität/Usance der Sammlung	2				X		10	10
Kundenzufriedenheit	2			X			8	10
Sensorenfreundlichkeit	1				X		4	5
Sonder-/Spezialangebote	1				X		4	5
Preis/Leistungsverhältnis	1				X		4	5
Akzeptanz/Besucher gesamt	3				X		12	15
Mitarbeiter (Kundenkontakt, Auftreten)	2				X		8	10
Gesamtpunkte:							84	110
In Prozent zur Maximalpunktzahl							76%	
GESAMTERGEBNIS							246	310
In Prozent zur Maximalpunktzahl:							79%	

* Museum

ONREGEL 41010

HELMUT MOSER

Präsentation von Kunstgegenständen in Vitrinen
 Anforderungen an die Planung, die Fertigung und den Betrieb
 Fachnormenausschuss 228
 Dienstleistungen im Transportwesen
 Ausgabedatum: 1. Juli 2002

Im Zuge des Normungsprojektes „Transportdienstleistung – Kunsttransporte“ des Fachnormenausschusses FNA 228 „Dienstleistungen im Transportwesen“, für welches seit 1999 Anforderungen an die Dienstleistung und die Bereitstellung der Dienstleistung im Rahmen der ÖNORM D 1000 festgelegt wurden, ist der Bedarf für eine schriftliche Dokumentation von generellen Qualitätskriterien auch bei der Aufbewahrung und Präsentation von Kunstgegenständen aufgetreten.

Die logische Weiterführung der Transportdienstleistung im Kunsttransport inklusive der Verpackung in die Präsentation der Kunstobjekte ist erforderlich, um eine so genannte Qualitätskette der am Ausstellungsbetrieb beteiligten Dienstleister und Professionisten zum Schutze der einmaligen und unwiederbringlichen Kulturschätze im Interesse aller zu gewährleisten.

Die Forschungen und weiteren Arbeiten von Museen, Architekten und Firmen auf diesem Gebiet werden laufend zu Verbesserungen und Adaptierungen in diesem Bereich führen und somit auch eine weitere Anpassung der Qualitätsnormen für Präsentationsmöglichkeiten im Kunst Ausstellungsbereich erfordern.

Die Arbeiten zu der nun vorliegenden ONRegel wurden im Jahr 2001 aufgenommen und im Frühsommer 2002

abgeschlossen. Das Interesse an einer derartigen Leitlinie war groß, der Kreis der Interessierten lässt sich auch an der Auflistung der am Zustandekommen beteiligten Personen und Institutionen erkennen (Albertina, Wien; AXA Versicherung AG, Wien; Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur, Wien; DYNASTY Vitrikenbau, Innsbruck; EGO Dichtstoffe, Wien; Heeresgeschichtliches Museum, Wien; Österreichische Nationalbibliothek, Wien; Schloss Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H., Wien; Schott Austria GmbH, Wien; Wirtschaftskammer Österreich, Wien).

Wesentliche Herausforderung an das Regelwerk ist es, die konservatorischen, wirtschaftlichen und ästhetischen Anforderungen, die von Fall zu Fall höchst unterschiedlich sind, in befriedigender Weise zu lösen. Es ist daher weniger eine „technische Normensammlung“, sondern eine Leitlinie, eine Checkliste entstanden, mit deren Hilfe im Einzelfall die projektrelevanten Anforderungen und Bedürfnisse erhoben und berücksichtigt werden können.

Warum eine ONRegel?

Die Komplexität, die uns das öffentliche Vergaberecht bringt, führt dazu, dass unsere Entscheidungen an

objektiv normierten Kriterien auch für Laien (Vergabe Kontrollkommission, Vergabeamt, Richter) nachvollziehbar darzustellen sind.

Genau dieses Grundmotiv hat auch meine Mitarbeit an diesem Projekt bewirkt.

Als Baubeauftragter des Bildungsministeriums hatte ich für die Unterbringung einer kleinen aber überaus qualitätsvollen pharmaziegeschichtlichen Sammlung zu sorgen.

Der Architekt zeichnete optisch überzeugende Pläne, formulierte eine Ausschreibung, die Vergabekommission bemusterte Probestücke und erteilte den Zuschlag an einen Bieter, der sich nicht an der Bemusterung beteiligt hatte.

Der Auftragnehmer fertigte Werkstattpläne an, legte sie nur teilweise dem Planer zur Freigabe vor, lieferte Vitrinen oder etwas, was seiner Vorstellung von Vitrinen entsprach.

Man traf sich wieder – vor dem Richter.

Der ließ Gutachten anfertigen, vernahm Zeugen, legte Beweisstücke zu den Akten und stellte konsequent die Frage nach einer einschlägigen Norm oder einer eindeutig definierten Qualität.

Das Verfahren dauerte mehrere Jahre und endete mit einem Vergleich.

Der Richter wollte nicht verstehen, dass eine Ausstellungsverglasung staubdicht sein muss. Wo steht das, wo ist das vereinbart?

Es gab eine Vitrinentüre, bei der man im versperrten Zustand nicht nur eine Visitenkarte zwischen Haupt und Türe zwängen konnte, sondern eine ganze Kronenzeitung, kein Problem, wenn nichts definiert, keine vertragliche Regelung getroffen und keine Norm vorhanden ist!

Die nachstehenden Ausführungen können nur einen allgemeinen Überblick über das Regelwerk bieten. Beispielhaft wird bei Teilbereichen auch ein Einblick in die entsprechenden Vorgaben der ONRegel gegeben.

Was leistet die ONRegel 41010

- Sie gibt Auftraggeber und Auftragnehmer eine Leitlinie vor.

- Sie formuliert die Anforderungen an einen Auftragnehmer.
- Sie definiert einen Zielkatalog:

Auswahlkriterien für Auftragnehmer

Ein auf Vitrinenbau spezialisierter Auftragnehmer sollte über mehrjährige (mindestens drei Jahre) nachweislich den jeweiligen Erfordernissen entsprechenden Referenzen in der Herstellung von Vitrinen verfügen oder aber die technische Leistungsfähigkeit im Wege einer Bemusterung nachweisen können.

Anforderungsprofil an die Vitrine

Bei der Anfertigung von Vitrinen ist zu beachten, dass schädliche Einwirkungen auf die ausgestellten Objekte möglichst vermieden werden:

- Konservatorische Bedingungen für das jeweilige Objekt in Bezug auf Klima, Luftwechsel, Beleuchtung und Emissionen der verwendeten Baumaterialien (wie z. B. Holz, Lacke, Textilien, Dichtstoffe)
- Schutz vor unbefugtem Zugriff (Beschädigungen, Diebstahl u. dgl.) auf das ausgestellte Objekt
- Optisch einwandfreie Präsentation für den Betrachter
- Einfache Handhabung der Vitrinen im Betrieb konstante Klimawerte

Materialauswahl und Materialeigenschaften

Allgemeines

Die Auswahl der verwendeten Materialien muss auf das Objekt und die Räumlichkeit angepasst sein. Generell sind alle im Vitrinenbau verwendeten Materialien mehr oder weniger dampfdurchlässig, mit Ausnahme von Glas und Metall.

Folgende Gegebenheiten sind bei der Materialauswahl ausschlaggebend:

- Beschaffenheit des Objektes
- Alter des Objektes
- Zustand des Objektes
- Sicherheitsanforderungen

Holz: Es sind generell Holzwerkstoffe aus formaldehydfreier Verarbeitung zu verwenden, zum Beispiel

Massivholz mit PVA Verklebung, MDF-EO-Stäbchenplatten.

Zur Oberflächenbehandlung sind nur Materialien zugelassen, welche keine Radikale abspalten und von selbst vollkommen aushärten (2-Komponenten-Lacke, Leime, Kleber etc.). Materialien des Sockels, welche nicht in Verbindung mit dem Vitrinen-Innenraum stehen, sind davon ausgenommen.

Metalle: Generell ist die Eignung von Metallen abhängig von deren Beschichtung. Die Farben und Beschichtungen sind von Fall zu Fall mit dem Hersteller bezüglich Emissionen und Umweltverträglichkeit zu prüfen.

Das eingesetzte Glas muss in jedem Fall die folgenden Mindestanforderungen erfüllen:

- systemtauglich, z. B.: punktuell gehaltenes Glas ist vorzugsweise aus Einscheibensicherheitsglas ESG auszuführen
 - Splitterschutz und UV-Schutz
 - einfache Reinigung
 - möglichst kratzfest
 - möglichst niedriges Gewicht
 - keine Neigung zu elektrostatischen Aufladung

Abhängig von Größe und Verwendung der Vitrine und dem Aufbau der Scheibe ist die Dimensionierung der Verglasung erforderlich. Die sichtbaren Ecken und Kanten sind poliert auszuführen, nicht sichtbare Kanten sind zumindest „fein geschliffen“ auszuführen. Optische Anforderungen, Sicherheitsanforderungen, Verklebung und Dichtung, Textilien.

Technische Ausstattung

dazu zählen: Beleuchtung, Klimaregulierung, Sicherheitsausstattung.

Wartung, Reinigung und Betrieb

Die für Wartung, Reinigung und Betrieb erforderlichen Betriebsmittel sind so zu wählen, dass sie zu den beschriebenen Zielvorgaben und den in den Punkten „Materialauswahl und Materialeigenschaften“ und „Technische Ausstattung“ geforderten Eigenschaften nicht im Widerspruch stehen.

Diverses

Bei der Übergabe der Vitrinen hat eine Einschulung durch den Auftragnehmer über die fachgerechte Handhabung der Vitrine zu erfolgen.

Der Vitrine muss eine schriftliche Bestandsdokumentation mit folgendem Inhalt beigegeben werden:

- Auflistung der Sublieferanten
- Deklaration der verwendeten Werkstoffe
- Prüfberichte und Zertifikate über die verwendeten Werkstoffe
- Richtlinien zur Inspektion, Reinigung, Wartung und Instandhaltung

Was ist bei der Anwendung der ONRegel zu beachten?

Die Erwartungen an eine Vitrine sind so unterschiedlich wie die Gegenstände, die in ihr ausgestellt werden. Die Regel gibt daher nur einen Rahmen vor.

Ausgehend vom Zielkatalog kann der Auftraggeber den Grad der Zielerreichung nach seinen eigenen Bedürfnissen und Vorstellungen bestimmen. Er legt im Vertrag fest, welche Qualität seine Vitrine haben soll.

Die Regel bietet Bausteine zur Definition der Qualität, sie ist eine Checklist, die alle Problembereiche aufzeigt und so verhindert, dass auf Wichtiges vergessen wird. Niemand wird durch die Regel gezwungen, einen Mercedes zu kaufen, wenn er nur einen 2CV braucht. Der Verzicht auf Scheibenbremsen und Airbags soll allerdings bewusst erfolgen und nicht „passieren“

Nähere Informationen erhalten Sie durch das Österreichische Normungsinstitut, 1020 Wien, Heinestraße 38 (Tel: 8+431)21300-805 und unter <http://on-norm.at>

EIN PRACHTBAND, DER FREUDE MACHT

EIN NEUES BUCH ZUR KUNST DES 19. JAHRHUNDERTS

LOTHAR SCHULTES

Als vorletzter der sechs Bände der Geschichte der bildenden Kunst in Österreich erschien vor kurzem jener über die Kunst des 19. Jahrhunderts. Er betrifft eine Epoche, die bisher noch nie in derart umfassender Weise dargestellt wurde. Tatsächlich lässt das Buch an Umfang und Facettenreichtum kaum zu wünschen übrig. Neben Wohlbekanntem und bestens Erforschtem steht Unpubliziertes, Vergessenes und bisher Verkanntes. Das Kunststück, sowohl den interessierten Laien als auch den Spezialisten gleichermaßen anzusprechen, ist dadurch sicher in hohem Maße gelungen. Schade ist nur, dass zwar für die politische, nicht aber für die Kultur- und Geistesgeschichte ein Autor gefunden wurde – ein Manko, das durch den einleitenden Aufsatz von Gerbert Frodl und die zahlreichen Hinweise in den folgenden Beiträgen nicht wirklich aufgewogen werden konnte. So wurde etwa einer der wichtigsten Theoretiker des Historismus, Rudolf von Eitelberger, im ganzen Buch nur einmal kurz erwähnt. Bereits beim ersten Überfliegen wird deutlich, dass die Epoche – und damit auch der Band eigentlich in zwei durch die Revolution von 1848 getrennte Abschnitte zerfällt. Rupert Feuchtmüller und Wilhelm Mrazek widmeten ihr daher in ihrer in den sechziger Jahren erschienenen Kunstgeschichte Österreichs zwei getrennte Bände, nämlich einen über das Biedermeier und einen zweiten über die Kunst von 1860 bis 1918'. Wie sinnvoll diese Periodisierung auch im Falle der Geschichte der bildenden Kunst in Österreich gewesen wäre, zeigt sich am jetzigen Dilemma der Bände zur

Kunst des 19. und des 20. Jahrhunderts, wo die Trennungslinie mitten durch die Frühzeit der Wiener Moderne gezogen wurde. Die Kunst um 1900, die in Wien sowohl in der Architektur (Otto Wagner, Josef Hoffmann) als auch in der Malerei (Gustav Klimt) und Musik (Gustav Mahler) zweifellos Weltrang besaß, wird damit zwischen den beiden Bänden zerrissen und – teilweise völlig unlogisch – aufgeteilt. Andererseits fällt die Zäsur des Jahres 1918, als mit Otto Wagner, Gustav Klimt, Egon Schiele und Kolo Moser die Blüte der österreichischen Avantgarde zu Grabe getragen wurde, in den Band über das 20. Jahrhundert. Dort aber kommt die Zeit bis 1918 völlig zu kurz, insbesondere was die Architektur betrifft. Überhaupt muss man diesem Band – ganz im Unterschied zu jenem über das 19. Jahrhundert – in mehrfacher Hinsicht Ungleichgewichtigkeit und Einseitigkeit vorwerfen. Zu welcher seltsamen Blüten die Aufteilung der beiden Bände führte, zeigt etwa der Bau der Wiener Postsparkasse, der zum 20. Jahrhundert gehört, während seine nicht weniger moderne Bauplastik dem 19. Jahrhundert zugeschlagen wurde. Als besonderes Kuriosum sei vermerkt, dass sich unter den Biographien der Künstler des 20. Jahrhunderts auch jene des 1812 (!) geborenen Rudolf von Alt findet.

Ein weiteres Problem ist allen die Kunst vor 1918 betreffenden Bänden gemeinsam, nämlich jenes der Betrachtung aus der Sicht der heutigen Grenzen. Dennoch ist es vor allem Walter Krause in seinem Beitrag gelungen, der europäischen Dimension der

Kunst der Donaumonarchie gerecht zu werden. Dabei ist besonders hervorzuheben, dass auch die heutigen Bundesländer durchaus repräsentativ vertreten sind. So erhielten gleich mehrere Villen des Salzkammergutes eigene Katalognummern, und auch der Schlossbau der Romantik ist mit vielen Hauptwerken in den Bundesländern vertreten. Selbst kleinere Werke wie etwa die Elisabethkapelle in Mistelbach oder das Mausoleum in Mödling wurden aufgenommen. So großartig das ist, erstaunt es doch andererseits, dass ein so wichtiger Museumsbau wie jener des Francisco Carolinum in Linz – zu seiner Zeit eine in ihrer Monumentalität erstaunliche und bahnbrechende Leistung des jungen Bruno Schmitz – unerwähnt bleibt. Das gilt auch für die zu ihrer Zeit berühmten Linzer Befestigungstürme, von denen einer zum heutigen Jesuitenkloster umgebaut wurde, aber auch für die vielen im 19. Jahrhundert errichteten Synagogen, von denen nicht einmal der Bau Josef Kornhäusls in Wien besprochen wurde. Nicht einzusehen ist auch, warum der wohl berühmteste Konzertsaal der Welt, jener des Wiener Musikvereins, keine Katalognummer erhielt. Auch hätte neben dem technischen Meisterwerk der Zeilbrücke auch die Wiener Rotunde eine Erwähnung verdient, und beim Wiener Palmenhaus wäre wohl ein Hinweis auf den Nachfolgebau im botanischen Garten von St. Petersburg angebracht gewesen². Sehr verdienstvoll war es, die erschreckend zahlreichen Verluste durch Krieg und Spekulantentum in alten



Linz, Probeturm, 1828, 1837 zum Jesuitenkloster umgebaut

Aufnahmen zu dokumentieren. Es erfüllt mit Wehmut, dass es zwar in Dresden, nicht aber in Wien möglich war, die Oper nach den Kriegszerstörungen originalgetreu wiederherzustellen. Seltsamerweise entspricht hierzulande dem Streben nach Original-Klang nicht ein ebensolches nach dem originalen Ambiente. Während sich zumindest die wichtigsten öffentlichen Prachtbauten heute auch im Inneren in hervorragend restauriertem Zustand befinden, sind die zahlreichen Privatpalais leider oft nur noch eine leere äußere Hülle. Die wenigen Ausnahmen wie etwa das Palais Epstein wurden von Krause entsprechend gewürdigt, doch hätte man sich hier doch etwas mehr Gesamt-Innenaufnahmen gewünscht. Überhaupt kam durch die traditionelle Teilung nach Kunstgattungen das im Historismus so wichtige Gesamtkunstwerk leider etwas zu kurz. Andererseits lieferte Werner Teleskos Aufsatz über die Festzüge von 1879 bis 1908 hierzu wichtiges Material, wobei schade ist, dass hier frühere Veranstaltungen wie der durch Aquarelle Alois Greils dokumentierte Dürer-Festzug von 1858 ausgeklam-



Linz, Museum Francisco Carolinum, Xylographie, um 1880/90, Linz, OÖ. Landesmuseum

mert blieben. Auch der überaus facettenreiche Aufsatz von Géza Hajós über die Garten-, Park- und Landschaftskunst bringt zahlreiche neue Aspekte zum Thema Gesamtkunstwerk ins Spiel³.

Es schließt je ein Aufsatz von Gerbert Frodl zur Malerei des Klassizismus und von Michael Krapf zur religiösen Historienmalerei an. Geht es hier offenbar um das im Grunde gar nicht so gegensätzliche Nebeneinander von Klassizismus und Romantik, so greift Eva Frodl-Kraft mit der Glasmalerei der Franzensburg einen Werkkomplex auf, der mit Mohn und Kothgasser nahtlos ins Kunstgewerbe des Biedermeier überleitet.

Es folgen weitere Beiträge zur Malerei, der Frodl bereits 1987 ein in vieler Weise grundlegendes, reich bebildertes Werk gewidmet hatte⁴. Die sehr ausgewogene Auswahl beginnt mit Friedrich Heinrich Füger und Johann Baptist Lampi, die sich in ihren farbig abgebildeten Porträts eigentlich noch als Vertreter des 18. Jahrhunderts erweisen. Hingegen erscheinen große Historienbilder wie Fügers „Tod des Germanicus“ oder Josef Abels „Klopstock im Elysium“ nur in relativ kleinen Schwarzweißabbildungen. Wirklich zu bedauern ist, dass Johann Peter Kraffts Wandmalereien der Wiener Hofburg, die ja zweifellos zum Besten gehören, das Wien damals hervorgebracht hat, keine Farbtafel erhielten. Hingegen fand die religiöse Malerei durchaus adäquate Würdigung. Ähnliches gilt für die Landschaftsmalerei, wo eigentlich nur Franz Steinfeld, der Schöpfer der „klassischen“ Wiener Biedermeier-Landschaft, etwas auf der Strecke blieb. Auch von Ferdinand Georg Waldmüller hätte man neben der schönen Mödling-Ansicht auch berühmtere Bilder wie die Familie Eltz vor der späteren Kaiservilla, die überaus originellen „Kinder am Fenster“ oder die „Niederösterreichische Bauernhochzeit“ erwartet. Von den Spätwerken wurde die „Rosenzeit“ ausgewählt, ein herrliches Stück Lichtmalerei, das ebenfalls Lust auf mehr weckt. Sehr repräsentativ ist die Auswahl der Wiener Blumenmalerei, wobei man sich auch hier eigentlich noch ein Waldmüller-Stilleben gewünscht hätte. Von Johann Baptist Reiter wurde sein originelles Selbstbildnis von 1842 ausgewählt, doch hätte man sich auch



Johann Baptist Reiter, Die zernagte Puppe, 1846, Privatbesitz

eines seiner „schlimmen“ Kinder, vor allem aber die an Akte Gustave Courbets heranreichende „Schlummernde“ erwartet. Auch bei Makart wäre neben den „Amoretten“ und dem brillanten Bildnis Fournier-Gabillon wohl auch das Riesengemälde „Venedig begrüßt Catarina Cornaro“ als Farbtafel zu wünschen gewesen, während das Frühwerk Gustav Klimts durchaus repräsentativ vertreten ist.

Sehr ausgewogen wirkt der von Sabine Grabner und Hans Bisanz bearbeitete Abschnitt über die Grafik, der auch Überraschungen wie ein überaus kühnes Blatt von Adolf Böhm bietet. Vermisst werden unter anderem Thomas Enders Brasilien- und Johann Baptist Wenglers Nordamerika-Aquarelle, aber auch Theater-Entwürfe, von denen sich doch eine große Anzahl erhalten hat. Auch wäre es reizvoll gewesen, einige



Franz Gebel, Bühnenbild-Entwurf, Feder, Aquarell, 1854, Linz, OÖ. Landesmuseum



Adolph von Menzel, *Der Linzer Hauptplatz, Bleigriffel*, 1854, Linz, Stadtmuseum Nordico

Werke berühmter „Gäste“ vorzustellen, etwa die „sketches on the road from Linz to Salzburg“ von William Turner oder Adolph von Menzels Ansicht des Linzer Hauptplatzes⁵. In eine bisher viel zu wenig bekannte Welt entführt schließlich Monika Fabers Beitrag über die Fotografie mit einer Reihe interessanter Querverweise auf Graphik und Malerei.

Auch die auf mehrere Aufsätze verteilte Skulptur des 19. Jahrhunderts erhielt breiten Raum, wobei der Leser aber Elena Luksch-Makowsky und Anton Hanak wohl eher im Band über das 20. Jahrhundert gesucht hätte. Die Auswahl ist sehr ausgewogen, wäre aber unter anderem durch Joseph Gassers Tumba Bischof Rudigiers im Linzer Dom und den Monumentalfries des bereits erwähnten Linzer Museums zu ergänzen.



Vinzenz Statz und Joseph Gasser, *Grabmal Bischof Rudigiers*, 1884–1891, Linz, Neuer Dom

Sehr ausführlich sind die Aufsätze über das Kunstgewerbe, wobei hier im Farbteil sogar etwas übers Ziel geschossen wurde. Auch wird das Zweite Rokoko fast überbetont, während die etwa in manchen Mustern früher Linzer Teppiche erkennbare „Proto-Moderne“ etwas zu kurz kommt. Schade ist auch, dass die reiche Produktion an Glasmalerei außerhalb Laxenburgs unberücksichtigt bleibt und nicht einmal der größte Zyklus, jener des Linzer Doms, erwähnt wird. Trotz dieser wenigen Einschränkungen erweist sich das Buch als Prachtband, der Freude macht und eigentlich in keiner Bibliothek fehlen dürfte.

Besprochenes Werk:

Gerbert Frodl (Hrsg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich* Bd. 5, 19. Jahrhundert, München: Presti-Verlag, 2002.

Rupert Feuchtmüller/Wilhelm Mrazek, *Biedermeier in Österreich*, Wien – Hannover – Bern 1963 und *Kunst in Österreich 1860–1918*, ebenda 1964.

Heinrich Heidebrecht, *Deutsche Baumeister und die „rationale“ Architektur im Russland des späten 19. Jahrhunderts*, in: *architectura*, Zeitschrift für Geschichte der Baukunst 1/2002, S. 98, Abb. 9.

⁵ Vgl. dazu auch Geza Hajós (Hrsg.), *Historische Gärten in Österreich – vergessene Gesamtkunstwerke*, Wien – Köln – Weimar 1993. Gerbert Frodl, *Wiener Malerei der Biedermeierzeit*, Rosenheim 1987.

Lothar Schultes, *Zeichnung in Oberösterreich. Vom Mittelalter bis zum Zweiten Weltkrieg*, in: *Die Kunst der Linie. Möglichkeiten des Graphischen*, Weitra 1999, S. 76, Abb. 11.

DURCH GUTE TEXTE ZUM LESEN VERFÜHREN

Spätestens seit den 80er Jahren, die mit großen Ausstellungen Besuchermassen anlockten, genießt die Vermittlungsarbeit im Museum einen neuen Stellenwert. In einem Atemzug werden bei der Auflistung der Museumsaufgaben Sammeln, Bewahren, Forschen, Ausstellen und Vermitteln genannt.

Dementsprechend wurde das Serviceangebot für das Publikum in den Museen nach und nach verbessert, dabei rückten die kleinen Täfelchen, die die Objekte in der Sonderausstellung genau so begleiten wie die mehr oder weniger bekannten Objekte in den ständigen Sammlungen, mehr in das Bewusstsein der Museumsleute.

Zahlreiche Besucherbefragungen dokumentieren aussagekräftig: Das Publikum will und braucht Hilfestellung beim Museumsbesuch. Neben neueren Errungenschaften wie etwa dem Audioguide, kommen nach wie vor den Objektbeschreibungen, Saalführern, Földern usw. große Bedeutung zu.

Bei der Erstellung der Texte im Museum, unabhängig vom einzelnen Medium, sind diejenigen, die Texte verfassen, immer mit der Tatsache konfrontiert, dass sie für Menschen aus verschiedenen sozialen Schichten, deren Interessen, Meinungen und politischen Interes-

sen wenig gemeinsam haben, deren Lebensstile, Berufe und Einkommen sehr unterschiedlich sind, schreiben. Das macht die Arbeit nicht leicht und verlangt große Professionalität.

Allein die Entscheidungen für ein oder auch mehrere Behelfsmittel kann die Museumsleute, wenn diese nicht ohnedies von der Budgetsituation getroffen wird, vor scheinbar unlösbare Probleme stellen.

Dementsprechend versucht die vorliegenden Publikation all diese Fragen ausführlich abzuhandeln.

Von der Hilfestellung bei der Auswahl der Textmedien bis zum eigentlichen Schreiben der Texte, das an Hand von konkreten Beispielen sehr plausibel vorgeführt wird, versuchen die Autorinnen und Autoren alle Bereiche, die den Text im Museum betreffen, abzuhandeln. Das Ergebnis ist ein engagierter außerordentlich praxisorientierter Ratgeber.

Texte in Museen und Ausstellungen.

Herausgegeben von Evelyn Dawid, Robert Schlesinger

Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement. Ein Leitfaden.

Bielefeld: transcript Verlag, 2002

kart., 172 Seiten, 25,80 Euro

FASZINATION MUSEUM

Der Faszination Museum ein wenig näher rücken will der Herausgeber der Ausgabe „A Museum“ der oberösterreichischen Kunstzeitschrift kursiv, Peter Assmann. Um dies zu bewerkstelligen hat der Direktor des oberösterreichischen Landesmuseums viele Autorinnen und Autoren, Künstlerinnen und Künstler eingeladen, für die vorliegende Ausgabe zu schreiben, zu dichten und zu zeichnen.

Der Generaldirektor des Kunsthistorischen Museums, Wilfried Seipel, bestärkt in einem Interview seine in zahlreichen Ausstellungsprojekten dokumentierte Meinung in Bezug auf Museen. Für das Publikum soll der Besuch eines Museums Erlebniswert haben, durch die künstlerische Umsetzung der großen Themen des Lebens sollen die Museumsbesucher andere Möglich-

keiten des Daseins erfahren. Diese „große“ Meinung von der Institution Museum wird in vielen Beiträgen geteilt. Der Kulturphilosoph Boris Groys sieht ebenfalls ein Urbedürfnis der Menschen „nach dem Überzeitlichen, und zwar in dem Sinn, dass wir dem Untergang unserer eigenen Gegenwart entgegenwirken wollen“. Berichte aus der Praxis von Dagmar Bittricher und Veronika Plöckinger runden das Bild vom Museum ab. Die Zeitschrift „kursiv“ ist in einschlägigen Buchhandlungen erhältlich.

A Museum (1)

Immer nur mit Vorurteil? oder: eine Institution des zweiten Blicks.

kursiv – eine Kunstzeitschrift. kursiv 8–4/01 _ 9–1/02, Linz, 2002

9,45 Euro



INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS
CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSEES

Österreichisches Museumsgütesiegel

Auf Initiative von ICOM-Österreich wurde gemeinsam mit dem Österreichischen Museumsbund das Österreichische Museumsgütesiegel ins Leben gerufen.

Erstmals wurden 55 österreichische Museen im Rahmen des Österreichischen Museumstages mit dem Gütesiegel ausgezeichnet. Die Träger des Gütesiegels sind:



Burgenland

- Ethnographisches Museum Schloss Kittsee, A-2421 Kittsee
- Dorfmuseum Mönchhof, A-7123 Mönchhof

Kärnten

- Kärntner Fischereimuseum, Schloß Porcia, A-9800 Spittal/Drau
- Almwirtschaftsmuseum Zechneralm, Schloß Porcia, A-9800 Spittal/Drau
- Landwirtschaftsmuseum Schloß Ehrental, A-9020 Klagenfurt
- Museum für Volkskultur, Schloß Porcia, A-9800 Spittal/Drau

Niederösterreich

- Kierlinger Heimatmuseum, A-3412 Kierling
- Stadtmuseum Traiskirchen, A-2513 Möllersdorf

- Jagdschloß Eckartsau, A-2305 Eckartsau
- Museum Franz Schubert und sein Freundeskreis, A-3452 Atzenbrugg
- Österreichisches Museum für Alltagsgeschichte, A-3593 Neupölla
- Bezirksmuseum Stockerau, A-2000 Stockerau
- Stiftsmuseum Klosterneuburg, A-3400 Klosterneuburg
- Niederösterreichisches Landesmuseum, A-3109 St. Pölten
- Stadtmuseum Klosterneuburg, A-3400 Klosterneuburg
- Proviant-Eisenmuseum, A-3264 Gresten
- Krahuletz-Museum, A-3730 Eggenburg
- Zeitbrücke-Museum, A-3571 Gars am Kamp
- Wienerwaldmuseum Eichgraben, A-3032 Eichgraben
- Erzherzog-Franz-Ferdinand-Museum, A-3661 Artstetten
- Museum Franzensburg, A-2361 Laxenburg
- Weinstadtmuseum Krems, A-3500 Krems
- Eisenbahnmuseum Schwechat, A-2320 Schwechat
- Museen der Stadt Horn, A-3580 Horn
- Stadtmuseum Wiener Neustadt, A-2700 Wiener Neustadt
- Waldbauernmuseum Gutenstein, A-2770 Gutenstein

Oberösterreich

- Museumsdorf Trattenbach, A-4453 Trattenbach
- Museum Arbeitswelt Steyr, A-4400 Steyr
- Museum der Siegel und Stempel, A-4600 Wels
- Museum Innviertler Volkskundehaus, A-4910 Ried i. Innkreis
- Oberösterreichisches Landesmuseum, A-4010 Linz
- Oberösterreichisches Freilichtmuseum Sumerauerhof, A-4490 St. Florian
- Oberösterreichische Landesgalerie, A-4010 Linz

- Biologiezentrum des Oberösterreichischen Landesmuseums, A-4040 Linz/Dornach
- Hinterglasmuseum in Sandl, A-4251 Sandl

Salzburg

- Pinzgauer Heimatmuseum, A-5760 Saalfelden
- Radstädter Heimatmuseum, A-5550 Radstadt
- Museum Bramberg „Wilhelmgut“, A-5733 Bramberg
- Haus der Natur, A-5020 Salzburg
- Agri-Cultur – Haus der Naturgeschichte, A-5203 Schleedorf
- Karl-Heinrich-Waggerl-Haus, A-5602 Wagrain
- Bergbaumuseum und Schaustollen Mühlbach am Hochkönig, A-5505 Mühlbach
- Bergbaumuseum Leogang, A-5771 Leogang
- Montanmuseum Altböckstein, A-5645 Böckstein
- Museum in der Fronfeste, A-5202 Neumarkt am Wallersee

Steiermark

- Steirisches Feuerwehrmuseum, A-8522 Gr. St. Florian
- Österreichisches Freilichtmuseum Stübing, A-8114 Stübing bei Graz
- Steirisches Holzmuseum, A-8862 St. Ruprecht
- Diözesanmuseum Graz, A-8020 Graz
- Glasmuseum Bärnbach, A-8572 Bärnbach

Tirol

- Augustinermuseum Rattenberg, A-6240 Rattenberg

Vorarlberg

- Stadtmuseum Dornbirn, A-6850 Dornbirn

Wien

- Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, A-1010 Wien
- Historisches Museum der Stadt Wien, A-1040 Wien
- Sigmund-Freud-Museum, A-1090 Wien

Die nächste Einreichfrist für die Bewerbung um das Museumsgütesiegels ist Ende Februar 2003. Die Verleihung wird voraussichtlich während des Bodenseesymposiums (19. bis 21. Mai 2003) in Bregenz stattfinden. *Anmerkung: Allgemeine Informationen, Bewerbungsformulare, Kriterienkatalog etc. können Sie im Internet auf der Homepage www.icom-oesterreich.at unter dem Pkt. Gütesiegel einsehen.*

Lange Nacht der Museen

Nach mehreren Gesprächen mit dem ORF im letzten Jahr, in denen ICOM-Österreich bemüht war, die Anliegen der österreichischen Museen zu vertreten, ist eine Verlegung des heurigen Termins auf Mitte/Ende September 2003 vom ORF in Aussicht gestellt worden. Der genaue Termin wird ICOM-Österreich umgehend nach endgültiger Entscheidung im ORF bekannt gegeben und von ICOM-Österreich an die jeweiligen Museumsvereinigungen der Bundesländer weitergeben sowie im ICOM-newsletter und Internet www.icom-oesterreich.at veröffentlicht werden.

Die genauen Informationen über die Teilnahmebedingungen sowie Anmeldeformulare werden ICOM-Österreich Ende Februar/Anfang März 2003 vom ORF übergeben.

Bodenseesymposium 2003

Arbeitstitel: **Bedrohte Museen: Naturkatastrophen, Diebstahl, Terror.**
Termin: Mo., 19., bis Mi., 21. Mai 2003
Ort: Festspielhaus Bregenz

Alle drei Jahre wird ein gemeinsames ICOM-Symposium von Österreich, Deutschland und der Schweiz am Bodensee veranstaltet. Aus aktuellem Anlass wurde heuer als Thema „Bedrohte Museen: Naturkatastrophen, Diebstahl, Terror“ (Arbeitstitel) gewählt. Die Tagung wird sich mit dem Katastrophenschutz in Museen und damit zusammenhängenden sicherheitsrelevanten Fragen befassen – sowohl von Menschen verursachte Schäden wie

beispielsweise Diebstahl, Vandalismus als auch Naturkatastrophen werden dort gemeinsam erörtert werden.

Vorläufige Themengliederung:

- Umwelteinflüsse (Feuer, Wasser)
- Menschliche Einflüsse (Krieg, Terror, Vandalismus)
- aktuelle Schäden bilanzieren, aktueller Austausch, Fallbeispiele vorstellen
- aus Nachbardisziplinen (Bauphysiker, Restauratoren, Gutachter, Versicherungen)
- Hilfsdienstleister (z. B. Blue Shield, Kulturgüterschutz)
- Strategien zu Umgang mit Katastrophen: ehrenamtliches Engagement, Erstellen oder Hinterfragen von Rettungsplänen, internationale Kommunikation, Mindestanforderungen für den Katastrophenschutz, Datenbanken

Internet

ICOM-Österreich ist seit Februar 2002 online: www.icom-oesterreich.at und wird regelmäßig mit den neuesten Informationen versehen, um unsere Mitglieder up-to-date zu halten.

Kommunikations- und Informationsplattform für österreichische Museen

ICOM-Österreich ist bemüht, sich in Zukunft verstärkt als Kommunikations- und Informationsplattform für Österreichische Museen zu präsentieren. Der Informationsaustausch mit dem Bundesministerium oder dem ORF wird künftig noch verstärkt, u. a. können Sie im Internet unter Pkt. News & Infos die neuesten Informationen abrufen.

Information des BMFBWK „Steuerliche Absetzbarkeit von Spenden an Privatmuseen“

Auf der Homepage von ICOM-Österreich finden Sie derzeit eine Information des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur über die steuerliche Absetzbarkeit von Spenden an Privatmuseen. Bisher war diese Möglichkeit der Verminderung der Steuerbemessungsgrundlage nur

für Museen von Körperschaften des öffentlichen Rechtes vorgesehen. Seit der Novellierung des Einkommenssteuergesetzes 1988 im Rahmen des Hochwasserschadens- und Wiederaufbaugesetzes 2002 vom 4. Oktober 2002, BGBl. I 155, sind Zuwendungen an Privatmuseen von gesamtösterreichischer Bedeutung, die öffentlich zugänglich sind, steuerlich absetzbar.

Bewerbung für die 21. Generalkonferenz 2007 in Wien

Die site-inspection in Wien, welche durch drei Mitglieder vom Generalsekretariat ICOM-Paris in der ersten Dezember-Woche erfolgte, ist positiv verlaufen.



Die endgültige Entscheidung über den Veranstaltungsort der Generalkonferenz findet im Juni 2003 statt. Die einwöchige Tagung mit dem Thema „Museum – fundament of understanding“ ist vom 26. bis 31. August 2007 geplant. Als Tagungsorte sind für die gemeinsamen Tage der Generalkonferenz das Austria Center sowie für die 48 Spezialkonferenzen der internationalen und regionalen Komitees die Räume der Universität Wien vorgesehen.

Mitgliederstand ICOM-Österreich Ende Oktober 2002

491 Individuelle Mitglieder 2002:
447 reguläre Mitglieder,
39 Pensionisten und
5 unterstützende Mitglieder
34 Institutionelle Mitglieder 2002

Armine Wehdorn
ICOM-Österreich



Der Österreichische Museumspreis 2003

Ausschreibung

Das Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur stiftet den Österreichischen Museumspreis mit dem Ziel, österreichische Museen unterschiedlicher Rechtsträger anzuregen, ihre Präsentation und Vermittlung zu verbessern.

Preis

Der Museumspreis ist mit EUR 7.300,- dotiert und wird jeweils in dem der Einreichung folgenden Jahr von der Bundesministerin für Bildung, Wissenschaft und Kultur vergeben. Darüber hinaus werden zwei Anerkennungen mit je EUR 1.500,- vergeben. Die Geldsummen werden an die Museumsleitung überwiesen und sind zweckgebunden für Belange der Museen zu verwenden.

Die Jury

Der Jury gehören die Bundesministerin für Bildung, Wissenschaft und Kultur und weitere Personen an, die nach Anhörung des Österreichischen Nationalkomitees ICOM bestellt werden: Publikumsvertreter, Journalistinnen und Journalisten sowie Museumsmitarbeiterinnen und -mitarbeiter aus den unterschiedlichsten Museen. Je zwei Jurymitglieder besuchen und beurteilen unabhängig voneinander die Museen.

Die Bewertungskriterien

Inhalt und Originalität der Sammlung (des Projekts): artspezifische und/oder fachspezifische Schwerpunktsetzung, konservatorischer Zustand der Objekte, identitätsstiftende Faktoren.

Wissenschaftliche Aufbereitung: Publikationen, Kataloge, Museumsführer. Präsentation und ausstellungstechnische Umsetzung: Ausstellungsarchitektur, Vitrinengestaltung, Beschriftung, Beleuchtung, audiovisuelle Technologien, Internetauftritt. Vermittlung: Führungen, museumspädagogische Aktivitäten, audiovisuelle Hilfsmittel.

Infrastruktur: Auffindbarkeit, Zustand des Gebäudes, Öffnungszeiten (mindestens zwei- bis dreimal pro Woche), Besucherfreundlichkeit (Personal, Informations- und Aufenthaltsmöglichkeiten, Behinderteneinrichtungen, Kinderfreundlichkeit) Akzeptanz und Unterstützung der Bevölkerung.

Die Teilnahme

Mit der Einsendung des ausgefüllten Bewerbungsblattes und der Unterlagen wird eine Bewertung durch die Jury vorgenommen. Das Bewerbungsblatt zum downloaden als pdf-Datei (Download: Museumspreis).

Nach Ablauf von fünf Jahren nach der ersten Bewerbung ist eine neuerliche möglich.

Der Abgabetermin

Bewerbungen sind mit Bewerbungsblatt und Beilagen bis 1. April 2003 an das Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur, Abt.IV/4, Schreyvogelgasse 2, 1014 Wien zu richten.

Weitere Informationen:

www.bmbwk.gv.at
VB Liselotte Haschke
Tel. +43 / 53 1 20-36 26
Liselotte.Haschke@bmbwk.gv.at

Preisträger des Österreichischen Museumspreises 2002

„Haus der Musik Wien“

Das Haus der Musik Wien wurde mit dem mit EUR 7.300,- dotierten Hauptpreis ausgezeichnet. Unter anderem erhält es diesen Preis für „das Gesamtkonzept des Hauses“, das „von hohem volksbildnerischen Wert“ sei und seine „didaktisch modernst aufbereitete Schau“.

Bei der Konzeption des Haus der Musik Wien war das zentrale Anliegen, die „Hauptstadt der Musik“ um ein Haus zu bereichern, das Menschen unterschiedlicher Herkunft und unterschiedlichen Wissensstandes spielerisch in die Welt der Musik einführt, neue Zugänge zur Musik eröffnet und hierbei Tradition und Innovation, musikalisches Erbe und musikalische Zukunft verbindet.

Besonders hervorgehoben wurde auch das neue Schulmedium „Musik im Spiel – Entdeckungsreisen durch das Haus der Musik für das Klassenzimmer“ (Informations- und Arbeitsbuch, Audio-CD und interessante und unterhaltsame Internetseiten), das in Kürze österreichischen Schulen zur Verfügung steht.

Um die Besucher nachhaltig für das Thema Musik zu begeistern, werden vielfältige museologische Elemente eingesetzt. Besonderer Wert wird auf die Art der Vermittlung gelegt: das aktive Erleben der Besucherinnen und Besucher steht im Vordergrund, d. h. selbst zu spielen, auszuprobieren, zu experimentieren und zu entdecken. Eine innovative Museumsdidaktik, Einfallsreichtum und Kreativität, ohne Scheu vor der Einbindung modernster Multimedia-Einrichtungen, sind die Voraussetzung für eine spannende Auseinandersetzung mit Musik. Lauschen, Lernen, Lachen oder mit modernen Begriffen: Infotainment, Edutainment, Entertainment, sind die Säulen, auf denen das Haus der Musik Wien aufgebaut ist.

Die Anerkennungspreise in Höhe von jeweils EUR 1.500,- wurden an folgende Museen vergeben:

*Museum der Stempel und Siegel
(Wels, Oberösterreich)*

Das Museum der Stempel und Siegel geht aus einer Privatsammlung (Firma Trodat, Firmengründer Just) hervor und zeigt das Ergebnis einer jahrzehntelangen Sammeltätigkeit zum Thema Abdruck, Kennzeichnung, Markierung, Identifikation, Legitimation und Rationalisierung. Öffentliche und private Leihgeber erweitern mit ihren Objekten das ausgestellte Spektrum, das sich derzeit auf das europäische Abendland konzentriert. Der weit reichende Sammlungsumfang des Museums erstreckt sich auch auf Außereuropäisches, Orientalisches und Exotisches.

Die Präsentation der Sammlung wurde als architektonisch hervorragend, der gezielte Einsatz der neuen Technologien (Touchscreens etc.) und die Einrichtung historischer Werkstätten für die Vermittlung der Inhalte als besonders geglückt bewertet. Die Sammlung ist in denkmalgeschütztem Ambiente untergebracht und bietet auch wirtschaftliche und kulturelle Nutzungsmöglichkeiten.

Das 2000 eröffnete „Lebensspuren. Museum der Siegel und Stempel“ in Wels darf sich auch noch über eine weitere Auszeichnung freuen: Im Rahmen des Österreichischen Museumstages wurde dem Museum das Museumsgütesiegel verliehen.

*Stahlstadtmuseum Ternitz
(Niederösterreich)*

Das Stahlstadtmuseum Ternitz ist in einem kleinen renoviertem Postamt untergebracht. Mit vielen guten Ideen modern (neue Medien) eingerichtet, bietet es einen umfassenden historischen Rückblick auf die industrielle Pionierzeit der Stadt und Region. In das Museum einbezogen ist ein großes

Industriefreigelände mit in Betrieb befindlichen Werkhallen. Das Stahlstadtmuseum ist ein wesentlicher identitätsstiftender Faktor für die wirtschaftlich gezeichnete Region und von großer Bedeutung speziell für die Jugend, die durch diese Einrichtung anschaulich zu den geschichtlichen und ökonomischen Ursprüngen der Stadt hingeführt wird.

*Stadtmuseum Pfeilburg/Fürstenfeld
(Steiermark)*

Das Stadtmuseum wurde im Jahr 1999 in den Räumen der renovierten Pfeilburg (ehemaliges Stadtrichterhaus) eröffnet. Auf drei Etagen mit insgesamt rund 700 m² werden anhand von Dokumenten, Urkunden, Bildmaterial und Objekten die 800-jährige Geschichte der Stadt Fürstenfeld und das Leben in diesem Gebiet wiedergegeben. Verschiedene Handwerksberufe, z. B. Bäcker, Braumeister, Konditor und Lebzelter, Schmied, Schneider und Fassbinder, werden dokumentiert. Aber auch aus den Bereichen Haushalt, Handel und Industrie sowie der sakralen Volkskunst sind Exponate zu sehen. Das Museum zeichnet sich durch ein durchgehendes modernes Gestaltungskonzept aus, wobei besonders die Regionalgeschichte und das Thema „Tabak“ vorbildlich behandelt und in wissenschaftlicher Kooperation mit der Universität Graz aufgearbeitet wird.

2003 – Das „Jahr der Bibel“

Die christlichen Kirchen in Deutschland, Österreich, der Schweiz, Frankreich und Luxemburg haben das Jahr 2003 als „Jahr der Bibel“ ausgerufen. Zum einen soll innerhalb der christlichen Kirchen die Bedeutung der Bibel betont und auch das ökumenische

Miteinander der Kirchen gefördert werden. Zum anderen soll aber auch die Bedeutung der Bibel für Kultur und Gesellschaft deutlich werden. In Österreich ist der Ökumenische Rat der Kirchen mit seinen 14 Mitgliedskirchen – von der römisch-katholischen über die protestantischen bis zu den orthodoxen Kirchen – Träger der Aktion. Für die Koordination und Kommunikation gemeinsamer Initiativen sind die Österreichische Bibelgesellschaft und das Österreichische Katholische Bibelwerk verantwortlich. Zahlreiche Museen haben sich aus Anlass des „Jahres der Bibel“ bereits entschlossen, inhaltliche Schwerpunkte zu setzen, weitere Museen sind eingeladen, sich zu beteiligen. Zum einen bieten sich Sonderausstellungen zu biblischen Themen oder das besondere Aufstellen biblisch inspirierter Werke an. Zum anderen sind Sonderführungen „Auf den Spuren der Bibel durchs Museum...“ (besonders in der Oster- und Weihnachtszeit) eine gute Gelegenheit, auch neue Besuchergruppen anzusprechen. Impulsveranstaltungen wie Vorträge oder Podiumsgespräche können das Angebot abrunden. Unter den sich beteiligenden Museen sind nicht nur zahlreiche Stifts- und Diözesanmuseen in kirchlicher Hand, sondern auch das Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien, das Österreichische Museum für Volkskunde in Wien, das Oberösterreichische Landesmuseum oder das Tiroler Volkskunstmuseum in Innsbruck. Die Veranstaltungen können auch beworben werden über die gemeinsame Homepage www.jahrderbibel.at bzw. in den entsprechenden Publikationen der Kirchen. Nähere Informationen über das „Jahr der Bibel“ und die Kooperation mit Kultureinrichtungen gibt es unter info@jahrderbibel.at bzw. bei der Österreichischen Bibelgesellschaft, Frau Mag. Petra Bockhorn-Nemeth, Breite Gasse 8, 1070 Wien, Tel. 01 / 523 82 40.

Das Liechtensteinische Landesmuseum wird im Herbst 2003 wiedereröffnet

Die Aufgabenstellung des 1998 international ausgeschriebenen Wettbewerbes hatte zum Ziel, eine sowohl bauliche als auch organisatorische Lösung für die Neuerrichtung des Liechtensteinischen Landesmuseums zu erarbeiten. Damit wird gleichzeitig der erste Baustein des neu zu konzipierenden Vaduzer Regierungsviertels realisiert. Die bauliche Umsetzung des



erstrangierten Projektes des Architekturbüros Brunhart Brunner Kranz aus Balzers (Liechtenstein) begann im Jahr 1999, die Eröffnung ist für den Herbst des Jahres 2003 vorgesehen. Von außen her sind die Baumaßnahmen weitgehend abgeschlossen, der Innenausbau ist in vollem Gange. Das neue Landesmuseum wird zukünftig drei Gebäudeteile umfassen. Dabei handelt es sich um die beiden historisch bedeutsamen Altbauten – das ehemalige Landesmuseum und das Haus des Landesverwesers – und um einen in den steilen Schosshang hinein gebauten Erweiterungsbau. Die Altbauten konnten, obwohl in ihrer Substanz stark beschädigt, statisch erfolgreich konsolidiert werden und auf sanfte und bestandsschonende Weise renoviert werden. Dabei mussten Aspekte der Denkmalpflege in Einklang gebracht werden mit den Anforderungen eines modernen Museumsbetriebes. Beim sogenannten Verweserhaus war es weitgehend möglich, eine Strategie der Instand-

setzung zu verfolgen. Der Zustand des Gebäudes des früheren Landesmuseums hat es erforderlich gemacht, sowohl für das Äußere als auch das Innere eine in wichtigen Teilen neue gestalterische Fassung zu formulieren. Der Einsatz historischer handwerklicher Techniken bei beiden Altbauten trägt maßgeblich dazu bei, den Denkmalwert auch für eine breite Öffentlichkeit wieder stärker erlebbar zu machen. Er soll es den Häusern ermöglichen, wieder in Würde altern zu können. Er stellt damit sowohl faktisch als auch visuell einen Schutz für die beiden alten Häuser dar. Nach außen artikuliert er sich durch seine Zugehörigkeit zum System der in der Nachbarschaft bereits vorhandenen, parallel zum Hang laufenden Stützmauern. Versinnbildlicht wird dieses Selbstverständnis mit dem Material Bruchstein, das beim Ausheben der Baugrube an Ort und Stelle gewonnen und zur Konstruktion der Fassaden wieder neu aufgeschichtet wurde. Im Kontrast zu den beiden



Altbauten, wo sich alles Neue behutsam und zurückhaltend einfügt, ist das höhlenartige Innere des Erweiterungsbau mit seinen grau verputzten Wänden und Decken und einem ebenfalls grauen Terrazzoboden modern und abstrakt konzipiert. Die vom neuen Liechtensteinischen Landesmuseum formulierte Gebäudekonstellation bemüht sich unter dem bewussten Verzicht auf alles offen-



kundig Absichtsvolle um ein möglichst großes Maß an Authentizität. Sie versucht, für das historische Zentrum von Vaduz eine identitätsstiftende Funktion dadurch auszuüben, dass es auf einer städtebaulichen und architektonischen Ebene das wieder aufgreift, was zwangsläufig die eigentliche Hauptaufgabe eines Landesmuseums darstellen muss: Ein Ort für die Bewahrung kultureller Werte zu sein.

Residenzgalerie Salzburg – ein erfolgreiches Museumsjahr 2002

Neben der ganzjährigen Schausammlung „Meisterwerke“ Europäische Malerei des 16.–19. Jahrhunderts erfreuten sich die in Eigenregie konzipierten und durchgeführten Sonderausstellungen des Hauses regen Publikumsinteresses: „Still lesen – In den inneren Räumen der Phantasie – Malerei des 17.–19. Jh.s“, „Tulpen – Schönheit & Wahn“, „Schilderijen – Niederländische Meisterwerke des ‚Goldenen Zeitalters‘ aus dem Sammlungsbestand“, „Sehnsucht Süden – Französische Barockmaler in Italien“. Museumspädagogische Programme für alle Altersgruppen, Sonderführungen und Kunstgespräche, Familiensonntage, ein Aktionstag, und schließlich die Lange Nacht der Museen stießen auf die rege Beteiligung von insgesamt 8.144 Personen (2001: 7.359). 59.895 Besucherinnen und Besucher kamen insgesamt 2002 in diese Salzburger Landessammlung.

Burgenland

Burgenländisches Landesmuseum
A-7000 Eisenstadt, Museumgasse 1–5
www.burgenland.at/landesmuseum
Dienstag bis Samstag: 9–17 Uhr
und Sonntag: 10–17 Uhr

Diözesanmuseum Eisenstadt
A-7000 Eisenstadt,
Joseph-Haydn-Gasse 31
Mittwoch bis Samstag:
10–13 und 14–17 Uhr,
Sonn- und Feiertag: 13–17 Uhr

Winterpause bis 1. Mai 2003

**Ethnographisches Museum
Schloss Kittsee**
A-2421 Kittsee,
Dr.-Ladislaus-Batthyany-Platz 1
www.schloss-kittsee.at
täglich: 10–17 Uhr

HINTERGLASBILDER AUS RUMÄNIEN
ab 1. Februar 2003

Kärnten

**Kärntner Landesgalerie im
Künstlerhaus Klagenfurt**
A-9020 Klagenfurt, Goethepark 1
Dienstag bis Freitag: 13–19 Uhr
Samstag: 10–13 Uhr

wegen Umbau geschlossen

Landesmuseum Kärnten
A-9020 Klagenfurt, Museumgasse 2
www.landesmuseum-ktn.at
Dienstag bis Samstag: 9–16 Uhr,
Sonn- und Feiertag: 10–13 Uhr

Niederösterreich

Archäologischer Park Carnuntum
A-2404 Petronell-Carnuntum
www.carnuntum.co.at

**MEDICINA CARNUNTINA –
RÖMISCHE MEDIZIN UND HYGIENE**
seit 23. März 2002

**Dokumentationszentrum für
Moderne Kunst**
A-3100 St. Pölten, Prandtauerstraße 2
www.kunstnet.at/noedok
Dienstag bis Samstag: 10–17 Uhr

**KULTURPREIS DES
LANDES NIEDERÖSTERREICH**
bis 22. Februar 2003

Karikaturmuseum Krems
A-3500 Krems, Steiner Landstraße 3a
www.karikaturmuseum.at
täglich: 10–18 Uhr

100 JAHRE FIGL VON ÖSTERREICH
bis 2. März 2003

**DIE VIELEN GESICHTER
DES ROBERT CRUMP**
bis 16. Februar 2003

**JOHN HEARTFIELD.
FOTOMONTAGEN 1928–1939**
2. März bis 11. Mai 2003

Kunsthalle Krems
A-3500 Krems, Franz-Zeller-Platz 3
www.kunsthalle.at
täglich: 10–18 Uhr

HELMUT NEWTON – WORK
verlängert bis 9. März 2003

**ALEXEJ JAWLENSKY.
DIE RETROSPEKTIVE**
27. April bis 21. September 2003

HELMUT DITSCH
23. März bis 5. Mai 2003

**KOLOMAN NOWAK
HOLO.MOBILE**
bis 16. März 2003

KUNST UND KIND
Mitte April bis Mitte Mai 2003

**Niederösterreichisches
Landesmuseum**
A-3109 St. Pölten,
Franz-Schubert-Platz 5
www.landesmuseum.net
Dienstag bis Sonntag: 10–18 Uhr

**VERWILDERTE KULTUR –
KULTIVIERTE WILDNIS**
bis April 2003

Sammlung Essl
A-3400 Klosterneuburg,
An der Donau-Au 1
www.sammlung-essl.at
täglich: 10–19 Uhr,
Mittwoch: 10–21 Uhr

ANZINGER/LEBSCHIK
bis 22. Februar 2003

NACKT & MOBIL – ELKE KRISTUFEK
12. Februar bis 27. April 2003

**DIE FIGUR IN DER MALEREI
HANS FRONIUS ZU EHREN**
bis 31. Dezember 2003

Stadtmuseum Klosterneuburg
A-3400 Klosterneuburg,
Kardinal-Piffl-Platz 8
[www.gemeinde.klosterneuburg.net/
Stadtmuseum](http://www.gemeinde.klosterneuburg.net/Stadtmuseum)
Samstag: 14–18 Uhr,
Sonn- und Feiertag: 10–18 Uhr

WOLFGANG GONAUS – „50“
8. bis 30. März 2003

**INGEBORG MEHL –
LIESELOTTE SCHRÖDER**
12. April bis 11. Mai 2003

**90 JAHRE STÄDTISCHES STRANDBAD
KLOSTERNEUBURG**
24. Mai bis 28. September 2003

Weinstadtmuseum Krems
A-3500 Krems
www.WEINSTADTMuseum.at
Dienstag bis Sonntag: 10–18 Uhr

ALLES KERAMIK – NEUE ARBEITEN
5. bis 30. März 2003

ALFRED POHL
7. März bis 21. April 2003

HEIMO MOSER
25. April bis 9. Juni 2003

Oberösterreich

Burg Wels

A-4600 Wels, Burggasse 13
Dienstag bis Freitag: 10–17 Uhr,
Samstag: 14–17 Uhr, Sonn- und
Feiertag: 10–12 und 14–16 Uhr

Dauerausstellung

Oberösterreichisches Landesmuseum Francisco Carolinum

Landesgalerie Oberösterreich
A-4020 Linz, Museumstraße 14
www.landesgalerie.at
täglich außer Montag: 9–18 Uhr,
Samstag, Sonn- und Feiertag:
10–17 Uhr

MODELLE
26. Februar bis 30. März 2003

LOIS RENNER
28. Februar bis 6. April 2003

URSULA HÜBNER
12. März bis 18. Mai 2003

GABRIELE ROTHMANN
9. April bis 18. Mai 2003

MICHAEL KIENZER
23. April bis 25. Mai 2003

Schlossmuseum

A-4010 Linz, Tummelplatz 10
www.schlossmuseum.at
Dienstag bis Freitag: 9–18 Uhr,
Samstag, Sonn- und Feiertag:
10–17 Uhr

SIGMUND WALTER HAMPEL
(1867–1949)
26. Februar bis 27. April 2003

WORAUF WIR STEHEN.
ARCHÄOLOGIE IN OBERÖSTERREICH
Ausstellungen der OÖ. Landesmuseen
mit Partnern in ganz Oberösterreich
5. Mai bis 26. Oktober 2003

Biologiezentrum

A-4040 Linz, J.-W.-Klein-Straße 73
www.biologiezentrum.at
Montag bis Freitag:
9–12 und 14–17 Uhr,
Sonn- und Feiertag: 10–17 Uhr

AMÖBEN, BANDWÜRMER, ZECKEN.
PARASITEN DES MENSCHEN
IN MITTELEUROPA
bis 30. März 2003

DIE VÖGEL OBERÖSTERREICHS
10. April bis 5. Oktober 2003

Lebensspuren. Museum der Siegel und Stempel Wels

A-4600 Wels, Pollheimer Straße 4
täglich: 10–18 Uhr

LEBENSSPUREN HAUTNAH.
DIE KULTURGESCHICHTE DER
TÄTOWIERUNG
11. April bis 27. Juli 2003

Museum Lauriacum

A-4470 Enns, Hauptplatz 19
bis 31. Mai 2003
jeden Sonn- und Feiertag: 10–12 und
14–16 Uhr

Museum Arbeitswelt Steyr

A-4400 Steyr, Wehrgrabengasse 7
www.museum-steyr.at
Dienstag bis Sonntag: 9–17 Uhr

IM BRENNPUNKT: ZUWANDERUNG
ab 26. April 2003

Museum der Stadt Bad Ischl

A-4820 Bad Ischl, Esplanade 10
www.bad-ischl.ooe.gv.at
Freitag bis Sonntag: 10–17 Uhr

Neue Galerie der Stadt Linz

A-4040 Linz, Blütenstraße 15
www.neuegalerie.linz.at

*Neueröffnung Lentos
Linzener Kunstmuseum im Mai 2003*

Stadtmuseum Linz – Nordico

A-4020 Linz, Bethlehemstraße 7
www.nordico.at
Montag bis Freitag: 9–18 Uhr,
Samstag, Sonn- und Feiertag:
14–17 Uhr

JOHANNES DEUTSCH
COMPUTERBILDER 1989–2002
bis 2. März 2003

NATUR – ABENTEUER – LINZ
26. April bis 28. September 2003

Stadtmuseum Wels

A-4600 Wels, Minoritenplatz
Dienstag bis Freitag: 10–17 Uhr,
Samstag: 14–17 Uhr, Sonn- und
Feiertag: 10–16 Uhr, Montag (auch
an Feiertagen) geschlossen

MÜNZEN, MACHT UND MÄRKTE.
GELD UND GELDWESEN IM ALTEN ROM
bis 2. März 2003

Salzburg

Dommuseum zu Salzburg

A-5020 Salzburg
www.kirchen.net/dommuseum
Montag bis Samstag: 10–17 Uhr,
Sonn- und Feiertag: 13–18 Uhr

Residenzgalerie

A-5010 Salzburg, Residenzplatz 1
www.salzburg.gv.at/residenzgalerie
täglich außer Mittwoch: 10–17 Uhr

*bis 28. März ist die Residenzgalerie
geschlossen*

„SPIELVERGNÜGEN“ IM
FRÜHLINGSBILD NACH
MARTEN DE VOS (1532–1603)
29. März bis 1. Juni 2003

TISCHGESELLSCHAFTEN – MALEREI
DES 15. BIS 20. JAHRHUNDERTS
7. Juni bis 7. September 2003

Rupertinum

A-5010 Salzburg,
Wiener-Philharmoniker-Gasse 9
www.rupertinum.at
täglich außer Montag: 10–17 Uhr,
Mittwoch: 10–21 Uhr

SPOTLIGHT 01
bis 23. März 2003

SIGMAR POLKE – ORIGINAL + FORSCHUNG
bis 6. April 2003

SELBST UND ANDERE
bis 6. April 2003

36 IDEAS FROM ASIA
18. Februar bis 30. März 2003

ANE METTE RUGE
4. April bis 25. Mai 2003

Salzburger Barockmuseum
A-5020 Salzburg,
Orangerie im Mirabellgarten
www.barockmuseum.at
Dienstag bis Samstag:
9–12 und 14–17 Uhr,
Sonn- und Feiertag: 10–13 Uhr

**HEILIGE GRÄBER DES BAROCK
IN SALZBURG**
7. März bis 13. April 2003

**30 JAHRE BAROCKMUSEUM –
NEUERWERBUNGEN 1973–2003**
Mai 2003

**Salzburger Museum Carolino
Augusteum**
A-5020 Salzburg, Museumsplatz 1
www.smca.at
täglich: 9–17 Uhr

**DAS SATTLER-PANORAMA 1829
PRÄSENTATION DES
NEUEN MUSEUMSBAUS**
bis 16. März 2003

**GEORG RENDL (1903–1972) –
DICHTER UND MALER
JOSEF ZENZMAIER – SKULPTUREN**
31. Jänner bis 15. Juni 2003

SMCA Museum im Bürgerspital
A-5020 Salzburg, Bürgerspitalgasse 2
Dienstag bis Sonntag: 9–17 Uhr

Steiermark

Kunsthalle Leoben
A-6700 Leoben
www.leoben.at
täglich: 9–18 Uhr

**GEISHA + SAMURAI – LIEBE UND TOD
IM JAPAN DER SHOGUNE**
11. April bis 2. November 2003

Landesmuseum Joanneum
A-8010 Graz, Neutorgasse 45
www.museum-joanneum.at
Dienstag bis Sonntag: 10–17 Uhr
Donnerstag: 10–20 Uhr

**THE MUST
ÜBER STATUSSYMBOLE, KLEIDER-
ORDNUNGEN UND EITELKEITEN**
bis 16. März 2003

**HIMMELSCHWER. TRANSFORMATION
DER SCHWERKRAFT**
11. April bis 15. Juni 2003

Neue Galerie
A-8010 Graz, Sackstraße 16
www.neuegalerie.at
Dienstag bis Sonntag: 10–18 Uhr
Donnerstag: 10–20 Uhr

**M_ARS
KUNST UND KRIEG**
bis 26. März 2003

Schloss Eggenberg
A-8020 Graz, Eggenberger Allee 90
Dienstag bis Sonntag: 10–17 Uhr

**DER TURMBAU ZU BABEL
URSPRUNG UND VIELFALT DER
SPRACHE UND SCHRIFT**
Eine Ausstellung des
Kunsthistorischen Museum Wien
5. April bis 5. Oktober 2003

Tirol

Schloss Ambras
A-6020 Innsbruck
täglich: 10–17 Uhr

**WIE GEMALT
DIE WUNDERSAME BILDERWELT
DER AMBRASER KUNSTKAMMER**
bis 30. April 2003

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum
A-6020 Innsbruck, Museumsstraße 15
www.tiroler-landesmuseum.at

Umbau bis Frühling 2003

Museum im Zeughaus
A-6020 Innsbruck, Zeughausgasse
Dienstag bis Samstag: 10–12 und
14–17 Uhr, Sonntag: 10–13 Uhr

**ZEUGEN DER VERGANGENHEIT.
ARCHÄOLOGISCHES AUS TIROL
UND GRAUBÜNDEN**
bis 9. März 2003

Tiroler Volkskunstmuseum
A-6020 Innsbruck,
Universitätsstraße 2

**TIROLER MALER DES 20. JAHR-
HUNDERTS SEHEN IHRE HEIMAT**
27. Juni bis 28. September 2003

Vorarlberg

Kunsthau Bregenz
A-6900 Bregenz, Karl-Tizian-Platz
www.kunsthau-bregenz.at
Dienstag bis Sonntag: 10–18 Uhr,
Donnerstag: 10–21 Uhr

**MARIKO MORI
WAVE UFO**
bis 23. März 2003

GERHARD MERZ
12. April bis 22. Juni 2003

Vorarlberger Landesmuseum
A-6900 Bregenz, Kornmarktplatz 1
www.vlm.at
Dienstag bis Sonntag:
9–12 und 14–17 Uhr

Vorarlberger Naturschau
A-8050 Dornbirn, Marktstraße 33
www.naturschau.at
Dienstag bis Sonntag:
9–12 und 14–17 Uhr

**DIE INATURA –
ERLEBNIS NATURSCHAU**
öffnet am 20. Juni 2003

Wien

Akademie der bildenden Künste

A-1010 Wien, Schillerplatz 3
www.akademiegalerie.at
Dienstag bis Sonntag: 10–16 Uhr

ANTIKE IN WIEN
DIE AKADEMIE UND DER
KLASSIZISMUS UM 1800
bis 9. März 2003

HANS WEIGAND, BEFORE AND AFTER
THE LAST JUDGEMENT
bis 16. März 2003

Bawag Foundation

A-1010 Wien, Tuchlauben 7a
www.bawag-foundation.at
täglich: 10–18 Uhr

CARL FREDERIK HILL (1849–1911)
bis 20. April 2003

Bezirksmuseum Penzing

A-1140 Wien, Penzinger Straße 59
Mittwoch: 17–19 Uhr,
Sonntag: 10–12 Uhr,
Feiertag: geschlossen

WIENTAL – WIENERWALD,
NATUR- UND KULTURLANDSCHAFT
Dauerausstellung

INGRID LEDITZKY
LANDSCHAFTEN
bis 30. April 2003

Dom- und Diözesanmuseum

A-1010 Wien, Stephansplatz 6
Dienstag bis Samstag: 10–17 Uhr

Friedrich-Kiesler-Zentrum Wien

A-1010 Wien, Krugerstraße 17/2
Donnerstag bis Sonntag, Feiertag:
10–17 Uhr

CEDRIC PRICE
bis 16. Februar 2003

Heeresgeschichtliches Museum

A-1030 Wien, Arsenal
www.bundesheer.gv.at/hgm
täglich außer Freitag: 9–17 Uhr

1952–1955. DIE B-GENDARMERIE
IN ÖSTERREICH
bis auf weiteres

Hermesvilla

A-1130 Wien, Lainzer Tiergarten
Dienstag bis Sonntag: 10–18 Uhr

LUST AUF KUNST –
SAMMLUNG EISENBERGER
bis 2. März 2003

Historisches Museum der Stadt Wien

A-1040 Wien, Karlsplatz
www.museum.vienna.at
Dienstag bis Sonntag: 9–18 Uhr

DER DRITTE MANN. WIEN AUF DEN
SPUREN EINES FILMKLASSIKERS
bis 2. Februar 2003

ARMUT
bis 2. Februar 2003

Uhrenmuseum

A-1010 Wien, Schulhof 2
www.museum-vienna.at
Dienstag bis Sonntag: 9–16.30 Uhr

DIE KUNST- UND PRUNKUHR DER
WIENER WELTAUSSTELLUNG 1873
IM UHRENMUSEUM
bis 16. März 2003

Jüdisches Museum Wien

A-1010 Wien, Dorotheergasse 11A
www.jmw.at
Sonntag bis Freitag: 10–18 Uhr,
Donnerstag: 10–20 Uhr

PETER ALTENBERG
EXTRACTE DES LEBENS
bis 27. April 2003

KARL DULDIG (1902–1968)
PLASTIKEN UND ZEICHNUNGEN
bis 4. April 2003

Kunsthistorisches Museum

A-1010 Wien, Burgring 5
www.khm.at
täglich außer Montag: 10–18 Uhr
Gemäldegalerie: zusätzlich
Donnerstag: 10–21 Uhr

VOM SCHILLING ZUM EURO
KONTINUITÄT UND STABILITÄT
bis 31. Mai 2003

THESAURI POLONIAE –
SCHATZKAMMER POLEN
bis 2. März 2003

DIE KUNST DES STEINSCHNITTS
PRUNKGEFÄSSE, KAMEEN UND
COMMESSI AUS DER KUNSTKAMMER
bis 27. April 2003

SANTIAGO CALATRAVA
20. März bis 18. Mai 2003

KAISER FERDINAND I.
15. April bis 31. August 2003

Palais Harrach

A-1010 Wien, Freyung 3
täglich: 10–18 Uhr

ZEIT DES AUFBRUCHS
BUDAPEST UND WIEN ZWISCHEN
HISTORISMUS UND AVANTGARDE
bis 22. April 2003

DIE KUNST DER 60ER JAHRE
9. Mai bis 29. Juni 2003

Künstlerhaus Wien

A-1010 Wien, Karlsplatz 5
täglich: 10–18 Uhr,
Donnerstag: 10–21 Uhr

Kunstforum der Bank Austria

A-1010 Wien, Freyung 8
täglich: 10–19 Uhr,
Mittwoch: 10–21 Uhr

Kunsthalle Wien im Museumsquartier

A-1070 Wien, Museumsplatz 1
www.KUNSTHALLEwien.at
täglich: 10–19 Uhr und
Donnerstag: 10–22 Uhr

WALTER NIEDERMAYR
bis 27. April 2003

DEUTSCHBAUER/SPRING:
POLITISCH FÜR KÜNSTLER
bis 31. März 2003

Leopold Museum

A-1070 Wien, Museumsplatz 1
www.leopoldmuseum.org
täglich: 10–19 Uhr, Freitag: 10–21 Uhr,
Dienstag: geschlossen

DER NEUE STAAT. POLNISCHE KUNST
ZWISCHEN EXPERIMENT UND
REPRÄSENTATION
bis 31. März 2003

TOULOUSE-LAUTREC.
DIE FASZINATION DES AUGENBLICKS
11. April bis 31. August 2003

Museum für angewandte Kunst

A-1010 Wien, Stubenring 5
www.mak.at
Dienstag: 10–24 Uhr,
Mittwoch bis Sonntag: 10–18 Uhr

GERALD ZUGMANN
bis 21. April 2003

AICHWALDER UND STROBL
bis 27. April 2003

ZAHA HADID
14. Mai bis 17. August 2003

Museum für Völkerkunde

A-1014 Wien, Neue Burg
www.ethno-museum.ac.at
Montag bis Sonntag: 10–18 Uhr

AFGHANISTAN
Mai bis Oktober 2003

**Museum moderner Kunst
Stiftung Ludwig**

A-1070 Wien, Museumsplatz 1
www.mumok.at
täglich außer Montag: 10–18 Uhr,
Dienstag: 10–21 Uhr
21. Mai bis 18. Juni geschlossen

HEIMO ZOBERNIG
bis 2. März 2003

Naturhistorisches Museum

A-1010 Wien, Maria-Theresien-Platz
www.nhm-wien.ac.at
täglich außer Dienstag: 9–18.30 Uhr
Mittwoch: 9–21 Uhr

DIE NATIONALPARKMALER.
KÜNSTLER SEHEN DEN NATIONALPARK
HOHE TAUERN
bis 2. März 2003

ALLES JADE
bis Jahresende

Österreichische Galerie Belvedere

A-1030 Wien, Prinz-Eugen-Straße 27
www.belvedere.at
www.atelier-augarten.at
Dienstag bis Sonntag: 9–18 Uhr

GUSTAV KLIMT. LANDSCHAFTEN
bis 23. Februar 2003

FRIEDRICH VON AMERLING
26. März bis 22. Juli 2003

**Österreichisches Museum
für Volkskunde**

A-1080 Wien, Laudongasse 15–19
www.volkskundemuseum.at
Dienstag bis Sonntag: 10–17 Uhr

HILF HIMMEL.
GÖTTER UND HEILIGE.
VOLKSFRÖMMIGKEIT IN CHINA
UND EUROPA
bis 3. März 2003

Österreichisches Theatermuseum

A-1010 Wien, Lobkowitzplatz 2
Täglich außer Montag: 10–17 Uhr
Mittwoch: 10–20 Uhr

NUREJEW UND WIEN
EIN LEIDENSCHAFTLICHES VERHÄLTNIS
bis 23. März 2003

ICH, KINSKI
9. April bis 1. Juni 2003

Sigmund Freud-Museum

A-1090 Wien, Berggasse 19
www.freud-museum.at
März bis Juni: täglich 9–17 Uhr
Juli bis September: täglich 9–18 Uhr

FREUDS VERSCHWUNDENE NACHBARN
26. März bis 28. September 2003

Technisches Museum Wien

A-1140 Wien, Mariahilfer Straße 212
www.tmw.ac.at
Montag bis Samstag: 9–18 Uhr,
Donnerstag: 9–20 Uhr,
Sonntag: 10–18 Uhr

IN ALLER MUNDE. DIE GESCHICHTE
DER HARMONIKAINSTRUMENTE
bis 30. März 2003

FAHRRAD. VON DER DRAISINE
ZUR HIGHTECH-MASCHINE
bis 13. April 2003

MEDIEN.WELTEN
ab 8. März 2003

Wiener Secession

A-1010 Wien, Friedrichstraße 12
www.secession.at
Dienstag bis Sonntag: 10–18 Uhr,
Donnerstag: 10–20 Uhr

HANS SCHABUS
MANFRED WILLMANN
bis 27. April 2003

FATE OF ALIEN MODES
8. Mai bis 22. Juni 2003

ZOOM Kindermuseum

A-1070 Wien, Museumsplatz 1
www.kindermuseum.at

JACKE WIE HOSE. EINE AUSSTELLUNG
ZUM THEME KLEIDUNG
bis März 2003

Deutschland

Deutsches Museum Bonn

D-53175 Bonn, Ahrstraße 45
www.deutsches-museum-bonn.de
Dienstag bis Sonntag: 10–17 Uhr
Mittwoch: 10–21 Uhr

NOBEL – 100 JAHRE NOBELPREIS
bis 30. März 2003

Germanisches Nationalmuseum

D-90402 Nürnberg, Kartäusergasse 2
Dienstag bis Sonntag: 10–17 Uhr
Mittwoch: 10–21 Uhr

UNGELIEBTES INVENTAR –
DIE ABGUSSSAMMLUNG DES
GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS
bis 30. März 2003

TILMAN RIEMENSCHNEIDER
ZU GAST IM GERMANISCHEN
NATIONALMUSEUM
bis 23. Februar 2003

Kulturzentrum am Münster, Konstanz

D-78462 Konstanz,
Wessenbergstraße 39
Dienstag bis Freitag: 10–18 Uhr,
Samstag, Sonn- und Feiertag:
10–17 Uhr

ANNE RINN
bis 20. Februar 2003

Museum Ostdeutsche Galerie

D-93049 Regensburg,
Dr.-Johann-Maier-Straße 5
www.mog-regensburg.de
Dienstag bis Sonntag: 10–17 Uhr

HANS JOSEPHSOHN – SKULPTUREN
bis 30. März 2003

Skulpturenmuseum im Hofberg/ Stiftung Koenig

D-84028 Landshut, Am Prantlgarten 1
www.landshut.de
Dienstag bis Sonntag:
10.30–13 Uhr, 14–17 Uhr

FRITZ KOENIG. ZEICHNUNGEN,
PAPIERSCHNITTE, KARTONRELIEFS
bis Ende 2003

Italien

Naturmuseum Südtirol/Bozen

I-39100 Bozen, Bindergasse 1
täglich außer Montag: 10–18 Uhr

STEINWELT SÜDTIROL
LEBENSRAUM SÜDTIROL
Dauerausstellungen

Schweiz

Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig

CH-4051 Basel, St.-Alban-Graben 5
www.museenbasel.ch
Dienstag, Donnerstag bis Sonntag:
10–17 Uhr, Mittwoch: 10–21 Uhr

7000 JAHRE PERSISCHE KUNST.
MEISTERWERKE AUS DEM
IRANISCHEN NATIONALMUSEUM
13. Februar bis 29. Juni 2003

Fondation Beyeler

CH-4125 Riehen, Baseler Straße 101
www.museenbasel.ch
täglich: 10–18 Uhr,
Mittwoch: 10–20 Uhr

EXPRESSIVE TENDENZEN

März bis Juli 2003

Kunsthalle Basel

CH-4051 Basel, Steinenberg 7
Dienstag bis Sonntag: 11–17 Uhr,
Mittwoch: 11–20.30 Uhr

ANSELM STALDER –
TÜR OFFEN LASSEN
bis 23. März 2003

Naturhistorisches Museum Basel

CH-4001 Basel, Augustinergasse 2
www.museenbasel.ch

HAIE – GEJAGTE JÄGER
bis April 2003

Kunstmuseum Basel

CH-4051 Basel, St.-Alban-Graben 16
www.museenbasel.ch
Dienstag bis Sonntag: 10–17 Uhr

ORTE DES IMPRESSIONISMUS
5. April bis 29. Juli 2003

Museum der Kulturen. Basel

CH-4051 Basel, Augustinergasse 12
www.museenbasel.ch
Dienstag bis Sonntag: 10–17 Uhr

ARKILLA –
HOCHZEITSDECKEN AUS MALI
ab 17. Jänner 2003

GOLD AUS WESTAFRIKA
ab 17. Jänner 2003

SCHOGGI. KUNST DER VERFÜHRUNG
bis 30. März 2003

KOREWORI: MAGISCHE KUNST AUS
DEM REGENWALD
28. März bis 28. September 2003

Museum Jean Tinguely

CH-4002 Basel, Paul-Sacher-Anlage 1
www.museenbasel.ch
Mittwoch bis Sonntag: 11–19 Uhr

FOTOGRAFEN SEHEN JEAN TINGUELY:
LEONARDO BEZZOLA
18. März bis 3. August 2003

Tschechien

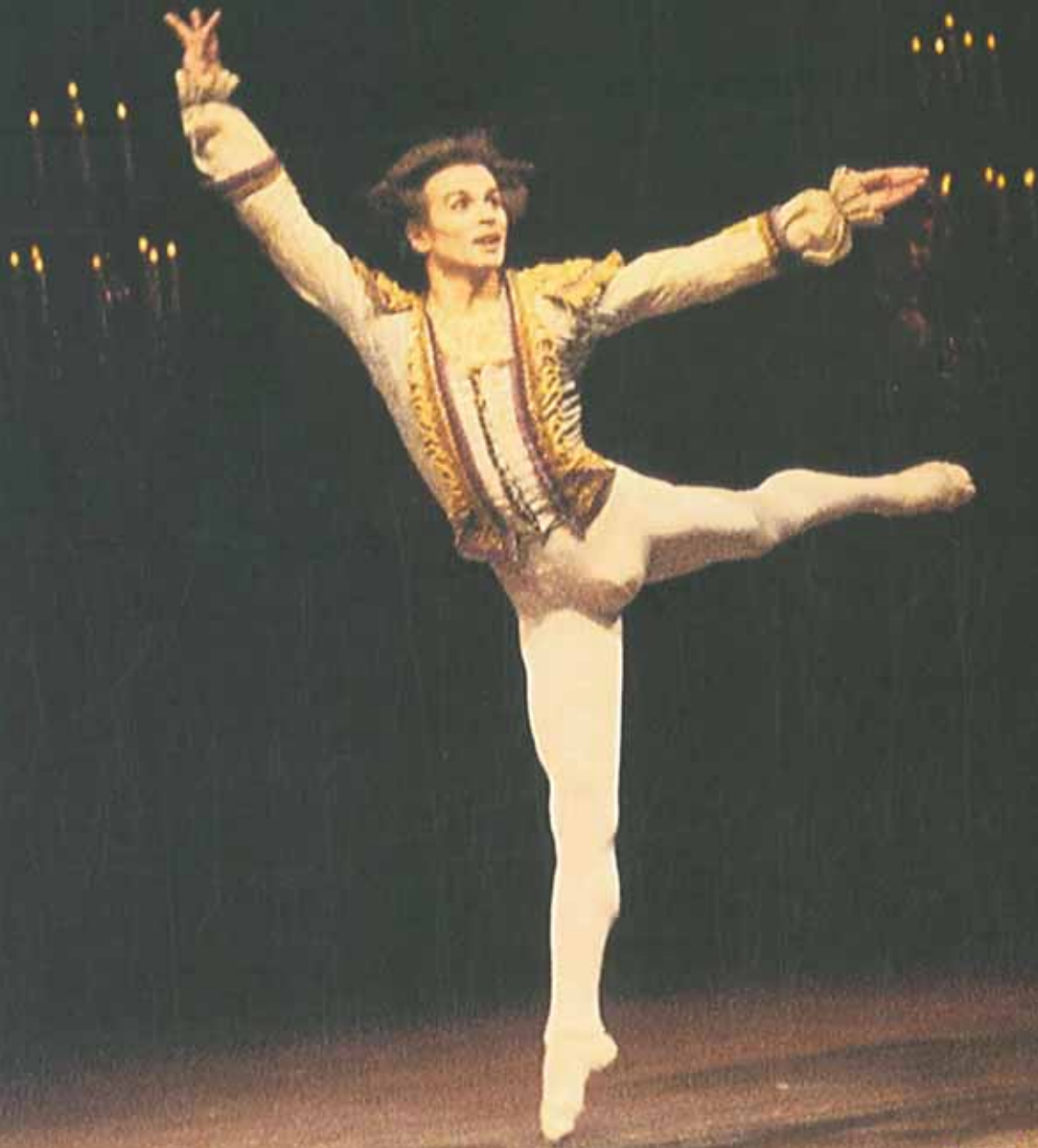
Egon Schiele Art Centrum Krumau

CZ-381 01 Krumau, Siroka Ul. 70-72
www.schieleartcentrum.org
täglich von 10–18 Uhr

Angaben ohne Gewähr

NUREJEW

UND WIEN



TÖSTERREICHISCHES
THEATERMUSEUM

30.1.-23.3.2003 · Tägl. außer Mo 10-17, Mi bis 20 Uhr · Wien I, Lobkowitzpl. 2 · www.theatermuseum.at

Foto: Walter Hasenauer, Christoph Zentgraf