

KUNSTKAMMER UND NATURALIENKABINETT

DIE SAMMLUNG DES ZISTERZIENSERSTIFTES NEUKLOSTER IN
WIENER NEUSTADT

GESCHICHTE, BESTAND UND AKTUELLE ERHALTUNGSSTRATEGIEN

KUNSTKAMMER AND NATURALIENKABINETT

*THE COLLECTION OF THE CISTERCIAN ABBEY NEUKLOSTER IN
WIENER NEUSTADT*

*HISTORY, COLLECTION ITEMS AND PRESERVATION
STRATEGIES*

DISSERTATION ZUR ERLANGUNG DES AKADEMISCHEN
GRADES EINER DOKTORIN DER PHILOSOPHIE EINGEREICHT
AN DER UNIVERSITÄT FÜR ANGEWANDTE KUNST WIEN BEI:

O. UNIV. PROF. MAG. DR. GABRIELA KRIST

Fach: Konservierung und Restaurierung

Zweite Beurteilerin:

UNIV.-PROF. MAG. DR. EVA KERNBAUER

Abteilung Kunstgeschichte, Universität für angewandte Kunst Wien

vorgelegt von

JOHANNA RUNKEL

Wien, im Mai 2019

Ich erkläre hiermit, dass ich die Dissertation entsprechend den Grundsätzen guter wissenschaftlicher Praxis selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe, sowie dass diese Dissertation bisher weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form zur Beurteilung vorgelegt wurde.

Datum

Unterschrift

Zusammenfassung

Prunkvolle Kunstkammerobjekte, Mineralien und Muscheln zeugen heute von der Sammeltätigkeit im Stift Neukloster in Wiener Neustadt im 18. Jahrhundert. Der Bestand war bis vor Kurzem der Öffentlichkeit und der Fachwelt unbekannt. Von 2013 bis 2018 setzte die Universität für angewandte Kunst Wien ein Sammlungspflegeprojekt um, das zur Einrichtung einer Ausstellung und neuer Depots führte. Diese Dissertation knüpft an das praxisorientierte Projekt an. Sie widmet sich sowohl der umfassenden Erforschung der Sammlung des Stiftes Neukloster als auch der Analyse und Evaluierung von Strategien der Erhaltung. Die einzelnen Bestände werden charakterisiert - allen voran die Kunstkammer und das Naturalienkabinett – und repräsentative Objekte in einem Katalog beschrieben. Um einen Einblick in den zeitgenössischen Kontext des 18. Jahrhunderts zu geben, erfolgt ein Vergleich der Sammlung des Neuklosters mit der der Habsburger in Wien und anderer Stifte bzw. kirchlicher Organisationen sowie eine Diskussion zu Begrifflichkeit und Charakter der Kunst- und Wunderkammer. Abschließend widmet sich der konservierungswissenschaftliche Teil der Dissertation der Erhaltung – der „Theorie der Praxis“ – und analysiert im Rahmen einer konservatorischen Bestandsaufnahme und eines Risk Assessments den Zustand der Sammlung vor und nach der Durchführung des Sammlungspflegeprojekts. Es wird evaluiert, welchen Einfluss die gesetzten Maßnahmen auf die Wahrscheinlichkeit von Schäden und Verlusten haben. Die einzelnen Schritte der präventiven Konservierung und Sammlungspflege werden dokumentiert und kritisch betrachtet - etwa die Inventarisierung, die Einrichtung neuer Depots und die Beleuchtung. So erfolgt in dieser Dissertation zum einen eine erstmalige kunsthistorische Erforschung der Sammlung des Neuklosters, zum anderen eine beispielhafte Analyse von aktuellen Strategien der Erhaltung.

Abstract

Richly ornamental art cabinet objects, minerals and shells bear witness today to the collecting activities in Neukloster Abbey, Wiener Neustadt, in the eighteenth century. The holdings were completely unknown to the public and experts until a short time ago. From 2013 to 2018 the Vienna University of Applied Arts initiated a collection care programme that led to the setting up of an exhibition and new depots/storage. This thesis ties in directly with the practical project. It is devoted to detailed research of the Neukloster Abbey collection and to the analysis and evaluation of conservation strategies. It characterises the individual holdings – first and foremost the art cabinet and the naturalia cabinet – and describes representative objects in a catalogue. In order to gain an in-depth view into the contemporary eighteenth-century context, it compares the Neukloster collection with that of the Habsburgs in Vienna and of other monasteries and ecclesiastical organisations, and discusses the concept and character of *Kunst und Wunderkammer* – art and curiosity cabinets. Finally, the part of the dissertation devoted to the scientific aspects of conservation focuses on preservation – the “theory of practice”; in the context of a conservational collection survey and risk assessment analysis, it examines the state of the collection before and after the implementation of the collection care project and evaluates what influence the implemented measures have on the probability of damage and losses. The thesis documents and critically reviews the individual steps of preventive conservation and collection care – for instance inventory procedures, the set-up of new depots, the lighting, and so on. Thus this thesis is on one hand a first-time art-historical investigation into the Neukloster collection, on the other, a model analysis of current strategies of preservation.

INHALT

EINLEITUNG

TEIL 1

1. DIE GESCHICHTE DES STIFTES NEUKLOSTER.....	S. 1
1.1. Die Anfänge.....	S. 2
1.1.1. A.E.I.O.U. und Friedrich III. (1444-1493)	
1.1.2. Krisen, Kriege und Reformation (1493-1683)	
1.2. Eine Blütezeit des Sammelns und Bauens.....	S. 8
1.2.1. Der Beginn der Barockisierung – ein neuer Hochaltar und die Einrichtung der Kaiserzimmer (1683-1746)	
1.2.2. Abt Joseph Stübicher – Bibliothek und physikalisches Kabinett (1746-1775)	
1.2.3. Pater Bernhard Sommer – Verwalter, Spekulant und Sammler (1725-1783)	
1.2.4. Kaiserliche Besuche im Neukloster (1764-1782)	
1.2.5. Abt Alberich Stingel – Naturalienkabinett und mathematischer Turm (1775-1801)	
1.3. Der Niedergang des Stiftes und das Neuklostermuseum.....	S. 34
1.3.1. Die Familie von Ferdinand von Österreich-Este zu Gast (1798-1809)	
1.3.2. Abt Anton Wohlfahrt – Gymnasium und Franzosenbesatzung (1801-1836)	
1.3.3. Pater und Abt Bernhard Schwindel – Neuordnung und Neuklostermuseum (1805-1856)	
1.3.4. Abt Benedikt Steiger – das Ende der Selbstständigkeit (1856-1880)	
1.3.5. Dezimierung der Sammlung (1880-1927)	
1.3.6. Pater Dominik Bilimeks Erbe (1888)	
1.3.7. 1938-1945: Zweiter Weltkrieg	
1.4. Formen der Präsentation und Aufbewahrung.....	S. 51
1.4.1. Repräsentation und Gelehrsamkeit im 18. Jahrhundert	
1.4.2. Das Neuklostermuseum im 19. Jahrhundert	
1.4.3. Aufstellung der Sammlung in den 1980er bis 1990er Jahren	
2. DIE SAMMLUNG DES STIFTES NEUKLOSTER IM KONTEXT IHRER ZEIT.....	S. 71
2.1. Kunst- und Wunderkammer – Definition und Ursprung.....	S. 72
2.2. Das zweite Leben der Kunst- und Wunderkammer im 18. Jahrhundert....	S. 77
2.3. Fokus: Neukloster - Kremsmünster – Halle – Göttweig.....	S. 83
2.4. Resümee.....	S. 95

TEIL 2

3. DER BESTAND DER SAMMLUNG.....	S. 97
3.1. Objekte der Kunstkammer.....	S. 100
3.1.1. EDLE STEINE	
3.1.2. KORALLE	
3.1.3. ELFENBEIN UND RHINOZEROSHORN	
3.1.4. MUSCHELN UND KÄFERFLÜGEL	
3.1.5. HOLZ	
3.1.6. METALL	
3.1.7. KERAMIK UND PORZELLAN	
3.1.8. MARMOR	
3.2. Möbel.....	S. 133
3.3. Gemälde.....	S. 136
3.4. Physikalisches Kabinett.....	S. 148
3.5. Naturalienkabinett.....	S. 151
3.6. Osmanisches.....	S. 157
3.7. Antikes.....	S. 161
3.8. Altägyptisches.....	S. 164
3.9. Aus der Kirche.....	S. 167
4. DIE NEUAUFSTELLUNG DER SAMMLUNG IM JAHR 2017.....	S. 173

TEIL 3

5. DIE ERHALTUNG DER SAMMLUNG: PRÄVENTIVE KONSERVIERUNG UND SAMMLUNGSPFLEGE.....	S. 184
5.1. Grundlagen.....	S. 186
5.1.1. Präventive Konservierung und Sammlungspflege	
5.1.2. Risk Assessment und konservatorische Bestandsaufnahme	
5.1.3. Überblick über das Projekt	
5.2. Pflege und Sicherung, Konservierung und Restaurierung.....	S. 201
5.2.1. Pflege und Sicherungsmaßnahmen	
5.2.2. Weiterführende Konservierung und Restaurierung	
5.3. Zustand der Sammlung, Risiken und Maßnahmen.....	S. 212
5.3.1. Schwund und Verlust – „Dissociation“	
5.3.2. Mechanische Belastungen	
5.3.3. Feuer	
5.3.4. Staub und Schadstoffe	
5.3.5. Diebstahl und Vandalismus	
5.3.6. Direkte Wassereinwirkung	
5.3.7. Licht	
5.3.8. Klima	
5.3.9. Biogener Befall	
5.4. Resümee zur Erhaltung der Sammlung.....	S. 279
5.4.1. Empfehlungen für die Zukunft	
6. GESAMTRESÜMEE.....	S. 285

ANHANG

7. QUELLEN.....	S. 290
7.1. Literatur.....	S. 290
7.2. Archivalien.....	S. 305
7.3. Onlinequellen.....	S. 308
7.4. Andere Quellen.....	S. 314
8. ABBILDUNGEN.....	S. 315

EINLEITUNG

Elfenbeinschnitzereien, prunkvolle Pokale aus Jaspis und Rhinozeroshorn, Globen und zahlreiche Mineralien und Muscheln zeugen noch heute von der Blütezeit und der vielfältigen Sammeltätigkeit im Stift Neukloster in Wiener Neustadt im 18. Jahrhundert. Dieses Erbe einer bedeutenden Vergangenheit umfasst rund 4700 Stücke, davon mehr als 3500 Naturalia und rund 1000 dreidimensionale Objekte unterschiedlichster Materialien sowie Gemälde, die vor fünf Jahren der Öffentlichkeit und der Fachwelt vollkommen unbekannt waren. Die letzte kunsthistorische Publikation zur Sammlung stammte von 1893, das einzige umfassende historische Inventar von 1855. Von 2013 bis 2018 führte die Universität für angewandte Kunst Wien ein erfolgreiches Sammlungspflegeprojekt durch, in dem die Autorin tätig war¹, und dass zur Einrichtung einer Ausstellung und zweier neuer Depots führte. Im Mai 2017 wurden die Bestände erstmals wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Diese Dissertation knüpft an das praxisorientierte Projekt an – Sie steht an der Schnittstelle von Konservierungswissenschaft und Kunstgeschichte und widmet sich sowohl der umfassenden Erforschung des Bestandes des Stiftes Neukloster als auch der Analyse und der Evaluierung von Strategien der Erhaltung. Ziel ist es zum Einen, Wissen über die Entstehung der Sammlung und den historischen Kontext zu gewinnen, zum Anderen praktische Maßnahmen zur Erhaltung kritisch zu untersuchen und ganzheitlich zu betrachten. Pflege, Konservierung und Restaurierung sind ohne Forschung nicht denkbar und andersherum. Aus diesem Grund verknüpft auch die Dissertation Themenkomplexe der Kunstgeschichte und der Konservierungswissenschaft unter den drei großen Überschriften - Geschichte, Bestand und Erhaltung der Sammlung des Stiftes Neukloster.

Im Zentrum stehen bei all diesen Überlegungen die Objekte selbst. Im kunsthistorischen Kontext wirft dies zunächst folgende Fragen auf: Wie und warum kamen die Bestände ins Stift? Welche Entstehungsphasen und Sammlerpersönlichkeiten können unterschieden werden? Welche Verbindungen bestanden zwischen dem Neukloster und dem Hof der Habsburger in Wien? Besuche und längere Aufenthalte von RepräsentantInnen des Hauses Habsburg im Stift sind zahlreich dokumentiert, die Frage nach dem Einfluss dieser Kontakte auf die Zusammensetzung der klösterlichen Sammlung deshalb besonders bedeutsam. Parallel dazu soll die finanzielle Situation des Stiftes nachvollzogen werden, da sie erst die Möglichkeiten für Ankäufe aller Art eröffnete.

¹ Das Projekt wurde unter der Leitung von Gabriela Krist durchgeführt. Wichtigster Projektpartner und Leiter von Seiten des Stiftes Neukloster war Prior Pater Walter Ludwig. Die Finanzierung erfolgte durch das Stift Heiligenkreuz-Neukloster und das Land Niederösterreich im Rahmen der „Qualitätsoffensive Museumsdepots“ des Landes Niederösterreich.

Ein weiterer Fragenkomplex beschäftigt sich mit der Geschichte der Präsentation und wie die Bestände untergebracht und geordnet wurden. Soweit es die Quellenlage zulässt, soll nachvollzogen werden, wo sich die Objekte im Stiftsgebäude befanden und wozu sie dienten. Dabei wird der Fokus auch auf das 19. Jahrhundert gelegt, in dem das sogenannte „Neuklostermuseum“ - eine vermischte Aufstellung der unterschiedlichen Bestände im Stift - entstand.

Letztlich müssen nach diesem historischen Abriss Fragen nach dem größeren Kontext anschließen - Die Sammelaktivitäten des Neuklosters können nicht als kurioser Einzelfall betrachtet werden, sondern als Kind ihrer Zeit. Ein Teil des Bestandes wird traditionell als „Kunstkammer“ bezeichnet, wobei sich die Frage aufdrängt, inwieweit er den Anspruch einer universalen, enzyklopädischen Kunst- und Wunderkammer erfüllt. Letztlich ergibt sich aus diesen Analysen der Versuch einer geeigneten Bezeichnung für die Sammlung des Stiftes Neukloster – die Bezeichnung „Kunstkammer und Naturalienkabinett“. Sie wird aus dem historischen Kontext abgeleitet. Eine endgültige „Etikettierung“ kann jedoch nicht das Ziel dieser Arbeit sein, es geht um das Aufzeigen von Tendenzen und Strömungen im 18. Jahrhundert und den Versuch einer Einordnung dieses spezifischen Bestandes. Besonders wichtig ist hierbei die Darstellung der Situation der Sammlungen der Habsburger in Wien, die den Akteuren im Neukloster sicher als Vorbild und Anregung dienten. Ein Vergleich mit ähnlichen Beständen im stiftlichen und kirchlichen Umfeld, die im 18. Jahrhundert ihre Blütezeit erlebten, soll weiteren Aufschluss über die zeitgenössische Sammelpraxis geben. Wie wurden die jeweiligen Bestände erworben? Wie wurden sie angeordnet? Welchem Zweck dienten sie? So sollen der Kontext und der Geist der Zeit deutlich werden.

In der Folge soll ein Katalog einen Überblick über den Bestand geben. Ziel ist es die einzelnen Stücke in der Kunstproduktion zu verorten und eine Kategorisierung der Objektgruppen zu treffen. Der erarbeitete Katalog erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Diese Arbeit soll eine Basis für weitere Forschung darstellen. Es ist zu erwarten, dass in Zukunft noch viele neue Erkenntnisse gewonnen werden können. Abschließend ergibt sich aus dem Katalog eine Beschreibung der Neuaufstellung der Sammlung, die bis zum Jahr 2017 erfolgte.

Der letzte Teil der Dissertation konzentriert sich auf die „Theorie der Praxis“ und widmet sich der Erhaltung. Welche Strategien der Konservierung sind nachhaltig? Welche Risiken bestanden 2013 bei Projektbeginn für die Sammlung, welche bestehen nach dem Abschluss der Arbeiten 2018? Wie können diese Risiken quantifiziert werden? Wie können die gesetzten Maßnahmen so objektiv wie möglich evaluiert werden? Hier werden praktische Verbesserungen behandelt, wie etwa die Einrichtung neuer Depots, die Verbesserung von Montagen, das Monitoring von Klima und Schädlingen, etc. Eine solche Analyse von praktischen Maßnahmen bringt einen enormen Wissensgewinn mit

sich. Die Theorie wurde in die Praxis umgesetzt und hier wird die Theorie wiederum an dem praktischen Ergebnis überprüft. Für die Profession der Konservierung, die oft im Verborgenen wirkt, weil eine erfolgreiche Erhaltung von Sammlungen per se bedeutet, dass eben „nichts“ passiert – keine Schäden, keine Veränderungen - ist eine solche Dokumentation und Analyse von großer Bedeutung. Erst durch die Evaluierung und wissenschaftliche und schriftliche Aufarbeitung der praktischen Maßnahmen werden die Überlegungen und Strategien nachvollziehbar und die konservatorische Praxis wird zur Konservierungswissenschaft.

Zur Anwendung kommen in dieser Dissertation fachspezifische Methoden von Konservierungswissenschaft und Kunstgeschichte.

Die kunsthistorische Erforschung des Bestandes in den ersten beiden Teilen der Dissertation erfolgt anhand der Untersuchung der Objekte selbst, durch Literaturrecherche, die Analyse von Vergleichsbeispielen und anhand von Auskünften von ExpertInnen. Ergänzt werden die so gewonnenen Erkenntnisse durch Archivrecherche. Zur Klärung von Begrifflichkeiten und des zeitlichen Kontextes werden Quellen aus dem 18. Jahrhundert herangezogen, wie etwa Reiseführer und museumstheoretische Schriften, genauso wie aktuelle Literatur zur Sammelpraxis des 18. Jahrhunderts und zu Kunst- und Wunderkammern. An den Objekten selbst erweisen sich etwa Punzen und Signaturen als wertvolle Hinweise. In der Literatur zeigt sich, dass die Sammlung des Neuklosters zum letzten Mal im 19. Jahrhundert eingehend untersucht und beschrieben wurde. Aus aktuellerer Zeit existieren vor allem Ausstellungskataloge anderer Institutionen, die jedoch nur einzelne besonders prunkvolle Objekte der Sammlung herausgreifen. Die Vergleichsbeispiele bilden oft den wichtigsten Anhaltspunkt für die Einordnung des Bestandes. Sie stammen aus deutschen oder österreichischen Sammlungen, insbesondere aus jenen der Habsburger in Wien, die mit großer Sicherheit in vielen Fällen als Vorbild dienten. Die wichtigsten Dokumente aus dem Archiv des Neuklosters sind wohl die Inventare von Pater Bernhard Schwindel aus dem 19. Jahrhundert. Sie werden im Rahmen dieser Arbeit transkribiert und ausgewertet. Sie geben zwar mehr oder weniger detaillierte Beschreibungen der einzelnen Objekte, müssen jedoch kritisch hinterfragt werden. Darüber hinaus werden die Rechnungsbücher des Stiftes untersucht. Dabei wird das Hauptaugenmerk auf die Aufzeichnungen des Hofmeisters Pater Bernhard Sommer, einem der wichtigsten Sammler im Stift gelegt. Einige Ankäufe von Kunstobjekten sind darin vermerkt, jedoch oft ohne nähere Beschreibung.

Für den dritten Teil der Dissertation über die Maßnahmen der Erhaltung sind Sammlungspflege und präventive Konservierung als Leitfaden und Methode zu betrachten. Die präventive Konservierung beschäftigt sich mit allen Maßnahmen, die die Umgebung eines Objektes betreffen und einen positiven Einfluss auf seine Erhaltung

ausüben. Für Sammlungspflege gibt es bisher keine international anerkannte Definition. Die unterschiedlichen Verwendungen dieses Begriffes – der wörtlich als „sorgende Obhut um die Gesamtheit einer Sammlung“ erklärt werden kann, soll in dieser Arbeit anhand von Literatur und persönlichen Gesprächen mit ExpertInnen diskutiert werden, um abschließend eine Definition zu geben, die hier zum Einsatz kommt.

Um die Evaluierung der praktischen Maßnahmen durchzuführen und den Zustand der Sammlung und die Risiken für die Erhaltung im Jahr 2013 und 2018 zu vergleichen, werden in dieser Arbeit Methoden der konservatorischen Bestandsaufnahme und des sogenannten „Risk Assessments“ (Risikoanalyse) zusammengeführt. Die Bestandsaufnahme geht über eine reine Inventarisierung hinaus und hat immer das Objekt als Ausgangspunkt. Sie analysiert kunsthistorische Hintergründe, Technologie, Materialien, Zustand und Schadensursachen und bildet somit eine wertvolle Informationsgrundlage über die Sammlung und ihre Charakteristika sowie ihre Bedürfnisse in Bezug auf Erhaltungsmaßnahmen. Hier wird insbesondere die Zustandsanalyse in den Vordergrund gerückt, da sich daraus Aussagen über die Schadensursachen und -potentiale ableiten lassen. Beim Risk Assessment handelt es sich um ein Instrument aus der Betriebs- und Versicherungswirtschaft, das in den letzten 20 Jahren im musealen und denkmalpflegerischen Kontext eingeführt worden ist und nun eines der aktuellsten Analysewerkzeuge in diesem Fach darstellt. Das Risk Assessment geht von konkreten Schadensereignissen aus und beurteilt deren Eintrittswahrscheinlichkeit und Schädigungspotential für die Sammlung und drückt diese in Zahlen aus.

Heute sind dank der Bemühungen des Stiftes Heiligenkreuz-Neukloster, des Landes Niederösterreichs und der Universität für angewandte Kunst Wien die eingangs genannten Elfenbeinschnitzereien, Pokale aus Jaspis und Rhinozeroshorn, Globen, Mineralien und Muscheln des Stiftes Neukloster in Wiener Neustadt adäquat gelagert und nach einem durchdachten Konzept präsentiert. Die Objekte sind nun zugänglich² haben nach einer langen Zeit des Vergessens ihre Bedeutung zurückerlangt und sind nun wieder ein essenzieller und sichtbarer Teil der Geschichte des Stiftes und der Stadt.

Durch die Dissertation wird zum einen der Forschung zur stiftlichen Sammelpraxis im 18. Jahrhundert ein weiterer Mosaikstein hinzugefügt – ein Thema, das nach wie vor nicht umfassend bearbeitet ist, zum anderen werden präventive Konservierung und Sammlungspflege an diesem Beispiel nachvollziehbar gemacht und kritisch betrachtet.

Durch den gemeinsamen Nenner – die Materialität der Objekte – sind die Themen der Konservierung und Restaurierung und der Kunstgeschichte in der Forschung und in der Praxis eng miteinander verbunden. So soll in dieser Dissertation mit der Verknüpfung

² Am 30. März 2019 wird die Niederösterreichische Landesausstellung in Wiener Neustadt eröffnet, bei der das Stift Neukloster ein wichtiger Kooperationspartner ist.

der beiden Wissenschaften nicht zuletzt auch ein Blickwinkel gezeigt werden, der wertvolle Synergien mit sich bringt und nachhaltig zur Wertschätzung und Erhaltung von Sammlungen wie der des Stiftes Neukloster beitragen kann.

TEIL 1

1. Die Geschichte des Stiftes Neukloster

Um die Sammlungen des Stiftes Neukloster in ihrer heutigen Form zu verstehen, ist das Wissen über ihre Entstehung, die aktiven Sammlerpersönlichkeiten und den historischen Kontext essenziell.

Das Stift bildete einen dauerhaften Rahmen, der – wenn die finanziellen Mittel es zuließen – einzelnen Persönlichkeiten Raum zur Entfaltung ihrer wissenschaftlichen und künstlerischen Interessen und somit ihrer Sammeltätigkeit bot. In diesem Kapitel wird deshalb auf die einzelnen Akteure eingegangen, allen voran Pater Bernhard Sommer und die Äbte Stingel und Stübicher, die als die Hauptsammler im Stift gelten können. So kann nachvollzogen werden, welche Bestände wann und von wem angeschafft wurden. Dadurch werden die heterogenen Ursprünge der Sammlung verdeutlicht. Dabei ist auch die finanzielle Situation des Stiftes von Bedeutung, die erst die Möglichkeiten für Ankäufe aller Art eröffnete.

Darüber hinaus werden die Verbindungen mit dem Kaiserhaus dokumentiert, da sie nicht zuletzt als Inspiration und Ursache der Sammeltätigkeit im Stift anzusehen sind – vom Gründer Friedrich III. bis hin zu Maria Theresia, die mehrmals im Neukloster übernachtete und zur Familie von Ferdinand von Österreich-Este, die dort zeitweise lebte.

In der Folge wird das Ende der Blütezeit des Neuklosters im 19. Jahrhundert nachgezeichnet, als aufgrund finanzieller Schwierigkeiten keine weiteren Objekte mehr angeschafft wurden. Den Endpunkt des geschichtlichen Abrisses stellt der zweite Weltkrieg dar, in dem die Prälatur – das Zentrum der Repräsentation und des Kunstsammelns im Stift – durch eine Bombe zerstört wurde, jedoch ein großer Teil der Sammlung erhalten blieb.

Bedeutende Quellen sind zum einen Texte aus dem 19. Jahrhundert, als die Kunstgegenstände des Neuklosters erstmals zum Thema kunsthistorischer Betrachtungen wurden, zum anderen Dokumente aus dem Archiv des Neuklosters. Unter letzteren ist vor allem das Inventar, das Pater Bernhard Schwindel 1855 von den Kunstgegenständen des Stiftes anfertigte, besonders aussagekräftig. Es wurde im Rahmen dieser Arbeit transkribiert und ausgewertet.

1.1. Die Anfänge

1.1.1. A.E.I.O.U. und Friedrich III. (1444-1493)

König Friedrich III. (später Kaiser Friedrich III. ¹) stiftete das Neukloster im Jahr 1444 in Wiener Neustadt², seiner bevorzugten Residenz. Schon ab 1434, als er noch Herzog war, versammelte er dort einen großen Hofstaat um sich, kurbelte die Wirtschaft an³ und machte die Stadt zu einem Anziehungspunkt für Künstler.⁴ Mit dem Jahr 1440 und Friedrichs Wahl zum römisch-deutschen König begann die glanzvollste Periode Wiener Neustadts.⁵ Schon 1442 wollte Friedrich in unmittelbarer Nähe seiner Residenz, der Burg, Zisterzienser ansiedeln, was er mit der Gründung des Neuklosters umsetzen konnte. Diese Stiftung sollte seine christliche Gesinnung und sein Wohlwollen Wiener Neustadt gegenüber unter Beweis stellen.⁶ Der Stiftungsbrief wurde am 5. April 1444 erlassen. Anders als es die Ordensregeln vorschrieben, befand sich die Niederlassung der Zisterzienser mitten in einer Stadt. Das Hauptziel des Ordens war hier nicht – wie für Zisterzienser üblich – unbewohntes Land fruchtbar zu machen, sondern er sollte vielmehr auf dem geistigen Gebiet tätig sein, etwa für das Seelenheil Friedrichs, und dazu beitragen, dass besonders prächtige Gottesdienste gefeiert werden konnten.⁷ Das Neukloster wurde zwar mit wenig Grundbesitz bzw. materiellen Gütern ausgestattet, aber mit vielen Privilegien und dem persönlichen Schutz Friedrichs III.. Der Abt des Neuklosters erhielt unter anderem den Ehrentitel eines kaiserlichen Rates, später noch den eines Hofkaplans.⁸ Darüber hinaus war es den Äbten des Neuklosters gestattet, bischöfliche Zeichen zu tragen: die Mitra, den Ring und den Stab.⁹ Als Klostergebäude und Stiftskirche diente ein vermutlich bereits seit 1227 bestehendes, neben der Burg gelegenes Dominikanerkloster. Das Klostergebäude war zum Zeitpunkt der Gründung des Zisterzienserstiftes von Dominikanerinnen bewohnt, die umgesiedelt wurden.¹⁰ 1444 zogen ein Abt und zwölf Mönche aus dem steirischen Stift Rein in das Gebäude,¹¹ die Kirche wurde daraufhin umgebaut.¹² Die erste Ausstattung des Stiftes entsprach den materiellen Verhältnissen, in denen sich Friedrich während seiner ganzen Regierungszeit befand, oder wie Kluge, ein Konventsmitglied des Neuklosters es 1881 ausdrückte: „Es war und blieb meist ein dürftig

¹ Friedrich III. war als Friedrich V. zunächst Herzog von Österreich, und ab 1440 als Friedrich III. römisch-deutscher König, ab 1452 bis zu seinem Tod war er Kaiser des Heiligen Römischen Reiches. Hier wird er durchgehend Friedrich III. genannt.

² Kluge (1881), S. 221.

³ Gerhartl (1966), S. 106f.

⁴ Ebd., S. 108.

⁵ Ebd., S. 108.

⁶ Kluge (1881), S. 220f.

⁷ Ebd., S. 221.

⁸ Ebd., S. 222f.

⁹ Mayer (1926), S. 356.

¹⁰ Kluge (1881), S. 220f.

¹¹ Ebd., S. 223.

¹² Höggerl (1946), S. 15.

ausgestattetes Haus.“¹³ So war der Grundbesitz des Klosters deutlich geringer als der anderer Zisterzienserstifte wie Heiligenkreuz, Zwettl, Lilienfeld oder des Mutterstiftes Rein.¹⁴

Friedrich III. kann im weitesten Sinn als die erste Sammlerpersönlichkeit des Neuklosters betrachtet werden, stiftete er doch den ersten Grundstock an Schätzen und zeremoniellen Objekten. Er war auch unter den Habsburger-Fürsten einer der ersten bedeutenden Sammler. Bei seinen Käufen und Aufträgen war nicht allein der materielle Wert ausschlaggebend, sondern sein eigener Geschmack. Er hatte eine große Vorliebe für die Goldschmiedekunst und beauftragte die hervorragendsten Künstler seiner Zeit, nicht zuletzt deshalb wurde Friedrich III. in Grünpecks „Historia Friderici et Maximiliani“ in einer Goldschmiedewerkstätte dargestellt.¹⁵

So zeigte das erste Inventar über den Besitz des Neuklosters, das am 19. April 1446, zwei Jahre nach der Gründung erstellt wurde, bereits einen erstaunlichen Reichtum an Kunstobjekten. Im Besitz des Neuklosters waren zahlreiche liturgische Geräte und Paramente.¹⁶ Das Inventar verzeichnete: „15 Kelche, mehrere reiche Monstranzen, darunter ein mit der plastischen Gestalt Jesu Christe, in derselbn ein Edelstein, um welchen die 12 Apostel gemalt dargestellt sind, eine andere mit dem Bildnisse der heiligen Maria, ferner 10 Kreuze, darunter eines groß, vom reinsten Golde mit Edelsteinen. Bei den Stoffsachen finden wir 75 Kaseln von Damast, und feinstem Gewebe viele mit Gold und die entsprechende Anzahl von Dalmatiken und Alben.“¹⁷ Dieser Reichtum lässt sich auf die Stiftungen Friedrichs als auch auf Spenden von der Bevölkerung zurückführen.¹⁸ Die außergewöhnliche Freigebigkeit des Stifters erregte Aufsehen und wurden sogar in Hofkreisen besprochen. In einem aus dieser Zeit erhaltenen Brief des Prokop von Rabstein wird berichtet, dass Friedrich das Neukloster mit liturgischen Geräten im Wert von 7000 Gulden ausgestattet haben soll, und dass er aus seinen schönsten Stoffen Messgewänder anfertigen ließ.¹⁹

Von den von Friedrich gestifteten liturgischen Geräten ist heute nur noch ein sehr schlichtes erhalten – ein Gefäß für die drei Heiligen Öle aus Silber, das die Vokalkonfiguration AEIOU trägt (Abb. 1).²⁰ Es stammt aus dem persönlichen Besitz Friedrichs und wurde vermutlich in seiner bevorzugten Produktionsstätte für Objekte dieser Art in Nürnberg²¹ hergestellt. Kluge beschreibt es 1869 folgendermaßen: „ein an materiellem Werthe freilich unbedeutendes, aber wegen des erlauchten Spenders und wegen der Zeit, aus der es stammt, so wie auch wegen der einfachen schönen Form immerhin beachtenswerthes

¹³ Kluge (1881), S. 222.

¹⁴ Ebd., S. 222.

¹⁵ Scheicher (1979), S. 47.

¹⁶ Mayer (1926), S. 358.

¹⁷ Ebd., S. 358.

¹⁸ Ebd., S. 358.

¹⁹ Auer (1994), S. 20-21

²⁰ Amt der NÖ-Landesregierung (1966), S. 304, Kat. Nr. 21.

²¹ Scheicher (1979), S. 48.

Kleinod“²². Der Fuß des Gefäßes hat die Form einer sechsblättrigen Blüte. Die drei Behältnisse für die Öle sind innen vergoldet und können mit einem Deckel, auf dem sich ein ornamentales gestaltetes Kreuz befindet, geschlossen werden. Auf dem Gefäß ist neben der Devise AEIOU auch die Jahreszahl 1446 eingraviert.

1447 erhielt das Neukloster eine weitere besondere Spende von Friedrich – den gotischen Altar für die Stiftskirche, der mit der entsprechenden Jahreszahl und ebenfalls der Vokalkonfiguration AEIOU gekennzeichnet ist (Abb. 2).²³ Dieser fast vollständig erhaltene Altar, der die Allerheiligenlitanei darstellt, befindet sich heute im Wiener Stephansdom, wohin er um 1880 gelangte. Es handelt sich um eine der ersten großen Altarstiftungen Friedrichs III. und um den frühesten in Österreich erhaltenen Doppelflügelaltar. Er zeigt den Übergang vom „weichen Stil“ der Jahrhundertwende zum darauffolgenden Realismus.²⁴ Der Altar nimmt wegen seines guten Erhaltungszustandes, der eindeutigen Datierung und der Zuschreibung zu seinem Stifter Friedrich III. eine bedeutende Stellung in der österreichischen Kunstgeschichte ein.²⁵



Abbildung 1 (links): Pyxis, Gefäß für die drei Heiligen Öle aus dem Bestand des Stiftes Neukloster.

Abbildung 2 (rechts): Der Wiener Neustädter Altar im Wiener Stephansdom, der sich ehemals in der Stiftskirche des Neuklosters befand.

²² Kluge (1869), S. 161.

²³ Kluge (1881), S. 225.

²⁴ Koller (2004), S. 7.

²⁵ Flor (2004), S. 8.

1.1.2. Krisen, Kriege und Reformation (1493-1683)

Im 16. Jahrhundert folgten Krisen, Kriege und Armut in Wiener Neustadt. Mit der Belagerung und Eroberung Wiener Neustadts durch den Ungarnkönig Corvinus 1487 erreichte das Neukloster gemeinsam mit der Stadt seinen ersten finanziellen Tiefpunkt und war beinahe all seiner Mittel beraubt.²⁶ 1493 starb Kaiser Friedrich III. und die darauffolgenden Landesfürsten hielten sich nur selten in Wiener Neustadt auf. Somit war die Zeit als florierende Residenzstadt beendet und auch der Wohlstand des Neuklosters nahm weiter ab.²⁷ Zur Verlegung der Residenz kamen noch die Reformation und die damit verbundenen politischen Unruhen als hemmende Aspekte hinzu.²⁸ Als Folge der Reformation nahmen etwa die Zuwendungen aus der Bevölkerung Wiener Neustadts für das Kloster rapide ab.²⁹ Finanzielle Unterstützung für das Stift gab es vor allem noch unter Abt Johannes Lindelaub (1506-1514) durch Kaiser Maximilian und mehrere adelige und bürgerliche Familien, die dem Neukloster Grundbesitz vererbten.³⁰ So konnte zwischen 1515 und 1524 eine eigene Wohnung für den Abt erbaut werden, die Prälatur.³¹ Sie sollte die letzte große Erweiterung des Klosters für die nächsten Jahrzehnte bleiben. Über Ausstattung und Gestaltung dieser Räume ist nichts bekannt.

Anfang des 16. Jahrhunderts wurde Niederösterreich zum ersten Mal zum Schauplatz kriegerischer Auseinandersetzungen mit den Türken. 1529 zog Soliman II. mit einem großen Heer heran, der Ansturm wurde aber mit der erfolglosen Belagerung Wiens gebrochen.³² Zur Finanzierung dieses Krieges musste das Neukloster 1526 alle Kleinodien an Gold, Silber und Edelsteinen in einem Inventar verzeichnen und nach Wien abliefern.³³ 1530 musste der vierte Teil aller Güter dem Staat abgegeben werden³⁴. 1532 wurde der Versuch des türkischen Heeres gegen Westen vorzudringen, wiederholt, war jedoch nicht erfolgreich. Niederösterreich war wiederum Kriegsschauplatz und wurde stark in Mitleidenschaft gezogen.³⁵ Die ständigen kriegerischen Auseinandersetzung verursachten hohe Kosten für das Stift: 1537 wurden Staatsanleihen in der Höhe von 300 Gulden gefordert, um 1540 ein Darlehen von 400 Gulden und im Jahr 1543 eines von 200 Gulden. Letzteres konnte das Neukloster nur zur Hälfte bezahlen, es befand sich in schweren Geldnöten.³⁶ 1566 gab es nur noch drei Mönche.³⁷

Die wirtschaftlichen Schwierigkeiten verursachten eine Dezimierung der Sammlungsbestände. Abt Gregor (1524-1538) wurde etwa vorgeworfen, er habe ein silbernes Bild der Kaiserin Eleonore im Wert von 150 Gulden einschmelzen lassen und weitere kirchliche

²⁶ Freunde der Geschichte (1835), S. 19-20.

²⁷ Ebd., S. 33.

²⁸ Ebd., S. 33; Kluge (1881), S. 235-237.

²⁹ Kluge (1881), S. 237.

³⁰ Ebd., S. 233.

³¹ Freunde der Geschichte (1835), S. 27.

³² Lückner (1978), S. 11.

³³ Freunde der Geschichte (1835), S. 30; Kluge (1881), S. 236.

³⁴ Kluge (1881), S. 236.

³⁵ Lückner (1978), S. 11.

³⁶ Kluge (1881), S. 237.

³⁷ Auer (1994), S. 32.

Geräte um 300 Gulden veräußert.³⁸ Den Niedergang illustrieren auch die Berichte und das Inventar nach dem Tod von Abt Christoph im Jahr 1586: Man hätte „im baren Gelde nur 5 fl. 22fr. und außer des Prälaten Siegelring, sonst kein Gold oder Silber vorgefunden“³⁹. Darüber hinaus wurden in diesem Inventar historisch bedeutende Gegenstände aufgeführt, vor allem Erinnerungsstücke an Kaiser Friedrich: sein Taufkleid, ein neues Testament aus Pergament mit goldenen Buchstaben und silbernen Beschlägen in Löwenform, ein Lesebuch des Kaisers als Kind, zwei vergoldete emaillierte Kelche mit der Aufschrift AEIOU aus dem Jahr 1437, einer davon mit Bildern der vier Evangelisten und mehrere von 1444 mit den Buchstaben AEIOU.⁴⁰ Es gab also vermutlich weder liturgische Gerätschaften noch andere Sammlungsgegenstände aus Edelmetall im Kloster außer diesen besonders wertvollen Erinnerungsstücken. Vermutlich wurden die meisten anderen Objekte verkauft oder eingeschmolzen.

Erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts begann sich die finanzielle Lage des Neuklosters kurzfristig durch Zuwendungen, etwa Erbschaften, wieder zu bessern und das Ansehen des Stiftes stieg.⁴¹ 1664 übergab etwa Johannes Thuanus, Bischof zu Neustadt, dem Neukloster eine große Stiftung, einen Kelch, drei Messkleider und Paramente.⁴² Darüber hinaus wurde unter Abt Johann Jacob Pettard (1622-1640) das Klausurgebäude für 5000 Gulden renoviert und für 2500 Gulden neue Paramente für die Kirche angeschafft.⁴³ Ein verheerender Brand im Jahr 1649 forderte jedoch wieder massive Einbußen: „Alles Holzwerk im Kloster, über der Kirche und in dem Thurme wurde verzehrt, selbst die Glocken schmolzen“⁴⁴. Unter Abt Robert I. Notius (1649-1663) wurde das Stift wiederaufgebaut. Er verwendete während seiner Amtsführung mehr als 10000 Gulden, um die beschädigten Teile der Kirche und des Klosters wiederherzustellen. Die Kirche wurde neu gedeckt, der Turm, der sich früher mitten auf der Kirche befand, wurde nun in den hinteren Teil des Kirchenschiffes eingebaut und mit drei neuen Glocken versehen.⁴⁵ Es handelte sich also hauptsächlich um Sanierungsarbeiten.

Von 1672 ist eine der ersten Darstellungen des Neuklosters überliefert, das es in seinem wiederaufgebauten Zustand nach dem Brand zeigt (Abb. 3). Die Struktur des Gebäudes lässt die Charakteristiken einer mittelalterlichen klaustralen Anlage erkennen– das bedeutet, dass die einzelnen Trakte um einen viereckigen Kreuzgang gruppiert sind, an den auch die Kirche, Speise- und Schlafräume anschließen. Diese Art der Klosteranlage ist zum ersten Mal in der Abtei Jumièges bzw. Gemmeticum in Rouen (Frankreich) im Jahr 654 nachweisbar.⁴⁶ Im Neukloster wurde der klaustrale „Kern“ des Stiftes Richtung Süden erweitert, insbesondere

³⁸ Mayer (1927), S. 183.

³⁹ Freunde der Geschichte (1835), S. 54.

⁴⁰ Ebd., S. 55f.

⁴¹ Auer (1994), S. 47f.

⁴² Freunde der Geschichte (1835), S. 93.

⁴³ Ebd., S. 79.

⁴⁴ Ebd., S. 85.

⁴⁵ Ebd., S. 88.

⁴⁶ Heimbuchner (1965), S. 10.

durch die Prälatur, die zwischen 1515 und 1524 erbaut wurde.⁴⁷ So entstand neben dem abgeschlossenen nördlichen Hof, der damals offenbar zweigeteilt war, noch ein zweiter etwas größerer Hof, der auf einer Seite nicht durch einen Gebäudeteil sondern nur durch eine Mauer abgeschlossen war. Diese Mauer bildete die Grenze zur benachbarten kaiserlichen Burg. Darüber hinaus zeigen sich in der Architektur des Neuklosters die Regeln des Hl. Bernhard für die Gestaltung von Kloster und Kirche – diese sollte zweckmäßig und möglichst einfach erfolgen. Aufgrund dieser Prinzipien unterschieden sich die Bauten der Zisterzienser oft von jenen anderer Orden. Statt einem oder mehrerer Türme befand und befindet sich auf der Kirche des Neuklosters – wie bei den Zisterziensern üblich – nur ein kleiner Dachreiter,⁴⁸ dessen Abschluss von einer Zwiebelhaube gebildet wird.



Abbildung 3: Ansicht des Stiftes Neukloster, 1672, Georg Matthäus Vischer (Topographia Archiducatus Austriae inf. Modernae).

⁴⁷ Freunde der Geschichte (1835), S. 27.

⁴⁸ Heimbuchner (1965), S. 344.

1.2. Eine Blütezeit des Sammelns und Bauens

Das 18. Jahrhundert stellt wohl die ereignisreichste Zeit in der Geschichte des Stiftes dar – insbesondere in Bezug auf die Sammlungsbestrebungen. Es ist sowohl von den Äbten dieser Epoche, Alexander Standhartner, Robert Lang, Benedikt Hell, Joseph Stübicher und Alberich Stingel geprägt, als auch vom Verwalter und Hofmeister des Stiftes Pater Bernhard Sommer. In der folgenden Grafik soll wegen der Vielzahl der teilweise überlappenden Ereignisse eine Zuordnung von Persönlichkeiten Sammlungsbestrebungen und Bautätigkeit zu bestimmten Zeiträumen erfolgen. Dieser Zeitstrahl soll einen Überblick zu den folgenden detaillierten Ausführungen geben (Abb. 4).

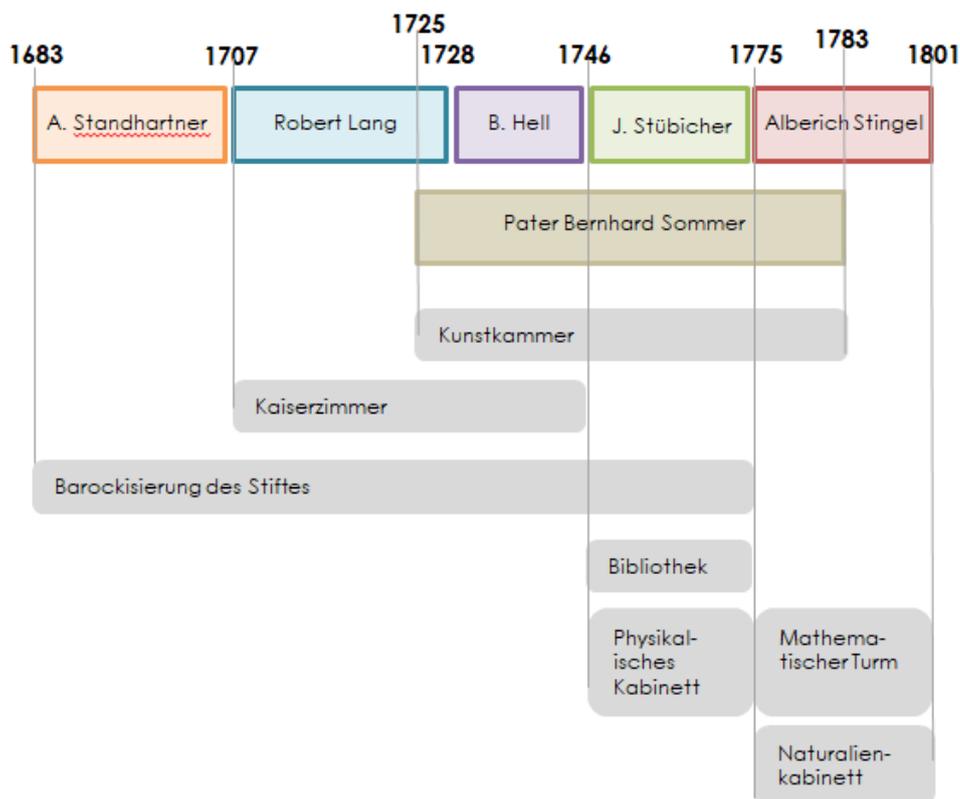


Abbildung 4: Zeitstrahl zum Bauen und Sammeln im 18. Jahrhundert: Zuordnung von Persönlichkeiten (Äbte in der ersten Zeile), Sammlungsbeständen (unterer Bereich) und Zeiträumen.

1.2.1. Der Beginn der Barockisierung: ein neuer Hochaltar und die Einrichtung der Kaiserzimmer (1683-1746)

Im Jahr 1683 marschierte der Großwesir Kara Mustapha mit einem Heer nach Österreich und zum zweiten Mal wurde Wien von den Türken belagert. Im südlichen Niederösterreich wurden mehr als 100 000 Menschen verschleppt und ein Viertel der Häuser zerstört.⁴⁹ Wiener Neustadt wurde ebenfalls angegriffen, jedoch nicht eingenommen.⁵⁰ Im Neukloster befanden sich damals 17 Priester, 1 Novize und 3 Laienbrüder, diese flohen, als das türkische Heer weiter vordrang. Der damalige Hofmeister des Stiftes, Alexander Standhartner, hielt sich zu diesem Zeitpunkt in Wien auf und war durch die türkische Belagerung gezwungen dort zu bleiben.⁵¹ Die Entsatzschlacht von Wien am 12. September 1683 verhalf den Habsburgern zum Sieg.⁵² Nach dem Ende des Krieges wurde Alexander Standhartner zum Abt des Neuklosters, dieses Amt hatte er von 1683-1707 inne.⁵³

Das darauffolgende 18. Jahrhundert bildete die Blütezeit des Stiftes, eine Periode, in der das Neukloster beinahe im fürstlichen Ausmaß repräsentierte und Kunst sammelte, was nicht verwunderlich ist, da die Äbte des Neuklosters, so wie alle Äbte der alten Orden, nicht nur geistliche, sondern auch weltliche Würdenträger waren. Sie hatten als Mitglieder der Landesstände wichtige politische Positionen inne, Anspruch auf Teilnahme an den Landtagen mit Sitz und Stimme in der Prälaturenkurie und die Möglichkeit zur Übernahme ständischer Ämter, sofern sie von den entsprechenden Gremien hierzu gewählt bzw. vom Kaiser ernannt wurden.⁵⁴ Dadurch nahmen die Äbte der Stifte eine Sonderstellung in der Hierarchie ein und verfügten über einen eigenen Herrschaftsbereich.⁵⁵ Sie waren weltlichen Fürsten gleichgesetzt und standen in Fragen der Hofhaltung in direktem Wettstreit mit ihnen.⁵⁶ Abt Standhartner hatte etwa bei den niederösterreichischen Ständen 1693 eine Ratsherrenstelle erhalten, danach wurde er zum Verordneten und dann zum beständigen Ausschussrat befördert.⁵⁷

Das Neukloster, wenngleich ein kleines Stift, schaffte es auch im 18. Jahrhundert zu Reichtum zu kommen. Boeheim führt dies 1887 auf die geringen Grundpreise und die Möglichkeiten des Wiederaufbaus nach den Türkenkriegen zurück: „Die Zeit selbst jedoch bot der Mittel in Hülle und Fülle für den Erwerb von Reichthümern. Meilenweite Strecken des fruchtbaren Bodens waren beim Türkeneinfalle herrenlos geworden, zerstörte Gebäude warteten auf den Wiederaufbau, alles das war um Bettelpreise zu haben, ja man war noch

⁴⁹ Lückner (1978), S. 13.

⁵⁰ Freunde der Geschichte (1835), S. 100f.

⁵¹ Ebd., S. 99f.

⁵² Lückner (1978), S. 14.

⁵³ Freunde der Geschichte (1835), S. 102.

⁵⁴ Gabriel (2000), S. 47.

⁵⁵ Wagner (1965), S. 18.

⁵⁶ Ebd., S. 18.

⁵⁷ Gleich (1808), S. 226.

froh, verheerten Besitz in Hände zu bringen, die ihn der Cultur wieder zuführten.“⁵⁸ Das Neukloster war zwar nicht in der Lage das Stiftsgebäude in einen regelrechten Palast umzuwandeln, aber auch hier wurden der Reichtum der Epoche wie in vielen anderen Stiften sichtbar.⁵⁹ Unter Abt Alexander Standhartner (1683-1707) begann ein Zeitraum „reicher Kunstthätigkeit“, der das Erscheinungsbild der Kirche und des Klosters veränderte.⁶⁰ Das Inventar des Jahres 1707 verzeichnet 60000 Gulden an sämtlichen Bauauslagen unter Alexander Standhartner, eine für die damalige Zeit außerordentliche Summe.⁶¹

Die Bautätigkeit konzentrierte sich zunächst auf die Kirche. Um 1688 wurde der Turm erneuert,⁶² und verlor dadurch offenbar die Zwiebelform, die in dem Kupferstich von Vischer dokumentiert ist. Schnörkellos und einfach ist der Turm wohl ein deutliches Zeichen für die Zurückhaltung und Bescheidenheit des Stiftes. Die Barockisierung der Kirche des Neuklosters erfolgte ebenfalls auf behutsame Art und Weise, mehrere Äbte trugen dazu bei. Um 1750 war die Umgestaltung weitgehend abgeschlossen.⁶³ Wie auch bei der Barockisierung andere Zisterzienserstifte etwa im Stift Heiligenkreuz 1683-1699 blieb im Neukloster der mittelalterliche Baukörper als solcher erkennbar.⁶⁴ Nach der Erneuerung des Turmes setzte die Anschaffung eines neuen Hochaltars den Startschuss zur Umgestaltung. Die Arbeiten wurden 1698 begonnen und 1699 vollendet. Der neue barocke Hochaltar des Neuklosters wurde vor der Apsis platziert und verdeckte so den „alten“ gotischen Altar, der noch aus der Zeit Friedrichs III. stammte (Abb. 5). Er kostete insgesamt 5080 Gulden.⁶⁵ Die Aufschrift darauf weist auf Abt Standhartners Rolle bei der Anschaffung hin: „E novo funditus erexit Alexander Standhartner (...)“⁶⁶. Beim Maler des Altarblattes handelte es sich laut Mayer 1893 um den „Niederländer Schonianz“⁶⁷ – womit er wahrscheinlich den Flamen Anthoni Schoonjans bezeichnete. Schoonjans ließ sich spätestens 1693 in Wien nieder und malte historische und religiöse Bilder, die von Rubens und Van Dyck inspiriert waren. Neben dem Altarblatt des Neuklosters schuf er unter anderem Altargemälde für den Stephansdom und für die Peterskirche und die Mariahilfer Kirche in Wien.⁶⁸ Er erhielt für seine Arbeit insgesamt 1300 Gulden. Das Altarbild stellt die Himmelfahrt Mariens dar – sie wird von den Engeln empor getragen und von der Heiligen Dreifaltigkeit empfangen. Schoonjans setzte hier wie auch auf anderen Altargemälden, die er schuf, auf einen nach oben strebenden Bildaufbau mit starken Kontrasten vom unteren dunklen Bereich zum strahlenden „Himmel“.

⁵⁸ Boenheim (1887), S. 1.

⁵⁹ Ebd., S. 1.

⁶⁰ Mayer (1893), S. 2-3.

⁶¹ Ebd., S. 8.

⁶² Ebd., S. 3.

⁶³ Ebd., S. 22.

⁶⁴ Siehe etwa: Thome (2007), S. 35; die Barockisierung wich im Stift Heiligenkreuz im 19. Jahrhundert wiederum einer Regotisierung, weshalb sie heute nicht mehr sichtbar ist.

⁶⁵ Mayer (1893), S. 4-5.

⁶⁶ Freunde der Geschichte (1835), S. 103.

⁶⁷ Mayer (1893), S. 4-5.

⁶⁸ Vollmer (1998), Anthoni Schoonjans

Vor dem Bau des eigentlichen Altars wurde im Neukloster ein Modell angefertigt⁶⁹. Dies zeugt zum einen von der behutsamen Herangehensweise an die Barockisierung, zum anderen gibt das Modell einen wichtigen Anhaltspunkt zur weiteren kunsthistorischen Einordnung des Altars. So stellte Ronzoni 1998 fest, dass das Modell mit großer Sicherheit von Giovanni Giuliani ausgeführt wurde, der Altar selbst wurde jedoch von einem anderen unbekanntem Bildhauer hergestellt, der dazu angehalten war, das Modell möglichst genau umzusetzen.⁷⁰ Giovanni Giuliani ließ sich zu Beginn der 1690er Jahre in Wien nieder und war bereits ab 1694 für das Schwesternstift Heiligenkreuz tätig und arbeitete dort bis 1698 am neuen barocken Hochaltar und den seitlichen Choraltären.⁷¹ Womöglich bestand hier ein Austausch zwischen den beiden nah gelegenen Zisterzienserstiften Heiligenkreuz und Neukloster – nachdem Giuliani die Ausstattung der Heiligenkreuzer Stiftskirche vollendet hatte, wurde er offenbar für das Neukloster tätig. Abt Standhartner hatte zuvor vermutlich die Möglichkeit genutzt, um sich von der Qualität Giulianis Arbeit in Heiligenkreuz zu überzeugen.

Bei der Gestaltung des Altars sind die großen Leitbilder für die neue, italienisch orientierte Altarausstattung in Österreich im 17. Jahrhundert zu spüren, insbesondere eine Orientierung am Hochaltar des Stephansdoms (Abb. 4), der 1641 in Auftrag gegeben wurde und dem Vorbild des Altars des Salzburger Doms (1628, Santino Solari) folgte.⁷² Ebenso wie diese Beispiele ist der Altar des Neuklosters zweigeschoßig aufgebaut. Zwei Säulen rahmen jeweils das Altarbild ein. Im Neukloster als auch im Stephansdom ist das Altarbild halboval ausgeführt und bildet so gemeinsam mit der Altararchitektur die Form eines Triumphbogens.⁷³ Beide Altäre weisen starke Hell-Dunkel Kontraste auf, die im Fall des Neuklosters durch Gold und dunkles Holz erzeugt werden.⁷⁴ In der Ausführung als Triumphbogen sieht Ronzoni Parallelen zu den Ideen Johann Bernhard Fischer von Erlachs, der eine ähnliche Form erstmals beim Entwurf für einen Altar für die Wallfahrtskirche Straßengel vorsah (Abb. 7). Diese befand sich auch in zisterziensischem Besitz, weshalb eine Verbindung zum Neukloster möglich ist.⁷⁵

⁶⁹ Mayer (1893), S. 4-5.

⁷⁰ Krapf (1998), S. 102.

⁷¹ Diese Arbeit Giulianis ist heute zum größten Teil nicht mehr erhalten. Thieme/Willis (1998), S. 206.

⁷² Schemper-Sparholz (1998), S. 49.

⁷³ Siehe etwa auch: Krapf (1998), S. 100.

⁷⁴ Krapf (1998), S. 100.

⁷⁵ Ebd., S. 100.



Abbildung 5 (links): Der barocke Hochaltar von St. Stephan in Wien.

Abbildung 6 (mitte): Der barocke Hochaltar des Stiftes Neukloster.

Abbildung 7 (rechts) Handzeichnung von Johann Bernhard Fischer von Erlach, Altar-Entwurf für Straßengel

Die Ausstattung der Kirche erfolgte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht nur durch den neuen Hochaltar, sondern auch durch die Erweiterung des Bestandes der Ornate und der liturgischen Geräte⁷⁶. Hier tat sich später vor allem Abt Benedikt Hell hervor.⁷⁷ Als er 1746 starb, wurde im Inventar des Stiftes vor allem die reiche Ausstattung der Stiftskirche an Paramenten und liturgischen Geräten erwähnt.⁷⁸ Ein herausragendes Objekt ist etwa die sogenannte „Große Monstranz“. Sie stellte 1733 wohl einen Höhepunkt der Ankäufe dar. Der Künstler war Joseph Würth, der die Monstranz für 602 Gulden anfertigte.⁷⁹ Die weichen fließenden Formen und die reiche Gestaltung mit farbigen Edelsteinen weisen dieses Objekt als ein Paradebeispiel barocker Goldschmiedekunst aus (Abb. 8).



Abbildung 8: Die Große Monstranz des Stiftes Neukloster, Joseph Würth 1733

⁷⁶ Mayer (1893), S. 3.

⁷⁷ Rozmanit (1984), S. 108.

⁷⁸ Kluge (1881), S. 260.

⁷⁹ Abt Benedikt Hell, Prothocollum miscelaneum in memoria subsidium dictum instructum. Aufzeichnung in Chronikform des Abtens Benedikt Hell, beginnend mit seiner Wahl am 3. Mai 1729, letzte Eintragung am 6. Juni 1733, Archiv Stift Neukloster K104, 1729-1733, S. 11.

Neben der Umgestaltung der Kirche erfolgten weitere Bauarbeiten am Stiftsgebäude des Neuklosters. Abt Standhartner ließ die vorhandenen Gastzimmer in der Prälatur ganz niederreißen (vermutlich also den gesamten zweiten Stock) und im Jahr 1697 von Grund auf neu erbauen.⁸⁰ 1700-1704 wurde der südliche Abschluss des zweiten Hofes gebaut. Für die dekorativen Elemente wurden vor allem Wiener Neustädter Künstler und Kunsthandwerker beauftragt.⁸¹ Mit diesem südlichen Anschluss bekam das Stift seine heutige Grundform mit zwei Höfen, die an der nördlichen Seite von der Kirche begrenzt werden. In der Folge wurde unter Abt Robert Lang (reg. 1707–1728) 1709 der gesamte Trakt von der Kirche bis zum Tor der Prälatur zur Straße hin neu errichtet.⁸² 1719 war Abt Lang auch in der Lage die heutige Prälatur von Grund auf neu zu erbauen, doch ohne das zweite Stockwerk vollenden zu können.⁸³ 1723-1724 wurde der östliche Trakt des äußeren Hofes, das Prälaturgebäude, ausgeführt.⁸⁴ Abt Benedikt Hell (reg. 1729–1746) stellte den Bau des zweiten Stockes dieses Traktes fertig.⁸⁵

Eine besondere Neuerung im neuerbauten Trakt des Stiftes waren die Kaiserzimmer. Laut des historischen Inventars von 1855 wurden sie unter Abt Robert Lang 1707-1728 im zweiten Stock der neuen Prälatur des Neuklosters eingerichtet⁸⁶ und vermutlich unter Abt Hell fertiggestellt, der den Bau dieses Traktes abschloss⁸⁷. Die Kaiserzimmer dienten zum einen zur Verherrlichung des Kaiserhauses⁸⁸ und zum anderen als temporäres Quartier für den Monarchen, wenn er sich mit seinem Hofstaat auf Reisen befand.⁸⁹ Sie zeigen die enge Verflechtung von Kirche und Staat im 18. Jahrhundert und die starke Präsenz des Monarchen im sakralen Bereich. Dieser Umstand war auf die Idee des Gottesgnadentums begründet, die gerade im Absolutismus besonders betont wurde.⁹⁰ Es gab bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts in Österreich kaum noch Stifte, in denen keine Kaiserzimmer eingerichtet worden waren. Die Lage dieser Räume war immer ähnlich: Sie lagen außerhalb der Klausur, in der Nähe der Prälatur.⁹¹

Wie viele Räume die Kaiserzimmer des Neuklosters genau umfassten und wie diese angeordnet waren, kann aufgrund der Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges nicht mehr genau bestimmt werden. Heute sind nur noch vereinzelt Einrichtungsgegenstände vorhanden, etwa Spiegel und Konsoltische, die einen kleinen Einblick in die ehemals wohl prunkvolle Ausstattung geben. Zu den erhaltenen Kaiserzimmern in Österreich zählen

⁸⁰ Freunde der Geschichte (1835), S. 103.

⁸¹ Mayer (1893), S. 5.

⁸² Freunde der Geschichte (1835), S. 107.

⁸³ Ebd., S. 110.

⁸⁴ Mayer (1893), S. 9.

⁸⁵ Freunde der Geschichte (1835), S. 112.

⁸⁶ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 12. Schwindel gibt hier eine falsche Angabe über die Amtszeit von Abt Robert Lang: „1709-1730“, trotzdem kann davon ausgegangen werden, dass Abt Lang der Erbauer der Kaiserzimmer war.

⁸⁷ Freunde der Geschichte (1835), S. 112.

⁸⁸ Gabriel (2000), S. 4.

⁸⁹ Ebd., S. 4.

⁹⁰ Ebd., S. 5.

⁹¹ Ebd., S. 14.

beispielsweise jene des Stiftes St. Florian, die zwischen 1698 und 1714 eingerichtet und 1728 noch einmal umgebaut und erweitert wurden (Abb. 9). Um 1729 sahen sie folgendermaßen aus: Durch ein mit Gobelins vollständig bedecktes Vorzimmer gelangte man in das sogenannte „große Kaiserzimmer“ – einen Saal mit aufwändigen Stuckaturen, Deckenmalereien und Supraporten, in dem auch das Portrait Kaiser Karls VI. hing. Darauf folgten zwei kleine Schlafzimmer für den Kaiser und die Kaiserin und ein weiteres Wohnzimmer für die Kaiserin. Bei der Ikonographie der Deckenbilder, Gobelins und aller anderen Darstellungen kam insbesondere ein Thema zum Ausdruck: die Verherrlichung des Hauses Habsburg und der Person Kaiser Karls VI. Ein Nachlassinventar von 1729 beschreibt außerdem, dass diese Räume vollständig in goldbetressten Samt in Purpur drapiert waren.⁹² Die Kaiserzimmer in St. Florian sind heute noch sehr gut erhalten und zeigen beispielhaft wie solche Raumabfolgen in Stiften in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausgestattet sein konnten. Die Kaiserzimmer des Neuklosters kann man sich womöglich ähnlich vorstellen – wenn auch bescheidener und kleiner. Mit der Einrichtung durch Robert Lang und Benedikt Hell war ihre Ausstattung auch noch nicht beendet. Unter Kaiserin Maria Theresia, die sie mehrmals nutzte, erfuhren die Kaiserzimmer ihren prunkvollen Höhepunkt.

Vermutlich in Zusammenhang mit der Ausstattung ebenjener Kaiserzimmer und der Prälatur traten unter der Ägide Robert Langs und Benedikt Hells Gemälde als Ausstattungsgegenstände im Neukloster das erste Mal in den Vordergrund.⁹³ Bedeutsam dafür war etwa eine Schenkung des Freiherrn und Neustädter Burggrafen Franz Elias von Collet (gestorben 1731) und seiner Gattin Anna Clara (gestorben 1724) im Jahr 1729. Die Schenkung umfasste acht Gemälde mit biblischen Szenen und Heiligendarstellungen und zwei Blumenstillleben,⁹⁴ die heute zum großen Teil nicht mehr erhalten sind.



Abbildung 9: Vorzimmer und „großes Kaiserzimmer“ der Kaiserzimmer im Stift St. Florian in ihrem heutigen Zustand.

Die baulichen Veränderungen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts am Stiftsgebäude sind auf einem Ölgemälde, das im Archiv des Neuklosters aufbewahrt wird, dokumentiert. Das

⁹² Korth (1975), S. 132-133.

⁹³ Zahlreiche Ankäufe von Gemälden erfolgten etwa in den Jahren 1732, 1733 und 1739, siehe: Mayer (1893), S. 16.

⁹⁴ Mayer (1893), S. 15f.

Gemälde entstand wohl um 1730 bis 1760 zwischen zwei verschiedenen Bauphasen (Abb. 10). In der Folge wurden unter Abt Stübicher noch einige Veränderungen vorgenommen. Auf dem Gemälde ist deutlich der 1688 erneuerte Turm erkennbar.⁹⁵ Dieser ist nun ohne Zwiebelform schnörkellos und einfach gestaltet. Das Gebäude ist auf dem Gemälde vollständig aus zwei mit Gebäudeteilen umschlossenen Höfen aufgebaut, der südliche Hof (auf dem Bild rechts) ist geschlossen. Die Fassadengliederung erfolgt zur Straße hin durch Pilaster und die schlichte ornamentale Einrahmung der Fenster. Im ersten Hof wird die Prälatur durch ihren Giebel mit dem Wappen des Abtes betont, auf dem das Wappen des Klosters und des Abtes Robert Langs zu sehen ist.⁹⁶

Es zeigt sich hier also, dass die barocke Bautätigkeit im Neukloster wie in vielen anderen Zisterzienserstiften, bescheiden blieb. Vergleichbar dazu ist etwa die Barockisierung des Stiftes Heiligenkreuz. Auch hier fand um 1634 nur eine sensible Erweiterung der mittelalterlichen Bausubstanz statt, aber kein kompletter Neubau. So wurde der Kern des Stiftes, der zunächst aus Kirche und Kreuzgang bestand, um die sogenannte „Quadratur“ – einen quadratischen Hof – vergrößert, und es entstand, ähnlich wie später im Neukloster, eine rechteckige Struktur des gesamten Gebäudes mit zwei geschlossenen Höfen.⁹⁷ Ganz im Gegensatz dazu wurde etwa 1718 in Stift Göttweig ein kompletter Neubau nach den Planungen von Lukas Hildebrandt vorgenommen.⁹⁸ Hildebrandt projektierte eine Vierfrontenlösung mit einem quadratischen Grundriss und polygonalen Türmen an den Ecken.⁹⁹ So wurde Göttweig zu einem regelrechten Palast, der auf einer Erhebung in der Landschaft thront. Für das Stift Klosterneuburg wiederum schuf der Architekt Donato Felice d'Allio einen Kolossalentwurf, welcher über Hildebrandts Projekt für Stift Göttweig sogar noch hinausging und sich am Escorial, der Klosterresidenz der spanischen Könige orientierte. Der Gruppenbau in italienisierenden hochbarocken Formen wurde aber nur zu einem Viertel ausgeführt.¹⁰⁰

Im Neukloster handelte es sich bei den Umbauten hingegen vielmehr um eine Erneuerung der Bausubstanz und eine sensible oder auch sparsame Hinzufügung barocker Elemente. Die Fassaden blieben schlicht. Im Inneren zeigte sich der barocke Geist deutlicher, insbesondere durch die festlichen Raumfolgen, die die Prälatur und die Kaiserzimmer umfassten. Eines wird im Vergleich deutlich: Im Gegensatz zu anderen größeren Stiften gab es im Neukloster nicht einen „Gesamtplan“ eines Baumeisters, der den Neubau des ganzen Stiftes inklusive Kirche vorsah, sondern eine Vielzahl an Maßnahmen und Akteuren, die zwar zu einer weitgehenden Erneuerung und Erweiterung einzelner Trakte führte, jedoch nicht als großer architektonischer Wurf geplant waren.

⁹⁵ Mayer (1893), S. 3.

⁹⁶ Ebd., S. 9.

⁹⁷ Thome (2007), S. 31.

⁹⁸ Ritter (1972), S. 94, S. 96

⁹⁹ Swoboda (1982), S. 77-78.

¹⁰⁰ Ebd., S. 83.



Abbildung 10: Das Neukloster aus der Vogelperspektive, vermutlich 1730-1760, Gemälde im Archiv des Stiftes Neukloster.

1.2.2. Abt Joseph Stübicher – Bibliothek und physikalisches Kabinett (1746-1775)

Abt Joseph Stübicher (reg. 1746-1775) übernahm 1746 das Stift in gutem finanziellen Zustand.¹⁰¹ Das Neukloster gewann an Ansehen und wurde mit zahlreichen Stiftungen aus der Bevölkerung bedacht.¹⁰² Stübicher widmete sich so wie seine Vorgänger großen Bauvorhaben. Er leitete die zweite große Bauphase ein und stellte den inneren Klosterhof (jenen neben der Kirche) ganz neu her.¹⁰³ Die alte Klausur wurde zuvor abgetragen¹⁰⁴. Der Neubau blieb schlicht und zweckmäßig und wurde von 1763-1767 ausgeführt, der leitende Architekt war Josef Gerl aus Wien.¹⁰⁵ In der Folge wurde auch der äußere Klosterhof stilistisch an den nachbarlichen Neubau angepasst, wobei der kleine Giebel des Prälaturgebäudes, der noch auf dem Gemälde im Archiv des Stiftes zu sehen ist, offenbar entfernt wurde.¹⁰⁶ Das scheint die bedeutendste gestalterische Veränderung geblieben zu sein. Die Trakte sind durch farblich akzentuierte Pilaster gegliedert, die Fenster ebenfalls durch schlichte Pilaster und einfache Konsolen eingerahmt. Das Resultat Stübichers Baubemühungen besteht noch heute (Abb. 11).



Abbildung 11: Die Fassade der Prälatur des Stiftes Neukloster, 2019. Sicht vom Prälaturhof (links), sicht von der Außenseite (rechts). Sie ist ein Resultat des Umbaus unter Joseph Stübicher.

Joseph Stübichers besonderer Verdienst bestand in der Ausstattung des Stiftes im Inneren. So entstand unter seiner Ägide das reich bemalte Refektorium des Stiftes von Johann Bergl¹⁰⁷ und die Bibliothek, die in den Trakt zwischen den beiden Höfen integriert wurde.¹⁰⁸ Im äußeren Hof wurde der Festsaal des Stiftes eingerichtet.¹⁰⁹ Die Einrichtung der Bibliothek soll hier beispielhaft herausgegriffen werden (Abb. 12). Eine Inschrift über dem Eingang des Hauptsaaes weist auf ihren Gründer Joseph Stübicher hin und den Zeitpunkt ihrer Fertigstellung 1774. Die Tischlerarbeit an den Bücherschränken des Neukloster wurde von

¹⁰¹ Kluge (1881), S. 261.

¹⁰² Ebd., S. 261.

¹⁰³ Mayer (1893), S. 23.

¹⁰⁴ Freunde der Geschichte (1835), S. 115f.

¹⁰⁵ Mayer (1893), S. 24.

¹⁰⁶ Ebd., S. 26

¹⁰⁷ Ebd., S. 24-25.

¹⁰⁸ Freunde der Geschichte (1835), S. 115f.; Mayer (1893), S. 26.

¹⁰⁹ Mayer (1893), S. 26

Josef Wagner in Wien, die Schnitzereien von Johann Vogl aus Wiener Neustadt ausgeführt.¹¹⁰ Für die Deckenmalerei wurde Karl Frister beauftragt. Sie stellt die vier Fakultäten dar, ein damals häufig verwendetes Motiv. Gegenüber dem Eingang ist die Theologie dargestellt, links und rechts davon die Rechtsgelehrsamkeit und die Medizin, über dem Eingang die Philosophie (Abb. 13). Karl Frister war Professor an der Akademie der Bildenden Künste in Wien – mit seiner Beauftragung im Neukloster zeigt sich wiederum die Verbindung des Stiftes zu Wien.¹¹¹ Für den Buchbestand kaufte Stübicher 1769 für 6842 Gulden die Bibliothek des damaligen Bischofs zu Neustadt, Graf Ferdinand von Hallweil¹¹², dann die des Grafen von Wurmbrand¹¹³. Besonders prachtvolle Ankäufe waren die sogenannte „slawische Bibel“ und das Gebetbuch Kaiser Karls IV.¹¹⁴ Ein Portrait in der Bibliothek aus dem Jahr 1767 weist auf Stübichers Gründerfunktion hin.¹¹⁵ Auf dem Portrait ist Abt Stübicher in seiner Ordenstracht dargestellt und hält bezeichnenderweise ein Buch in seinen Händen (Abb. 17).

Die Bibliothek des Neuklosters wird von Kluge 1881 als „ungemein freundliche, wohlgeordnete Bücherei“¹¹⁶ treffend beschrieben. Es handelt sich im Vergleich zu anderen Stiftsbibliotheken um eine eher kleine Ausführung: Der Hauptsaal erstreckt sich lediglich über drei Fensterachsen und verfügt über keine Empore. Im Gegensatz dazu entstand in St. Florian um 1750 ein Bibliothekstrakt mit einem 25 m langen und 11 m breiten zweigeschossigen Hauptsaal mit einer umlaufenden Galerie.¹¹⁷ In der Gestaltung der Bibliothek des Neuklosters sind Parallelen zu jener des Stiftes Seitenstetten erkennbar (Abb. 14). Diese wurde 1743 fertiggestellt und 20 Jahre später noch einmal umgestaltet. Sie umfasst zwar fünf Fensterachsen und verfügt über eine Empore, weist so wie das Neukloster aber verhältnismäßig schlichte Bücherschränke auf, sowie eine gemalte Scheinarchitektur, die den Übergang vom Deckenfresko zu den Schränken bildet. Diese Scheinarchitektur wurde im Stift Seitenstetten um 1760 auf Empfehlung des Architekten Joseph Munggenast als „Korrektur“ der zuvor dort angebrachten Stuckaturen ausgeführt, um einen besseren Rahmen für das Deckenfresko Paul Trogers zu schaffen.¹¹⁸ Womöglich standen die Äbte von Seitenstetten und Neukloster im Kontakt zueinander und konnten sich über diese gestalterische Entscheidung austauschen. Im Neukloster sind die Figuren des Freskos jedoch in die Scheinarchitektur eingegliedert, während sie in Seitenstetten tatsächlich nur einen abgeschlossenen Rahmen bildet.

¹¹⁰ Mayer (1893), S. 26.

¹¹¹ Ebd., S. 26.

¹¹² Ebd., S. 26.

¹¹³ Kluge (1881), S. 261.

¹¹⁴ Mayer (1893), S. 26.

¹¹⁵ Ebd., S. 26.

¹¹⁶ Kluge (1881), S. 261.

¹¹⁷ Holzinger (2009), S. 13, S. 32

¹¹⁸ Wagner (1988), S. 100



Abbildung 12: Die Bibliothek des Stiftes Neukloster.



Abbildung 13: Blick auf das Deckenfresko von Karl Frister in der Bibliothek des Stiftes Neukloster



Abbildung 14: Stiftsbibliothek des Stiftes Seitenstetten

Neben der Bibliothek richtete Abt Stübicher ein „physikalisches Kabinett“ ein. „Er sparte daher keine Mühe und Auslage, um auch in seinem Kloster die Liebe zur Gelehrsamkeit anzufachen. Er (...) richtete zu diesem Zwecke ein physikalisches Cabinet ein (...)“¹¹⁹, so wird 1835 darüber berichtet. Zu einem solchen physikalischen Kabinett gehören unter anderem „Pretiosen des Wissens“, also verschiedene Gerätschaften und Instrumente. 1769 wurden vermutlich dafür mathematische Instrumente vom Dechant von Mattersdorf gekauft.¹²⁰ Mit großer Wahrscheinlichkeit stand dieses physikalische Kabinett ursprünglich in engem Zusammenhang mit der Bibliothek und war ein Teil von ihr. So sind im Deckenfresko der Bibliothek dieselben Retorten dargestellt, wie sie auch heute noch im Stift vorhanden sind (Abb. 15 und 16). Auch hier, folgten die Sammlungsbestrebungen dem Zeitgeist. So begründete Kaiser Franz Stephan in Wien um 1748 ebenfalls ein physikalisches Kabinett¹²¹ mit einer beachtlichen Instrumentensammlung.¹²² Im Stift Seitenstetten entstand neben der Bibliothek 1769 unter Abt Dominik Gußmann eine ähnliche Einrichtung. Sie wurde nicht physikalisches Kabinett sondern „Kunstammer“ genannt – unter „Kunst“ wurden jedoch nur die „artes mechanicae“ verstanden, also mathematische und physikalische Instrumente.¹²³ Wie im Neukloster hatte diese Einrichtung in Seitenstetten eine enge Verbindung zur Bibliothek.

¹¹⁹ Freunde der Geschichte (1835), S. 117.

¹²⁰ Mayer (1893), S. 26.

¹²¹ Lhotsky (1945), S. 423.

¹²² Ebd., S. 433.

¹²³ Wagner (1988), S. 102



Abbildung 15: Gläserne Retorte aus der Sammlung des Stiftes Neukloster

Abbildung 16: Retorte in der Wandmalerei der Bibliothek des Stiftes Neukloster.

Abt Joseph Stübicher förderte auch die Sammlungsbestrebungen Pater Bernhard Sommers und das Entstehen einer Kunstkammer (siehe folgendes Kapitel).

In seiner Amtszeit fand außerdem noch ein weiteres einschneidendes Ereignis statt: Im Jahr 1751 wurde das adelige Cadettenhaus durch Maria Theresia¹²⁴ in der alten Burg in Wiener Neustadt¹²⁵ direkt neben dem Neukloster gegründet. Aus diesem Grund kam mehrmals adeliger Besuch ins Stift, allen voran Kaiserin Maria Theresia selbst.¹²⁶ Diese Besuche, die ihre Fortsetzung unter der Ägide von Abt Alberich Stingel fanden, werden im folgenden Kapitel ausführlich beschrieben.



Abbildung 17: Portrait, Abt Joseph Stübicher, in der Bibliothek des Stiftes Neukloster, aus dem Jahr 1767, von Massinger (lt. Signatur auf der Rückseite)

¹²⁴ Jobst (1908), S. 19.

¹²⁵ Heutige Militärakademie.

¹²⁶ Jobst (1908), S. 23.

1.2.3. Pater Bernhard Sommer – Verwalter, Spekulant und Sammler (1725-1783)

Im 18. Jahrhundert tritt eine Person in Erscheinung, die für die weitere Geschichte des Klosters, insbesondere der Sammlung, von Bedeutung ist: der Konventuale Bernhard Sommer.

Sommer oder auch Summer/Sumer wurde am 15.9.1703 in Wiener Neustadt geboren und starb am 13.8.1783. Er legte am 24.6.1725 seine Profess ab und war zunächst jahrzehntelang als Verwalter des Neuklosters tätig,¹²⁷ bis er ab 1744 und vermutlich bis zu seinem Tod das Hofmeisteramt im Neuklosterhof in der Sterngasse 3 in Wien innehatte.¹²⁸ Sommer hatte den Ruf eines „gerissenen Spekulanten“. Seine erfolgreiche Vorgehensweise in der Geschäftswelt wird 1887 von Boenheim folgendermaßen beschrieben: „Thatsache ist, daß Sumer unermüdlich in der Sorge um (...) sein Stift einen erstaunlichen Ideenreichtum entwickelte, wenn es galt, rasch und selbst nicht ohne Vortheil bare Summen aufzutreiben, wenn gesteigerte Bedürfnisse im Stifte im Anzug waren (...) Sumer stieg kühn in die geschäftliche Arena hinab, erfaßte die Conjunctur vor allem Anderen, leitete combinirte Wechsel-Operationen ein, die dem verwegenen Banausen die Haare zu Berge steigen machten, aber die sonst so wankelmütige Glücksgöttin war dem schlichten Pater hold und Abt Josef heimste fröhlichen Angesichts die stattlichen Summen ein, die sie seinem Hofmeister in den Schoß geworfen hatte.“¹²⁹

Sommers Zeit im Stift fiel in die Ägide von drei Äbten: Benedikt Hell (reg. 1729-1746), Joseph Stübicher (reg. 1746-1775) und Alberich Stingel (reg. 1775-1801). Seine Tätigkeit unterstützte die Äbte maßgeblich und half ihnen, ihre Pläne zu verwirklichen. Sommers wirtschaftliches Talent finanzierte sowohl die zahlreichen Baumaßnahmen im Kloster als auch Festlichkeiten und Raumausstattungen anlässlich von adeligen Besuchen im Stift. Vor allem ab dem Jahr 1764 war es notwendig, dass er regelmäßig Geld aus Wien sandte, um etwa die am Bau im Neukloster beschäftigten Personen zu bezahlen.¹³⁰ Über Sommers Talente im Zusammenhang mit Abt Stübicher schreibt Kluge 1881: „Wenn die Stiftstradition die glückliche Tätigkeit des Abtes Josephs mit der Hyperbel bezeichnet: „in seinen Händen sei alles zu Gold geworden“, so muss auch jenes Mannes anerkennend gedacht werden, welchen er auszuwählen und zu benützen verstand, um insbesondere den materiellen Wohlstand des Stiftes so glänzend zu fördern. Das war P. Bernhard Sommer, Hofmeister im Neustädter Hofe zu Wien.“¹³¹ Die von Bernhard Sommer beschafften Mittel waren erst um 1800 erschöpft.¹³²

Als Verwalter als auch als Hofmeister hatte Sommer die Möglichkeit, Kunstwerke anzukaufen. Mayer schreibt 1893 etwa, dass er in seiner Verwalterposition „reichlich Gelegenheit, seinen Trieb nach Acquisitionen für das Neukloster zu befriedigen“¹³³ hatte und:

¹²⁷ Mayer (1893), S. 16.

¹²⁸ Boenheim (1887), S. 1.

¹²⁹ Ebd., S. 1f.

¹³⁰ Mayer (1893), S. 24.

¹³¹ Kluge (1881), S. 262.

¹³² Boenheim (1887), S. 2.

¹³³ Mayer (1893), S. 16.

„Er (...) verschaffte sich (...) die Mittel zu mancherlei Erwerbungen (...)“¹³⁴. Auch im Inventar der Kunstgegenstände von 1855 verweist Bernhard Schwindel auf Sommers bedeutende Rolle und schreibt, dass „Alle vorhandenen Gegenstände mit Ausnahme derjenigen, von welchen nur bestimmte Art ihrer Aquisition angegeben werden kann (...)“ von „Bernard Sommer, Hofmeister zu Wien in den Jahren zwischen 1744 und 1783“ angekauft worden wären.¹³⁵ Der angegebene Zeitraum bezieht sich vermutlich auf Sommers Tätigkeit als Hofmeister in Wien. Einige seiner Ankäufe sind im Archiv des Stiftes Neukloster belegt, auch im Bereich der liturgischen Geräte und der Paramente¹³⁶. Mayer erwähnt außerdem, dass er „dem Abte oder dem Hause mancherlei Wertgegenstände“¹³⁷ schenkte.

Wahrscheinlich ist, dass Sommer als Verwalter begann, Kunstwerke anzukaufen und seine Leidenschaft auch noch als Hofmeister in Wien verfolgte.¹³⁸ So wurde er zum bedeutendsten Sammler des Neuklosters in Bezug auf Quantität und Qualität und gründete die Kunstkammer des Stiftes.¹³⁹ Sie befand sich wohl im zweiten Stock der Prälatur, die von Fronner 1837 als „Sommer Prälatur“ bezeichnet wird.¹⁴⁰ Zum ersten Mal wird die Kunstkammer in einem der Ausgabebücher des Stiftes am 12.6.1783 im Zusammenhang mit dem Ankauf von fünf Glasmalereien namentlich erwähnt.¹⁴¹ Kurz vor Sommers Tod war sie also eine etablierte Einrichtung im Stift Neukloster. Abt Stübicher (1746-1775) unterstützte und förderte offenbar Sommers Sammlungsbestrebungen. Laut Mayer 1893 wurde in seiner Ägide „In dem zweiten Stocke der Prälatur (...) nun das Museum des Klosters untergebracht; der Abt liess ein eigenes „Bilderzimmer“ herrichten und mit Kehlheimer Platten belegen. Das Museum besaß damals schon sehr wertvolle Stücke und wurde unter Joseph Stübicher auch weiterhin durch entsprechende Erwerbungen vergrößert, wieder besonders durch das Verdienst P. Bernhard Summer's.“¹⁴² Es ist unwahrscheinlich, dass der Begriff „Museum“ damals schon für die Sammlung verwendet worden war, aber offenbar gab es in den Räumen der Prälatur bereits für die Kunstsammlung vorgesehene Räume. Es handelte sich hierbei wahrscheinlich nicht nur um „Bilder“. Auch in Wien befand sich seit 1728 die unter Kaiser Karl VI. neu gestaltete sogenannte „Bilder Gallerie“ in der Stallburg.¹⁴³ Diese Galerie enthielt aber ebenfalls nicht nur Gemälde, sondern auch „andere curieuse Sachen“¹⁴⁴, wie antike und frühneuzeitliche

¹³⁴ Ebd., S. 16.

¹³⁵ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 3.

¹³⁶ Mayer (1893), S. 11, S. 23; Kluge (1881), S. 262. Weitere Angaben dazu finden sich im Kapitel über Pater Bernhard Sommers Kunstkammer im zweiten Teil der Arbeit.

¹³⁷ Mayer (1893), S. 16.

¹³⁸ Mayer 1893 schreibt etwa, dass seine Sammeltätigkeit bereits begonnen habe, als er noch Verwalter des Klosters war, also in einem Zeitraum zwischen 1725 und 1744 unter Abt Benedikt Hell (Mayer (1893), S. 21). Boeheim beschreibt 1887, dass das Museum unter Abt Joseph Stübichers Ägide geschaffen worden wäre, also 1746-1775 Boeheim (1887), S. 2).

¹³⁹ Sowohl Mayer 1893, Boeheim 1887 und Kluge 1881 weisen eindeutig darauf hin, dass Bernhard Sommer der Gründer der Sammlung war: Mayer (1893), S. 16; Boeheim (1887), S. 2; Kluge (1881), S. 262.

¹⁴⁰ Fronner (1837), S. 140.

¹⁴¹ Pater Heinrich Mayer an Dr. Frodl, BDA, Auskunft für eine Forschungsarbeit, Brief, 30.9.1971, Archiv Stift Neukloster, L235/2/5.

¹⁴² Mayer (1893), S. 27

¹⁴³ Mader-Kratky (2010), S. 15.

¹⁴⁴ Küchelbecker (1730), S. 869.

Skulpturen, Medaillen und Münzen, Naturalia und Mirabilia.¹⁴⁵ Bezeichnenderweise wurde diese Galerie in der Stallburg in einem Reiseführer von Küchelbecker aus dem Jahr 1730 auch als: „unvergleichliche Kunst-Cammer oder Gallerie de Tableaux“¹⁴⁶ benannt. Der Übergang zwischen „Bilderzimmer“ und Kunstkammer war damals wohl fließend. Deswegen kann man davon ausgehen, dass es sich bei dem benannten Bilderzimmer im Stift und der später erwähnten Kunstkammer vermutlich um ein und dieselbe Einrichtung handelt.

Wahrscheinlich noch zu seinen Lebzeiten wurde ein Portrait von Bernhard Sommer angefertigt, was seine besondere Bedeutung für das Stift hervorhebt (Abb. 19). Es zeigt ihn mit einem Zettel in der Hand, auf dem „Remus“ geschrieben steht, verkehrt herum gelesen für „Sumer“, seinen Namen.¹⁴⁷ Bei diesem Wortspiel handelt es sich möglicherweise um ein selbstbewusstes Statement, um einen Verweis auf die Gründer Roms: Romulus und Remus. Das lateinische Wort „remus“ bedeutet außerdem als Nomen „Ruder“ und als Verbform „wir denken“. Für einen Pater mögen diese weiteren Bedeutungen als Wortspiel einen besonderen Reiz gehabt haben: Ruder könnte auf seine Funktion als Verwalter und Hofmeister hinweisen, auf seine besondere Stellung im Stift. „Wir denken“ könnte auf seine geistigen Fähigkeiten hindeuten, die sich in der Anschaffung seiner Sammlung manifestierten. Die Marienstatue im Hintergrund wiederum zeigt den stiftlichen Kontext, war doch vor allem in Zisterzienserstiften die Marienverehrung weit verbreitet. Auch der Barockaltar des Stiftes ist der Himmelfahrt Mariens gewidmet. Sommers Bildnis folgt der niederländischen Portraitkultur des 17. Jahrhunderts. Es sollte offenbar zu seinem Andenken dienen, als eine Persönlichkeit, die sich in der Klostersgemeinschaft Verdienste erworben hatte.¹⁴⁸ Ähnlich wie auf niederländischen Bürgerportraits zeigt sich Sommer in einer schlichten dunklen Tracht, die den Blick auf sein Gesicht und den Zettel in seiner Hand lenkt, die hell und differenziert hervorstechen.

Hier soll nun auch beispielhaft ein von Pater Bernhard Sommer angeschafftes Objekt herausgegriffen werden, das bis heute seine Kunstkammer wie kein anderes repräsentiert: ein silbergefaster Muschelpokal aus Jaspis, eine luxuriöse Kostbarkeit. Vergleichbares ist hauptsächlich in Sammlungen weltlicher und geistlicher Herrscher zu finden (Abb. 18). Der Pokal wurde zwischen 1665 und 1700 in Augsburg gefertigt und zwar vom Goldschmied Lorenz Biller und dem Steinschneider Johann Daniel Mayer.¹⁴⁹ Beide Künstler waren auch für große Fürstenhöfe tätig. Lorenz Biller etwa im Berliner Schloss oder am Dresdner Hof,¹⁵⁰ und Johann Daniel Mayer für die Herzöge von Württemberg.¹⁵¹ Im Neuklosters zeigt sich an dem

¹⁴⁵ Fischer (2013), S. 26-27.

¹⁴⁶ Küchelbecker (1730), S. 866.

¹⁴⁷ Boenheim (1887), S. 2.

¹⁴⁸ Siehe etwa: Bauer (1979), S. 47-48

¹⁴⁹ Siehe: Katalog

¹⁵⁰ Landesmuseum Württemberg, Fußschale aus Jaspis, Johann Daniel Mayer (nachgewiesen 1662-1675), Augsburg, 17. Jahrhundert, in: <https://bawue.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=9099>, Zugriff am 24.1.2019, update 12.4.2018.

¹⁵¹ Landesmuseum Württemberg, Fußschale aus Jaspis, Johann Daniel Mayer (nachgewiesen 1662-1675), Augsburg, 17. Jahrhundert, in: <https://bawue.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=9099>, Zugriff am 24.1.2019, update 12.4.2018.

Muschelpokal aus Jaspis der hohe Anspruch des Sammlers Pater Sommer und seine ehrgeizigen Bestrebungen eine Kunstkammer anzulegen.



Abbildung 18: Jaspispokal aus der Sammlung des Stiftes Neukloster, 1665-1700 Augsburg



Abbildung 19: Portrait, Pater Bernhard Sommer, um 1760-1780

1.2.4. Kaiserliche Besuche im Neukloster (1764-1782)

Die Kaiserzimmer des Neuklosters fanden unter Maria Theresia und Joseph II. ihre intensivste Verwendung als fürstliche Unterkunft. Auch Kaiser Karl VI. hielt sich seit seinem Regierungsantritt mehrmals in Wiener Neustadt auf, nächtigte dort aber vermutlich in der Burg¹⁵² und nicht im Neukloster. Die Besuche der Monarchen und Monarchinnen wurden in den Stiften im Allgemeinen mit großem Aufwand gestaltet und als Ehre und Auszeichnung betrachtet, obwohl sie mit großen finanziellen Ausgaben verbunden waren.¹⁵³

Durch die Gründung des adeligen Cadettenhauses 1751 durch Maria Theresia¹⁵⁴ in der alten Burg in Wiener Neustadt¹⁵⁵ wurde die Verbindung des Neuklosters zum Kaiserhaus intensiviert, unter anderem deshalb, weil das Stift direkt an die Burg angrenzt. Die Innovation Maria Theresias zog zahlreiche hohe Gäste, Prinzen, Prinzessinnen und Höflinge nach Wiener Neustadt und auch sie selbst besuchte das Cadettenhaus mehrmals. Jedes Mal kam sie in der Folge auch ins Neukloster.¹⁵⁶ Ihre beiden frühesten Besuche sind aus den Jahren 1764 und 1765 belegt. Am 4. Juni 1764 besichtigte sie Akademie und Stift mit dem gesamten Hof, ihrem Mann Franz Stephan und ihrem Sohn Joseph.¹⁵⁷ Mehrmals übernachtete sie auch im Stift. Diese Übernachtungen wurden besonders aufwändig und prachtvoll begangen. Die erste fand wohl im Jahr 1775 gemeinsam mit ihrem Sohn Joseph statt. Abt Alberich Stingel (1775–1801) hielt zu diesem Anlass eine festliche Rede.¹⁵⁸ Im selben Jahr und wahrscheinlich auch bei derselben Gelegenheit soll Maria Theresia dem Stift auch einen von ihr „eigenhändig“ bestickten bzw. mit ihrem Monogramm versehenen Ornat übergeben haben.¹⁵⁹ Dieser Ornat ist heute noch vorhanden und befindet sich in der Paramentenkammer des Stiftes Neukloster.

1776 besuchte die Kaiserin wiederum das Stift und übernachtete dort. Zu dieser Zeit trat ihr Sohn Leopold (Erzherzog von Toskana) mit seiner Gemahlin die Rückreise nach Florenz an. Maria Theresia begleitete ihn mit ihrer Tochter Maria Christina bis Wiener Neustadt und übernachtete dann im Stift.¹⁶⁰ Am nächsten Tag stand sie um vier Uhr früh auf, um mit dem gerade angekommenen Joseph II. und ihrer Tochter zum Föhrenwald vor der Stadt zu fahren und dort unter einem Zelt ihren von Mailand ankommenden Sohn Ferdinand mit seiner Frau Beatrix zu überraschen. Am Abend kehrte sie dann mit allen Gästen durch die festlich beleuchtete Stadt zum Neukloster zurück. Zur Feier des Tages veranstaltete Abt Stingel eine prachtvolle Beleuchtung im Klostergarten, zu dem eine Triumphpforte führte.¹⁶¹ Solche feierlichen Illuminationen waren eine besonders schöne und auch kostspielige Art, Freude

¹⁵² So ist etwa belegt, dass Kaiser Karl VI. Maria Theresia und Franz Stephan im Garten der Wiener Neustädter Burg verlobte, Siehe: Böheim (1830), S. 131.

¹⁵³ Gabriel (2000), S. 19.

¹⁵⁴ Jobst (1908), S. 19.

¹⁵⁵ Heutige Militärakademie.

¹⁵⁶ Böheim (1887), S. 1.

¹⁵⁷ Jobst (1908), S. 23.

¹⁵⁸ Freunde der Geschichte (1835), S. 118.

¹⁵⁹ Die Kasel des Ornats ist mit der Signatur MT 1775 versehen. Siehe: Erzdiözese Wien, Kunstgut-Inventar-Neukloster, 2004, Nr. 9546/201.

¹⁶⁰ Freunde der Geschichte (1835), S. 118.

¹⁶¹ Ebd., S. 119.

Über den kaiserlichen Besuch auszudrücken. Die Beleuchtung erfolgte durch Lampen und Fackeln, die dekorativ verteilt wurden.¹⁶²

Der wohl aufwändigste Besuch Maria Theresias fand am 23. Mai 1780 statt, als sie der Militärakademie feierlich die erste Fahne verlieh. Die Kaiserin reiste bereits am 22. Mai 1780 mit ihren Kindern Maximilian, Marianne und Elisabeth an und quartierte sich im Neukloster ein. Dort wurde sie von den Cadetten, den hohen Würdenträgern der Akademie und dem Wiener Neustädter Klerus empfangen und Abt Alberich Stingel hielt wieder eine Rede. Danach wurde sie in ihre Räume im Neukloster geführt.¹⁶³ Am 23. Mai 1780 fuhr sie dann am Morgen zur Akademie, um dort die Feierlichkeiten anlässlich der Fahnenübergabe zu begehen, zu Mittag kehrte sie wieder ins Neukloster zurück.¹⁶⁴ Über diesen letzten Besuch der Kaiserin von 22.-24. Mai 1780 ist im Neuklosterarchiv vermerkt, dass zahlreiche Einrichtungsgegenstände für die Räume herbeigeschafft wurden und ein Hoftapezierer aus Wien für die letzten Details sorgte.¹⁶⁵ Die Kaiserzimmer erreichten 1780 somit wahrscheinlich ihre größte Ausschmückung: „...so dass während der Anwesenheit der allverehrten Kaiserin das Neukloster in eine Residenz der Monarchie umgestaltet erschien.“¹⁶⁶ Die Ausgaben waren enorm, sodass das Neukloster durch den Besuch der Kaiserin bereits in finanzielle Nöte kam. Boeheim drückte es 1887 folgendermaßen aus: die „patriotische Pflicht und die traditionelle Gastfreundschaft“ kamen „in ein fatales Mißverhältnis mit den augenblicklich zur Verfügung stehenden Baarmitteln“.¹⁶⁷ Maria Theresia zeigte ihre Dankbarkeit, indem sie dem Abt bei ihrem Besuch 1780 eine goldene mit Brillanten besetzte Dose und jedem Konventsmitglied eine goldene fünf Dukaten schwere Münze als Andenken schenkte.¹⁶⁸

Kaiser Joseph II. blieb dem Neukloster auch als Landesfürst gewogen¹⁶⁹, was zu dieser Zeit nur den wenigsten Klöstern zuteil wurde. In der Regierungszeit Josephs II. (1765-1790), kam es, im Zuge der Aufklärung zu einer Verschlechterung des Verhältnisses von Staat und Kirche, und zu einer politischen Bewegung, die sich gegen die Klöster richtete.¹⁷⁰ Diese Bestrebungen gipfelten in den Klösteraufhebungen der 1780er Jahre¹⁷¹, bei der jedoch das Neukloster verschont blieb.

Im Allgemeinen verloren die Kaiserzimmer der österreichischen Stifte unter Kaiser Joseph II. ihre Bedeutung als fürstliche Unterkünfte, die sie noch bei Maria Theresia innehatten.¹⁷² Trotzdem übernachtete Joseph II. sogar ohne seine Mutter zweimal im Neukloster. Im Jahr 1768 begleitete er Maria Karolina, Erzherzogin von Österreich und Braut

¹⁶² Gabriel (2000), S. 30.

¹⁶³ Freunde der Geschichte (1835), S. 120.

¹⁶⁴ Jobst (1908), S. 91.

¹⁶⁵ Auer (1994), S. 59.

¹⁶⁶ Kluge (1881), S. 265.

¹⁶⁷ Boeheim (1887), S. 1.

¹⁶⁸ Freunde der Geschichte (1835), S. 120.

¹⁶⁹ Kluge (1881), S. 265.

¹⁷⁰ Gabriel (2000), S. 6.

¹⁷¹ Ebd., S. 25.

¹⁷² Ebd., S. 6.

von Ferdinand IV. von Sizilien, auf ihrer Reise zu ihrem zukünftigen Ehemann nach Neapel. Bei dieser Gelegenheit besichtigte er in der benachbarten Militärakademie die baulichen Schäden, die ein Erdbeben im selben Jahr hier hinterlassen hatte.¹⁷³ Darüber hinaus besuchte er von 4.-6. Jänner 1782 gemeinsam mit dem Großfürsten von Russland, Paul Petrowitsch und seiner Frau Maria, ihrem Vater und ihrem Bruder das Neukloster. Der Großfürst schenkte Abt Alberich Stingel zur Erinnerung eine mit Brillanten besetzte goldene Dose.¹⁷⁴

¹⁷³ Jobst (1908), S. 25

¹⁷⁴ Freunde der Geschichte (1835), S. 121.

1.2.5. Abt Alberich Stingel – Naturalienkabinett und mathematischer Turm (1775-1801)

Alberich/Alberik Stingel, der 1775 auf Abt Stübicher folgte, widmete sich nicht mehr so wie seine Vorgänger der Bautätigkeit. Seine Ära ist charakterisiert durch sein wissenschaftliches Interesse. So beschäftigte er sich unter anderem mit der Pomologie (der Lehre vom Obst), der Bienenzucht¹⁷⁵, der Mineralogie und der Konchylologie.¹⁷⁶ Er wurde von den niederösterreichischen Ständen im Jahr 1790 zum „beständig besoldeten Ausschuss“ erwählt, hatte also auch hier eine wichtige weltliche Funktion inne.¹⁷⁷

Seinen Interessen folgend, richtete Stingel ein Naturalienkabinett ein und widmete ein ganzes, geräumiges Zimmer im ersten Stock neben dem Chor den vielen von ihm angekauften Mineralien und Konchylien (Schnecken und Muscheln).¹⁷⁸ 1777 ließ er eigens dafür Kästen von einem Tischler in Wien anfertigen (Abb. 20).¹⁷⁹ Alberich Stingel scheint es mit seiner Sammlung schon zu Lebzeiten zu einem gewissen Ruhm gebracht zu haben, so wird sie bereits 1807 von Abbé Andreas Stütz lobend in seinem mineralogischen Taschenbuch erwähnt. Stütz war seit 1802 Direktor des kaiserlichen Naturalienkabinetts in Wien,¹⁸⁰ das wiederum von Kaiser Franz I. Stephan im Jahr 1748 gegründet worden war. Es war die erste wirklich spezialisierte „Abteilung“ in den kaiserlichen Sammlungen. Nach dem Tod Franz Stephans 1765 engagierte sich Maria Theresia für das Naturalienkabinett¹⁸¹ und ordnete an, dass es zweimal wöchentlich für Besucher geöffnet werde.¹⁸² Mit Sicherheit kannte Abt Stingel diese Einrichtung und nahm sie zum Vorbild für seine eigenen Bestrebungen. Dies zeigt sich nicht zuletzt auch in der Gestaltung der Naturalienschränke des Neuklosters von 1777, die deutlichen Parallelen zum Wiener Kabinett aufweist. Der Vergleich mit dem sogenannten „Kaiserbild“ aus dem Jahr 1773 von Franz Messmer und Ludwig Kohl, in dem das Wiener Naturalienkabinett festgehalten wurde, macht die Ähnlichkeit deutlich (Abb. 21).¹⁸³ Die Kästen weisen reiche ornamentale Schnitzereien auf und verfügen wie jene des Neuklosters über einen Schaubereich und einen geschlossenen Schubladenbereich, in dem die Stücke systematisch geordnet sind. Die Farbe im Inneren ist von demselben Blau wie im Neukloster. Es handelt sich bei den Wiener Schränken zwar um eine Einrichtung, die sich an die Proportionen des Raumes anpasst – trotzdem scheint sie aber nicht aus einer fixen Wandabwicklung zu bestehen, sondern aus Einzelkästen wie im Neukloster.

In anderen Stiften wurden zur selben Zeit ebenfalls Naturaliensammlung in unterschiedlichen Größenordnungen angelegt bzw. angekauft, etwa im Stift St. Florian¹⁸⁴ und

¹⁷⁵ Freunde der Geschichte (1835), S. 126.

¹⁷⁶ Ebd., S. 127.

¹⁷⁷ Gleich (1808), S. 228.

¹⁷⁸ Freunde der Geschichte (1835), S. 127.

¹⁷⁹ Diese eindeutige Datierung ergibt sich aus einer Inschrift im Inneren eines der Kästen.

¹⁸⁰ Stütz (1807), S. 156.

¹⁸¹ Lhotsky (1945), S. 433.

¹⁸² Ebd., S. 432.

¹⁸³ Ebd., S. 433.

¹⁸⁴ Holzinger (2009), S. 42.

in Stift Melk.¹⁸⁵ Beispielhaft soll hier das Stift Seitenstetten herausgegriffen werden. Abt Dominic Gußmann richtete um 1768 ein Zimmer neben der Bibliothek für die Naturaliensammlung ein (Abb. 22). Auch hier wurden Kästen angefertigt, die Schubladen als auch offene Vitrinenbereiche für die Objekte vorsahen. Die Farbigkeit unterschied sich aber von der des Neuklosters: statt blau wurde zartgrün gewählt.¹⁸⁶ In Seitenstetten ging man außerdem einen Schritt weiter: Statt einer Ausstattung mit Einzelmöbeln schuf man ein Gesamtkunstwerk mit eingebauten Schränken, Wandmalereien und Stuckaturen.¹⁸⁷



Abbildung 20: Die Naturalienchränke des Stiftes Neukloster, die 1777 angeschafft wurden.

¹⁸⁵ Flossmann (1985), S. 63.

¹⁸⁶ Wagner (1988), S. 102

¹⁸⁷ Ebd., S. 102



Abbildung 21: Franz Messmer/Jakob Kohl/Martin van Meytens: "Kaiserbild", Kaiser Franz I. Stephan mit Gelehrten, Ölgemälde, um 1773 © NHM Wien



Abbildung 22: Das Naturalienkabinett des Stiftes Seitenstetten

Im Jahr 1807 erwähnt Stütz außerdem einen „wohlbesetzten, mathematischen Thurm“ im Neukloster, dessen Inhalt seiner Meinung nach mehr der Physik als der Naturgeschichte zuzuordnen sei. Die Erbauung bzw. Einrichtung dieses Turms schreibt er eindeutig Alberich Stingel zu,¹⁸⁸ genauso wie ein Reiseführer aus dem Jahr 1808.¹⁸⁹ Später wird der mathematische Turm noch einmal im Jahr 1826 erwähnt¹⁹⁰, heute existiert er nicht mehr und es gibt keine Quellen darüber, wie dieser Turm aussah und wo er sich genau befand. Möglicherweise hatte Abt Stingel das physikalische Kabinett seines Vorgängers in Form dieses Turmes in Verbindung mit der Bibliothek fortgeführt. Ähnliches geschah auch um 1793 in Wien, als Kaiser Franz II. dem von Kaiser Franz Stephan gegründeten physikalischen Kabinett¹⁹¹ durch den Bau eines astronomischen Turmes auf der Hofburg mehr Raum verschaffte.¹⁹²

¹⁸⁸ Stütz (1807), S. 156.

¹⁸⁹ Gleich (1808), S. 213.

¹⁹⁰ Seidl (1826), S. 283.

¹⁹¹ Lhotsky (1945), S. 423.

¹⁹² Ebd., S. 471.

1.3. Der Niedergang des Stiftes und das Neuklostermuseum

1.3.1. Die Familie von Ferdinand von Österreich-Este zu Gast (1798-1809)

Die Besuche der Habsburger-Familie im Neukloster sollten andauern. Die Franzosenkriege hatten zur Folge, dass Erzherzog Ferdinand, ein Bruder von Kaiser Joseph II. und Leopold III., der General-Gouverneur der österreichischen Lombardei, von dort vertrieben wurde.¹⁹³ Über die Länge des Aufenthalts der Familie von Österreich-Este sind die Quellen nicht einig und auch in sich widersprüchlich.¹⁹⁴ Es kann angenommen werden, dass der Einzug 1798 erfolgte¹⁹⁵ und 1803 ein großer Teil der Familie wieder auszog.¹⁹⁶ Bernhard Schwindel datiert den Aufenthalt der Familie auf 1795-1802.¹⁹⁷ Abt Alberich Stingel stellte den Gästen seine gesamte Prälatur mitsamt der Kaiserzimmer zur Verfügung und übersiedelte selbst in die Wohnung des Priors in der Klausur. Erzherzogin Maria Beatrix von Este zog in den ersten Stock der Prälatur, Erzherzog Ferdinand in die Gästezimmer des ersten Stockes. Die Zimmer über dem Haupttor des Neuklosters im ersten Stock wurden von Prinzessin Ludovica bewohnt. Den zweiten Stock der Prälatur bewohnten die Prinzen. Alle anderen Zimmer in der Prälatur wurden vom Hofstaat und der Dienerschaft benutzt.¹⁹⁸

Vor allem die Hofleute von Maria Beatrix sollen mit den Möbeln nicht sehr sorgsam umgegangen sein – sie und ihr Hofstaat beschädigten die Einrichtung, sodass die Kaiserzimmer nach ihrem Auszug 1801 nicht mehr benutzt werden konnten. So beschreibt Schwindel im Inventar 1855 das Ende der Kaiserzimmer und ihrer Ausstattung: „Als (...) Erzherzog Ferdinand d'Este mit seiner ganzen Familie im Neukloster einquartiert wurde (...) hat diese Kaiserzimmer die Erzherzogin Beatrix bewohnt. Die Hofleute derselben haben alles Ameublement dermaßen ruiniert, das es zu seiner ursprünglichen Bestimmung nicht mehr taugte. Das Kaiserquartier im Neukloster hörte auf, ein solches zu sein und blieb ganz unbenützt.“¹⁹⁹ Erst im Oktober 1803 zog die Familie Österreich-Este mit dem Hofstaat nach Wien in ein Palais, das vom Fürsten Dietrichstein angekauft worden war. Als Entschädigung für die sechs Jahre Gastfreundschaft des Klosters erließ der Erzherzog dem Stift die Rückzahlung eines Darlehens von 7000 Gulden.²⁰⁰ Maria Ludovica verließ erst im Jahr 1809 Wiener Neustadt, um Kaiser Franz I. zu heiraten und somit selbst Kaiserin zu werden. Abt Anton Wohlfahrt feierte ihre Vermählung im Stift mit einer prachtvollen Beleuchtung des Neuklosters.²⁰¹

¹⁹³ Auer (1995), S. 63.

¹⁹⁴ So wird etwa 1835 berichtet, dass die Familie 1798 das erste Mal im Neukloster übernachtete, aber schon ein Jahr früher 1797 endgültig einzog, was nicht möglich ist. Siehe: Freunde der Geschichte (1835), S. 125.

¹⁹⁵ Freunde der Geschichte (1835), S. 125; Gleich (1808), S. 213.

¹⁹⁶ Auer (1994), S. 63; Freunde der Geschichte (1835), S. 130.

¹⁹⁷ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 12.

¹⁹⁸ Freunde der Geschichte (1835), S. 126.

¹⁹⁹ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 12.

²⁰⁰ Freunde der Geschichte (1835), S. 130.

²⁰¹ Ebd., S. 133.

1.3.2. Abt Anton Wohlfahrt – Gymnasium und Franzosenbesatzung (1801-1836)

Abt Anton Wohlfahrt folgte im Mai 1801 auf Abt Alberich Stingel. Er war der Sohn eines Bürgers von Wiener Neustadt, seit 1780 Teil des Konvents des Neuklosters und hatte Philosophie und Recht in Wien studiert. Ab 1796, vor seiner Zeit als Abt, war er der Religionslehrer der Kinder von Ferdinand von Österreich-Este, die im Stift wohnten.²⁰²

1804 wurde Anton Wohlfahrt von Kaiser Franz I. mit der Einrichtung eines Gymnasiums im Stift beauftragt.²⁰³ Es befand sich in der Folge im ersten Hof des Neuklosters rechts neben der Prälatur im zweiten Stock über den Gästezimmern. Die Lehrer kamen aus österreichischen Zisterzienserstiften.²⁰⁴ Pater Bernhard Sommers Kunstkammer befand sich ebenfalls im zweiten Stock, aber in der Prälatur, und vermutlich in unmittelbarer räumlicher Nähe des Gymnasiums.²⁰⁵ Es ist wahrscheinlich, dass die Stiftssammlungen in dieser Zeit auch als Lehrmittel verwendet wurden.

1805 führte Kaiser Franz I. Krieg mit Napoleon. Die Franzosen zogen bis nach Wien, kamen am 15. November 1805 in Wiener Neustadt an²⁰⁶ und quartierten sich dort im Neukloster ein²⁰⁷. Neben dieser Einquartierung litt das Stift auch unter den Zwangsanleihen für den Krieg.²⁰⁸ 1810 musste das Neukloster Silbergeräte an den Kaiser abliefern und ließ einige liturgische Geräte einschmelzen. Ein paar Stücke wurden aufgrund ihres Kunstwerts vor der Einschmelzung gerettet und von einem Abgesandten der K. K. Hofkammer mit einem Befreiungstempel versehen. Es verblieben nur fünf Kelche im Neukloster.²⁰⁹

Unter Wohlfahrts Amtszeit kamen weiterhin hohe Gäste zu Besuch ins Stift: Im Jahr 1813 unternahm Prinzessin Katharina von Russland, verwitwete Großherzogin von Oldenburg mit ihrem Sohn eine Reise nach Italien und übernachtete auf dem Weg im Neukloster. Im Jahr 1814, während des Wiener Kongresses, übernachtete Großfürst Konstantin von Russland ebenfalls im Stift und begutachtete die Militärakademie.²¹⁰

Die wirtschaftlichen Schwierigkeiten während der fast 35-jährigen Amtszeit von Abt Anton Wohlfahrt führten zu 39300 Gulden Schulden im Jahr 1836. Schon 1806 waren 80000 Gulden vom Stift Heiligenkreuz an finanzieller Unterstützung zum Überleben des Neuklosters notwendig geworden.²¹¹

Die letzten 10 Jahre seines Lebens, von 1826 bis 1836 war Anton Wohlfahrt gelähmt und konnte sein Zimmer nicht mehr verlassen.²¹²

²⁰² Birker (1836), S. 227.

²⁰³ Freunde der Geschichte (1835), S. 131.

²⁰⁴ Brunner (1842), S. 64.

²⁰⁵ Ebd., S. 64.

²⁰⁶ Freunde der Geschichte (1835), S. 132.

²⁰⁷ Ebd., S. 132f.

²⁰⁸ Auer (1994), S. 64f.

²⁰⁹ Strommer (1980), S. 139f.

²¹⁰ Freunde der Geschichte (1835), S. 135.

²¹¹ Strommer (1980), S. 151.

²¹² Birker (1836), S. 227.

1.3.3. Pater und Abt Bernhard Schwindel – Neuordnung und Neuklostermuseum (1805-1856)

Bernhard Schwindel wurde am 12.7.1787 in Neudörfel im Burgenland als Sohn eines Jägers geboren. 1805 trat er ins Stift Neukloster ein und studierte 1806-08 Theologie im Stift Heiligenkreuz. 1808 legte er seine Profess ab und unterrichtete von 1810-1830 am Gymnasium im Neukloster. 1839 wurde Schwindel zum Abt des Stiftes gewählt. Er galt als großer Förderer der humanistischen Studien und der Profanwissenschaften.²¹³ Gleichzeitig nahmen in Schwindels Amtszeit als Abt die finanziellen Mittel des Stiftes stetig ab. 1881 beschreibt Kluge, ein Konventsmitglied des Neuklosters, Schwindel wenig schmeichelhaft: Schwindel mache sich durch seine „gefälligen Umgangsformen, Vorliebe für Gesellschaft, Freude am Spiel und glitzernden Schein von Wissenschaftlichkeit und Interesse an der Oekonomie“ beliebt.²¹⁴ Kluge bezeichnet seine Wahl zum Abt sogar „als eine der unglücklichsten, welche hier jemals vorgenommen wurden.“²¹⁵ Und weiter berichtet er: „Mit grossem Pompe feierte er 1844 das vierhundertjährige Jubiläum des Bestehens unseres Stiftes und sah dabei hohe, angesehene Gäste weltlichen und geistlichen Standes in großer Anzahl um sich. Das karg dotierte Stift büsste indess manche Revenue ein, und als Bernhard Schwindel am 9. Dezember 1856 in Wien mit Tod abgegangen (...) war, fand man die Schuldenlast des Neuklosters zu unglaublicher Höhe angewachsen. Das materielle Siechtum (...) hatte – verdeckt von eitlen Schein und Schimmer – einen hohen Grad erreicht (...).“²¹⁶ Offensichtlich wurden also Repräsentation und Feierlichkeiten in Abt Schwindels Amtszeit weiterhin fortgeführt wie in barocken Zeiten, aber es fehlte an Mitteln und möglicherweise auch an ökonomischem Talent.

Schon in seiner Zeit als einfacher Konventuale im Stift beschäftigte sich Bernhard Schwindel mit den Sammlungsbeständen des Neuklosters. Mit dem Auszug der Familie von Ferdinand von Österreich-Este im Jahr 1803²¹⁷ wurden die Kaiserzimmer im zweiten Stock der Prälatur frei. Nur noch wenige Prunkmöbel waren erhalten. Diese arrangierte Schwindel nach eigenen Angaben 20 Jahre später, 1823-1828, in den freien Kaiserzimmern neu.²¹⁸ 1827, wurde auch die Sammlung der Mineralien und Konchylien dorthin verbracht²¹⁹ und von Schwindel gesammelt in den zehn Naturalienkästen aufgestellt.²²⁰ Zusammenfassend kann festgestellt

²¹³ Österreichische Akademie der Wissenschaften, Österreichisches Biographisches Lexikon und biographische Dokumentation, Schwindel, Bernhard (Joseph) (1787-1856), Abt, in: <http://www.biographien.ac.at/oebl?frames=yes>, Zugriff am 18.6.2018.

²¹⁴ Kluge (1881), S. 271.

²¹⁵ Ebd., S. 271.

²¹⁶ Ebd., S. 272.

²¹⁷ Freunde der Geschichte (1835), S. 130.

²¹⁸ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855.

²¹⁹ Heinrich Mayer, Archivar des Stiftes Neukloster, an Dr. Eva-Frodl Kraft, Österreichisches Bundesdenkmalamt, Benachrichtigung für eine Forschungsarbeit, 30.9.1971, Archiv Stift Neukloster, L235/2/4.

²²⁰ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 66.

werden, dass aus Schwindels Bemühungen spätestens um 1837²²¹ das sogenannte „Neuklostermuseum“ resultierte, da es zu diesem Zeitpunkt zum ersten Mal in der Literatur von Fronner erwähnt wird. In diesem Museum wurden die Kunstkammerobjekte mit anderen Konvoluten, den Restbeständen der Einrichtungstücke der Kaiserzimmer und mit den Naturalien, vermischt.²²² Schwindel folgte dem damaligen Trend der „Musealisierung“. Auch im Rathaus in Wiener Neustadt wurden 1825, parallel zu Schwindels Aktivitäten im Neukloster, die Bestände der städtischen Sammlung in einem Antikenkabinett von J. N. Fronner auf „eine sehr zweckmäßige und solide Art geordnet“²²³. Dieses Antiquitätenkabinett beherbergte die Kunstwerke, die sich im Besitz der Stadt befanden, etwa den Corvinusbecher, eine der berühmtesten Goldschmiedearbeiten aus dem 15. Jahrhundert.²²⁴ Heute befinden sich die Bestände im Stadtmuseum Wiener Neustadt. Schwindel verfolgte vermutlich diese Bemühungen in Wiener Neustadt und konnte sich daran orientieren.

1828 verfasste Bernhard Schwindel das Inventar der Mineralien und Konchylien.²²⁵ Er verweist darin auf wissenschaftliche Ordnungssysteme in der Aufstellung der Objekte,²²⁶ die zur damaligen Zeit erst kürzlich publiziert worden waren²²⁷. Aus diesem Grund ist anzunehmen, dass Schwindel das Naturalienkabinett nicht nur inventarisierte und in die Kaiserzimmer verbrachte, sondern auch nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten neu ordnete.

Im Jahr 1855, als er bereits Abt war, beschrieb er in einem weiteren Inventar auch die Kunstobjekte und ihre neue Aufstellung in der Raumabfolge der ehemaligen Kaiserzimmer.²²⁸ Schwindel gibt zu den meisten Objekten eine Datierung an, seine Expertise schätzt er aber selbst gering ein: „Ich bin zu wenig Kenner von allen vorhandenen Gegenständen, die richtige Beschreibung oder auch nur Angabe liefern zu können; daher ich ersuche meine Unrichtigkeiten nachträglich verbessern zu wollen. Ich habe bei dieser Zusammenstellung (...) hauptsächlich nur den Zweck vor Augen, und das Geschichtliche so mancher Gegenstände, das ich von den alten Geistlichen erfahren habe, von der Vergessenheit zu retten. Vieles ist leider, wovon nur Niemand Auskunft zu geben wusste, jetzt schon der Vergessenheit verfallen.“²²⁹ Schwindel bezieht sich in seinem Inventar also auf die Erzählungen anderer und auf die mündliche Tradierung im Stift.

²²¹ Fronner (1837), S. 140.

²²² Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855.

²²³ Boeheim (1827), S. 12.

²²⁴ Ebd., S. 12.

²²⁵ Schwindel, B., Katalog der Mineralien und Conchylien Sammlung, Wiener Neustadt, 1828, Archiv Stift Neukloster, K 412.

²²⁶ Ebd., Titelblatt.

²²⁷ Germar (1824); Wilhelm (1813).

²²⁸ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855.

Diese gemischte Aufstellung wird auch 1837 von Fronner beschrieben und eindeutig Schwindel zugeordnet: Fronner (1837), S. 140.

²²⁹ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 3.

Darüber hinaus berichtet ein Reiseführer 1842 über den Besuchermodus in der Neuklostersammlung: man konnte sie auf Anfrage in Führungen besuchen. Diese Aufgabe übernahm damals der Bibliothekar, Pater Franz.²³⁰

²³⁰ N. N. (1842), S. 6.

1.3.4. Abt Benedikt Steiger – das Ende der Selbstständigkeit (1856-1880)

Auch Benedikt Steiger, der 1856 auf Bernhard Schwindel folgte, konnte sich als Abt offenbar keinen guten Ruf erwerben. Er wurde von Kluge, einem Zeitzeugen, 1881 folgendermaßen beschrieben: „In unbefangener kindlicher Harmlosigkeit herangewachsen (...) wusste er die Geister schwer zu unterscheiden und hatte darum das Unglück mehrmals (...) die materiellen Interessen des Hauses wider seinen besten Willen arg geschädigt zu sehen; denn mit Bernhard Schwindel war die Mißwirthschaft keineswegs vom Schauplatze verschwunden“.²³¹ Die finanziellen Schwierigkeiten hielten also an und hatten ihre Ursachen diesmal nicht in der Vorliebe für „Pomp“, sondern in falschen Entscheidungen des Abtes.

Das Stift wurde Opfer von Betrügereien und Diebstahl. Der Kunsthändler Frey soll für eine Ausstellung in Prag für Papst Pius IX. 18 Objekte aus dem Neukloster erhalten haben. Dann behauptete er, dass diese Gegenstände beim Einsturz eines Gerüstes zerstört worden wären und leistete 1300 Gulden „Schadensersatz“. Zu diesen Objekten gehörten ein großes Elfenbeinrelief mit einer Darstellung der Kreuzigung aus dem 18. Jahrhundert und ein Elfenbeinschnitzwerk mit den Heiligen Drei Königen aus dem 15. Jahrhundert.²³² Diebstähle „aufgrund der Sorglosigkeit“²³³ des Stiftes betrafen etwa eine Monstranz im Wert von 6000 Gulden und ein Ciborium im Wert von 60 Gulden, die dadurch verloren gingen.²³⁴

In Benedikt Schweigers Amtszeit fällt auch die Verstaatlichung des Gymnasiums im Jahr 1871.²³⁵ Sie stellte das Ende der klostereigenen Institution nach 67 Jahren dar und das Neukloster verlor seinen Status als Bildungsinstitution.

Unter Benedikt Steiger fand also erstmals der „Leihverkehr“ mit den Kunstobjekten des Neuklosters statt. Im Jahr 1873 war das Stift in der Weltausstellung in Wien vertreten, und zwar im „Pavillon des amateurs“.²³⁶ In diesem Pavillon wurden bedeutende Kunstobjekte in Privatbesitz, die weit zerstreut und der Öffentlichkeit unbekannt waren, zusammengeführt. Die beteiligten Eigentümer wurden direkt vom Komitee der Weltausstellung eingeladen. Die gesamte Ausstellung setzte sich aus 645 Objekten in zwei Sälen zusammen und war auf die sogenannte „Kleinkunst“ beschränkt, die unter anderem die Goldschmiedekunst, Elfenbeinplastik und Emailmalerei umfasste. Viele Klöster trugen zur Ausstellung bei.²³⁷ Ein Objekt aus dem Neukloster wird in einer Ausgabe der Wiener Zeitung 1873 explizit erwähnt. Es handelt sich um eine „schöne Marmorbüste“, die aus dem 15. Jahrhundert stammen sollte und in dem Artikel folgendermaßen beschrieben wird: „das Portrait eines zarten Mädchens von sinnigem Ausdruck, das hübsche Köpfchen leicht geneigt; Kunstcharakter und

²³¹ Kluge (1881), S. 272f.

²³² P. Eugen Bill an Abt Heinrich Grünbeck, Ansuchen um Überlassung von Kunstgegenständen zu Ausstellungszwecken, 28.11.1886, Archiv Stift Neukloster, L245/8/4.

²³³ Mayer (1966), S. 28.

²³⁴ Ebd., S. 28.

²³⁵ Ebd., S. 28f.

²³⁶ General-Direktion der Weltausstellung an das Stift Neukloster, Ansuchen um das Einsenden von Kunstgegenständen, Brief, 24.4.1873, Archiv Stift Neukloster, L235/8/4.

²³⁷ Wiener Zeitung (1873a), S. 1147.

Haartracht deuten auf Ober-Italien.“²³⁸ Darüber hinaus wird angedeutet, dass Liebhaber mitunter bereit wären, Unsummen für solche Renaissance-Gegenstände zu bezahlen.²³⁹ Es handelt sich bei dem genannten Objekt womöglich um eines das heute noch im Bestand erhalten ist, ob dieses tatsächlich ins 15. Jahrhundert zu datieren ist, bleibt fraglich (Abb. 23).



Abbildung 23: Büste eines Mädchens aus der Sammlung des Stiftes Neukloster, womöglich in der Wiener Weltausstellung 1873 im „Pavillon des amateurs“ ausgestellt

In Wiener Neustadt wurde zur Zeit der Wiener Weltausstellung ebenfalls eine Ausstellung veranstaltet, in der auch Objekte aus dem Stift Neukloster gezeigt wurden. Im Sommer 1873 wurden historisch und kunsthistorisch bedeutsame Stücke zusammengetragen. Die Wiener Weltausstellungszeitung berichtete 1873 darüber: „Wiener Neustadt wird während der Zeit der Wiener-Weltausstellung (...) eine Ausstellung seiner (...) Schätze vorbereiten (...) Abgesehen von den berühmten historischen Schätzen der Stadt wird die Ausstellung umso sehenswerter sein, als durch die besondere Güte des Abtes des Cisterzienser-Stiftes Neukloster in Neustadt die Kunstschatze und Alterthümer des Stiftes zum erstenmale dem Publicum öffentlich vor Augen gestellt werden.“²⁴⁰ Diese Präsentation in Wiener Neustadt war wohl Teil der Weltausstellung in Niederösterreich. Die Ausstellung der Sammlung des Neuklosters wird hier als besondere „Sehenswürdigkeit“ beworben.²⁴¹

1879 wurde dem Stift aufgrund der anhaltenden finanziellen Schwierigkeiten vom Ministerium der ökonomische Referent der Grundsteuerregulierungsbezirksschätzung, Anton Foltanek, als

²³⁸ Wiener Zeitung (1873b), S. 1380.

²³⁹ Ebd., S. 1380.

²⁴⁰ Wiener-Weltausstellungs-Zeitung (1873), S. 4

²⁴¹ Ebd., S. 4.

Vermögensberater zur Seite gestellt.²⁴² Dieser verfasste einen Bericht zur Lage. In seinem Bericht weist er darauf hin, dass „das Stift einen auf 10000fl geschätzten sogenannten Prälatenschmuck und ein Museum unbekanntes Wertes“ besitze. Er bezeichnet diese Sammlungen als „zwei tote, unfruchtbare Objekte, welche möglicherweise ein Kapital von 25000 bis 30000 fl repräsentieren“²⁴³ und schlug vor, sie zu verkaufen.²⁴⁴ Ausschlaggebend für Foltaneks Bewertung des Neuklostermuseums als „unfruchtbares Objekt“ war, dass es nicht für Besucher zugänglich wäre.²⁴⁵ Die Empfehlung eines Ausverkaufs stieß im Neukloster auf großen Widerstand. Benedikt Steiger wehrte sich gegen die Bewertungen Foltaneks und widerspricht: „...vielmehr werden dieselben [die Sehenswürdigkeiten] jedermann, Fremden und Einheimischen, welche es verlangen, vom dem Kustos desselben P. Johann Nep. Schlögl mit größter Bereitwilligkeit gezeigt. Ferner wurden mehrere Gegenstände des Museums an das k. k. österreichische Museum für Kunst - und Industrie zur leihweisen Überlassung abgegeben, allwo sie gewiß nicht als tote, unfruchtbare Objekte zu betrachten sind.“²⁴⁶ Laut den Angaben des Abtes gab es also zum einen Führungen auf Anfrage, zum anderen wurden auch die Leihgaben an das Museum für Kunst und Industrie (heutiges MAK) im Stift als eine wichtige Form der Öffnung der Sammlung betrachtet. Darüber hinaus führte der Abt noch ein Argument an, die „Ehre“ und die Bedeutung des Stiftes: „Endlich darf doch auch der ideale Standpunkt nicht ganz aus dem Auge gelassen werden. Es gereicht gewiß einem Stifte zu Ehre, wenn außer einem Meierhof auch Gegenstände, welche Sinn für Kunst und Wissenschaft bekunden, in demselben anzutreffen sind.“²⁴⁷ Diese Bemerkung macht deutlich, welchen Stellenwert die Sammlung für die Identität des Stiftes hatte.

Um die Pläne Foltaneks zu verhindern, wandte sich das Neukloster in der Folge an das Stift Heiligenkreuz mit der Bitte um die Vereinigung beider Stifte. Auch hier zeigt es sich, wie wichtig es für den Konvent war, die Besitztümer des Klosters „zusammenzuhalten“ und somit auch die Kunstsammlung. Einer der Pater berichtet während der Diskussionen zur Vereinigung: „Wir aber wollen nicht ein Atom vom Stiftsgut abhandenkommen lassen – es soll im Fall einer Verschmelzung mit Heiligenkreuz alles intakt übergeben werden.“²⁴⁸ Das Stift Heiligenkreuz kam diesen Wünschen generell entgegen und hatte großes Interesse daran, die Kunstschatze in Neukloster zu erhalten und nicht zu verkaufen. Insbesondere die Kirchenparamente wurden als besonders bedeutend eingeschätzt.²⁴⁹

Im Jahr 1879 stimmte das Stift Heiligenkreuz der Verschmelzung mit dem Stift Neukloster zu.²⁵⁰ Am 7. März 1880 wurde der Vereinigung der beiden Stifte die landesfürstliche

²⁴² Auer (1994), S. 69.

²⁴³ Mayer (1966), S. 28.

²⁴⁴ Ebd., S. 29.

²⁴⁵ Ebd., S. 29.

²⁴⁶ Ebd., S. 34.

²⁴⁷ Ebd., S. 34.

²⁴⁸ Ebd., S. 33.

²⁴⁹ Ebd., S. 39.

²⁵⁰ Ebd., S. 42.

Genehmigung erteilt.²⁵¹ Die endgültige Vereinigung mit dem Gehorsamkeitsgelübde der Mönche an den Abt von Stift Heiligenkreuz erfolgte dann am 26. April 1882.²⁵²

Ein Inventar und ein Übergabeprotokoll vom 8. Oktober 1880 geben Überblick über einige Objektgruppen im Neukloster. Hier waren unter anderem Pretiosen im Wert von 10 892 Gulden verzeichnet.²⁵³ Unter den Pretiosen wurden 32 Positionen angeführt, dabei handelte es sich hauptsächlich um Prälatenschmuck wie Pektorale und Ringe.²⁵⁴ Diese befinden sich heute wohl, sofern erhalten, im Stift Heiligenkreuz. Die Objekte der sogenannten „Schatzkammer“, bei der es sich vermutlich um die Paramentenkammer handelte, der Sakristei, der Stiftskirche, der Bibliothek, des Archivs und des Museums werden im Inventar nicht detailliert beschrieben oder bewertet.²⁵⁵ Dies war zu diesem Zeitpunkt nicht notwendig, da das Stift Heiligenkreuz deren Verkauf nicht in Betracht zog.²⁵⁶ Offenbar war auch nicht geplant die Sammlungsbestände des Neuklosters in das Mutterstift zu überführen oder aufzuteilen, sondern sie sollten dort verbleiben. Später kam es dennoch zu vereinzelt Transfers von Objekten, insbesondere der Glasgemälde und der Tafelgemälde. Die Kunstkammer Pater Sommers wurde abgesehen davon zwar durch Verkäufe dezimiert, jedoch nicht nach Heiligenkreuz verbracht (siehe folgende Kapitel).

²⁵¹ Mayer (1966), S. 65.

²⁵² Auer (1994), S. 70.

²⁵³ Mayer (1966), S. 93.

²⁵⁴ Ebd., S. 96.

²⁵⁵ Ebd., S. 97.

²⁵⁶ Ebd., S. 112.

1.3.5. Dezimierung der Sammlung (1880-1927)

Seit der Vereinigung der beiden Stifte ab 1880 war man im Stift Neukloster-Heiligenkreuz mit der Ordnung der wirtschaftlichen Lage beschäftigt, und es wurden keine nennenswerten Investitionen getätigt.²⁵⁷ Obwohl das Stift Heiligenkreuz dies bei der Verschmelzung der beiden Stifte noch nicht in Betracht gezogen hatte, kam es zu Verkäufen von Kunstobjekten des Neuklosters, um Schulden zu tilgen. Einer der prominentesten war die Übergabe des gotischen Flügelaltars der Stiftskirche des Neuklosters an den Stephansdom in Wien um 10 000 Gulden im Jahr 1884.²⁵⁸

Darüber hinaus wurden im Zuge des Ersten Weltkrieges 1916 Abgaben für die Kriegsführung eingefordert. Die Requisition, die Beschlagnahmung von zivilen Sachgütern für Heereszwecke, zielte auf die zinnernen Gegenstände der Neuklostersammlung ab. Offiziell waren einige Objekte aufgrund ihres besonderen künstlerischen oder historischen Wertes davon ausgenommen: Die „reliefierte Schüssel von Enderlein, der dazugehörige Krug aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts und zwei Plaketten mit Reliefs, die Beweinung Christi und die Kreuzabnahme aus dem 18. Jahrhundert“.²⁵⁹ Sowohl die Schüssel als auch der Krug sind heute noch in der Sammlung erhalten, ebenso eine große Menge an Zinntellern, vermutlich konnte sich das Neukloster also den geforderten Abgaben entziehen.

Im Jahr 1925 erfolgte der Verkauf eines der größten Sammlungskonvolute des Neuklosters, der Majolikasammlung. Dem ging eine lange Geschichte von Leihgaben voraus, die im April 1864 begann. Zu diesem Zeitpunkt fand sich der Bibliothekar Dr. Falke im Stift ein, um „jene Kunstgegenstände desselben, welche zur ersten Ausstellung im Museum für Kunst und Industrie geeignet sind“ dorthin zu überbringen.²⁶⁰ So kamen am 16.4.1864 die ersten Objekte der Majolikasammlung als Leihgabe ins k. k. österreichische Museum für Kunst und Industrie, dem heutigen Museum für angewandte Kunst. Es handelte sich zunächst um 23 Stück der Majolikasammlung.²⁶¹ Das geschah noch vor der Eröffnung des Museums am 12.5.1864. In der Folge stellte das Museum am 18.11.1874 eine Anfrage zum Ankauf der Majolikasammlung des Stiftes. Der von Kornheisl in Vertretung von Direktor Eitelberger verfasste Brief bietet alle Überredungskunst auf: „(...) ein Geschirr mit zum größten Theil sehr weltlichen Figuren ist keine Sache, welche ein geistliches Haus unter allen Umständen zu erhalten suchen soll“²⁶², erklärt er und zielt weiter auf die Lagerungsbedingungen im Stift ab:

²⁵⁷ Höggerl (1946), S. 10.

²⁵⁸ Ebd., S. 10.

²⁵⁹ Paul Hanakamp, Architekt und Korrespondent der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege an das Stift Heiligenkreuz-Neukloster, Brief, 23.8.1916, Archiv Stift Neukloster L235/8/2.

²⁶⁰ Sectionsrath im Staatsministerium Heiderer, Österr. Museum für Kunst und Industrie, an den Abt des Stiftes Neukloster Benedikt Steiger, Brief, Ankündigung der Übernahme der Makolikaobjekte, 5.4.1864, Archiv Stift Neukloster, L235/1/1.

²⁶¹ Falke, Kustos am K. K. österr. Museum, Bestätigung der leihweisen Überlassung von , Wiener Neustadt, Neukloster, 16.4.1864, Archiv Stift Neukloster, L235/1/1.

²⁶² Kornheisl im Namen von Direktor Eitelberger, Museum für Kunst und Industrie an den Herrn Prälat (Abt) des Neuklosters, Verkaufsanfrage - Majolikasammlung, 18.11.1874, Archiv Stift Neukloster, L235/1/1.

„Auch kann es sehr leicht geschehen, daß so zerbrechliche Sachen (...) ruiniert werden.“²⁶³ Letztlich werden noch andere Verkaufsbeispiele ins Feld geführt: „Auch das Stift St. Florian hat Gleiches gethan“²⁶⁴. Dieser erste Vorstoß, das Stift zum Verkauf zu überreden, war jedoch nicht erfolgreich. Im Jahr 1875 wurden noch mehr Leihgaben an das Museum für Kunst und Industrie übergeben. Auf der Leihliste sind 70 Stücke vermerkt, die vermutlich zusätzlich zu den zuvor bereits geliehenen 23 Stücken im Museum ausgestellt wurden.²⁶⁵ Eine Leihliste aus dem Jahr 1888 bestätigt, dass sich 94 Objekten aus dem Neukloster im Museum befanden.²⁶⁶ Offensichtlich hat das Neukloster schon bald versucht, seine Leihgaben wieder aus dem Museum zurückzubekommen, denn das Ministerium für Cultur und Unterricht schickte am 29.11.1888 eine Stellungnahme zu dem Thema, um das Stift wiederum davon zu überzeugen, die Objekte im Museum zu belassen: Für das Museum wäre die Rückgabe der Majoliken ein großer Verlust, weil diese sehr selten sind und „(...) sie könnten in der Sammlung des Museums bei ihrer großen Seltenheit nur sehr schwer ersetzt werden“.²⁶⁷ Dieser Brief zeigt den großen Wert der Sammlung und den Unwillen der öffentlichen Einrichtung, die Objekte wieder zurückzugeben. In der weiteren Folge wurde offensichtlich rund die Hälfte der Objekte zurückgegeben und rund 40 Objekte verblieben nachweislich im Museum.²⁶⁸ Am 28.2.1925 forderte das Neukloster wiederum nachdrücklich die ehestbaldige Rückgabe dieser letzten 40 Stück leihweise übergebenen Majolika und dazu noch „tadellose Verpackung und sichere Zustellung“²⁶⁹. Dieser letzten Forderung wurde wahrscheinlich nicht nachgekommen. Zwanzig Jahre später änderte sich die Einstellung des Stiftes Neukloster und es stellte am 30.4.1925 einen Antrag zum Verkauf der Majolika-Sammlung an das erzbischöfliche Ordinariat. Das Geld sollte für die notwendige Reparatur der Kirche und des Stiftsgebäudes verwendet werden.²⁷⁰ Der Kaufabschluss mit dem Museum für Kunst und Industrie wurde dann am 27.5.1925 unter Abt Rabensteiner per mündlicher Vereinbarung vollzogen. Das Museum kaufte alle Leihgaben und alle anderen Majolika-Objekte im Neukloster. Die Stücke wurden von Kustos D. R. Ernst am 28.5.1925 abgeholt. Der Kaufpreis betrug 850 Millionen Kronen oder 85000 Schilling.²⁷¹ Später, meldete sich das Bundesdenkmalamt, das offensichtlich

²⁶³ Kornheisl im Namen von Direktor Eitelberger, Museum für Kunst und Industrie an den Herrn Prälat (Abt) des Neuklosters, Verkaufsanfrage - Majoliksammlung, 18.11.1874, Archiv Stift Neukloster, L235/1/1.

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Dr. Albert Ilz, Kustos Österr. Museum Wien, für den Prälaten, Bestätigung der leihweisen Überlassung an das k. k. Museum für Kunst und Industrie, Auflistung der Werke, 18.3.1875, Archiv Stift Neukloster, L235/1/1.

²⁶⁶ Falke für die Direction des k. k. Museums für Kunst und Industrie, Bestätigung der leihweisen Überlassung des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie an das Neukloster, Auflistung der Werke, 18.11.1888, Archiv Stift Neukloster, L235/1/1.

²⁶⁷ Ministerium für Cultur und Unterricht an das Stift Neukloster, Brief, 29.11.1888, Archiv Stift Neukloster, L235/1/3.

²⁶⁸ K. k. österreichisches Museum für Kunst und Industrie an den Prior des Neuklosters, Brief über den Verbleib von 40 Majoliken im Museum bis 3. Nov. 1921, 11.8.1914, Archiv Stift Neukloster, L 235/1/2.

²⁶⁹ Stift Neukloster an das k. k. österreichische Museum für Kunst und Industrie, Brief, Forderung der Rückgabe, 28.2.1925, L235/1/2.

²⁷⁰ Stift Neukloster an das Erzbischöfliche Ordinariat, Brief, Antrag zum Verkauf der Majolika-Sammlung, 30.4.1925, Archiv Stift Neukloster, L235/1/4.

²⁷¹ K. k. österreichisches Museum für Kunst und Industrie an das Stift Neukloster, Brief, Vereinbarung zur Abholung der Objekte, 28.5.1925, Archiv Stift Neukloster, L235/1/4.

übergangen worden war und keine Genehmigung für den Verkauf erteilt hatte. Diese musste daher nachträglich beantragt werden.²⁷²

Letztendlich wurde der Erlös für die Renovierung des Stiftsgebäudes im Jahr 1925 genutzt.²⁷³ Heute sind im Neukloster nur noch Fragmente der Majolikasammlung (3 Objekte und ein Bruchstück) erhalten (Abb. 24).²⁷⁴



Abbildung 24: Fragmente der Majolikasammlung in der neu aufgestellten Kunstkammer des Stiftes Neukloster, 2017.

²⁷² Schubert vom Bundesdenkmalamt an den Prior des Neuklosters, Brief, 13.6.1925, Archiv Stift Neukloster, L235/1/4.

²⁷³ Höggerl (1946), S. 11f.

²⁷⁴ Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 173, 174, 188.

1.3.6. Pater Dominik Bilimeks Erbe (1888)

1888 gab es möglicherweise den letzten großen Zuwachs der Sammlung des Neuklosters. In diesem Jahr erhielt das Stift das Erbe von Pater Dominik Bilimek.²⁷⁵ Pater Dominik Bilimek war Kustos des kaiserlichen Naturalienkabinetts in Mexiko und Bibliothekar von Kaiser Maximilian, dem er nach Mexiko folgte. Er kehrte 1866 als bekannter Naturforscher nach Wien zurück.²⁷⁶

Pater Bilimek sammelte auf seinen vielen Reisen unter anderem Mineralien, Pflanzenabdrücke in Mineralien und Tonmergel, Konglomerate mit Versteinerungen, Ammoniten im Kalk, Tierknochen im Trochitenkalk, Abdrücke in Kreidekalken, Blattabdrücke in Schwefel und Abdrücke von Seeigeln und Korallen.²⁷⁷ Nach seinem Tod wurden dem Neukloster 22 Collis (Pakete) als Verlassenschaft vom Schlossverwalter Miramars zugeschickt.²⁷⁸ Ein Teil der Naturaliensammlung Bilimeks könnte im Zuge dessen der Sammlung in Neukloster einverleibt worden sein. Die besten Stücke befinden sich jedoch heute mit Sicherheit in den großen Museen in Wien. Bilimek hatte nämlich schon zu Lebzeiten wertvolle Teile seiner Sammlungen dem K. K. Hofmuseum (dem heutigen Naturhistorischen Museum Wien) gegen eine Leibrente überlassen. Sein Herbarium befindet sich etwa im Botanischen Institut der Universität Wien. Weitere Naturalien sind in die Museen und Botanischen Gärten in Paris, Lyon, Kew, Cambridge/Mass., New York, Washington, Kopenhagen, Mexiko und St. Petersburg gelangt. Die mexikanischen Altertümer seiner Sammlung befinden sich seit 1878 im Museum für Völkerkunde, heute Weltmuseum, in Wien.²⁷⁹

²⁷⁵ Romanek, G., Pater Dominik Bilimek ein Geistlicher des 19. Jahrhunderts als Forscher und Reisender, Hausarbeit in Geschichte, Lehrkanzel Günther Hamann, 1981, Archiv Stift Neukloster, K 423, S. 9, S. 13.

²⁷⁶ Neues Fremdenblatt (1867), S. 8.

²⁷⁷ Romanek, G., Pater Dominik Bilimek ein Geistlicher des 19. Jahrhunderts als Forscher und Reisender, Hausarbeit in Geschichte, Lehrkanzel Günther Hamann, 1981, Archiv Stift Neukloster, K 423, S. 18.

²⁷⁸ Ebd., S. 13.

²⁷⁹ O. V., Bilimek, Dominik, in: Biographia Cisterciensis (Cistercian Biography), http://www.zisterzienserlexikon.de/wiki/Bilimek,_Dominik, Zugriff 21.4.2016, update 2.12.2013.

1.3.7. 1938-1945: Zweiter Weltkrieg

Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Österreich 1938 wurden offizielle Stellen wieder auf die Sammlung aufmerksam. So erfolgte im Jahr 1938 der Bescheid der Landeshauptmannschaft Niederdonau, dass sämtliche Kunstgegenstände im Stift wie die Gemälde, die Plastiken, die Handschriften, die Inkunabeln und die Glasgemälde an Ort und Stelle zu bleiben hätten und, dass die Kunstsammlungen entsprechend aufzustellen und zu ordnen seien. Des Weiteren wird erwähnt, dass es wünschenswert wäre, dass die Kunstsammlungen an gewissen Tagen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht würden.²⁸⁰

Im Jahr 1940 wurden zehn Glasgemälde aus der Sammlung des Stiftes Neukloster unter Druck um 40 500 Reichsmark an das „Staatliche Kunstgewerbemuseum Wien“ (heute Museum für angewandte Kunst) verkauft. Im Jahr 2009 wurde vom Kunstrückgabebeirat empfohlen, die Glasgemälde wieder zurückzugeben²⁸¹ und die Rückgabe wurde im selben Jahr durchgeführt.²⁸² Die Glasgemälde gelangten jedoch nicht zurück ins Neukloster, sondern vermutlich gleich ins Mutterstift Heiligenkreuz. Ein Teil davon ist heute im Stiftsmuseum Heiligenkreuz ausgestellt (Abb. 25).²⁸³



Abbildung 25: Drei Glasgemälde aus der Sammlung des Stiftes Neukloster, die heute im Stiftsmuseum Heiligenkreuz ausgestellt sind: Maria mit Kind (um 1460), der Heilige Jakob (um 1525), große Wappenscheibe (um 1460).

²⁸⁰ Landeshauptmannschaft Niederdonau an das Stift Neukloster, Bescheid, Sicherstellung von Kunstgegenständen, , 19.12.1939, Archiv Stift Neukloster L235/8/5.

²⁸¹ Beschluss des Beirats des Bundesgesetzes über die Rückgabe von Kunstgegenständen aus den Österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen, Sitzung vom 23. Jänner 2009, in: Heiligenkreuz_2009_01_23, http://www.provenienzforschung.gv.at/wp-content/uploads/2014/04/Heiligenkreuz_2009-01-23.pdf, Zugriff 10.1.2017.

²⁸² Stift Heiligenkreuz-Neukloster, in: http://www.mak.at/stift_heiligenkreuz-neukloster, Zugriff am 10.1.2017

²⁸³ Glasgemälde aus dem Neukloster im Museum von Stift Heiligenkreuz: Maria mit Kind (um 1460), Knieender Stifter (1460), Knieende Stiftern (1460), der Heilige Jakob (um 1525), Große Wappenscheibe (um 1460)

Im August 1943 wurde eine Evakuierung von gotischen Tafelbildern, Glasgemälden und Statuen des Neuklosters in das Salzbergwerk Altaussee vorgenommen.²⁸⁴ Die verbliebenen Kunstobjekte des Stiftes wurden mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls in Sicherheit gebracht, vermutlich in den Keller des Neuklosters. Dieser Keller wurde bei den etwa 135 Fliegeralarmen in der Stadt von mehreren 100 Personen benutzt und bot einen wirksamen Schutz.²⁸⁵

Im April 1944 wurde das Stift Neukloster durch einen amerikanischen Luftangriff schwer beschädigt. Auf das Neukloster und seine unmittelbare Umgebung fielen 14 Bomben. „An der Kirche wurden die Fenster zertrümmert, das Dach zerstört, in der Kirche durch Druckwirkung das Hochaltarbild senkrecht von oben nach unten in der Mitte durchgerissen (...)“. Der äußere südliche und südöstliche Teil des Klostergebäudes wurde zerstört. Im Südosttrakt befanden sich sowohl die Prälatur, der Festsaal, als auch die Museumsräumlichkeiten.²⁸⁶ Auf einem Foto kann man die Zerstörungen genau erkennen (Abb. 26-27). Der ganze Festsaal ist vollkommen zusammengebrochen, die Mauern der angrenzenden Museumsräumlichkeiten stehen noch.



Abbildung 26: Bombenschaden im Osttrakt der Prälatur, nach 1944

²⁸⁴ Gerhartl (1982), S. 8.

²⁸⁵ Höggerl (1946), S. 57.

²⁸⁶ Ebd., S. 57.



Abbildung 27: Museumstrakt nach der Bombardierung 1944

Im Jahr 1946 fanden sich die Kunstwerke aus dem Neukloster, die im Salzbergwerk Altaussee gelagert waren, teilweise in der Pfarrkirche von Bad Aussee und im Stift Kremsmünster wieder. Im Salzbergwerk Altaussee war noch eine Kiste mit gotischen Architekturglasfenstern eingelagert.²⁸⁷ So forderte der Prior des Neuklosters Wilhelm Goll 1948 Dr. Cykan vom Staatsdenkmalamt auf, die Holzstatuen, Tafelgemälde und Glasmalereien in das Stift zurückzuführen.²⁸⁸ Am 9.12.1948 übernahm schließlich der damalige Stadtrat für Kultur, Karl Ditlmann, die noch im Stift Kremsmünster, in Altaussee und in Bad Aussee verbliebenen Kunstgegenstände aus Wiener Neustadt und brachte sie wieder zurück. Einem Bericht von Georg Niemetz vom 18. Dezember 1948 zufolge, befanden sich die Objekte in gutem Zustand, nur einige Ölbilder zeigten leichte Schimmelbildung und mussten gereinigt werden.²⁸⁹ Heute befinden sich diese Tafelgemälde im Stiftsmuseum Heiligenkreuz, wohin sie vermutlich nach der Rückführung nach dem Zweiten Weltkrieg gelangten (Abb. 28). Bisher scheinen aber sowohl die Tafelgemälde, als auch die erwähnten Glasmalereien die einzigen Sammlungskonvolute zu sein, die von der Kunstammer des Stiftes Neuklosters in das Mutterstift Heiligenkreuz überführt wurden.

²⁸⁷ Wilhelm Goll, Prior Neukloster, an J. Cykan, Bundesdenkmalamt, Brief, 25.11.1948, BDA Archiv, Abt. NÖ, 2712, 4778.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Gerhartl (1982), S. 12.



Abbildung 28: Ausstellung der mittelalterlichen Tafelgemälde aus Stift Neukloster im Stiftsmuseum Heiligenkreuz, 2016, wohin sie vermutlich nach dem Zweiten Weltkrieg verbracht wurden.

Mit dem Wiederaufbau der zerstörten Gebäudeteile des Neuklosters wurde erst 1951 begonnen. Von außen betrachtet wurde der alte Zustand wieder hergestellt²⁹⁰, im Inneren jedoch teilweise eine andere Raumaufteilung gewählt.²⁹¹ Anstatt des barocken Festsaaes wurde der Bernardisaal errichtet. Die ursprünglichen Museumsräumlichkeiten waren nicht mehr vorhanden.²⁹² Die Sammlung hatten ihren angestammten Aufbewahrungsort verloren und es begann eine Odyssee innerhalb der Stiftsräume, die nicht im Detail nachvollzogen werden kann. Die Sammlung war wohl nicht für Besucher zugänglich und teilweise in Kisten verpackt.²⁹³

²⁹⁰ Bundesdenkmalamt an Magistrat. Wr. Neustadt Abtlg. 4. Stadtbauamt, Brief, 9.5.1951, BDA Archiv, Abt. NÖ, 2712, ZI 4b/102/51,

²⁹¹ Magistrat Wiener Neustadt Abteilung 4, Stadtbauamt an das Bundesdenkmalamt, Wien, Anschreiben und Pläne, betreffend Neukloster Wiederaufbau, 14.04.1951, BDA Archiv, Abt. NÖ, 2712, ZI 3205.

²⁹² Freundliche Mitteilung von Pater Johannes, Altprior des Neuklosters, persönliches Gespräch am 15.1.2015.

²⁹³ Freundliche Mitteilung von Mag. Peter Huber, persönliches Gespräch am 29.7.2017. Er ordnete die Sammlung in den 1980er Jahren.

1.4. Formen der Präsentation und Aufbewahrung

Nach der Gründung 1444 erfuhren die Sammlungsbestände des Stiftes vor allem im 18. Jahrhundert eine deutliche Vermehrung – es entstanden repräsentative Räume, wissenschaftliche Sammlungen und natürlich die Kunstkammer. Hier soll nun in kompakter Form nachvollzogen werden, wo sich diese Bestände im Gebäude befanden und wozu sie dienten. Aus dem 18. Jahrhundert selbst gibt es kaum Quellenmaterial darüber, weshalb hier vieles nur aus späteren Texten und aus dem historischen Kontext abgeleitet werden kann. In der Folge wird der Fokus auf die Zeit gelegt, in der nur kaum noch eine aktive Sammeltätigkeit stattfand und die Bestände zum Teil aus ihrem ursprünglichen Kontext gegriffen und neu geordnet wurden: das 19. Jahrhundert, in dem das sogenannte „Neuklostermuseum“ entstand und die gemeinsame Aufstellung der Kaiserzimmerausstattung, der Kunstsammlung und des Naturalienkabinetts begann. Hier existieren mehrere zeitgenössische Beschreibungen, die die Aufstellung und den Besuchermodus dokumentieren. Sie werden miteinander verglichen, um nachvollziehen zu können, wie sich das „Museum“ damals präsentierte und welchen Veränderungen es unterworfen war. Nach der Zerstörung des Museums im Zweiten Weltkrieg gab es nur vereinzelte Bemühungen die Sammlung wiederaufzustellen, bis im Jahr 2013 das Sammlungspflegeprojekt des Stiftes Neukloster gemeinsam mit dem Institut für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst Wien startete. Dieser Neuaufstellung der Kunstkammer und des Naturalienkabinetts, die im Jahr 2017 erfolgreich abgeschlossen wurde, ist der letzte Teil dieses Kapitels gewidmet. Die Überlegungen hinter der Präsentation werden erläutert und Einblicke in den neuen Museumstrakt in Bild und Wort gegeben.

1.4.1. Repräsentation und Gelehrsamkeit im 18. Jahrhundert

Von Anfang an erfüllte das Stift Neukloster in Wiener Neustadt besondere Funktionen der Repräsentation und damit auch der Präsentation von kunstvollen Objekten. Ein wichtiger Aspekt hierbei ist, dass sich das Stift, anders als es die Ordensregeln der Zisterzienser vorschrieben, seit seiner Gründung 1444 mitten in einer Residenzstadt befand. Der Konvent sollte dort für das Seelenheil des Stifters Friedrich III. tätig sein und dazu beitragen, besonders prächtige Gottesdienste zu feiern.²⁹⁴ Dafür war es den Äbten erlaubt, bischöfliche Zeichen wie die Mitra, den Ring und den Stab zu tragen.²⁹⁵ Das Zisterzienserstift war somit in gewissem Sinn Teil des repräsentativen Programms Friedrich III. in seiner Residenzstadt. Die Pracht kulminierte vorerst vermutlich in der Kirche und im Gottesdienst, wo sie der Kirchengemeinde präsentiert wurde. Nachdem die Residenz verlegt wurde, verlor Wiener Neustadt und damit auch das Stift Neukloster an Bedeutung.

²⁹⁴ Kluge (1881), S. 221.

²⁹⁵ Mayer (1926), S. 356.

Erst mit dem 18. Jahrhundert wurde das Neukloster wieder zu einem bedeutenden Repräsentations- und Präsentationsort von Kunstobjekten. Das Stift begann in beinahe fürstlichem Ausmaß „Hof zu halten“. Die Äbte des Neuklosters waren auch weltliche Würdenträger mit einem eigenen Herrschaftsbereich. Die Prälatur als private und repräsentative Räume der Äbte rückten daher in den Fokus der kunstvollen Ausstattung. Zunächst wurden das Prälaturgebäude 1723-1724 neu aufgebaut bzw. erweitert,²⁹⁶ und vermutlich zwischen 1723 und 1728 am selben Ort die Kaiserzimmer eingerichtet.²⁹⁷ Dieser Trakt wurde mit Gemälden, Spiegeln, Konsoltischen und weiteren prunkvollen Ausstattungsstücken eingerichtet und zeigten so allen Besuchern die geistliche und weltliche Macht des Stiftes. Die Kaiserzimmer zelebrierten darüber hinaus die Verbindung des Fürstenhauses mit dem Neukloster. Auch die Kunstkammer Bernhard Sommers, die frühestens ab 1725 entstand,²⁹⁸ befand sich in demselben Gebäudetrakt und zwar in der Prälatur im zweiten Stock.²⁹⁹ Dort wird laut Mayer 1893 auch ein „eigenes Bilderzimmer“ mit „Kehlheimer Platten“ verortet, dass von Abt Stübicher (reg. 1746-1775) eingerichtet wurde.³⁰⁰ Zum ersten Mal wird die „Kunstkammer“ (in genau diesem Wortlaut) in einem der Ausgabenbücher des Stiftes am 12.6.1783 erwähnt³⁰¹. So bildeten Kaiserzimmer, Prälatur, der barocke Festsaal des Stiftes und die Kunstkammer im 18. Jahrhundert im Neukloster eine räumliche und repräsentative Einheit. Die bedeutendsten Besucher dieser Einrichtungen waren wohl Angehörige des Kaiserhauses, allen voran Maria Theresia, Franz I. Stephan und Joseph II. Maria Theresia war von 1764 bis 1780 mehrmals im Neukloster zu Gast. Damit zeichnete sie das Stift aus und das führte zu immer weiterer Prachtentfaltung.³⁰² In dieser Entwicklung wird deutlich, dass die Präsenz des Kaiserhauses als „Publikum“ und Inspiration die Sammlungsbestrebungen des Stiftes in allen Bereichen bedingte und förderte. Wenn Maria Theresia einmal die Kunstkammer besichtigte – was sie mit Sicherheit tat – so hatte sich dadurch schon die Daseinsberechtigung dieser Sammlung im Stift bestätigt.

Neben diesem Kernelement der Repräsentation in der Prälatur entstanden spezialisierte Sammlungen, zunächst die Bibliothek und das physikalische Kabinett durch Abt Joseph Stübicher (reg. 1746-1775)³⁰³, dann das Naturalienkabinett³⁰⁴ und der mathematische Turm³⁰⁵ durch Abt Alberich Stingel (reg. 1775-1801). Diese Konvolute befanden sich außerhalb der Prälatur und eröffneten so neue Orte der Präsentation von Objekten der Wissenschaft und von Büchern im Neukloster. Sie entsprachen den Interessen der einzelnen Akteure,

²⁹⁶ Mayer (1893), S. 9.

²⁹⁷ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 12.

²⁹⁸ Sowohl Mayer 1893, Boeheim 1887 und Kluge 1881 weisen eindeutig darauf hin, dass Bernhard Sommer der Gründer der Sammlung war: Mayer (1893), S. 16; Boeheim (1887), S. 2; Kluge (1881), S. 262.

²⁹⁹ Fronner (1837), S. 140; Mayer (1893), S. 27.

³⁰⁰ Mayer (1893), S. 27

³⁰¹ Pater Heinrich Mayer an Dr. Frodl, BDA, Auskunft für eine Forschungsarbeit, Brief, 30.9.1971, Archiv Stift Neukloster, L235/2/5. In der Archivrecherche konnte nur diese Aussage des ehemaligen Archivars dazu gefunden werden, der Eintrag im originalen Rechnungsbuch jedoch nicht.

³⁰² Siehe: Kapitel „Kaiserliche Besuche im Neukloster“

³⁰³ Auer (1994), S. 58; Freunde der Geschichte (1835), S. 117.

³⁰⁴ Freunde der Geschichte (1835), S. 127.

³⁰⁵ Stütz (1807), S. 156; Gleich (1808), S. 213; Seidl (1826), S. 283.

dienten zur Bildung des Konvents und gleichzeitig zur Zurschaustellung von Gelehrsamkeit. Die Bibliothek befindet sich heute noch im Trakt zwischen den beiden Höfen, das Naturalienkabinett befand sich damals in einem Zimmer im ersten Stock neben dem Chor.³⁰⁶ Aussehen und Lage des Mathematischen Turmes, der zuletzt 1826 erwähnt wird,³⁰⁷ sind unklar. Wahrscheinlich hatte Abt Stingel das physikalische Kabinett seines Vorgängers in Form dieses Turmes – und in Verbindung mit der Bibliothek fortgeführt. Dafür spricht auch eine Quelle aus dem Jahr 1808, die Bibliothek und mathematischen Turm gemeinsam nennt: „Im vorderen Theil [des Stiftes] befindet sich die Bibliothek, das Naturalien-Kabinet und der mathematische Thurm“.³⁰⁸ Die Präsentationsform des Naturalienkabinetts Stingels wird durch die Gestaltung der heute noch erhaltenen Kästen, die 1777 angekauft wurden,³⁰⁹ deutlich. Die zehn Kästen beinhalten verglaste Bereiche für Schaustücke und Schubladen für die systematische Lagerung der nicht ausgestellten Mineralien und Muscheln. Die Sammlung war in Fachkreisen bekannt – Abbé Andreas Stütz, der damalige Direktor der K. K. Naturalien-Sammlung in Wien erwähnte Stingels Sammlung sogar in seinem mineralogischen Tagebuch 1807.³¹⁰ Vermutlich betrieb Abt Stingel einen wissenschaftlichen Austausch mit ähnlich interessierten Persönlichkeiten, die auch sein Naturalienkabinett besuchten.

Die folgende Abbildung zeigt, wo sich die Sammlungsbestände im Stift befanden und wie sie sich zwischen 1775, dem Ende der Amtszeit von Abt Stübicher und 1801, dem Ende der Amtszeit von Abt Stingel, multiplizierten und diversifizierten (Abb. 29-30).

³⁰⁶ Freunde der Geschichte (1835), S. 127.

³⁰⁷ Seidl (1826), S. 283.

³⁰⁸ Gleich (1808), S. 213.

³⁰⁹ Diese eindeutige Datierung ergibt sich aus einer Inschrift im Inneren eines der Kästen.

³¹⁰ Stütz (1807), S. 156.

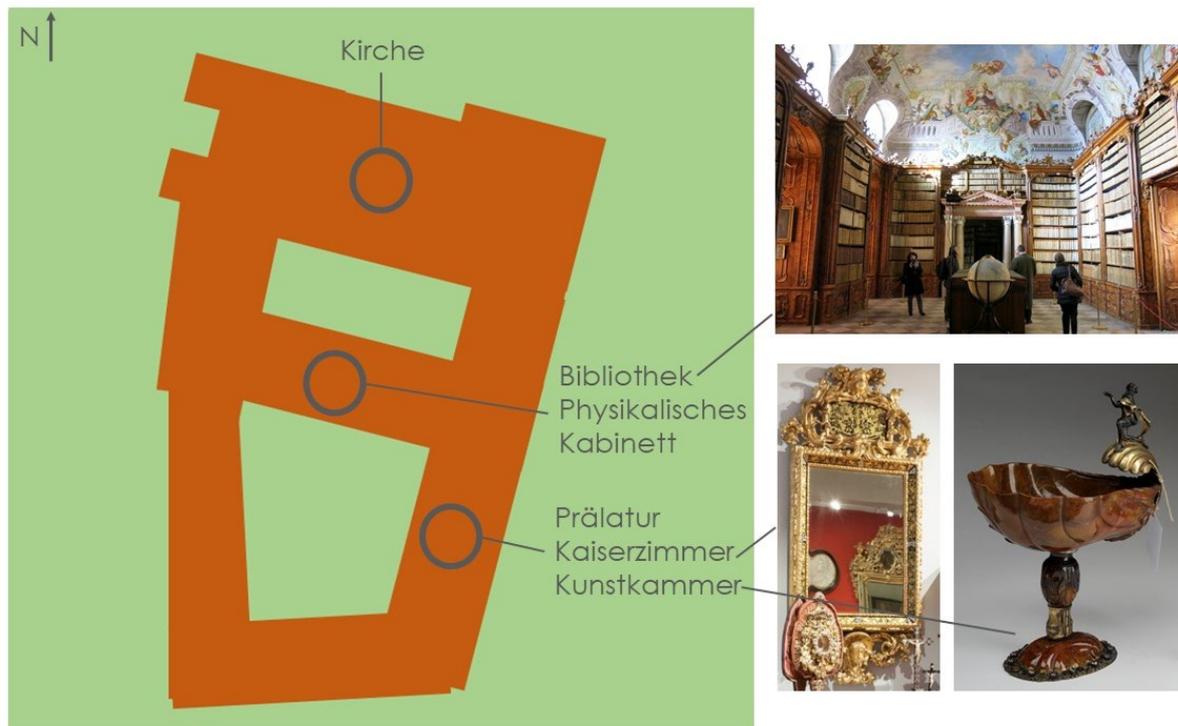


Abbildung 29: Orte der Präsentation der Sammlungen im Stift, um 1775

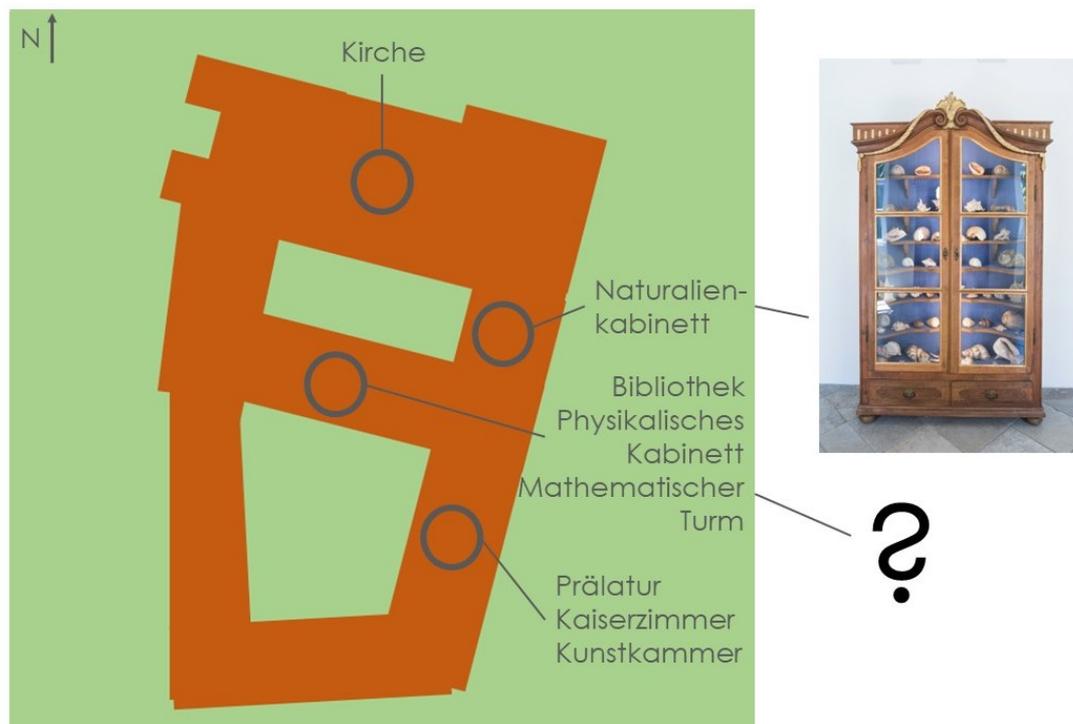


Abbildung 30: Orte der Präsentation der Sammlung im Stift, um 1801.

1.4.2. Das Neuklostermuseum im 19. Jahrhundert

Der Einzug von Erzherzog Ferdinand von Österreich-Este und seiner Familie ins Neukloster von 1795-1802³¹¹ stellte eine Zäsur in der Geschichte der Präsentation der Sammlungen des Stiftes dar. Den Österreich-Este wurden die gesamte Prälatur und die Kaiserzimmer zur Verfügung gestellt,³¹² vermutlich auch die Räume, in denen sich die Kunstkammer befand. Der Besuch hatte Folgen. Maria Beatrix von Österreich-Este und ihr Hofstaat setzten mit ihrem Auszug der Existenz der Kaiserzimmer ein Ende, weil sie die Einrichtung so sehr beschädigt hatten.³¹³

Im 19. Jahrhundert beginnt die Zeit des sogenannten „Neuklostermuseums“. Bernhard Schwindel arrangierte in den freien und desolaten Kaiserzimmern von 1823-1828 die verbliebenen Prunkmöbel neu.³¹⁴ 1827 wurde auch das Naturalienkabinett dorthin verbracht.³¹⁵ 1828 beschreibt Schwindel in dem von ihm verfassten Inventar der Naturalien seine neu eingeführte systematische Aufstellung³¹⁶ der Mineralien und Muscheln nach aktueller wissenschaftlicher Literatur.³¹⁷ Die Kunstkammer war wahrscheinlich am angestammten Ort geblieben. Die anderen Sammlungsbestände waren vermutlich unter Verwendung von zusätzlichen Räumen, die zuvor zu den Kaiserzimmern gehört hatten, dazu gruppiert worden.³¹⁸ Offenbar war die Sammlung bald schon für Besucher geöffnet. Ein Reiseführer berichtet 1842 über den Besuchermodus in der Neuklostersammlung: man konnte sie auf Anfrage in Führungen besuchen. Diese Aufgabe übernahm damals der Bibliothekar, Pater Franz.³¹⁹ Das einzige Foto des Neuklostermuseums stammt aus dem Jahr 1939. Es wurde zu Beginn des Krieges im Auftrag des Bundesdenkmalamtes aufgenommen und zeigt eine Skulptur, drei Tafelgemälde und eine Truhe. Der räumliche Zusammenhang ist hier nicht klar erkennbar (Abb. 32). Durch die Entstehung des Neuklostermuseums waren nun die meisten Sammlungsbestände an einem Ort vereint und das Naturalienkabinett, die Kunstkammer, die Kaiserzimmer und vermutlich auch das physikalische Kabinett hörten auf als eigenständige Teile zu existieren, wie die folgende grafische Darstellung verdeutlicht (Abb. 31).

³¹¹ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 12.

³¹² Freunde der Geschichte (1835), S. 126.

³¹³ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 12.

³¹⁴ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855.

³¹⁵ Heinrich Mayer, Archivar des Stiftes Neukloster, an Dr. Eva-Frodl Kraft, Österreichisches Bundesdenkmalamt, Benachrichtigung für eine Forschungsarbeit, 30.9.1971, Archiv Stift Neukloster, L235/2/4.

³¹⁶ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 66.

³¹⁷ Schwindel, B., Katalog der Mineralien und Conchylien Sammlung, Wiener Neustadt, 1828, Archiv Stift Neukloster, K 412; Ordnung nach: Germar (1824); Wilhelm (1813).

³¹⁸ Eines der frühesten Zeugnisse hierfür ist Fronner (1837), S. 140.

³¹⁹ N. N. (1842), S. 6.

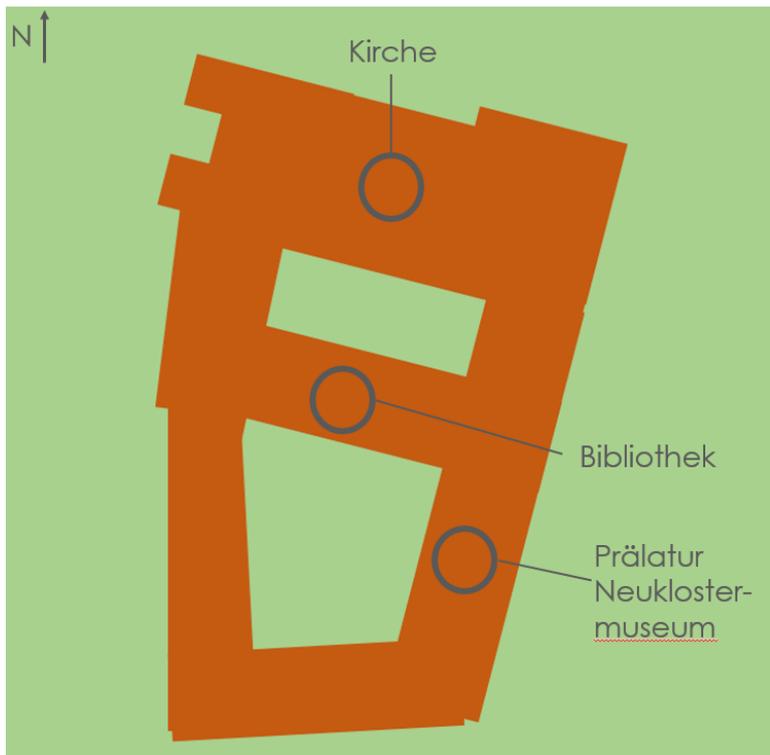


Abbildung 31: Orte der Präsentation der Sammlung im Stift, um 1837



Abbildung 32: Das Neuklostermuseum im Jahr 1939.

Das Neuklostermuseum 1837 nach Fronner

Die erste Beschreibung des Neuklostermuseums stammt von Johann Nepomuk Fronner, in seiner „Monumenta nova Civitas Austria“ aus dem Jahr 1837. Sie zeigt noch einmal deutlich, dass sich zu diesem Zeitpunkt im Museum schon alle von Schwindel zusammengeführte Sammlungsbestände befanden: Naturalien und Kunstobjekten und ebenso wahrscheinlich Möbelstücke aus den Kaiserzimmern. Fronner beschreibt hier die Aufstellung in drei kleineren und zwei größeren Sälen: „Das Kunst und Naturalien Cabinet Im zweiten Stocke der Prälatur (Vormals Sommer Prälatur genannt) in 5 Zimmern, davon man 2 Säle nennen kann“³²⁰ Die Räume können auf einem Plan aus den 1930er Jahren verortet werden, der noch aus der Zeit vor den Schäden des Zweiten Weltkriegs stammt. Weiter schreibt Fronner über das Museum „[es] enthält im 1. Zimmer Glaskästen mit den seltenen Mineralien, Stoffen, Conchylien, schöne schwarzen und rothen Corall, Exemplarien, (...)“³²¹ Hier wird eindeutig das Naturalienkabinett von Alberich Stingel beschrieben, das sich noch in den 1777 angekauften Kästen befand. Im zweiten Zimmer verortet Fronner „ausgestopfte Vögel“³²² und „Gemälde“³²³, wobei erstere in der Folge nicht mehr im Bestand der Sammlung nachweisbar sind. Weiter schreibt Fronner: „im 3. Zimmer Trinkgeschirre von Bein und Schnitzwerk, (...) 1 türkisches (?)hemd, japanisches Geschirr, (...) Münzsammlungen, im 4. Zimmer Großes Sitzzimmer mit vielen Gemälden 5. Zimmer Eigentlich ein Speisesaal mit Stein gepflastert, sehr schön gemahlt mit Electricier Maschinen Modellen“³²⁴ Im dritten Zimmer war 1837 also die Elfenbeinsammlung des Stiftes ausgestellt, ebenso wie ostasiatisches Porzellan, das talismanische Hemd und die Münzsammlung. Das vierte Zimmer bezeichnet Fronner als „Sitzzimmer“, was darauf hinweist, dass sich hier darin neben den ebenfalls erwähnten Gemälden auch Sitzmöbel befanden. Beim fünften Zimmer handelt es sich vermutlich um den Festsaal des Stiftes mit Fresken. Interessanterweise erwähnt Fronner in diesem Saal „Electricier Maschinen Modelle“, die weder zuvor, noch danach in anderen Beschreibungen der Sammlungen des Neuklosters auftauchen. Die folgende Abbildung gibt einen Überblick, wo sich nach Fronners Beschreibungen 1837 die von ihm erwähnten Sammlungsgruppen befanden. Der Planausschnitt stammt aus den 1930er Jahren und zeigt die Prälatur vor den Kriegsschäden (Abb. 33).

³²⁰ Fronner (1837), S. 140.

³²¹ Ebd., S. 140.

³²² Ebd., S. 140.

³²³ Ebd., S. 140.

³²⁴ Ebd., S. 140.

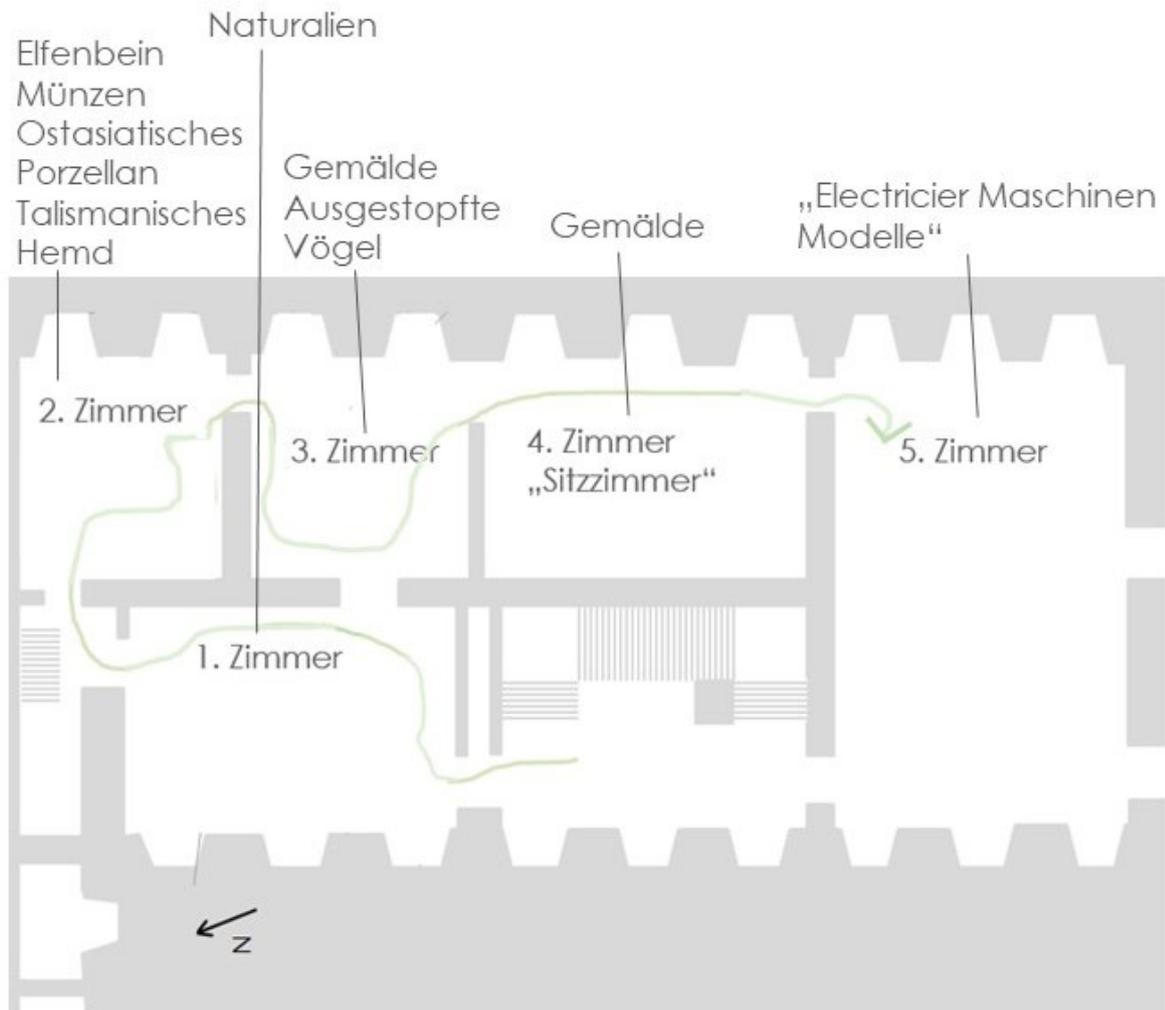


Abbildung 33: Die Aufstellung der Sammlung im Neuklostermuseum nach Fronner (1837)

Das Neuklostermuseum 1855 nach Schwindel

Im Jahr 1855 beschreibt Bernhard Schwindel im Inventar der Kunstobjekte seine Aufstellung im Neuklostermuseum.³²⁵ Er geht in derselben Richtung durch die Räume wie schon Fronner 1837. In seinem Bericht beginnt er immer jeweils links neben dem Eingang: „Die Beschreibung werde ich nicht nach der Gattung vornehmen sondern nach den Sälen, der Saal in Haupteingang I, der Mittelsaal II, der Antiquensaal III, und der große Saal IV. (...) In diesen Sälen werd links am Eintritt anfangen und von Gegenstand zu Gegenstand von Kasten zu Kasten bis zu ihrem Ausgang fortschreiten.“³²⁶ In seinen Beschreibungen wird die Art der Präsentation der einzelnen Objektgruppen deutlich und auch, dass er keinerlei kunsthistorische oder materialspezifische Ordnung vornahm. Die Räume waren im Allgemeinen mit Tischen und Kästen ausgestattet, in und auf denen sich die einzelnen Stücke befanden, ebenso waren Objekte an der Wand angebracht. In allen Räumen, bis auf den vierten bzw. letzten Saal waren in den Fenstern mittelalterliche Glasgemälde eingelassen.³²⁷ In der Mitte jedes Saales befand sich jeweils ein Glasluster aus den ehemaligen Kaiserzimmern.³²⁸ Sitzmöbel wie Sessel, Fauteuils und Sofas waren in Saal I – III verteilt.³²⁹ Die folgende Abbildung zeigt überblicksmäßig, wo sich nach Schwindels Beschreibungen welche Sammlungsgruppen in den vier Räumen befanden (Abb. 34).

³²⁵ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855.

³²⁶ Ebd., S. 3

³²⁷ Ebd., S. 6 und S. 9, S. 26, S. 58-59.

³²⁸ Ebd., S. 23, S. 30, S. 60, S. 66.

³²⁹ Ebd., S. 23, S. 29, S. 60.

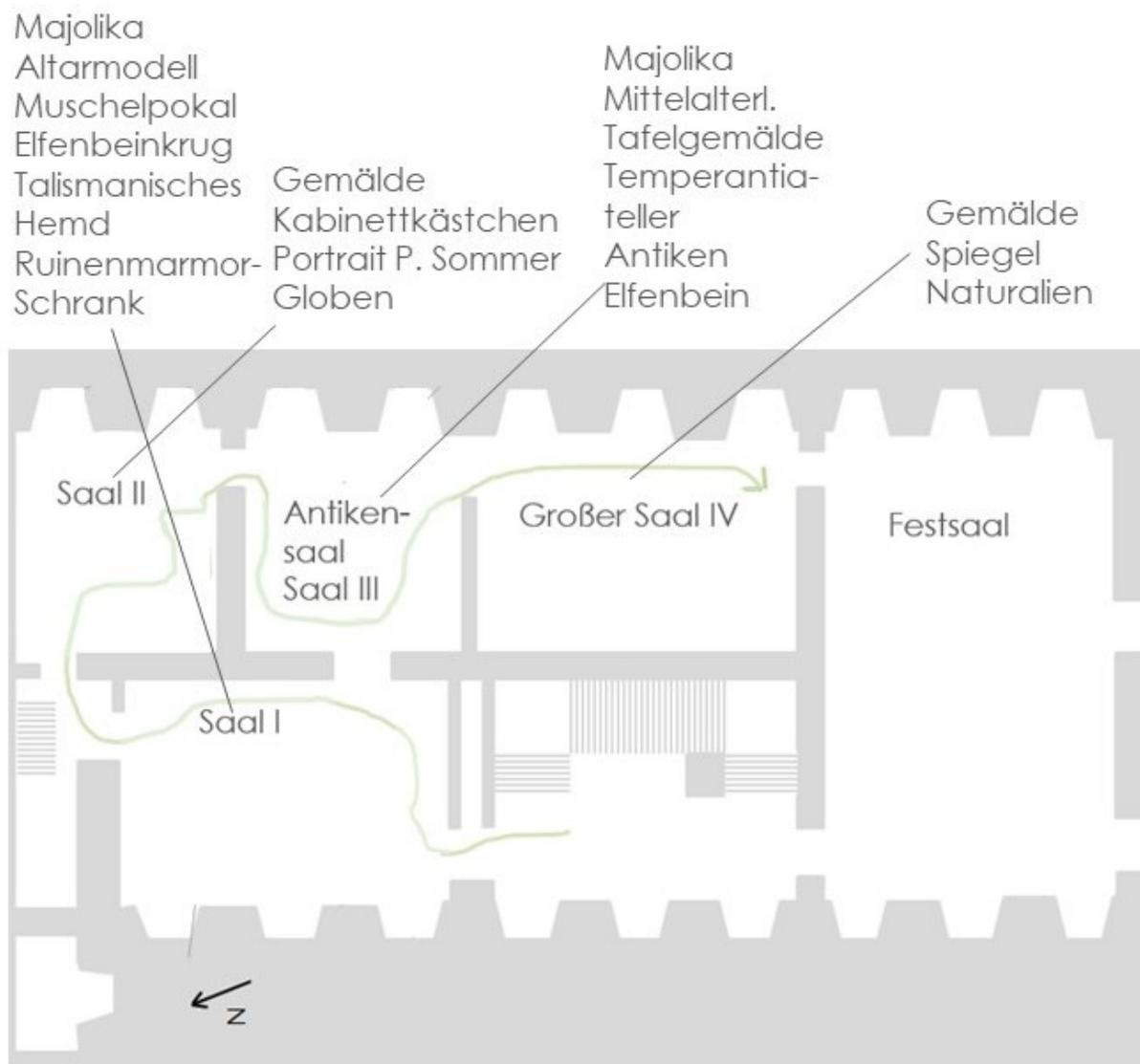


Abbildung 34: Schematische Darstellung des Neuklostermuseums nach den Angaben von Bernhard Schwindel im Inventar von 1855

Im ersten Saal (Saal I) waren zahlreiche Majolikateller und- tableaus in hölzernen Rahmen an den Wänden aufgehängt bzw. in einem Kasten ausgestellt.³³⁰ Zwischen zwei Fenstern befand sich das Modell des barocken Hochaltars, auf dessen Altartisch zahlreiche weitere Objekte aufgestellt waren.³³¹ Auch die Fensterlaibungen wurden als Präsentationsflächen benutzt und dort etwa auf Holzbrettern befestigte Medaillen angebracht.³³² Auf einem „Tischel vom harten Holz mit ausgeschweiften Füßen“ war ein Handstein präsentiert.³³³ An den Wänden befand sich ein „alter geschnitzter Wandtisch mit geschnitzten Füßen und einer Marmorplatte“ aus den Kaiserzimmern³³⁴ ebenso wie ein kunstvoller Kabinettschrank mit Ruinenmarmoreinlagen. Auf diesem Schrank waren Blumensträuße und Pyramiden aus

³³⁰ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 4-5 oder S. 9.

³³¹ Ebd., S. 7.

³³² Ebd., S. 8.

³³³ Ebd., S. 9.

³³⁴ Ebd., S. 12.

Muscheln und Schnecken ausgestellt.³³⁵ In mehreren Kästen wurden weitere Objekte gezeigt, darunter einige Glanzstücke der Sammlung, wie die Hand einer echten ägyptischen Mumie³³⁶, venezianische Fadengläser, ein Elfenbeinkrug³³⁷, ein Muschelpokal aus Jaspis³³⁸ und das sogenannte talismanische Hemd.³³⁹ In der Mitte von Saal I befanden sich auf einem Tisch vier große japanische Porzellanschüsseln.³⁴⁰

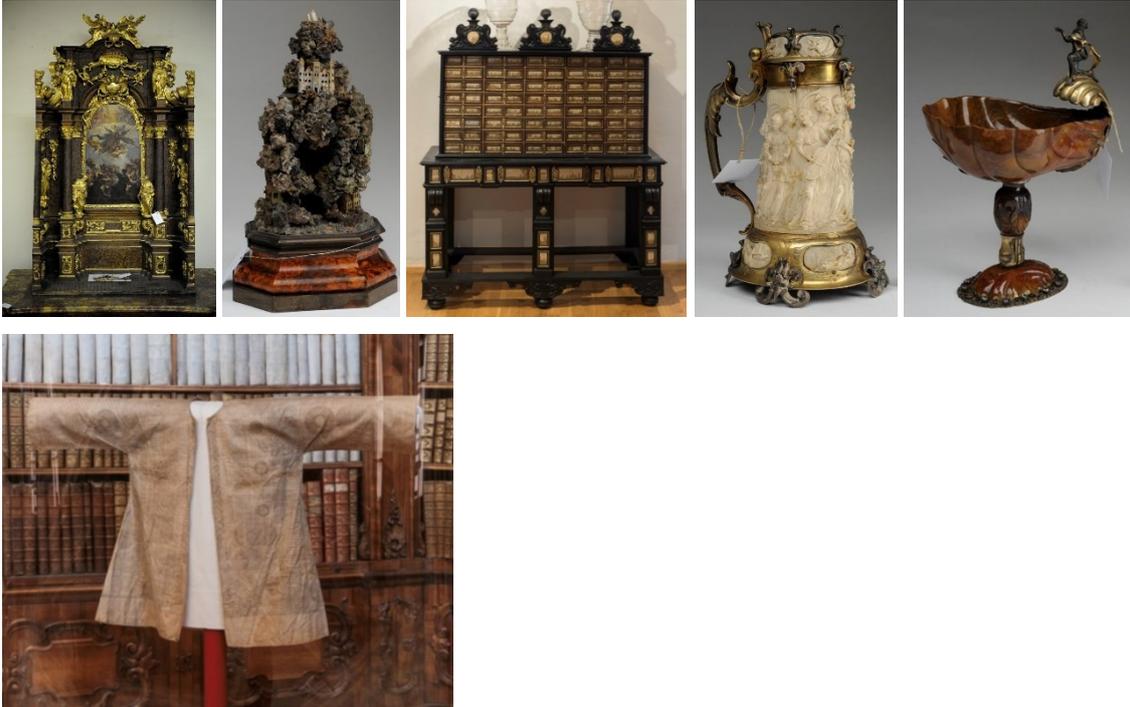


Abbildung 35: Auswahl der Objekte aus dem heutigen Bestand, die sich nach den Beschreibungen von Schwindel 1855 in Saal I des Neuklostermuseums befanden: Hochaltarmodell, Handstein, Ruinenmarmorschränk, Elfenbeinkrug, Muschelpokal aus Jaspis und das talismanische Hemd.

Im zweiten Saal waren zahlreiche Gemälde an den Wänden aufgehängt, etwa Kupfertafelgemälde, die Adelige im Theaterkostüm zeigen³⁴¹ oder ein Stilleben mit einem Hummer.³⁴² „Ein alter Tisch mit vergoldetem Schnitzwerk“³⁴³ aus dem Kaiserzimmer stand zwischen den beiden Fenstern. Darauf befand sich ein eingelegtes Kabinettkästchen mit den Darstellungen der sieben freien Künste.³⁴⁴ Darüber hinaus wurden in Saal II ein Himmels- und ein Erdglobus gezeigt³⁴⁵ und das Portrait Pater Bernhard Sommers.³⁴⁶

³³⁵ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 10.

³³⁶ Ebd., S. 16.

³³⁷ Ebd., S. 18.

³³⁸ Ebd., S. 20.

³³⁹ Ebd., S. 21.

³⁴⁰ Ebd., S. 23.

³⁴¹ Ebd., S. 25.

³⁴² Ebd., S. 29.

³⁴³ Ebd., S. 27.

³⁴⁴ Ebd., S. 27.

³⁴⁵ Ebd., S. 30.

³⁴⁶ Ebd., S. 27.

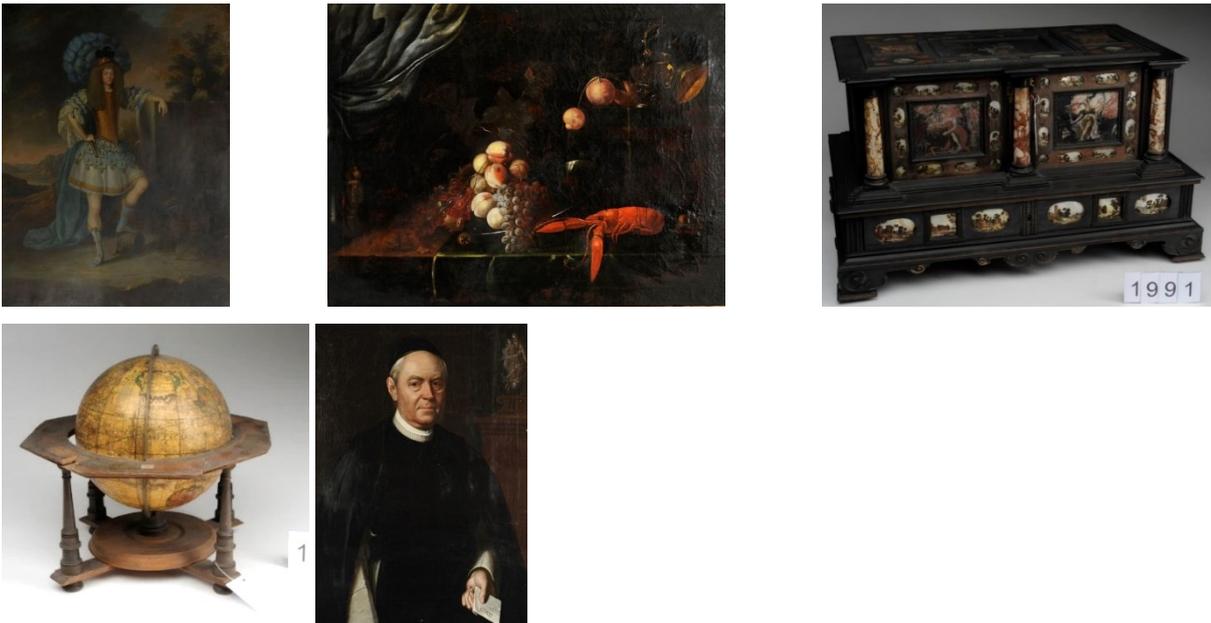


Abbildung 36: Auswahl der Objekte aus dem heutigen Bestand, die sich nach den Beschreibungen von Schwindel 1855 in Saal II des Neuklostermuseums befanden: Mann im Theaterkostüm, Stilleben mit Hummer, Kästchen mit den sieben freien Künsten, Globus, Portrait Pater Bernhard Sommers.

Der dritte Saal (Saal III) war unter anderem den mittelalterlichen Tafelgemälden der Sammlung gewidmet³⁴⁷. In einem Wandschrank und auf einem Tisch in der Mitte des Raumes waren außerdem zahlreiche Majolikaobjekte ausgestellt.³⁴⁸ In weiteren Kästen wurden Elfenbeinobjekte³⁴⁹, ein Bergkristallrelief, zusammengesetzte Figuren aus Muscheln und Schnecken³⁵⁰ und mehrere (pseudo-)antike und altägyptische Stücke gezeigt.³⁵¹ An der Wand hingen drei Marmorreliefs mit den Darstellungen von Kaiserin Eleonore, Kaiser Joseph I. und Kaiser Karl VI.³⁵² und ein Weihwasserbecken aus Koralle und Perlmutter.³⁵³ Außerdem befanden sich drei Konsoltische aus den Kaiserzimmern in Saal III, einer davon mit einer weißen Marmorplatte, auf dem zwei japanische Schüsseln standen³⁵⁴, einer mit einer roten Marmorplatte, auf der der sogenannte Temperantiateller von Caspar Enderlein mit der dazugehörigen Kanne aus Zinn und ein Tödlein aus Holz platziert waren³⁵⁵, und einer mit einer grauen Marmorplatte, auf denen sich Mosaikbilder aus Käferflügeln und Muscheln befanden.³⁵⁶

³⁴⁷ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 31-32

³⁴⁸ Ebd., S. 33-38, S. 59.

³⁴⁹ Ebd., S. 49-50, S. 53.

³⁵⁰ Ebd., S. 49-50

³⁵¹ Ebd., S. 43-45.

³⁵² Ebd., S. 39

³⁵³ Ebd., S. 51

³⁵⁴ Ebd., S. 39

³⁵⁵ Ebd., S. 41-42

³⁵⁶ Ebd., S. 58



Abbildung 37: Auswahl der Objekte aus dem heutigen Bestand, die sich nach den Beschreibungen von Schwindel 1855 in Saal III des Neuklostermuseums befanden: Elfenbeinschnitzereien, Bergkristallrelief, Muschelfigur, „hetrurische“ Vase, Marmorrelief (Kaiserin Eleonore), Weihwasserbecken aus Koralle und Perlmutter, Kanne aus Zinn (zum Temperantiateller).

Im vierten Saal (Saal IV) waren an den Wänden zahlreiche holländische Gemälde gehängt, etwa ein Gelehrter im Pelz³⁵⁷, ein alter Mann beim Geldzählen oder Jagd- und Blumenstillleben.³⁵⁸ Zwischen den beiden Fenstern befand sich je ein Wandtisch aus den Kaiserzimmern mit einer weißen Marmorplatte, darauf standen ostasiatische Porzellanschüsseln, darüber war je ein Spiegel aus den Kaiserzimmern angebracht.³⁵⁹ In der Mitte des Saales waren Stingels Naturalienkästen aufgestellt³⁶⁰, in denen sich die Mineralien und Muscheln in systematischer Ordnung befanden.



Abbildung 38: Auswahl der Objekte aus dem heutigen Bestand, die sich nach den Beschreibungen von Schwindel 1855 in Saal IV des Neuklostermuseums befanden: Spiegel, Gelehrter im Pelz, alter Mann beim Geldzählen, Stingels Naturalienränke.

Anders als Fronner erwähnt Schwindel in seinem Inventar weder ausgestopfte Vögel noch Electricier-Maschinen und auch nicht den anschließenden Festsaal mit seinen Fresken. Die Aufstellung wurde zwischen 1837 und 1855 offenbar grundlegend verändert – augenscheinlich ist vor allem, dass die Naturaliensammlung sich 1855 in einem anderen

³⁵⁷ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 63

³⁵⁸ Ebd., S. 64-65

³⁵⁹ Ebd., S. 62

³⁶⁰ Ebd., S. 66

Raum als 1837 befand. Offenbar war die Neuordnung durch Schwindel ein längerer Prozess, in dem er immer wieder Objekte umstellte.

Das Neuklostermuseum 1887 nach Boeheim

Einen weiteren Einblick gibt eine Beschreibung des Neuklostermuseums von Wendelin Boeheim aus dem Jahr 1887. Boeheim beginnt seinen Rundgang, anders als Schwindel und Fronner mit dem großen Festsaal.³⁶¹ Der Besucherweg ist in seiner Beschreibung also umgedreht. Nach wie vor befanden sich 1887 in drei Sälen in den Fenstern die Glasmalereien, sonst hatte sich beinahe die gesamte Aufstellung wiederum verändert:

„Man gelangt von einem mit prächtigen Fresken ausgestatteten Raume in den großen Saal I, dessen Räume dicht mit Gemälden behangen sind. Sie gehören durchwegs dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert an, und es findet sich unter ihnen manch kostbares Stück. Es ist interessant, zu bemerken und bezeichnet die Geschmacksrichtung Sumer's, daß unter selben die niederländische Schule dominiert. (...) An den Wänden sowohl, wie theilweise auch in der Mitte des Saales stehen geschnitzte Kästen und Tische, welche theils die Naturalien-Sammlung enthalten, theils mit Objecten der Kulturgeschichte angefüllt sind; unter letzteren finden wir das interessante, mit zahllosen Koransprüchen beschriebene türkische Hemd, (...) Saal II enthält außer einigen Gemälden und Ansichten an den Wänden noch die Mineralien-Sammlung, Planiglobien etc. Zwischen den beiden Fenstern prangt das Bildniß Sumer's. (...) Die Scheiben der beiden Fenster bilden ganz vortreffliche Glasgemälde des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts (...) Saal III überrascht seine Beschauer durch eine große Zahl altdeutscher Bilder des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, darunter einige von ansehnlichem Werthe, die das heute seltene Glück genossen haben, noch keinem talentvollen Restaurator in die Hände gefallen zu sein. Ein Barockschrank enthält hochwerthvolle Elfenbeinarbeiten romanischen und gotischen Styls, aber auch spätere Werke des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts: Becher, Bettlerfiguren in der Art des Simon Troger u. dgl. Auch in diesem Saale sind die beiden Fenster mit Glasgemälden aus verschiedenen Perioden geziert. (...) Der IV Saal läßt dadurch, daß die in selbem eingetheilte ungemein reiche und kostbare Majolika-Sammlung auf einen unbestimmten Termin dem Österreichischen Museum in Wien überlassen wurde, augenblicklich eine Lücke erkennen; er enthält aber ungeachtet dieses zeitlichen Ausfalles des Werthvollen immer noch genug. Zunächst haben wir der reichen Zierkästen und Cabinette zu gedenken, die zu den geschmackvollsten der Spätrenaissance zählen. Zwei chinesische Thonvasen mit reicher bunter Bemalung erregen ihrer riesigen Größe wegen unsere Bewunderung. In einem schön geschnitzten Rokocoschrank erblicken wir die Erzeugnisse der Gold- und Silberschmiedekunst. (...)“³⁶²

³⁶¹ Boeheim (1887), S. 1-2.

³⁶² Ebd., S. 2.

Seit 1855 wurden also das talismanische Hemd und das Portrait Pater Bernhard Sommers in andere Räume verbracht. Vor allem bei den beiden kleineren Sälen (hier als Saal II und III bezeichnet) fanden großflächige Veränderungen der Aufstellung statt (Abb. 39). Die Majolikasammlung war 1887 bereits zum großen Teil an das Museum für Kunst und Industrie verliehen und deshalb nicht mehr im Neuklostermuseum vorhanden.³⁶³ Aus Boeheims Beschreibung wird deutlich, dass zwischen 1855 und 1887 eine vermischte Nutzung von Stingels Naturalienschränken für Kunstobjekte und Naturalien einsetzte: „in der Mitte des Saales stehen geschnitzte Kästen und Tische, welche theils die Naturalien-Sammlung enthalten, theils mit Objecten der Kulturgeschichte angefüllt sind“³⁶⁴. Die Schaubereiche der Vitrinen wurden also für beide Arten von Objekten genutzt und damit die wissenschaftliche Ordnung des Naturalienkabinetts gestört.

Aus Boeheims Artikel geht außerdem hervor, dass sich der Besuchermodus kaum verändert hatte. Die Sammlung war nach wie vor nur auf Anfrage zu besichtigen. Boeheim selbst hatte durch Pater Eugen Bill Zugang erhalten: „Sie [die Sammlung] ist allerdings nicht dem großen Publicum zugänglich, aber ihr derzeitiger Vorstand, Professor P. Eugen Bill, der sich um die Ordnung der Schätze des Stiftes schon bedeutende Verdienste erworben hat, ist, wie der Schreiber dieser Zeilen wiederholt zu erfahren Gelegenheit hatte, von so vieler zuvorkommender Güte und Gefälligkeit, jedem Wißbegierigen von Bildung zu öffnen.“³⁶⁵

³⁶³ Siehe Kapitel: Dezimierung der Sammlung (1880-1928)

³⁶⁴ Boeheim, (1887), S. 1-2.

³⁶⁵ Ebd., S. 1-2.

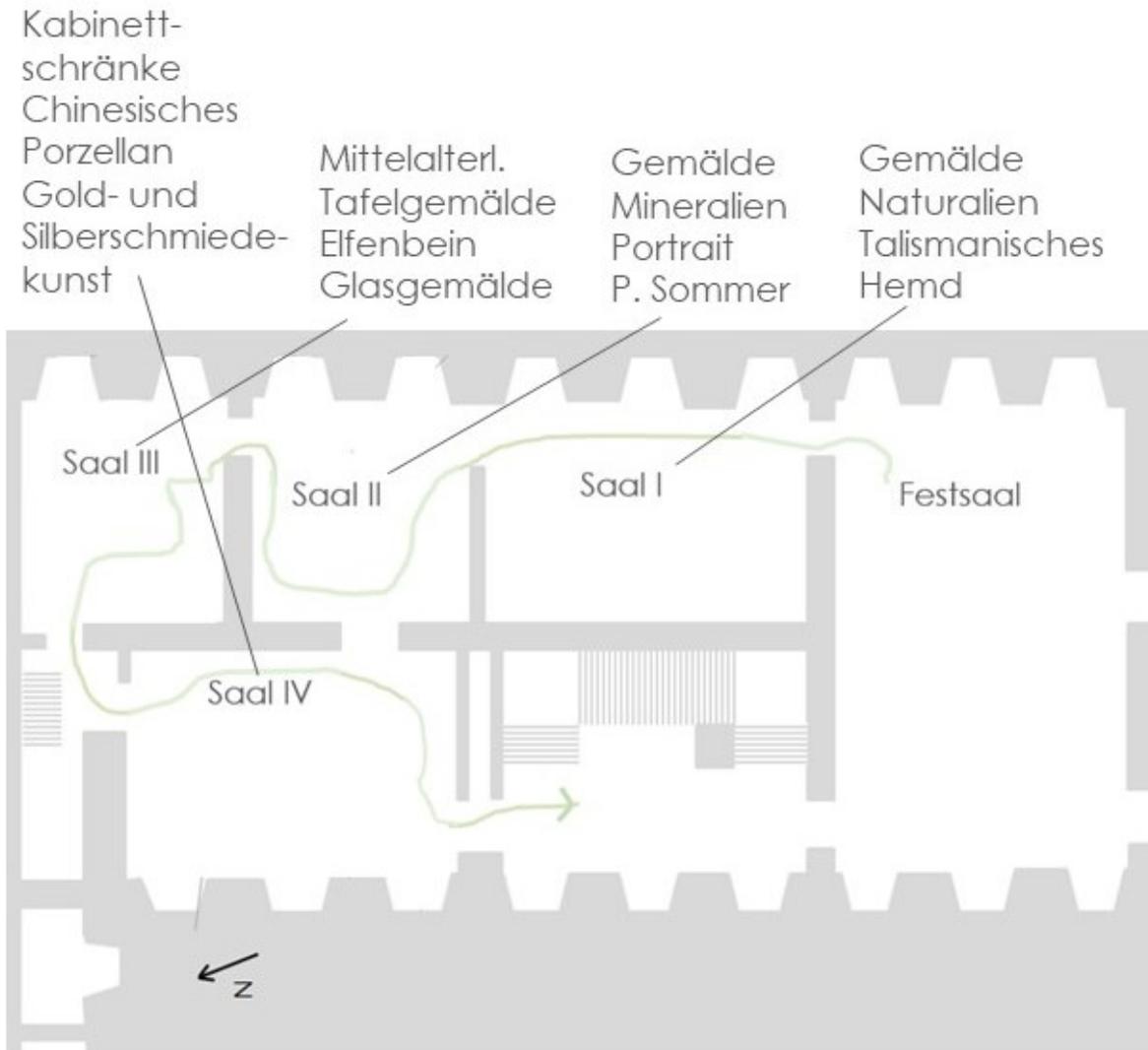


Abbildung 39: Schematische Darstellung des Neuklostermuseums nach den Angaben von Wendelin Boeheim aus dem Jahr 1887.

Résumé

Ab 1823 begann die Neuordnung der Sammlungsbestände im Neukloster durch Pater Bernhard Schwindel, die spätestens 1837 beendet war. Hier wurden in vier Räumen in der Prälatur die Ausstattungsgegenstände der Kaiserzimmer, das Naturalienkabinett, die Kunstkammer und vermutlich auch das ehemalige physikalische Kabinett miteinander vereint. Das so entstandene Neuklostermuseum löste somit jede vorher bestehende Ordnung innerhalb der einzelnen Bestände auf. Die zeitgenössischen Beschreibungen des Museums verdeutlichen das Fehlen einer übergeordneten Systematik in der Neuaufrichtung. Die Objekte wurden im Laufe der Zeit offenbar immer wieder neu arrangiert und die Vermischung einzelner Sammlungsgruppen vorangetrieben. So wurden Kaiserzimmermöbel wie etwa Konsoltische zur Präsentationsfläche für Kunstkammerobjekte und die Schränke aus Stingels Naturalienkabinett wurden um 1887 nachweislich auch für Kunstobjekte genutzt.

In dieser veränderbaren Form blieb das Neuklostermuseum vermutlich bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges bestehen. Beweis dafür ist ein Foto des Museums, das im Auftrag des Bundesdenkmalamtes im Jahr 1939 aufgenommen wurde. Mit der Beschädigung der Museumsräumlichkeiten durch einen Luftangriff im Jahr 1944 war die Präsentation der Sammlung im Stift erneut beendet. Nach dem Wiederaufbau hatte die Sammlung in der neuen Raumaufteilung ihren angestammten Aufbewahrungsort verloren und war nicht für BesucherInnen zugänglich.³⁶⁶

³⁶⁶ Siehe Kapitel: „Zweiter Weltkrieg“

1.4.3. Aufstellung der Sammlung in den 1980er bis 1990er Jahren

In den 1980er Jahren erwachte wieder das Interesse an der Sammlung des Stiftes. So wurden im Jahr 1982 die letzten Reste der im Stift Neukloster verbliebenen Glasmalereien von Prior Johannes Vrbecky im Chor der Kirche eingesetzt, wo sie sich heute noch befinden (Abb. 40).³⁶⁷ Dort sind sie für die normalen Kirchgänger nicht sichtbar, weil dieser Bereich der Kirche durch den Hochaltar vollständig abgetrennt ist. So konnten BesucherInnen die Glasmalereien vermutlich in Führungen oder zu besonderen Anlässen sehen.



Abbildung 40: Die letzten im Stift verbliebenen Glasgemälde der Sammlung, die 1982 im Chor der Kirche des Neuklosters eingesetzt wurden.

In den 1980er Jahren wurde ein Projekt zur Neuaufstellung der Sammlung des Stiftes gestartet. Von 1984-1986 führten der Gymnasiallehrer Peter Huber und seine Frau Simone Huber die Neuordnung der Objekte in Räumen im wiederaufgebauten Südosttrakt durch. Sie sortierten einen großen Teil der Mineralien nach dem historischen System und stellten außerdem die Kunstkammerobjekte nach dem Prinzip der Materialgleichheit aus. Im Jahr 1986 waren die Arbeiten weitestgehend abgeschlossen (Abb. 41).³⁶⁸ Obwohl Prior Johannes Vrbecky im Jahr 1985 ein Team definierte, das die Sammlung des Stiftes wiederaufstellen sollte, das neben den Hubers auch einen Numismatiker und Dr. Distelberger umfasste³⁶⁹, kam dieses wohl nie zum Einsatz. Einzelne Restaurierungsarbeiten an Objekten der Sammlung wurden mit Unterstützung des Bundesdenkmalamtes durchgeführt. Dazu gehörte etwa das sogenannte

³⁶⁷ Auer (1994), S. 75.

³⁶⁸ Freundliche Mitteilung von Mag. Peter Huber, persönliches Gespräch am 29.7.2017. Er ordnete die Sammlung in den 1980er Jahren.

³⁶⁹ Mag. P. Johannes Vrbecky OCist, Oberstudienrat, Prior und Pfarrer, Stift Neukloster, Wiener Neustadt an Dozent Dr. Koller, Bundesdenkmalamt, Brief, 18.11.1985, BDA Archiv, Abt. NÖ, 2712.

„Habsburgerbild“, für dessen Restaurierung sich der Prior des Neuklosters im Oktober 1986 beim Bundesdenkmalamt bedankt. Das Gemälde wurde nach der Restaurierung im neuen Festsaal des Stiftes, dem Bernardisaal, ausgestellt.³⁷⁰ Im Jahr 1886 wurde der Ruinenmarmorschrank der Sammlung in den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes restauriert³⁷¹, 1985 auch zwei Marmorreliefs und das Altarmodell.³⁷² Die Neuaufrstellung der Sammlung aus den 1980er Jahren wurde 1998 wieder aufgelöst. Zu diesem Zeitpunkt wurden alle Objekte umgelagert, weil die Räumlichkeiten nun für die Garderobe des Theaters und des großen FestsaaIs nebenan benötigt wurden.³⁷³



Abbildung 41: Die Kunstkammer und das Naturalienkabinett nach der Neuaufrstellung 1986.

Seit 1998 war die Sammlung daher in Räumen untergebracht, die nur für einen Hausangestellten im Stift zugänglich waren.³⁷⁴ Dort waren sie der Öffentlichkeit nicht zugänglich und verblieben an Ort und Stelle; bis das Projekt „Schätze ins Schaufenster. Depotoffensive des Landes Niederösterreich“ 2013 im Stift Neukloster begann und das Institut für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst Wien sowohl mit der Pflege und Inventarisierung der Sammlung; als auch mit der Neuaufrstellung und

³⁷⁰ Mag. P. Johannes Vrbecky OCist, Prior und Pfarrer, Stift Neukloster, Wiener Neustadt an Landeskonservator Hofrat Dr. Werner Kitlitschka, Bundesdenkmalamt Wien, Brief, 09.10.1986, BDA Archiv, Abt. NÖ, 2712/3.

³⁷¹ Dr. M. Koller, Bundesdenkmalamt, Abteilung für Restaurierung und Konservierung von Denkmälern, Schlußbericht W7342/43, 12.2.1987, BDA Archiv, Abt. NÖ, 2712/2/87.

³⁷² Mag. P. Johannes Vrbecky OCist, Oberstudienrat, Prior und Pfarrer, Stift Neukloster, Wiener Neustadt an Dozent Dr. Koller, Bundesdenkmalamt, Brief, 18.11.1985, BDA Archiv, Abt. NÖ, 2712;

³⁷³ Freundliche Mitteilung von Mag. Peter Huber, persönliches Gespräch am 29.7.2017. Er ordnete die Sammlung in den 1980er Jahren.

³⁷⁴ Freundliche Mitteilung von Mag. Peter Huber, persönliches Gespräch am 29.7.2017. Er ordnete die Sammlung in den 1980er Jahren.

Depotplanung betraut wurde. Das Projekt wurde zu einer Hälfte vom Land Niederösterreich finanziert, zur anderen Hälfte vom Stift Heiligenkreuz-Neukloster.

2. Die Sammlung des Stiftes Neukloster im Kontext ihrer Zeit

Die Sammlung von Pater Bernhard Sommer wird laut dem ehemaligen Archivar Pater Heinrich Mayer erstmals als „Kunstkammer“ in einem der Ausgabenbücher des Stiftes am 12.6.1783 im Zusammenhang mit dem Ankauf von fünf Glasmalereien dokumentiert.³⁷⁵ Spätere Erwähnungen beziehen sich auf die vermischte Aufstellung der einzelnen Bestände im 19. Jahrhundert: 1837 bezeichnet sie Fronner als „Kunst und Naturalien Cabinet“³⁷⁶. Im Jahr 1842 spricht Brunner vom „Kunst-, Antiken- und Naturalienkabinett“³⁷⁷. Bernhard Schwindel gibt seinem Inventar der Kunstobjekte 1855 den Titel „Verzeichnis der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten“³⁷⁸. Kluge verwendet 1881 die Bezeichnung „Kunst- und Antiquitätensammlung“³⁷⁹. 1887 nennt Boeheim den Anteil Bernhard Sommers an der Sammlung „Kunst- und Wunderkammer“³⁸⁰, wobei er diesen Begriff in Anführungsstriche setzt. Ansonsten spricht er vom „Museum im Neukloster“.³⁸¹ Mayer verwendet 1893 den Begriff „Neukloster-Museum“³⁸².

Es wird deutlich, dass man der Sammlung des Stiftes wohl kein allgemein gültiges Etikett verpassen kann und, dass die Vielfalt der Namen für den Bestand groß ist, wobei keine Bezeichnung grundsätzlich falsch ist. „Kunst- und Wunderkammer“ ist aufgrund der Vielfalt der Objekte und wegen spezifischer Stücke wie etwa dem Jaspispokal, den Elfenbeinschnitzereien oder verschiedenen kuriosen Stücken, wohl besonders naheliegend. Genauer betrachtet zeigt sich jedoch eine große Diskrepanz zwischen der Entstehungsgeschichte, der zeitlichen Einordnung und dem gesellschaftlichen Kontext traditioneller „Kunst- und Wunderkammern“ und der Sammlung des Stiftes. Im Neukloster waren unterschiedliche Sammler aktiv, die sich spezialisierten Bereichen widmeten und nur bedingt einen enzyklopädischen ganzheitlichen Ansatz verfolgten: so kaufte Pater Sommer hauptsächlich Kunstobjekte ein, Abt Stingel konzentrierte sich auf Naturalien, Abt Stübicher legte die Bibliothek und das physikalische Kabinett an – dies sind Sammlungsbereiche, die in der klassischen universalen Kunstkammer noch untrennbar miteinander verbunden waren und die im Neukloster teilweise unabhängig voneinander existierten. Besonders sichtbar wird dies am Naturalienkabinett, das von Abt Stingel mit einem System in einem eigenen Raum mit dafür gefertigten Sammlungsschränken angelegt wurde. Trotz dieser eindeutigen wissenschaftlichen Tendenzen zur Spezialisierung ergibt sich letztlich, wenn das Stift als eine Gesamtheit betrachtet wird, aus den unterschiedlichen Beständen und Zielsetzungen eine

³⁷⁵ Pater Heinrich Mayer an Dr. Frodl, BDA, Auskunft für eine Forschungsarbeit, Brief, 30.9.1971, Archiv Stift Neukloster, L235/2/5.

³⁷⁶ Fronner (1837), S. 140.

³⁷⁷ Brunner (1842), S. 64.

³⁷⁸ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, Titelblatt.

³⁷⁹ Kluge (1881), S. 262.

³⁸⁰ Boeheim (1887), S. 1.

³⁸¹ Ebd., S. 1.

³⁸² Mayer (1893), S. 16.

universale Stifftssammlung, die sich ab dem 19. Jahrhundert auch an einem gemeinsamen Aufstellungsort befand – nämlich im Neuklostermuseum.

Mit dieser heterogenen Entstehungsgeschichte ist die Sammlung des Stiftes Neukloster nicht allein. Sie zeigt die Tendenzen des 18. Jahrhunderts, in dem viele Strömungen nebeneinander existierten: Das Kunst- und Wunderkammermodell, wissenschaftliche spezialisierte Sammlungen und die ersten Museumsbestrebungen. Um diesen Kontext zu umreißen und die Sammelaktivitäten des Neuklosters statt als einen kuriosen Einzelfall als ein Kind seiner Zeit darzustellen, werden im folgenden Kapitel zunächst die klassische traditionelle „Kunst- und Wunderkammer“ erläutert, dann wird beschrieben, wie das Modell einer universalen Sammlung im 18. Jahrhundert weiterentwickelt wurde und sogar in vielen Fällen zu einem „zweiten Leben“ kam oder in Museumsgründungen endete. Besonders wichtig hierbei ist die Beschreibung der Sammlungen in Wien, die den Akteuren im Neuklosters sicher als Vorbild und Anregung dienten.

Am Ende folgt ein Vergleich mit ähnlichen Sammlungen im stiftlichen und kirchlichen Umfeld, die im 18. Jahrhundert ihre Blütezeit erlebten: in Stift Göttweig, Stift Kremsmünster und in den Franckeschen Stiftungen in Halle an der Saale. Es wird insbesondere darauf eingegangen, wie die Bestände erworben wurden, wie sie angeordnet waren und welchem Zweck sie dienten. Mit diesen gleichzeitig zum Neukloster stattfindenden Sammlungsbestrebungen wird der Kontext und der Geist der Zeit deutlich – eine Zeit voller widersprüchlicher Tendenzen.

2.1. Kunst- und Wunderkammer – Definition und Ursprung

Bei einer Kunst- und Wunderkammer handelt es sich im Allgemeinen um eine enzyklopädische, universale Sammlung, die die Gesamtheit der Welt widerspiegeln soll. Solche Sammlungen entwickelten sich in Herrscherhäusern, Klöstern und bürgerlichen Haushalten in ganz Europa ab dem 15. bis 16. Jahrhundert.³⁸³ Sie erfüllten repräsentative Funktionen und zeigten den Herrschaftsanspruch des Sammlers.³⁸⁴ Objekte der Natur als auch der Kunst wurden im selben Rahmen in hierarchieloser Gleichrangigkeit präsentiert. Die einzelnen Stücke waren Teil einer insgesamt möglichst vollständigen Enzyklopädie der Welt und wurden in einer systematischen Herangehensweise zusammengetragen.³⁸⁵ Gleichzeitig bildeten die Kunst- und Wunderkammern auch die Vorlieben der einzelnen sammelnden Akteure ab. Wie Arthur McGregor es 1994 ausdrückt: „Obwohl sich im Laufe der Zeit darüber Übereinkünfte herausbildeten, wie oder auf welche Weise bestimmte Elemente (...) dargestellt werden sollten, blieb doch genügend Raum für den einzelnen Sammler, die

³⁸³ Siehe etwa Grote (1994)

³⁸⁴ Eikermann (2007), S. 29.

³⁸⁵ Beßler (2012), S. 15.

besondere Zielsetzung bei der Bildung der Sammlung zum Ausdruck zu bringen oder seine Weltanschauung oder seine eigene Persönlichkeit“³⁸⁶.

Der Begriff „Wunderkammer“ taucht im 16. Jahrhundert erstmals in Inventaren bzw. Beschreibungen auf. In der „Zimmerschen Chronik“ berichtet der Verfasser Graf Froben Christoph von Zimmern Mitte des 16. Jahrhunderts von einer „wunderkammer“. Samuel Quicceberg, der Kustode der Münchner Sammlung und einer der ersten Sammlungssystematiker, benutzte 1565 den Begriff mit Verweis auf die Zimmersche Chronik in seinen „Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi“.³⁸⁷ 1594 findet sich im Testament des Erzherzogs Ferdinand II. von Tirol „dass auch die Kunst- oder Wunder- desgleichen Rüst- und Harnisch-Camern (...) an Ferdinands jüngeren Sohn Markgraf Karl von Burgau fallen solle(...)“³⁸⁸.

In vielen Fällen bildeten mittelalterliche Schatzkammern die Vorläuferorganisationen der Kunst- und Wunderkammern. In den Residenzen der Machthaber sammelten sich seit jeher Geschenke, Trophäen, Insignien der Macht, zeremonielle Objekte oder prunkvolle Gebrauchsgegenstände wie etwa Tafelgeschirr an. Nur im Notfall wurde auf diese Reichtümer zurückgegriffen, um sie gegen andere Objekte bzw. Finanzmittel einzutauschen.³⁸⁹ Die sogenannten Kleinodien waren normalerweise in verschlossenen Truhen oder Schränken in gut bewachten Kammern verwahrt. Sie wurden anlässlich verschiedener Zeremonien und Feste hervorgeholt³⁹⁰ und dienten in diesem Kontext als Kommunikationsmittel – als mit Bedeutung aufgeladene Objekte.³⁹¹ Im Mittelalter hatten vor allem zwei Gruppen das Monopol auf solche Sammlungen: der Klerus und die Inhaber der Macht, die Fürsten, die sie dafür nutzten, ihre beherrschende Position zu stärken.³⁹²

Die Gründung und Neuordnung fürstlicher Sammlungen, die Differenzierung von Schatzkammer und Kunst- und Wunderkammer beginnt in den meisten Fürstentümern in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in Wien etwa unter Kaiser Ferdinand I. (1503-1564)³⁹³, in Kassel mit Wilhelm IV. in den 1590er Jahren³⁹⁴, in Stuttgart mit Herzog Friedrich von Württemberg (reg. 1593-1608) und in München unter Herzog Albrecht VI. um 1565³⁹⁵. Um 1560 wurden sowohl die Sammlung von Erzherzog Ferdinand von Tirol in Ambras³⁹⁶ und die Dresdner Kunstkammer³⁹⁷ gegründet. Eine Basis für das Sammlungskonzept der Kunstkammer

³⁸⁶ MacGregor (1994), S. 61.

³⁸⁷ Bebler (2012), S. 78.

³⁸⁸ Bauer, R./Haupt, H., Die Kunstkammer Kaiser Rudolf II in Prag. Ein Inventar aus den Jahren 1607-1611, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Band 72, Wien 1976, S. XIV, Anm. 23, zit. Nach: Bebler (2012), S. 78.

³⁸⁹ Pomian (2013), S. 33-34.

³⁹⁰ Ebd., S. 35

³⁹¹ Ebd., S. 44

³⁹² Ebd., S. 60

³⁹³ Haag/Wieczorek (2012), S. 13.

³⁹⁴ MacGregor (1994), S. 70

³⁹⁵ Eikelmann (2007), S. 30.

³⁹⁶ Scheicher (1979), S. 73.

³⁹⁷ Syndram (2012), S. 15.

bildete unter anderem auch Plinius' 33.-37. Buch der „Historia Naturalis“³⁹⁸. Es handelt sich um eine antike Enzyklopädie, die unter anderem Metallurgie, Mineralogie und Bildende Kunst behandelt. Unter anderem wird die Anordnung nach Materialien, wie sie in vielen Kunstkammern zum Einsatz kam, auf diese Schrift zurückgeführt.

Ab dem 15. Jahrhundert entdeckte man die Antike neu und begann Münzen, Kunstwerke und andere noch erhaltene Spuren der Vergangenheit zu sammeln.³⁹⁹ Außerdem vermehrten sich die Möglichkeiten für Reisen sprunghaft, man konnte zu Orten gelangen, die zuvor noch als unerreichbar galten.⁴⁰⁰ So kamen wertvolle Waren, neues Wissen und zahlreiche exotische Objekte für die Sammlungen nach Europa.⁴⁰¹ Eine weitere Kategorie von gesuchten Sammlungsobjekten bildeten die Gemälde und andere zeitgenössische Kunstwerke.⁴⁰² Seit dem 17. Jahrhundert waren auch wissenschaftliche Instrumente bedeutungsvolle Bestandteile der Kunstkammern.⁴⁰³

Im 16. Jahrhundert entstanden die ersten museumstheoretischen Schriften. 1565 beschreibt Samuel Quiccheberg (1529-1567) in seinem im Bezug zur Münchner Kunstkammer stehenden Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatrum Amplissimi“ in einer Art Handbuch die Ordnung und Ausstellung in einer idealen Kunstkammer und bildet damit den Grundstein der Museologie. Der Fokus lag darauf, die Sammlung durch die Systematisierung zu einer Stätte der Erziehung zu machen.⁴⁰⁴ Im 17. Jahrhundert erschienen mit der Drucklegung der zuvor handschriftlichen Inventare die ersten, vermutlich idealisierten Darstellungen von Kunst- und Wunderkammern.⁴⁰⁵ 1678 veröffentlichte etwa der Jesuit Athanasius Kircher einen lateinischen Katalog von seiner berühmten Kunstkammer in Rom mit zahlreichen Illustrationen. Sie wurde für viele Sammler zum Vorbild. Der Schwerpunkt lag auf wissenschaftlichen Instrumenten und auf naturwissenschaftlichen Objekten.⁴⁰⁶ Auf dem Titelbild des Inventars (Abb. 42) sind in der Mitte des als Gewölbe gestalteten Raumes ägyptische Obelisken dargestellt, die das ausgeprägte Interesse des Sammlers an dieser Epoche zeigen, außerdem ein Skelett, verschiedene Gefäße, Steinbüsten auf Sockeln, Globen und ein von der Decke hängendes Krokodil. Die Wände sind mit Gemälden und Kupferstichen bedeckt. Diese Gegenstände sind in einem kirchenähnlichen Gewölbe versammelt, was wohl auch die Verbindung dieser „Dingwelt“ mit dem Göttlichen verdeutlichte und sie in einen größeren Kontext setzen sollte. Im Kupferstich zeigt sich an der repräsentativen Anordnung deutlich der enzyklopädische, wissenschaftliche Gedanke der Kunst- und Wunderkammer – die gesamte Welt sollte hier versammelt und somit beherrscht werden. Dies ist kein privates Studienzimmer

³⁹⁸ Scheicher (1979), S. 43.

³⁹⁹ Pomian (2013), S. 55.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 57

⁴⁰¹ Ebd., S. 58

⁴⁰² Ebd., S. 58

⁴⁰³ Ebd., S. 59

⁴⁰⁴ Scheicher (1979), S. 68

⁴⁰⁵ Beßler (2012), S. 16

⁴⁰⁶ Kircher (1678)

eines Gelehrten, sondern darauf ausgelegt Ehrfurcht bei den BesucherInnen, die vorne im Bild dargestellt sind, auszulösen.

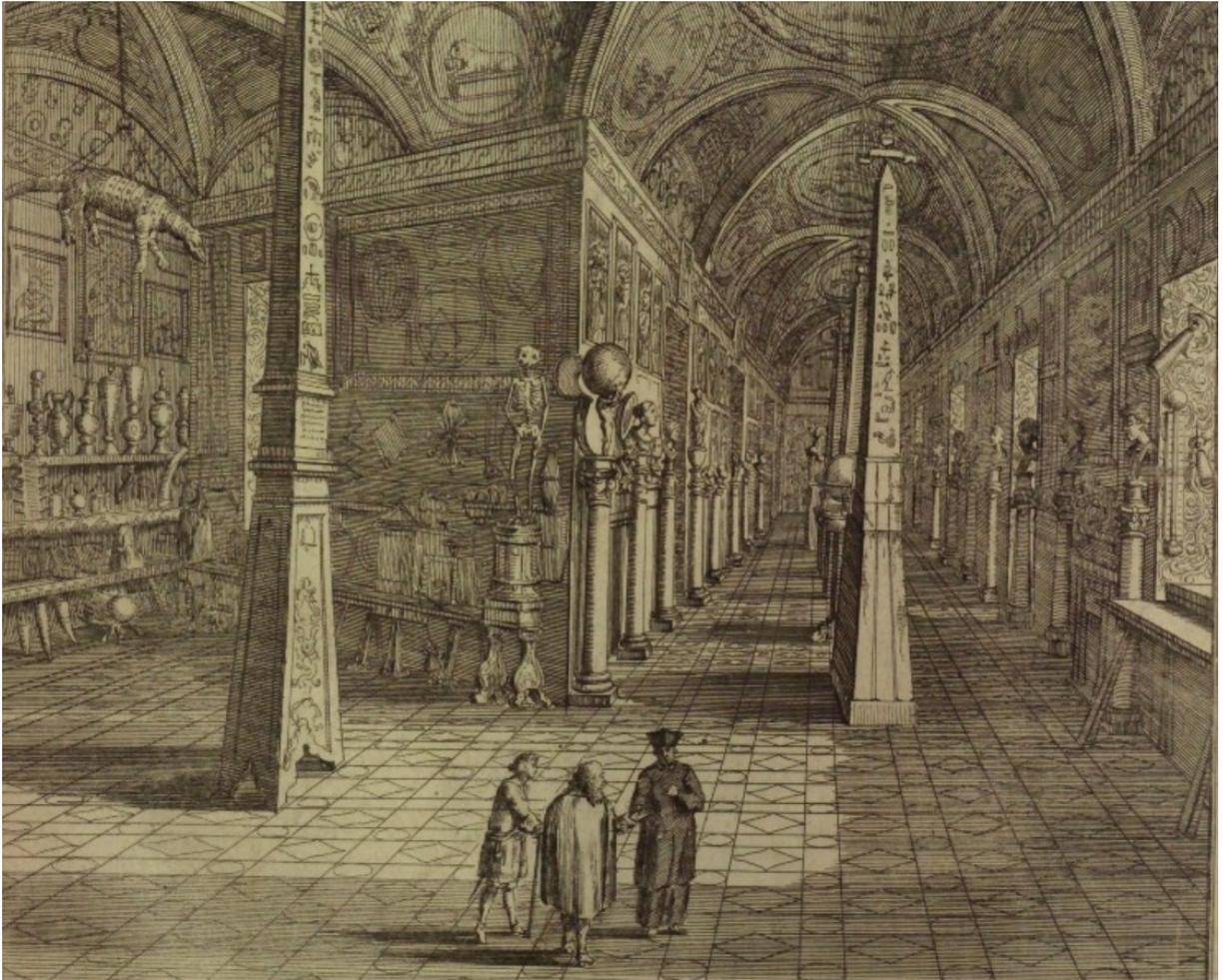


Abbildung 42: Die Kunstkammer Athanasius Kirchers in Rom, Kircher (1678), Titelblatt

Ebenso wurden im 17. Jahrhundert Sammlungsinterieure zum Gegenstand der niederländischen und flämischen Stilleben-Malerei.⁴⁰⁷ So zeigt ein Werk Frans Franckens um 1620/1625 einen Einblick in eine „Kunst- und Raritätenkammer“ (Abb. 43): Auf einem Tisch liegen Muscheln, Schnecken, Skulpturen, Medaillen/Münzen, Porzellanobjekte und Miniaturportraits. An der Wand dahinter sind Gemälde angebracht, hauptsächlich Landschaftsmalereien, aber auch ein Marmorrelief, ein Portrait und die Anbetung der Heiligen Drei Könige.⁴⁰⁸ Auch hier sind im Hintergrund Besucher erkennbar, ebenso weitere Räume, die möglicherweise zu den Wohnräumen des Besitzers der Raritätenkammer gehören. Das Ziel solcher Sammlungen und Gemälde war die Darstellung von Gelehrsamkeit und Weltläufigkeit, jedoch in einem „privateren“ und bürgerlicheren Rahmen als etwa Kirchers Kunstkammer.

⁴⁰⁷ Beßler (2012), S. 16

⁴⁰⁸ Kunsthistorisches Museum Wien, Frans II. Francken, Kunst- und Raritätenkammer, Gemäldegalerie, Inv. Nr. Gemäldegalerie 1048, in: www.khm.at/de/object/912d2b1c7b/, Zugriff am 15.2.2019.



Abbildung 43: Gemälde, um 1620/1625 Frans II. Francken (1581 - 1642 Antwerpen) © KHM-Museumsverband

2.2. Das zweite Leben der Kunst- und Wunderkammer im 18. Jahrhundert

Zugleich mit der Idealisierung und weiteren Ausformung der Kunstkammeridee im 17. Jahrhundert, die sich in Katalogen, Gemälden etc. ausdrückte, begann ein langer bis zum Ende des 18. Jahrhunderts dauernder Prozess, der letztendlich zu ihrer Verdrängung führte. Ein Merkmal dafür war die vermehrte Einrichtung von Spezialsammlungen an Fürstenhöfen neben den traditionellen Kunstkammern. Die Differenzierung und Herausbildung der einzelnen Wissenschaftszweige und damit einhergehend der Untergang des Ideals des Universalgelehrten waren Anlass und Ursache dafür.⁴⁰⁹ Das Spezialisierte begann sowohl in der Forschung als auch im Sammeln das Universale abzulösen bzw. zu ergänzen. Insbesondere das 18. Jahrhundert wurde somit zu einem „Zeitalter der Neuordnung von Sammlungen“. Damit verknüpft war die Entwicklung des Museums.⁴¹⁰ Neue Betrachtungsweisen von universalen Sammlungen führten jedoch nicht zwangsläufig zu ihrer vollständigen Auflösung. In den ersten Museumsgründungen auf dem europäischen Kontinent - dem „Kunst- und Naturalienkabinett“ in Braunschweig (1754) und dem „Fridericianum“ in Kassel (1779)⁴¹¹ gingen die Kunstkammern dieser Fürstenhäuser auf. In Wien war der Kunstkammergedanke bis um 1770 noch in der Stallburg präsent und darüber hinaus in der Schatzkammer.

Hier sollen zunächst die beiden Beispiele Braunschweig und Kassel näher beschrieben werden, um die neuen Museumsideen und Spezialisierungsbestrebungen im 18. Jahrhundert zu zeigen. In der Folge wird die Situation in Wien im 18. Jahrhundert behandelt. Das Beispiel Wien ist von Bedeutung, um den Kontext zur Sammlung in Wiener Neustadt zu verstehen. Mit großer Sicherheit kannten Pater Bernhard Sommer, Abt Stingel und Abt Stübicher die Einrichtungen in Wien, standen sie doch durch die Besuche Maria Theresias im Stift sogar in direktem Kontakt mit dem Kaiserhaus. Sie dienten wahrscheinlich als Vorbild ihrer eigenen Sammeltätigkeit.

In Braunschweig wurde bereits durch Herzog Anton Ulrich (1633-1714) mit Schloß Salzdahlum eine Schlossanlage mit ausgewiesenen Museumsräumen verwirklicht. Die Kunstkammer wurde in diesen Komplex integriert, gleichzeitig waren bereits eine große Gemäldegalerie und Räume für Spezialsammlungen vorhanden. In der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde unter Herzog Carl I. (reg. 1735-1760) ein Teil der Naturalien und der wissenschaftlichen Instrumente aus der Kunstkammer der Lehrmittelsammlung des 1745 gegründeten Collegium Carolinum in Braunschweig übergeben. Der Rest wurde in einem 1754 neu eröffneten Museum - dem „Herzöglichen Kunst- und Naturalienkabinett“ aufgeteilt. In zunächst sieben und später neun Räumen wurden im Ostteil des Gebäudes die Kunstwerke

⁴⁰⁹ Herzog-Anton-Ulrich-Museum (2000), S. 18.

⁴¹⁰ Viereggs (2008), S. 37.

⁴¹¹ Ebd., S. 37.

und im Westteil des Gebäudes die Naturalien präsentiert.⁴¹² Im ersten Raum befanden sich die Kupferstich- und Handzeichnungssammlung, Münzen und Medaillen und geschnittene Steine sowie ein Teil der Bibliothek.⁴¹³ Darauf folgte ein weiterer Raum mit dem Titel „Pretiosen und allerlei Kunstsachen“. Aufgrund ihrer Vielfalt erinnerten die dort ausgestellten Objekte noch stark an eine Kunstkammersammlung.⁴¹⁴ Darin befanden sich etwa Tische mit Einlegearbeiten, Spiegelschränke und Prunkstücke der Sammlung wie das sogenannten „mantuanische Onyxgefäß“. Es folgten Räume mit der Majolika- und Emailsammlung, mit chinesischem Porzellan, Wachsfiguren, Antiken, Büsten und kleine Mosaike. Im westlichen Naturalienteil des Museums befanden sich ausgestopfte und eingelegte Tiere, Pflanzenpräparate und Mineralien. Den Abschluss bildete eine Galerie mit mechanischen Instrumenten und Modellen.⁴¹⁵ Das Museum war als repräsentative Einrichtung eines aufgeklärten Fürsten von Anfang an für die Öffentlichkeit zugänglich.⁴¹⁶ Das Ziel war, wie bei den später entstehenden Kunstgewerbemuseen des 19. Jahrhunderts, die Entwicklung von Gewerbe, Manufakturen und Fabriken im Land zu unterstützen und die Kultur zu fördern.⁴¹⁷ Das Kabinett wurde auch später noch zielstrebig erweitert⁴¹⁸ und übersiedelte 1765 in das Herzögliche Zeughaus.⁴¹⁹

In Kassel erlebte die Kunstkammer der Landgrafen ab 1670 eine Blütezeit.⁴²⁰ Der Bestand wurde laufend vermehrt – bis hin zur Einrichtung eines eigenen Kunsthauses im sogenannten „Ottoneum“ um 1709. Das Kunsthaus wurde dem Collegium Carolinum, einer neu gegründeten Hochschule, als Schau- und Lehrmittelsammlung angeschlossen.⁴²¹ So wurde ab 1709 also der wissenschaftliche Zweck der Kunstkammer betont. Sie konnte nach Anmeldung und gegen zwei Gulden besichtigt werden.⁴²² Landgraf Friedrich II. (reg. 1760-1785) erweiterte die Kasseler Sammlung und erbaute dafür bis 1779 das Museum Fridericianum⁴²³ als Teil seiner aufklärerischen Kulturpolitik.⁴²⁴ Dort wurden die Objekte neu geordnet und in mehrere Unterabteilungen aufgeteilt, die schon vom Architekten Simon Louis du Ry im Plan für das Gebäude vorgesehen waren,⁴²⁵ etwa antike Großplastik und Kleinkunst, „moderne Plastik“, Münzen, Medaillen, Uhren, Musikinstrumente, Waffen, Wachsfiguren oder diverse mathematische sowie physikalische Instrumente.⁴²⁶ Die Besucher konnten nun unangemeldet und ohne Führung ins Museum kommen.⁴²⁷

⁴¹² Blankenstein (2015), S. 329

⁴¹³ Ebd., S. 330.

⁴¹⁴ Herzog-Anton-Ulrich-Museum (2000), S. 19.

⁴¹⁵ Blankenstein (2015), S. 330.

⁴¹⁶ Herzog-Anton-Ulrich-Museum (2000), S. 19.

⁴¹⁷ Schütte (1997), S. 10.

⁴¹⁸ Ebd., S.11.

⁴¹⁹ Ebd., S.12.

⁴²⁰ Vercamer (2015), S. 499.

⁴²¹ Ebd., S. 500.

⁴²² Ebd., S. 512.

⁴²³ Ebd., S. 502.

⁴²⁴ Ebd., S. 490.

⁴²⁵ Ebd., S. 502.

⁴²⁶ Ebd., S. 503.

⁴²⁷ Ebd., S. 512.

Diese Museumsgründungen in Braunschweig und Kassel stellten nach dem British Museum in London die frühesten in Europa dar. Das Kunst- und Naturalienkabinett und das Fridericianum waren somit Vorreiter der Museumsidee und auch der Systematisierung der Sammlungen – Musterbeispiele der Umsetzung des Gedankengutes der Aufklärung. Aus zunächst „klassischen“ Kunstkammersammlungen wurden im 18. Jahrhundert für Besucher offene Museen mit spezialisierten Abteilungen.

In Wien war bis 1772 und darüber hinaus die Idee einer „universalen“ Sammlung in der Art einer Kunst- und Wunderkammer sowohl in der kaiserlichen Galerie als auch in der Schatzkammer präsent. Hier befanden sich die zum großen Teil bereits vereinten Bestände, die auf die Aktivitäten von Kaiser Ferdinand I. über Maximilian II. und Rudolf II. bis hin zu Erzherzog Leopold Wilhelm zurückgingen.⁴²⁸ Aus dem Jahr 1730 ist belegt, dass ein Besuch der Schatzkammer 35 Kfl. und der Bildergalerie 12 Kfl. kostete.⁴²⁹

Die Galerie in der Stallburg in Wien wurde unter Kaiser Karl VI. neugestaltet und im April 1728 wiedereröffnet.⁴³⁰ Die sogenannte „Bilder Galerie“ hielt – „trotz einer nicht zu übersehenden Tendenz zur spezialisierten Gemäldeausstellung – an der tradierten Struktur einer Kunstkammer fest“⁴³¹. In einem Reiseführer von Küchelbecker aus dem Jahr 1730 wird sie bezeichnenderweise auch so benannt, nämlich als: „unvergleichliche Kunst-Cammer oder Galerie de Tableaux“.⁴³² Außerdem schreibt er, dass die beiden Angestellten, die für die „Kostbarkeiten und Curiositäten“⁴³³ zuständig waren, den Titel „Kayserliche Galerie – u Kunst-Cammer-Inspectores“⁴³⁴ trugen.

In den elf Zimmern, so wird weiter beschrieben, befanden sich neben Gemälden auch „andere curieuse Sachen“⁴³⁵. So waren in den Gängen und Eckkabinetten antike wie frühneuzeitliche Skulpturen, Medaillen und Münzen sowie Naturalia und Mirabilia vorhanden.⁴³⁶ Im sogenannten „Schwarzen Kabinett“ (Abb. 44) befand sich etwa auch ein „Einhorn“ (heute Narwalzahn) in einer Ecke. Kunstkammerstücke aus Gold und Edelsteinen waren vermischt mit „Naturwundern und Althertums-Seltsamkeiten“.⁴³⁷ Ebenso präsentierte sich das nördliche Eckkabinett: neben Münzen und Medaillen befanden sich hier antike und neuzeitliche Skulpturen, Porträts und Objekte aus verschiedenen Materialien, wie Marmor, Erz oder Elfenbein.⁴³⁸

Diese Aufstellung in der Stallburg ist durch ein dreibändiges gemaltes Bilderinventar von Ferdinand Storffer (1720, 1730 bzw. 1733), das Dekoration, Arrangement und einzelne

⁴²⁸ Haag/Wieczorek (2012), S. 13, S. 18.

⁴²⁹ Küchelbecker (1730), S. 883.

⁴³⁰ Mader-Kratky (2010), S. 15.

⁴³¹ Fischer (2013), S. 26.

⁴³² Küchelbecker (1730), S. 866.

⁴³³ Ebd., S. 883.

⁴³⁴ Ebd., S. 883.

⁴³⁵ Ebd., S. 869.

⁴³⁶ Fischer (2013), S. 26-27.

⁴³⁷ Swoboda (2010), S. 20.

⁴³⁸ Ebd., S. 20-21.

Werke zeigt, nachvollziehbar.⁴³⁹ Das Schwarze Kabinett ist hier etwa mit der charakteristischen dunklen Wandvertäfelung dargestellt, in die passgenau Gemälde eingefügt wurden (Abb. 44). Darunter befinden sich im Wandverbau Vitrinenschränke, bei denen auch der Sockelbereich Platz für Objekte bietet. In den Vitrinen sind kleinteilige einzelne Stücke untergebracht, erkennbar sind etwa ein Kruzifix, Münzen oder Medaillons, ein Horn oder Elenfantenzahn, ein Teller und ein Krug aus einem dunklen Material womöglich Serpentin oder Zinn, und zahlreiche kleine bildliche Darstellungen im Relief oder auch gemalt. Die Wandabwicklung ist durch Figuren und Büsten geschmückt. Die Verbindung aus Gemälden, Objekten aller Art und Skulpturen zu einem Gesamtkunstwerk in Form einer Raumausstattung charakterisiert diese Präsentationsform.



Abbildung 44: Schwarzes Kabinett in der Gemäldegalerie in der Stallburg, Gouache, Ferdiand Storffer, 1730

Erst 1772 begann unter Maria Theresia die Reorganisation der kaiserlichen Sammlungen in Wien,⁴⁴⁰ die in der Neuordnung der Gemälde im Oberen Belvedere nach historischen Gesichtspunkten um 1781 gipfelte.⁴⁴¹ Die Neuaufstellung der Bildersammlung, die von Christian von Mechel geleitet wurde, folgte erstmals kunsthistorischen Prinzipien: Gemälde, die derselben „Schule“ der Malerei angehörten, sollten in der Präsentation auch räumlich benachbart sein und historisch geordnet werden.⁴⁴² Mit dieser Gemäldegalerie – einem Abbild der Kunstgeschichte – hatte sich auch in Wien ein bedeutender Schritt vom „Universalen“ zum „Spezialisierten“ vollzogen.

Auch in der Schatzkammer der Habsburger herrschte im 18. Jahrhundert noch eine Ordnung vor, die der enzyklopädischen Kunstammer sehr ähnlich war, nämlich nach Materialgruppen. Die Sammlung verkörperte mit einem großen Spektrum an Objekten wie

⁴³⁹ Ferdinand Storffer, *Neu eingerichtetes Inventarium der Kayl. Bilder Gallerie in der Stallburg (...)*, 1730, Gouache, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

⁴⁴⁰ Mader-Kratky (2010), S. 33.

⁴⁴¹ Lhotsky (1945), S. 415, 448-449.

⁴⁴² Swoboda (2013), S. 11.

Insignien, Pretiosen, Uhren, Automaten, seltenen Waffen, Exotika und Raritäten (Rhinozeroshörner und Schlangen) einen Universalitätsanspruch.⁴⁴³ Eine genaue Beschreibung des Zustandes um 1730 findet sich in Küchelbeckers Reiseführer. Er erwähnt unter anderem „lauter Pretiosa von Gold, Silber, Edelgesteinen, künstlicher Arbeit von Helffenbein und anderer Materie, rare Schildereyen und viele arte Facta“⁴⁴⁴ und belegt so die vermischte Charakteristik dieser Sammlung. 1747 ließ Maria Theresia sie mit den heute noch in der geistlichen Schatzkammer in Benützung stehenden Glasschränken aus Nussholz ausstatten.⁴⁴⁵ Die Anmutung einer Kunstkammer blieb jedoch bestehen, wie auch eine spätere Topografie von Wien verdeutlicht.⁴⁴⁶

Einen bedeutenden Schritt hin zum wissenschaftlichen Sammeln machte Kaiser Franz I. Stephan im Jahr 1748 mit der Gründung eines Naturalienkabinetts. Es war die erste wirklich spezialisierte „Abteilung“ in den kaiserlichen Sammlungen. Nach seinem Tod 1765 wurde sie verstaatlicht.⁴⁴⁷ Maria Theresia selbst engagierte sich danach sehr dafür, sie vermehrte die Bestände⁴⁴⁸ und ordnete an, dass das Kabinett zweimal wöchentlich für Besucher geöffnet werde.⁴⁴⁹ 1778-1780 wurde dann die Naturaliensammlung durch Ignaz von Born nach dem System von Wallerius und Cronstaedt neuaufgestellt. Die erste Publikation darüber erschien 1778: der Conchylienkatalog mit dem Titel: Index rerum naturalium Museu Caesarei Vindobonensis pars 1a: Testacea/Verzeichnis der natürlichen Seltenheiten des k. k. Naturalien-Cabinetes zu Wien: Schalthiere, Wien 1778.⁴⁵⁰ Im Jahr 1773 ließ Maria Theresia von den Malern Franz Messmer und Ludwig Kohl ein Gemälde von Franz Stephan in seiner Naturaliensammlung anfertigen, das einige der Objekte im Detail zeigt, ebenso wie die Aufbewahrungsschränke (Abb. 21).⁴⁵¹ Später zog die kaiserliche Sammlung in den südöstlichen Seitenflügel der Hofbibliothek. Am 2.12. 1797 wurde sie wieder für Einzelpersonen und kleine Gruppen zugänglich gemacht. Man konnte sich zum Besuch wochentags beim Direktor der Sammlung anmelden.⁴⁵² Diese erste Spezialsammlung atmete den neuen wissenschaftlichen Geist des 18. Jahrhunderts und stellte in der Sammlungstopographie am Wiener Hof ein Novum dar. Mit Sicherheit besuchte Abt Stingel aus dem Neukloster diese Einrichtung und nahm sie zum Vorbild für sein eigenes Naturalienkabinett.⁴⁵³

Eine weitere Neuerung durch Kaiser Franz Stephan war das physikalische Kabinett, das er 1748 begründete.⁴⁵⁴ Es war eine für ihre Zeit beachtliche Instrumentensammlung, wurde aber, als das Interesse und die Geldzuwendungen weniger wurden, eine Art Lehrmittelsammlung

⁴⁴³ Scheicher (1979), S. 184.

⁴⁴⁴ Küchelbecker (1730), S. 829.

⁴⁴⁵ Lhotsky (1945), S. 453.

⁴⁴⁶ Weiskern (1770), Paragraf 67-69

⁴⁴⁷ Lhotsky (1945), S. 422.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 433.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 432.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 432.

⁴⁵¹ Ebd., S. 433.

⁴⁵² Ebd., S. 472.

⁴⁵³ Siehe auch Kapitel „Abt Alberich Stingel – Naturalienkabinett und mathematischer Turm (1775-1801)“

⁴⁵⁴ Lhotsky (1945), S. 423.

für den Unterricht der Erzherzöge.⁴⁵⁵ Später schuf Kaiser Franz II. 1793 durch den Bau eines astronomischen Turmes mehr Raum für das physikalische Kabinett.⁴⁵⁶

Diese Entwicklungen des 18. Jahrhunderts in Wien werden in der Literatur dokumentiert. 1727 wird die Sammlung in Wien von Jencquel in der sogenannten Museographia als „Schatz-Kunst-und NaturalienKammer“⁴⁵⁷ bezeichnet. 1730 unterscheidet Küchelbecker nur Schatzkammer und Kunstkammer.⁴⁵⁸ 1770 und 1774 spricht man aber von der Schatzkammer, dem Medaillen- und Münzenkabinett, dem mechanisch- physikalischem Kabinett, dem Naturalienkabinett oder Kabinett der Naturgeschichte und der „Bildergalerie“.⁴⁵⁹ Auch hier hielt die Spezialisierung Einzug.

In Wiener Neustadt war im 18. Jahrhundert ebenfalls eine Kunstkammer vorhanden. In der alten Burg in Wiener Neustadt direkt neben dem Neukloster sollen sich um 1751⁴⁶⁰ noch viele Stücke aus der Sammlung von Kaiser Friedrich III. befunden haben, die „wahrscheinlich nach Art der alten Kunst- und Wunderkammern“ im ersten und zweiten Speisesaal aufgestellt waren. Noch im Jahr 1780 sollen Walfischknochen, ein ausgestopftes Krokodil und ein „kolossales Skelett eines unbekanntes Tieres“ unter dem Haupttor der Burg an eisernen Ketten befestigt gewesen sein.⁴⁶¹ Die Spur dieser Sammlung verliert sich hier. Es wird berichtet, dass der „passauische official“ Graf von Thurn im Jahr 1780 anfragte, einen Elefantenzahn, ein Walfischgerippe und ein Bruststück aus der Burg als Schenkung für seine Raritätensammlung zu bekommen. Die Objekte wurden ihm zugesprochen.⁴⁶² So löste sich die Kunstkammer vermutlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Stück für Stück auf.

Nach 1751, als durch Maria Theresia in der Burg die Militärakademie gegründet worden war, waren dort in unmittelbarer Nachbarschaft des Neuklosters auch wissenschaftlich interessierte Personen aktiv und es entstanden Spezialsammlungen. Der k. k. Ökonom des Cadetten-Corps der Militärakademie Steiger besaß etwa nicht nur selbst eine Mineraliensammlung, sondern war auch durch die Entdeckung des Lazulits in Fachkreisen bekannt geworden.⁴⁶³ Eine weitere wichtige Person war der Leiter der Militärakademie selbst (von 1779-1805), Generalmajor Franz Joseph Graf Kinsky von Wehnitz und Tettau⁴⁶⁴, der sich sowohl für Mathematik als auch für Mineralogie begeisterte und eine umfangreiche Naturaliensammlung anlegte, die er noch zu Lebzeiten der Stadt Prag schenkte.⁴⁶⁵ Unter

⁴⁵⁵ Lhotsky (1945), S. 433.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 471.

⁴⁵⁷ Jencquel (1727), S. 128.

⁴⁵⁸ Küchelbecker (1730), Cap. XIII Von der kayserlichen Schatz- und Kunst-Cammer, S. 827

⁴⁵⁹ Weiskern (1770), Paragraph 67, 74, 75, 76; De Faivre (1774), S. 19-49.

⁴⁶⁰ Also in den Anfängen der Militärakademie.

⁴⁶¹ Jobst (1908), S. 91.

⁴⁶² Ebd., S. 91.

⁴⁶³ Stütz (1807), S. 157.

⁴⁶⁴ Jobst (1908), S. 28.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 31.

Kinsky wurde in der Militärakademie auch ein Physiksaal eingerichtet, der mit mechanischen und physikalischen Vorrichtungen als Lehrmittel ausgestattet war.⁴⁶⁶

Seit dem 16. Jahrhundert bis ins 18. Jahrhundert hatte die Kunst- und Wunderkammer also eine große Wandlung vollzogen. Die Entwicklung der Wissenschaften und die Aufklärung setzten diese Sammlungen im Laufe des 18. Jahrhunderts in neue Kontexte und führten neue Ordnungssysteme ein. Pädagogische, aufklärerische Aspekte gewannen an Bedeutung, das zeigte sich etwa in den Museumsgründungen in Deutschland, dann auch ab den 1780er Jahren in Wien mit der Einrichtung der neuen Gemäldegalerie im Belvedere. In kleinen Bereichen dieser neu geordneten Sammlungen, etwa in Braunschweig, konnte sich ein Überrest der Kunst- und Wunderkammeridee erhalten und Objekte, die unterschiedlichsten Gattungen angehörten konnten noch nebeneinander existieren. In Wien war dies in der Stallburg bis in die 1780er Jahre und in der Schatzkammer das ganze 18. Jahrhundert lang der Fall.

2.3. Fokus: Neukloster – Kremsmünster – Halle – Göttweig

Ende des 17. Jahrhunderts und im 18. Jahrhundert wurden im deutschsprachigen Raum in einigen Fällen universale Sammlungen sogar neu gegründet bzw. stark erweitert, hier insbesondere im stiftlichen und kirchlichen Umfeld: neben dem Stift Neukloster, etwa in Stift Kremsmünster, in Stift Göttweig und in den Franckeschen Stiftungen zu Halle. Während die Sammeltätigkeit im Stift Neukloster mit Pater Bernhard Sommer insbesondere 1725-1783 kulminierte,⁴⁶⁷ erreichte sie in Kremsmünster mit Abt Erenbert Schreyvogels 1669-1703 einen ersten Höhepunkt. Dort wurden die Bestände ab 1760 sogar in einem eigens errichteten Turm untergebracht.⁴⁶⁸ 1714-1749 legte Abt Gottfried Bessel in Stift Göttweig eine Kunstkammer an, die um 1744 von Salomon Kleiner in Kupferstichen festgehalten wurde.⁴⁶⁹ In Halle begann der pietistische Theologe, Pädagoge und Unternehmer August Hermann Francke ab 1698 Objekte anzuschaffen.⁴⁷⁰ Seine Bestrebungen gipfelten 1741 in der Einrichtung eines Raumes als Universalmuseum.⁴⁷¹ Diese vier Sammlungen sollen hier miteinander verglichen werden, um Parallelen aufzuzeigen und die Praxis des Sammelns im 18. Jahrhundert zu beleuchten.

Es ist kein Zufall, dass das Kunstkammermodell im stiftlichen und kirchlichen Umfeld im 18. Jahrhundert – wenn auch in einer weiterentwickelten Form – weiterlebte, entsprach es doch dem kirchlich strukturierten Weltbild. Hier stellt das ambitionierte Museumsprojekt des Stiftes Kremsmünster eine der imposantesten Ausformungen dar. Für die Sammlungen des Stiftes

⁴⁶⁶ Jobst (1908), S. 93.

⁴⁶⁷ Siehe Kapitel: „Die Geschichte des Stiftes Neukloster mit besonderem Fokus auf die Sammlungen“

⁴⁶⁸ Amt der OÖ Landesregierung (1977), S. 119.

⁴⁶⁹ Ritter (1972), S. 135.

⁴⁷⁰ Müller-Bahlke (2012), S. 15.

⁴⁷¹ Ebd., S. 20.

wurde bis 1760 eigens ein Turm errichtet (Abb. 45).⁴⁷² Dieser Turm ragt beinahe genauso hoch auf wie die Kirchtürme der Stiftskirche und steht monumental und blockartig neben dem Stiftsgebäude – beinahe wirkt er wie ein Fremdkörper. In einem Katalog von 1764 wird der Grundgedanke hinter den Sammlungsbestrebungen und dem Bau des Turmes folgendermaßen erklärt: „Gott lässt kein Ding in der Welt umsonst geschehen (...) Alle Geschöpfe, Seltenheiten und Curiositäten, so man in den Zeugehäusern der Wissenschaft findet, sind Werke seiner Hände, die allerdings niemals genüg können belobet, und bewundert werden. Sie mögen hernach der Natur oder der Kunst ihr Seyn zu verdanken haben.“⁴⁷³ Die Bewunderung von Kunst, Natur und allen besonderen Dingen dieser Welt wurde also als Gotteslob verstanden. Aus diesem Grund sollte in kirchlichen Sammlungen die über „menschliche Vorstellungskraft triumphierende unermessliche Schöpferkraft und Phantasie Gottes“ veranschaulicht werden.⁴⁷⁴ Dabei kommt den „besonderen Dingen dieser Welt“ in der baulichen Ausformung, wie sie im Kremsmünster gewählt wurde, fast der Stellenwert der Kirche zu.



Abbildung 45: Die Sternwarte bzw. der mathematische Turm von Stift Kremsmünster

Im 18. Jahrhundert wurde auch weiterhin Literatur zu universalen Sammlungen produziert, ein Beispiel hierfür ist etwa die „Museographia“ von Jencquel/Neickel von 1727, die sich den „Museis, Schatz-, Kunst- und Raritäten-Kammern“ in Europa widmet und eine „Anleitung Zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Raritäten-Kammern“ geben möchte. Die Begrifflichkeiten sind hier schon im Titel vielfältig – das Wort „Kunstkammer“ kommt jedoch noch vor.⁴⁷⁵ Hier werden die unterschiedlichsten Sammlungen in ganz Europa aufgelistet und besondere Stücke hervorgehoben. Darüber hinaus gibt der Autor eine ausführliche Liste von Objekten, die in einer „Raritäten-Kammer“ enthalten sein sollten, wobei er Natur und Kunst als „Hauptquellen“ definiert. Zu den Objekten der Natur zählt er Dinge aus dem Tierreich (auch menschliche Mumien), Gewächse (Bäume, Früchte und Samen) sowie

⁴⁷² Doberschiz (1764), S. 12-14.

⁴⁷³ Ebd., S. 15.

⁴⁷⁴ Laube (2012), S. 30.

⁴⁷⁵ Jencquel (1727).

Mineralien.⁴⁷⁶ Im Bereich der Kunst werden Gemälde, Büsten, Medaillen, Münzen, Kleider „von seltsamer Tracht“, Ringe, mathematische Instrumente, Microscopia, Prismata, Modelle, Rüstungen und Waffen, Wachsbilder, kunstfertige Metallobjekte, getriebene Dinge von Zinn und Silber, Trink- und andere Geschirre „von Porcellain Crystall Agat Helffenbein“, „Nas- und Einhorn“ und künstlich gedrehte Sachen aufgelistet.⁴⁷⁷ Diese Auflistung zeigt starke Parallelen sowohl zur der Sammlung des Neuklosters als auch zur Kunstkammer des Stiftes Göttweig. Die Vermutung liegt nahe, dass womöglich sowohl Bernhard Sommer als auch Abt Bessel diese Literatur als Hilfsmittel und Anleitung benutzte. In Göttweig ist Jencquels Werk auch heute noch in der Stiftsbibliothek vorhanden.⁴⁷⁸

Das Titelblatt der *Museographia* (Abb. 46) zeigt einen Gelehrten, der inmitten seiner Sammlungsstücke Platz genommen hat und ein Buch und auch einzelne Naturobjekte und Geräte studiert. Hinter ihm sind auf Regalen an den Wänden offenbar Naturalien angeordnet – Skelette und Muscheln sind erkennbar. Gegenüber befindet sich die Bibliothek mit Überschriften zu den einzelnen Wissenschaftsbereichen, lesbar ist „Logici“, es folgen vermutlich Kunst, Medizin und Physik als weitere Themen. An der Stirnseite des Raumes hängt ein Krokodil von der Decke, darunter befindet sich ein Kabinettschrank, in dem womöglich Münzen oder kleinteilige Kunstobjekte aufbewahrt werden sollten. Über diesem Schrank und den Fenstern hängen Portraits. Das gesamte Bild ist wie eine Bühne mit Vorhang aufgebaut – der Gelehrte und seine Sammlung werden regelrecht präsentiert. Dies macht deutlich, dass hier natürliche keine reale Situation, sondern ein Idealbild vermittelt werden sollen. Deswegen bleiben die einzelnen Objekte vermutlich auch verschwommen und werden nicht näher charakterisiert.

⁴⁷⁶ Jencquel (1727), S. 413-414.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 414-415.

⁴⁷⁸ Freundliche Mitteilung von Mag. Bernhard Rameder, Archivar Stift Göttweig, persönliches Gespräch am 23. August 2018.

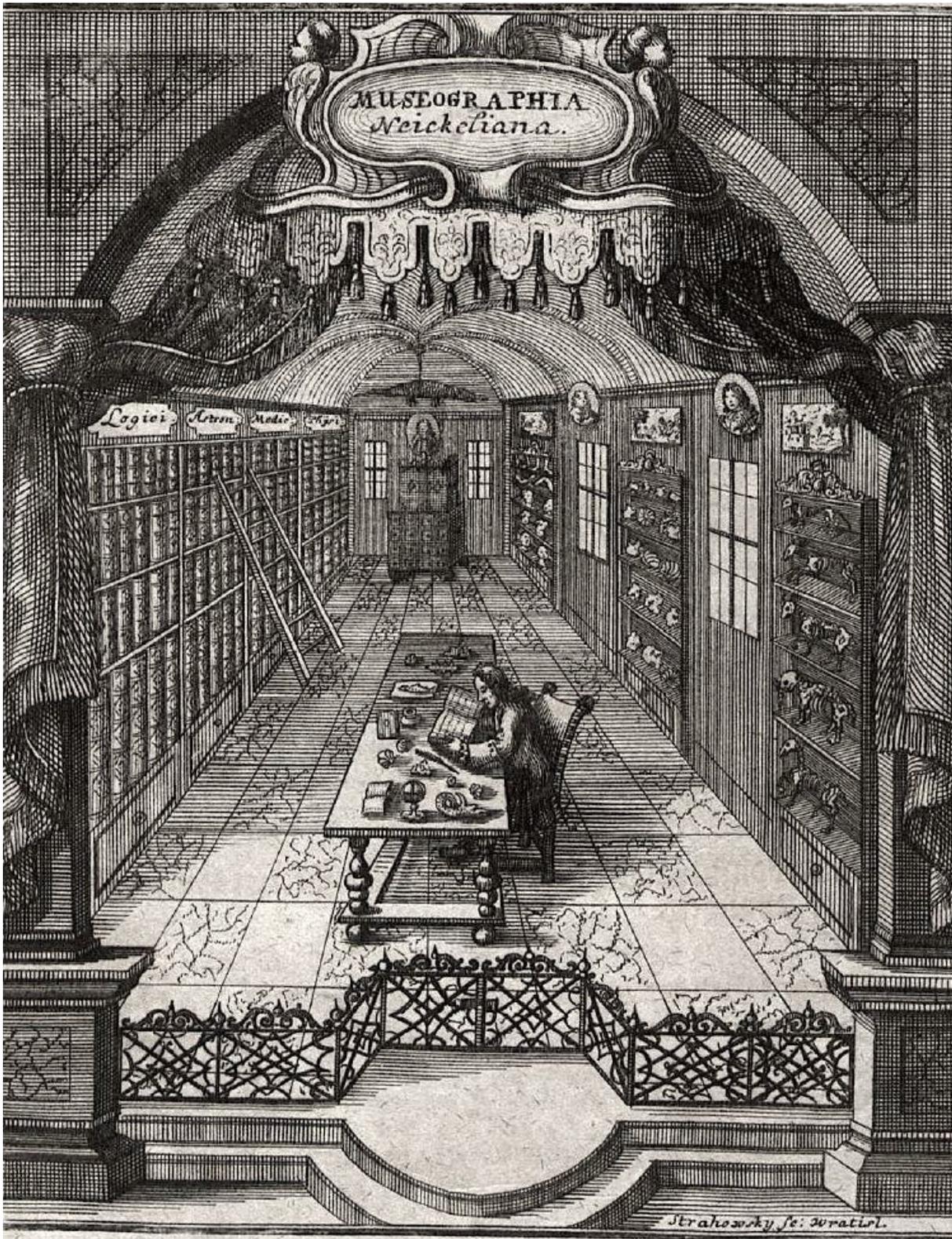


Abbildung 46: Einblick in eine idealtypische Sammlung vom Titelblatt von Jencquels Museographia von 1727.

Wie entstanden nun diese Nachzügler der Kunstkammern im 18. Jahrhundert und wie präsentierten sie sich?

Die Sammeltätigkeit im Neukloster war zunächst bedingt durch die Einrichtung und Ausstattung der Kaiserzimmer und der Prälatur im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts mit

wertvollen Möbeln, Gemälden u. Ä.. Dann entstand die Kunstkammer Bernhard Sommers, die ihre Anfänge vermutlich frühestens um 1725 hat, und unter Abt Stübicher (reg. 1746-1775) bereits etabliert war. Es handelt sich dabei hauptsächlich um eine Sammlung von Kunstobjekten und Gemälden. Parallel dazu entstanden spezialisierte Sammlungen, zunächst die Bibliothek und das physikalische Kabinett durch Abt Stübicher, dann das Naturalienkabinett und der mathematische Turm durch Abt Alberich Stingel (reg. 1775-1801). Diese Sammlungen befanden sich nicht in der Prälatur. So existierten im 18. Jahrhundert unterschiedliche Sammlungsbereiche nebeneinander und unabhängig voneinander. Sie wurden erst im 19. Jahrhundert im sogenannten Neuklostermuseum zusammengeführt und vermischt.⁴⁷⁹

Auch im Stift Kremsmünster wuchsen die Sammlungsbestandteile zunächst getrennt voneinander. Durch Abt Erenbert Schrevogl (1669-1703) wurde ein Großteil der Kunstsammlung in der Abtei angelegt.⁴⁸⁰ Er kaufte – ähnlich wie Pater Bernhard Sommer – Gemälde sowie Kunstobjekte, etwa Gefäße aus Silber Gold und Halbedelsteinen, Schnitzereien aus Elfenbein und Horn, Holz und Wachs, Straußeneipokale oder den berühmten Elefantenstuhl, der noch aus dem Besitz von Kaiser Maximilian II stammt.⁴⁸¹ Parallel dazu existierte im östlichen Teil des Konvent-Traktes eine Mathematische Stube, das „Museum fratrum“ – das Museum der Mitbrüder. Sie war unter anderem mit astronomischen, geometrischen und physikalischen Instrumenten ausgestattet.⁴⁸² Die Bestände wurden erst im sogenannten „Mathematischen Turm“ zusammengeführt, der von Abt Alexander III. Fixlmiller (1731-1759) in den Jahren 1748-1759 errichtet wurde.⁴⁸³ Nach der Fertigstellung 1760⁴⁸⁴ wurden die Sammlungen des Stiftes darin aufgestellt⁴⁸⁵ und in Naturalia, Scientifica und Artefacta (Artificialia) eingeteilt. Diese Anordnung zeigte die Charakteristika einer Kunstkammer.⁴⁸⁶ Der Ursprung der Sammlungen war also durchaus heterogen, ab ca. 1760 bildeten sie im mathematischen Turm gemeinsam eine universale Sammlung, die sowohl wissenschaftliche Gedanken der Aufklärung, als auch das Kunst- und Wunderkammermodell verkörperten. Das Museum wurde von Laurenz Doberschiz in der *Specula Cremifanensis* im Jahr 1764 katalogmäßig erfasst.⁴⁸⁷ Heute ist ein Teil der Kunstkammer im Stift wiederum in der alten Prälatur aufgestellt und nicht mehr im mathematischen Turm (Abb. 47). Hier sind insbesondere die Kunstobjekte versammelt.

⁴⁷⁹ Siehe Kapitel: „Die Geschichte des Stiftes Neukloster mit besonderem Fokus auf die Sammlungen“

⁴⁸⁰ Amt der OÖ Landesregierung (1977), S. 119.

⁴⁸¹ Ebd., S. 119.

⁴⁸² Ebd., S. 217-218.

⁴⁸³ Ebd., S. 120.

⁴⁸⁴ Doberschiz (1764), S. 12-14.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 14-15.

⁴⁸⁶ Scheicher (1979), S. 205.

⁴⁸⁷ Doberschiz (1764), S. 12.



Abbildung 47: Die Kunstkammer des Stiftes Kremsmünster in ihrer Aufstellung im Jahr 2017

In Göttweig ließ Gottfried Bessel vermutlich zwischen 1723 bis 1744 in einer im ersten Stock des „Altmanniturmes“ gelegenen Stube und deren Vorraum ein „Kunstkabinett“ einrichten. In einem Raum waren in fünf großen Regalen Bücherschachteln mit Grafiken untergebracht (Abb. 48),⁴⁸⁸ im anderen eine numismatische Sammlung mit mehr als 20 000 Münzen und 5000 Medaillen (Abb. 49).⁴⁸⁹ Auf den Kupferstichen von Salomon Kleiner 1744 erwecken sie laut Richter 1972 den Eindruck einer „typischen Kunst- und Wunderkammer“ - Um die Grafiken und Münzschränke waren kunst-, geschichts- und naturwissenschaftliche Objekte aller Art gruppiert, wie etwa eine Mumie, eine Sammlung menschlicher Föten, Muscheln, Versteinerungen, Bronzen, Steine oder Elfenbeinschnitzereien.⁴⁹⁰ In der Mitte beider Räume befinden sich Tische bzw. Ablageflächen, um die Objekte begutachten zu können, ähnlich wie am Titelblatt von Neickels *Museographia*. Im graphischen Kabinett sind neben den Grafiken insbesondere Naturalia ausgestellt, die an den Wänden als auch an einem Gestell über der Decke angebracht sind. Im numismatischen Kabinett scheinen die kleinteiligen Münzschränke nur einen Bruchteil der darin befindlichen Gegenstände auszumachen. Mehr als die Hälfte des Raumes ist mit einem Regalsystem ausgestattet, in dem sich vor allem Kunstobjekte, wie etwa Krüge oder die erwähnten Bronzen und

⁴⁸⁸ Ritter (1972), S. 128.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 131.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 135.

Elfenbeinschnitzereien und offenbar in Alkohol eingelegte Präparate befinden. Rameder konnte herausfinden, dass es sich bei den hier dargestellten Objekten teilweise um heute noch erhaltene Stücke handelt, die anhand des Bildes identifiziert werden können.⁴⁹¹ Salomon Kleiner ging bei seinem Kupferstich also mit großer Genauigkeit vor. Beide Räume wirken wie Studienzimmer, als würde hier in einem wohlgeordneten Umfeld gearbeitet und geforscht werden – ganz nach der Intention von Abt Gottfried Bessel.



Abbildung 48: Stift Göttweig, Graphisches Kabinett, Kupferstich von Salomon Kleiner, 1744.

⁴⁹¹ Freundliche Mitteilung von Mag. Bernhard Rameder, Archivar Stift Göttweig, persönliches Gespräch am 23. August 2018.

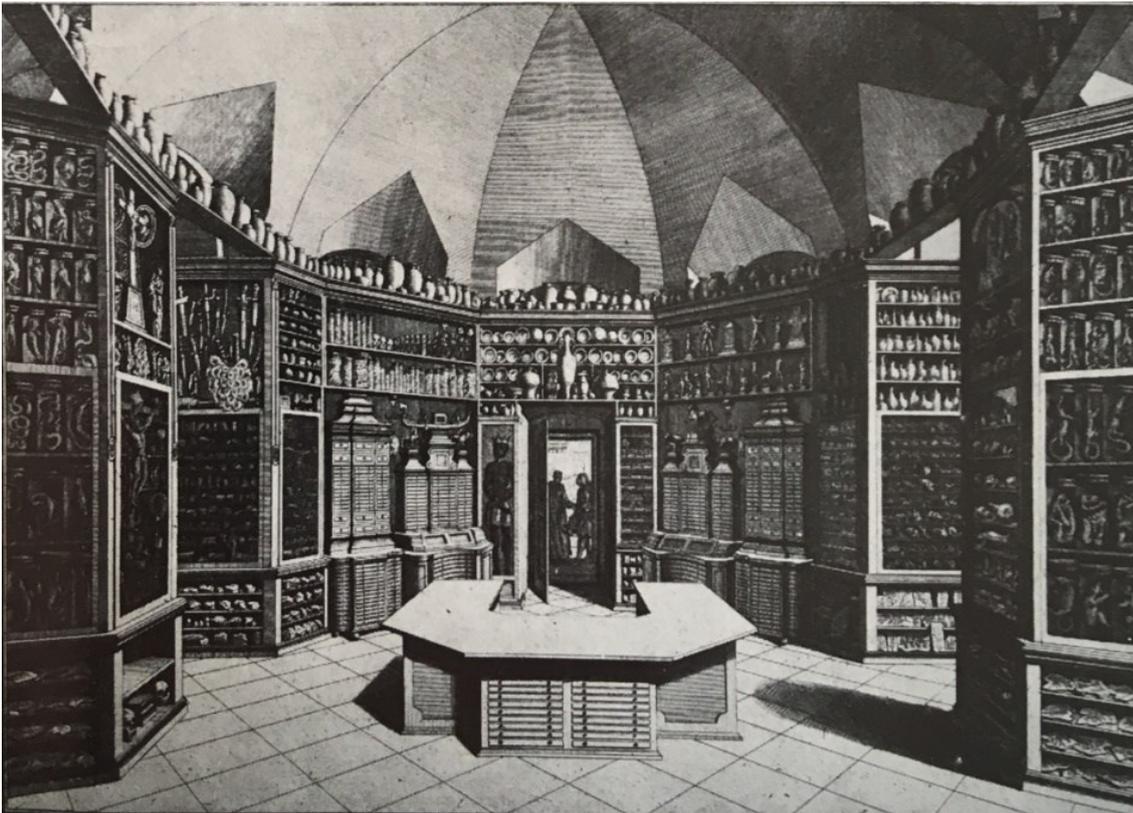


Abbildung 49: Numismatisches Kabinett, Stift Göttweig, Museum, Kupferstich von Salomon Kleiner, 1744.

In Halle waren die Kunst- und Naturalienkammer Teil der sogenannten Franckeschen Stiftungen zu Halle, die eine Vielzahl kultureller, wissenschaftlicher, pädagogischer und sozialer Einrichtungen beherbergten und 1698 vom Theologen und Pädagogen August Hermann Francke als soziale Initiative gegründet wurden. Ihre Geschichte beginnt um 1698 im Pädagogium, einer Schule der Stiftungen. Die Sammlung sollte im Unterricht Verwendung finden und wurde zunächst "Naturalienkammer" genannt obwohl sie von Anfang an auch Kunstobjekte enthielt. Sie wurde laufend erweitert, insbesondere durch Spenden und Geschenke.⁴⁹² Eine Systematik wurde erst ab 1734 unter Gotthilf August Francke eingeführt.⁴⁹³ In einem großen Raum im Waisenhaus wurden alle Objekte und Teilsammlungen aus den Franckeschen Stiftungen zusammengezogen. Der Maler und Kupferstecher Gottfried August Gründler ordnete 1736-1741 die Bestände, katalogisierte sie, und ließ 16 neue Sammlungsschränke bauen. Diese waren mit einem aufwändigen Bildprogramm versehen.⁴⁹⁴ Kürzlich wurde die Sammlung nach historischen Quellen neu aufgestellt und so diese Kunstkammer wiederbelebt (Abb. 50). Sie stellt sich heute wieder mit den bemalten und aufwändig gestalteten Schränken von Gründler und von der Decke herabhängenden Krokodilen und merkwürdigen Lebewesen dar.

⁴⁹² Müller-Bahlke (2012), S. 16.

⁴⁹³ Ebd., S. 19.

⁴⁹⁴ Ebd., S. 20.



Abbildung 50: Die Kunstammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle in ihrer aktuellen Aufstellung.

Vor allem in den hier genannten Stiftssammlungen lassen sich Sammlerpersönlichkeiten definieren, deren Aktivitäten in der Institution des Stiftes eingebettet waren und die sich mehr oder weniger speziellen Gebieten widmete. In Göttweig handelte es sich dabei um die herausragende Person des Abtes Bessel, der für seine Sammlung ein klares Konzept verfolgte, im Neukloster und in Kremsmünster waren mehrere Persönlichkeiten mit eigenen Zielsetzungen aktiv, deren Sammlungen erst später zusammengeführt wurden. In Halle an der Saale kann die Sammlung wohl als eine Art „kollektives Produkt“ betrachtet werden – war sie doch zum großen Teil aus Schenkungen und Spenden aufgebaut. In Halle und in Kremsmünster wurden im 18. Jahrhundert bereits museumsartige Projekte verwirklicht – der prunkvolle mathematische Turm und Gründlers Gesamtkunstwerk. In beiden Fällen wurde hier erstmals eine universale Ordnung der Bestände vorgenommen und so der Kunstammergedanke mit einer Museumsidee verknüpft.

Der Modus des Erwerbs scheint bei allen Vergleichssammlungen ähnlich gewesen zu sein. Anders als in den frühen Kunst- und Wunderkammern wurde nicht mehr im Auftrag gefertigt, sondern die Objekte meistens über Händler und Vermittler käuflich erworben. Der Sammler hatte somit nicht mehr den Einfluss eines Mäzens und wurde laut Scheicher mehr zum „Konsumenten einer sich in immer größerem Umfang entfaltenden Kunstproduktion“⁴⁹⁵.

⁴⁹⁵ Scheicher (1979), S. 179.

Im Neukloster war der wichtigste Käufer für Kunstobjekte Pater Bernhard Sommer. Von seinen Erwerbungen sind oft nur wenige eindeutig in den Rechnungsbüchern dokumentiert. Beispielsweise wurden am 21. Mai und 14. Juni 1732 von „H. Johan Fux Eder Mahler in Wien“ zusammen zweiundzwanzig Gemälde angekauft.⁴⁹⁶ 1751 ist in den Rechnungsbüchern des Hofmeisters verzeichnet: „einen grossen Verschlag zu Bildern in das Closter“ für 1 Gulden und 8 Kreuzer.⁴⁹⁷ Oder am 31. Jänner 1781: „Kauffe schöne Bilder mit schwarz golde Rahmen, Landschaft“⁴⁹⁸. Es kann angenommen werden, dass Pater Sommer als Hofmeister insbesondere in Wien bei Kunsthändlern einkaufte oder sich bestimmte Objekte bestellte. Die Herkunft der Stücke wird in den wenigsten Fällen angegeben. Pater Sommer war sicher auch als Mittelsmann für die Äbte tätig, und unterstützte ihre Sammeltätigkeit. Aufgrund der spärlichen Dokumentation ist hier ein Vergleich mit den zeitgleichen Sammlungen besonders interessant, da sie die üblichen Vorgehensweisen der Zeit zeigen.

Im Stift Göttweig ist etwa bekannt, dass sich Abt Bessel mehrerer Mittelsmänner bediente, um Münzen, Grafiken, Naturalien und wissenschaftliche Objekte einzukaufen. So war zum Beispiel der Kammerrat Johann Michael Bockleth in Erfurt für ihn tätig⁴⁹⁹, ebenso sein Hofmeister.⁵⁰⁰ Außerdem bestellte er Objekte aus Katalogen⁵⁰¹. Beispielsweise bot ihm um 1724 der Erfurter Magister Georg Heinrich Büchner verschiedene optische Kuriositäten an. 1727 sandte er einen umfangreichen gedruckten Katalog über Maschinen und mathematische Instrumente. Um 1730 erstand Bessel aus Amsterdam wertvolle Fossilien und andere naturwissenschaftliche Kuriositäten und aus Erfurt ein „Muschel-Cabinet“. 1729 lässt er sich vom Schweizer Naturforscher Scheuchzer in Zürich einige Duplikate aus seiner Mineraliensammlung senden.⁵⁰² Ansonsten gibt es auch in Göttweig über den Ankauf von weiteren Kunstobjekten nur sehr wenige Nachrichten. Dokumentiert ist nur die Erwerbung eines Magnetsteins und eines „türkischen Siegels“ im Jahr 1726 von Johann Michael Zortman, einem Graveur in Wien.⁵⁰³

Von Abt Erenbert Schrevogel (1669-1703) von Stift Kremsmünster ist bekannt, dass er unter anderem die Brüder Forchoudt als seine Vertreter im Kunsthandel einkaufen ließ. Die Bestände waren damals Privatbesitz des Abtes, weshalb sich vermutlich gerade deshalb für die wertvollsten Objekte keine Belege oder Rechnungen finden.⁵⁰⁴

Geschenke und Spenden waren ebenfalls ein willkommener Weg, um Sammlungen zu mehren, ein gutes Beispiel hierfür ist die Sammlung in Halle. Als Gründungszeugnis gilt ein Brief, den Francke um 1698 an Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg schrieb und in dem er ihn bittet Doppelstücke aus der fürstlichen Raritätenkammer für eine Naturaliensammlung für den

⁴⁹⁶ Mayer (1893), S. 27.

⁴⁹⁷ P. Bernardus, Hofmeister, Jahres-Rechnung, pro anno domini 1751, Archiv Stift Neukloster, K111, 1751, S. 25.

⁴⁹⁸ Wiener Hofmeister, Rapulare pro Anno Domini 1781, Rechnungsbuch des Wiener Hofmeisters, Archiv Stift Neukloster, K 113, 1781, Eintrag vom 31. Jänner 1781.

⁴⁹⁹ Ritter (1972), S. 135-136.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 127.

⁵⁰¹ Ebd., 135-136.

⁵⁰² Ebd., S. 135-136.

⁵⁰³ Ebd., S. 136f.

⁵⁰⁴ Amt der OÖ Landesregierung (1977), S. 119.

Schulunterricht zur Verfügung zu stellen, was in der Folge auch geschah. Unter den übersendeten Objekten befanden sich unter anderem der Zahn eines Flusspferdes, mehrere Walpenisse und ein Straußenei.⁵⁰⁵ Um das Anwachsen der Sammlung weiter zu fördern, zeigte sie Francke seinen Besuchern und warb dafür, ihm weitere Objekte zukommen zu lassen. So bildete die Zusammensetzung der Sammlung bald das große Netzwerk seiner Organisation auf der ganzen Welt ab. Gönner, Gleichgesinnte und ehemalige Schützlinge schickten Objekte nach Halle und so konnte eine „umfangreiche Sammlung mit vergleichsweise geringem Kostenaufwand“ entstehen.⁵⁰⁶

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass das Sammeln vermutlich durch ein Netzwerk von Händlern, Bekannten und Unterstützern ermöglicht wurde. So konnten die Akquisitionswünsche der Akteure befriedigt werden. Nicht immer wurden die Objekte bezahlt, da es sich oft um Schenkungen handelte. Interessanterweise sind vor allem in den Stiftssammlungen die Kunstobjekte selten in Rechnungsbüchern verzeichnet. Das mag daran liegen, dass die Äbte und möglicherweise auch die Hofmeister, wie Pater Bernhard Sommer, über eine eigene Privatkasse verfügten, über die sie keine Rechenschaft ablegen mussten.

Warum wurde gesammelt?

Über den Zweck der Sammlung im Neukloster kann nur gemutmaßt werden. Pater Bernhard Sommer scheint sich auf die ästhetische, künstlerische Komponente des Sammelns konzentriert haben, somit diene seine Kunstkammer wahrscheinlich repräsentativen Zwecken. Boeheim schreibt 1887 über ihn: „(...) was ihn zum Sammeln von Kunstgegenständen trieb, das hatte seine Wurzeln in einer heißen Liebe zur Kunst überhaupt und einer durch die Handelsthätigkeit erworbenen Kenntniß des Werthes ihrer Erzeugnisse, die ihn vor Täuschung bewahrte.“⁵⁰⁷ Er spricht damit zwei wichtige Faktoren an: die „heiße Liebe“ – die pure Sammelleidenschaft Bernhard Sommers und die Kenntnis über den Wert der Objekte. Es kann wohl angenommen werden, dass die Grundlage für Sommers Sammlung sowohl die finanziellen Möglichkeiten des Stifts, sein persönliches Interesse als auch ein Drang zur Selbstdarstellung und Repräsentation sein mussten. Ein pädagogischer oder wissenschaftlicher Zweck ist nicht zu erkennen. Dieser Aspekt ist wiederum in Stingels und Stübichers Sammlungen im Stift präsent: in der Bibliothek, dem physikalischen Kabinett und dem Naturalienkabinett. Sie sollten die Gelehrsamkeit im Stift fördern und natürlich auch nach außen hin zeigen.

Die Kunstsammlung des Stiftes Kremsmünster hatte vor dem Bau des Turmes als Privatsammlung des Abtes vermutlich rein repräsentative Funktionen. Das Museum fratrum hingegen diene der Bildung der Mitbrüder und förderte deren Beschäftigung mit den Wissenschaften – im Konvent wurde seit 1560 mathematische, geometrische und

⁵⁰⁵ Müller-Bahlke (2012), S. 15.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 16.

⁵⁰⁷ Boeheim (1887), S. 2.

astronomische Forschung betrieben.⁵⁰⁸ Die gemeinsame Aufstellung der Sammlungsbestandteile im mathematischen Turm ab 1760 hatte einen wissenschaftlichen und in Verbindung mit dem Gymnasium des Stiftes auch einen pädagogischen Zweck. Laurenz Doberschiz schreibt 1764 dazu: „Die Ehre des Allerhöchsten, der Aufnahm der schönen Wissenschaften, und der aus dieser Quelle entspringende Nutzen der in unserer Academie Studierenden Jugend waren die Triebfedern, welche dieses grosses Gebäude von dem Grunde aus endlich empor gehobet, und vollends zu ihrer vollkommenen Höhe gebracht haben.“⁵⁰⁹ Der Turm sollte „der Kenntnis der Welt und ihrer Geschöpfe, schließlich der Erkenntnis Gottes gewidmet“⁵¹⁰ sein. Aus diesem Grund wurden den Scientifica und Naturalia 1764 auch eine größere Bedeutung beigemessen als den Kunstobjekten: „(...) die Gegenstände womit sich die Künsten beschäftigen, nicht von einer so hohen Würde sind, als jene mit welchen sich die Wissenschaften zu thun machen.“⁵¹¹

Bessels Kabinett in Stift Göttweig hatte vermutlich zum Ziel, Wissen anschaulich zu machen und Gelehrsamkeit zu repräsentieren. Der Abt kaufte zu den wichtigsten Standardwerken der Wissenschaft die dazugehörigen Materialien, wie etwa Mikroskope mit vorgefertigten Präparaten.⁵¹² Die Objekte sollten als Anschauungsmaterial zur Bildung des Geschmacks und des Geistes dienen.⁵¹³ Darüber hinaus diente die graphische Sammlung dem Stift als Auftraggeber als wichtiger Studiums und Arbeitsbehelf für Aufträge.⁵¹⁴ Diese klare Ausrichtung der Sammlung verhinderte jedoch nicht eine „verspielte“ Ausgestaltung der Sammlungsräume in der Art einer Kunst- und Wunderkammer.

In Halle stand der pädagogische Zweck gleich in der Gründungsstunde der Kunstkammer als Lehrmittelsammlung des Pädagogiums im Vordergrund. August Hermann Francke hatte die Sammlung noch eigens für den Unterricht geplant und ihr einen festen Platz im Lehrplan zugewiesen.⁵¹⁵ Mit der kunstvollen Neuordnung der Sammlung, die 1741 fertiggestellt war,⁵¹⁶ wurde aus der Lehrmittelsammlung ein prachtvolles Kuriositätenkabinett. Es diente nur mehr als Museum und nicht mehr für den Unterricht.⁵¹⁷

Die Zielsetzungen der Sammlungen waren also vielfältig und folgten den Interessen der einzelnen Akteure. Zwei Aspekte standen jedoch meistens im Vordergrund: Repräsentation nach außen sowie Wissenschaft bzw. Pädagogik. So sollte im Neukloster die Bibliothek, das physikalische Kabinett und auch das Naturalienkabinett zur Bildung dienen und die wissenschaftlichen Bestrebungen des Stiftes unterstützen. In Kremsmünster ging dies so weit, dass als Denkmal der Bildung und der Wissenschaft ein Turm erbaut wurde. In Halle

⁵⁰⁸ Amt der OÖ Landesregierung (1977), S. 217.

⁵⁰⁹ Doberschiz (1764), S. 12.

⁵¹⁰ Amt der OÖ Landesregierung (1977), S. 228.

⁵¹¹ Doberschiz (1764), S. 129.

⁵¹² Freundliche Mitteilung von Mag. Bernhard Rameder, Archivar Stift Göttweig, persönliches Gespräch am 23. August 2018.

⁵¹³ Ritter (1972), S. 126.

⁵¹⁴ Ebd., S. 128.

⁵¹⁵ Müller-Bahlke (2012), S. 21.

⁵¹⁶ Ebd., S. 20.

⁵¹⁷ Ebd., S. 21.

fand diese Entwicklung einen Abschluss, indem eine Lehrmittelsammlung mit einem zielgerichteten pädagogischen Konzept zu einem Museum wurde, das letztlich nicht mehr von Schülern benutzt wurde.

2.4. Résümée

Die Sammlung des Neuklosters ist ein Kind ihrer Zeit, die sich vermutlich nach dem Vorbild der kaiserlichen Sammlungen in Wien entwickelte. Grundvoraussetzungen für ihre Entstehung waren interessierte Persönlichkeiten, die über finanzielle Möglichkeiten und ein Netzwerk für die Beschaffung von Objekten verfügten. Beim Sammeln standen zwei Aspekte im Vordergrund: Repräsentation nach außen sowie Wissenschaft und Pädagogik. So dienten die Kunstbestände des Neuklosters vor allem dem ästhetischen Genuss, aber auch zur weiteren Prachtentfaltung in Prälatur und Kaiserzimmern und demonstrierten die weltliche und geistliche Macht des Stiftes. Die Bibliothek, das physikalische Kabinett und allen voran das Naturalienkabinett sollten hingegen auch die Bildung des Konvents und die wissenschaftlichen Bestrebungen des Stiftes unterstützen.

Abschließend soll hier der Versuch gemacht werden, eine geeignete Bezeichnung für die Sammlung des Stiftes Neukloster zu finden. Die Überschrift „Kunst- und Naturalienkammer“ oder auch „Kunstkammer und Naturalienkabinett“ scheint den Beständen am ehesten gerecht zu werden, denn so wird ihre Eigenständigkeit und Vielseitigkeit verdeutlicht. Diese Begrifflichkeit orientiert sich am Sprachgebrauch im 18. Jahrhundert. Die Sammlung von Pater Sommer wird schon im Jahr 1783⁵¹⁸ in den Ausgabenbüchern des Stiftes als Kunstkammer bezeichnet. Weiteren Aufschluss gibt die Literatur der Zeit: So schreibt Jencquel 1727 über die Bezeichnung Naturalienkammer bzw. Naturalienkabinett und die der Kunstkammer: „Eine Naturalien-Kammer oder Cabinett, verfasset demnach in sich alles dasjenige, so die Natur hervor bringt. Darinnen werden aufbehalten (...) Fossilia (...), Metalle (...) Mineralien (...) Vegetabilia (...) Animalia...“⁵¹⁹ In einer „Kunst-Kammer“⁵²⁰ befände sich hingegen „alles dasjenige, was die Kunst in allerley Species, Helffenbein, Perlen-Mutter, Glas, porcellain u. d. g. Materien (...) verfertigen mag: Neben auch dieses in Acht zu nehmen, daß, je schwerer eine Materie an und für sich zu bearbeiten, um destomehr die Rarität und Kunst haben zu admirieren sey.“⁵²¹ Daher ist also mit Kunstkammer in der Begrifflichkeit des 18. Jahrhunderts keine Kunst- und Wunderkammer gemeint, keine universale Sammlung im traditionellen Sinn, sondern eine Sammlung, die sich insbesondere auf künstlerisch hochwertig verarbeitete Objekte in wertvollen Materialien spezialisiert – auf klassische „Kunstkammerobjekte“, „Artificialia“, also künstlerische Dinge, die von Menschen gemacht sind. Sie bestehen jedoch

⁵¹⁸ Pater Heinrich Mayer an Dr. Frodl, BDA, Auskunft für eine Forschungsarbeit, Brief, 30.9.1971, Archiv Stift Neukloster, L235/2/5.

⁵¹⁹ Jencquel (1727), S. 2-3.

⁵²⁰ Ebd., S. 3.

⁵²¹ Ebd., S. 3.

nicht mehr hierarchielos neben Objekten der Natur und „Wundern“ wie in der traditionellen Kunst- und Wunderkammer, sondern bilden einen eigenständigen Bestand. In der Kunstkammer des Neuklosters zeigt sich also das Kunst- und Wunderkammermodell in einer weiterentwickelten Form. Im Naturalienkabinett hingegen finden sich jedoch nur Objekte der Natur. Bei diesem Bestand im Neukloster handelt es sich eindeutig um eine wissenschaftlich spezialisierte Sammlung, die mit einem System angelegt wurde und somit die Tendenz des 18. Jahrhunderts vom Universalen zum Spezialisierten hin abzeichnet. So wird mit der Bezeichnung „Kunstkammer und Naturalienkabinett“ den beiden größten und sehr unterschiedlichen Sammlungsbeständen des Stiftes Rechnung getragen.

TEIL 2

3. Der Bestand der Sammlung

In diesem Katalog soll ein Überblick die Sammlung des Stiftes Neukloster gegeben werden. Es wurden repräsentative Objekte ausgewählt, um die Vielfalt und die Zusammensetzung des Bestandes zu zeigen. Bei der Einteilung in Kategorien wurde der Entstehungsgeschichte der Sammlung und ihrer heterogenen Ursprünge im 18. Jahrhundert Rechnung getragen. Einzelne Konvolute wie etwa die Kunstkammer, das Naturalienkabinett oder das physikalische Kabinett existierten ursprünglich unabhängig voneinander und wurden erst im 19. Jahrhundert zusammengeführt.

Den Kern des heutigen Bestandes bildet die Kunstkammer Pater Bernhard Sommers, die Objekte umfasst, die von Scheicher etwa als „Kunstkammerstücke par excellence“¹ und historisch auch als „kunststuckh“² bezeichnet wurden. Darunter werden technische Bravourleistungen des Kunsthandwerkes verstanden, die frei von jeder sakralen oder profanen Zweckbestimmung betrachtet werden können. Ihre Funktion besteht darin, ein Schaustück zu sein.³ Sie zeichnen sich durch wertvolle Materialien und/oder die kunstvolle Bearbeitung aus: Goldschmiedeobjekte, Elfenbeinschnitzereien, Steinschnitt und Kabinettschränke sind hier genauso vertreten wie kleinteilig aus Muscheln zusammengesetzte Figuren. Dieser Teil des Bestandes wurde schon im 18. Jahrhundert als „Kunstkammer“ bezeichnet und zeigt eine klar erkennbare Orientierung an klassischen Kunst- und Wunderkammern, erfüllt jedoch nicht den universalen, enzyklopädischen Anspruch dieses Sammlungstypes.⁴ Sommer beschränkte sich auf die Anschaffung von ästhetisch ansprechenden Kunstobjekten und klammerte andere Aspekte und Objektgruppen, wie etwa Naturalia, aus. Die Ordnung der zahlreichen Stücke erfolgt im Katalog nach Materialien mit dem Ziel einer einfachen und klaren Darstellung.

Im nächsten Kapitel werden die prunkvollen Möbel von Kaiserzimmer und Prälatur des Stiftes behandelt. Ihre Anschaffung folgte vorrangig dem Zweck, repräsentative Räume einzurichten. In diesem Zusammenhang wurde auch Gemälde gesammelt, die im nächsten Kapitel behandelt werden. Sie waren ebenso wie die Prunkmöbel hauptsächlich ein Teil der Ausstattung von Prälatur, Kaiserzimmern und vermutlich auch der Kunstkammer. Die Gemälde können wegen ihrer Funktion als „dekorativer Rahmen“ für verschiedene Räume aber nicht per se als Teil seiner Kunstkammer betrachtet werden. Wahrscheinlich bestand hier ein fließender Übergang zwischen den unterschiedlichen Sammlungselementen.

¹ Scheicher (1979), S. 23

² Scheicher (1979), S. 23

³ Scheicher (1979), S. 23

⁴ Siehe Kapitel: „Die Sammlung des Stiftes Neukloster im Kontext ihrer Zeit“ – „Résumé“

In der Folge werden die Objekte beschrieben, die vermutlich Teil des physikalischen Kabinetts und später des mathematischen Turms des Stiftes waren. Sie umfassen etwa wissenschaftliche Instrumente und Globen und wurden von den Äbten Stübicher und Stingel angeschafft.

Ein weiterer abgeschlossener Bestand stellt Alberich Stingels Naturalienkabinett dar. Das Naturalienkabinett wurde nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten gesammelt und verfügte im 18. Jahrhundert über eigene Aufbewahrungs- und Präsentationsmöbel.

Es folgen Objektgruppen, die auf unterschiedlichen Wegen ins Stift kamen und nicht einem bestimmten Sammler oder einem Konvolut zugeordnet werden können. In vielen Fällen handelt es sich hierbei um Schenkungen. Dies ist etwa beim großen Teil, der unter „Antikes“ und „Altägyptisches“ zusammengefasst wurde der Fall. Auch das prominente Stück das unter der Überschrift „Osmanisches“ behandelt wird – das talismanische Hemd – war ein Geschenk an den Abt.

Den Abschluss bilden Objekte, die aus der Kirche in die Sammlung hinzukamen. Es handelt sich dabei etwa um liturgische Geräte, die als besonders bemerkenswert betrachtet wurden und aufgrund ihres großen Wertes ihren Weg von der kirchlichen Schatzkammer bzw. der Sakristei in die Sammlung fanden.

Im Katalog werden ausgewählte Objekte jeder Gruppe beschrieben und mit einer Abbildung versehen. Es wird, wenn möglich, eine Datierung und Zuordnung zu einem Künstler bzw. Entstehungsort vorgenommen. Dies erfolgt zum einen anhand der Untersuchung der Objekte selbst, durch Literaturrecherche, die Analyse von Vergleichsbeispielen und Auskünfte von Experten. Ergänzt werden die so gewonnenen Kenntnisse anhand von Archivalien. An den Objekten selbst erweisen sich etwa Punzen und Signaturen als wertvolle Hinweise. In der Literatur zeigt sich, dass die Sammlung des Neuklosters zum letzten Mal im 19. Jahrhundert eingehend untersucht und beschrieben wurde. Aus aktuellerer Zeit existieren vor allem Ausstellungskataloge, die jedoch nur einzelne besonders prunkvolle Objekte der Sammlung herausgreifen. Die Vergleichsbeispiele bilden oft den wichtigsten Anhaltspunkt für die Einordnung der Objekte. Sie stammen aus deutschen oder österreichischen Sammlungen, insbesondere aus den Beständen der Habsburger in Wien, die mit großer Sicherheit in vielen Fällen als Vorbild dienten. Die Vergleichsobjekte werden entweder beschrieben und/oder eine Abbildung hinzugefügt. Diese Bilder werden zur besseren Unterscheidung zu den Objekten des Neuklosters mit einem grauen Rahmen versehen. Im Bereich von Porzellan und Keramik und der Aegyptiaca war die Hilfe von ExpertInnen von österreichischen Museen bei der Datierung und Einordnung der Objekte von großem Wert. Die wichtigsten Dokumente aus dem Archiv des Neuklosters sind wohl die Inventare von Pater Bernhard Schwindel aus dem 19. Jahrhundert. Diese geben zwar mehr oder weniger detaillierte Beschreibungen der einzelnen Objekte, müssen jedoch kritisch hinterfragt werden. Datierungen und Künstlerzuschreibungen erwiesen sich meistens als falsch. Darüber hinaus wurden die

Rechnungsbücher des Stiftes untersucht. Dabei wurde das Hauptaugenmerk auf die Aufzeichnungen Pater Bernhard Sommers gelegt, Sie beinhalten Ausgaben, die Sommer dem Abt zu berichten hatte und die er für das Stift tätigte. Einige Ankäufe von Kunstobjekten sind darin vermerkt, jedoch oft ohne nähere Beschreibung. Es ist anzunehmen, dass er in vielen anderen Fällen keine Rechenschaft ablieferte, entweder, weil er als Hofmeister über gewisse Freiheiten oder sogar wie die Äbte über eine private Kasse verfügte.

Aus all diesen Anhaltspunkten soll sich im Katalog Stück für Stück ein konsistentes Bild des Bestandes der Sammlung des Stiftes Neukloster ergeben. Es ist zu erwarten, dass weiterführende Forschungen über den Bestand noch zahlreiche neue Ergebnisse hervorbringen werden. Hier soll nun ein Anfang gesetzt werden.

3.1. Objekte der Kunstkammer

Die Objekte, die hier aufgelistet werden, wurden mit großer Wahrscheinlichkeit von Pater Bernhard Sommer gesammelt und sind im Inventar von 1855 als seine Sammlungstücke dokumentiert⁵ – Sie sind Teil der Kunstkammer. Über die Jahrhunderte hinweg blieben sie im Stift erhalten, überlebten die Kriegswirren des Zweiten Weltkrieges als auch die Zusammenlegung mit dem Stift heiligenkreuz Ende des 19. Jahrhunderts und die darauffolgende finanzielle Sanierung des Stiftes, die auch mit Verkäufen von Kunstobjekten einherging.



Abbildung 1: Muschelpokal, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 1103

⁵ Schwindel, B., Verzeichniss der Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855.

3.1.1. EDLE STEINE

Aus edlen Steinen wurden Steinschnittobjekte gefertigt, die aufgrund ihrer großen Härte eine aufwändige und vollendete Technik der Bearbeitung erforderten. Der Wert des Materials und die Schwierigkeit der Herstellung machten diese Objekte zu luxuriösen Kostbarkeiten, die nur in den Sammlungen weltlicher und geistlicher Herrscher zu finden waren.⁶ Im Neuklosters zeigt sich insbesondere in diesen Objekten der hohe Anspruch des Sammlers Pater Sommer.

Muschelpokal

Lorenz Biller (Goldschmied), Johann Daniel Mayer (Steinschneider)
Um 1665-1700, Augsburg, Deutschland
Inv. Nr. 1103
Abbildung 1-2

Der sogenannte Muschelpokal ist wohl eines der glanzvollsten und repräsentativsten Objekte der Kunstkammer Bernhard Sommers. Er ist aus braunem Jaspis in Form einer Muschel geschnitten und in vergoldetem Silber gefasst. Auf der Muschel ist die Figur des Neptuns angebracht. Sein Attribut, der Dreizack, fehlt. Der Pokal fand in der Dissertation von Susanne Schwarzacher 1984 Beachtung.⁷ Schwarzacher beschreibt das Objekt folgendermaßen: „Es ist eine große Achatmuschelschale mit reicher, vergoldeter Fassung. (...) Das Wiener Neustädter Stück trägt alle Anzeichen einer reifen Arbeit. Der Entwurf ist ausgewogen und exakt ausgeführt (...)“⁸ Auf der Fassung ist der Augsburger Pinienzapfen und die Meistermarke des Goldschmieds Lorenz Biller aus den Jahren 1665-1700 zu finden.⁹ Lorenz Biller (1649-1726) stellte also die Metallfassung her. Er stammte aus einer angesehenen Augsburger Goldschmiedefamilie und war unter anderem an der Herstellung von Geschirren für das Silberbuffet im Berliner Schloss und von Möbeln für den



Abbildung 2: Muschelpokal, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 1103



Abbildung 3: Muschelpokal, Kunstkammer der Herzöge von Württemberg, Landesmuseum Stuttgart, Inv. Nr. KK grün 258

⁶ Kunsthistorisches Museum Wien, Die Kunst des Steinschnitts. Prunkgefäße, Kameen und Commessi aus der Kunstkammer, in: <http://www.khm.at/de/besuchen/ausstellungen/2002/die-kunst-des-steinschnitts/>, Zugriff am 29.1.2019

⁷ Schwarzacher (1984).

⁸ Schwarzacher (1984), S. 103.

⁹ Schwarzacher (1984), S. 103.

Dresdner Hof beteiligt.¹⁰ Schwarzacher geht davon aus, dass die Jaspisschale des Pokals zur selben Zeit wie die Fassung entstand und, dass es sich um ein Spätwerk des Steinschneiders Johann Daniel Mayer handle.¹¹ Die Kunstammer der Herzöge von Württemberg (Landesmuseum Stuttgart) verfügt über ein besonders großes Konvolut seiner Werke, zum dem auch ein sehr ähnliches Vergleichsbeispiel gehört: ein Muschelpokal aus Jaspis. Die Musterung des Steins wurde hier zur Darstellung einer Löwenhaut mit Kopf und Pranken genutzt. Die Löwenfratze bildet den Abschluss des Gefäßes (Abb. 3). Dieser Pokal wurde direkt beim Steinschneider Mayer im Jahr 1670/71 angekauft.¹²

Bergkristallrelief

Bergkristallrelief
Um 1580-1600, Sarachi Werkstatt, Mailand
Inv. Nr. 769
Abbildung 4

Das Bergkristallrelief zeigt die Legende von Orpheus, dem Tiere, Steine und Bäume wegen seiner Musik folgen.¹³ Eine Besonderheit dieses Objekts ist die virtuose Einbeziehung der dunklen Chlorit-Auflagen in die Gestaltung. Die feine Reliefierung im klaren Bergkristall wird nur in besonderen Lichtverhältnissen deutlich sichtbar. Das Bergkristallrelief war im Jahr 1990 in der NÖ-Landesausstellung zu sehen. Im Katalog dazu wird es auf das Jahr 1580-1600 datiert und der Saracchi Werkstatt in Mailand zugeschrieben.

¹⁰ Landesmuseum Württemberg, Fußschale aus Jaspis, Johann Daniel Mayer (nachgewiesen 1662-1675), Augsburg, 17. Jahrhundert, in: <https://bawue.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=9099>, Zugriff am 24.1.2019, update 12.4.2018.

¹¹ Schwarzacher (1984), S. 103.

¹² Landesmuseum Württemberg, Fußschale aus Jaspis, Johann Daniel Mayer (nachgewiesen 1662-1675), Augsburg, 17. Jahrhundert, in: <https://bawue.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=9099>, Zugriff am 24.1.2019, update 12.4.2018.

¹³ Amt der NÖ-Landesregierung (1990), S. 474, Kat. Nr. 20.19.



Abbildung 4: Bergkristallrelief, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 769

3.1.2. KORALLE

Die Objekte aus Koralle zählen wegen ihres wertvollen Materials und der künstlerischen Verarbeitung zu den besonderen Glanzstücken der Sammlung des Neuklosters. Sie stammen wahrscheinlich aus Trapani in Sizilien, wo die künstlerische Korallenverarbeitung vom 16. bis ins 19. Jahrhundert ihr Zentrum hatte. Von dort wurden die Stücke nach ganz Europa exportiert.¹⁴ Hier zeigt sich die Orientierung der Sammlung des Neuklosters an klassischen Kunst- und Wunderkammern, in denen Korallen besonders zahlreich vertreten waren. Ein Beispiel dafür ist etwa die Sammlung Erzherzog Ferdinands II. auf Schloß Ambras.¹⁵

Schwarze Koralle

Mit Lederfutteral
Inv. Nr. 2088
Abbildung 5



Abbildung 5: Schwarze Koralle, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 2088

Bei einem der Korallenobjekte handelt es sich wahrscheinlich um einen polierten ansonsten jedoch kaum bearbeiteten schwarzen Korallenast. Das dazugehörige goldgeprägte Lederfutteral ist exakt der Form des Objektes angepasst und verdeutlicht den hohen Wert des Stückes. Der Korallenast ist weder im Inventar von 1855 noch in den Rechnungsbüchern vermerkt.

¹⁴ Von Philippovich (1966), S. 122f.

¹⁵ Scheicher (1979), S. 112.

Reliefverziertes Korallengeäst

1766, Trapani, Italien
 Signatur GC
 Inv. Nr. 2091
 Abbildung 6

In allen Produktionsperioden vom 16. bis zum 19. Jahrhundert wurden in Trapani Figuren und ganze Szenen aus Korallengeäst geschnitzt, und zwar so, dass die natürlich gewachsene Form der Koralle immer noch erkennbar war.¹⁶ Ein solches Objekt im Neukloster wird von Schwindel 1855 so beschrieben: „Als Schnitzwerk ohne Kunstwerth, die Koralle (...) aus welchen die ziemlich großen Figuren geschnitzt sind, könne allerdings beachtungswerth genannt werden.“¹⁷ Es handelt sich um zwei weibliche nackte Figuren, ein Kind bzw. eine Putte und Blattmotive. Weitere Figuren sind vermutlich abgebrochen bzw. fehlen. Die Metallfassung des Objekts ist durch eine Punze mit den Buchstaben GC und der eingepprägten Jahreszahl 1766 gekennzeichnet, bei der es sich vermutlich um die Datierung handelt. Ein ähnliches Objekt, das jedoch viel feiner bearbeitet ist, befindet sich im Palazzo Madama in Turin. Es stammt aus Trapani, stellt die Kreuzigung Christi dar und wird in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts datiert (Abb. 7).



Abbildung 6: Reliefverziertes Korallengeäst, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 2091



Abbildung 7: Kreuzigung Christi, Palazzo Madama in Turin, Inv. Nr. 175/AV

¹⁶ Von Philippovich (1966), S. 124.

¹⁷ Schwindel, B., Verzeichniss der Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 46.

Korallenkrippe

Zweite Hälfte 17. Jahrhundert bis erste Hälfte 18. Jahrhundert
 Trapani, Italien
 Inv. Nr. 1833
 Abbildung 8-9

Die große Korallenkrippe des Neuklosters besteht aus einer Ruinenszenerie mit Figuren aus Koralle. Die Geburt Christi wird mit detailreichen aus Korallenstücken geschnitzten Figuren dargestellt, die Ruinen sind aufwändig mit Blüten aus Korallenstücken und anderen Materialien verziert. Das Objekt verfügt über einen dazugehörigen Schaukasten aus Glas und vergoldetem Holz. Solche Schöpfungen aus kleineren, zusammengesetzten Korallenstücken schienen sich im 17. und 18. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreut zu haben. Es handelt sich um eine mehrfach ausgeführte Form der Krippendarstellung der Werkstätten in Trapani. Trotz der Fragilität dieser Objekte finden sich heute noch Vergleichsbeispiele in der Schatzkammer von Stift Klosterneuburg (zweite Hälfte 17. Jahrhundert bis erste Hälfte 18. Jahrhundert, Abb. 10), in Palermo in Privatbesitz¹⁸, im Museum Pepoli in Sizilien (Anfang 18. Jahrhundert)¹⁹ und der Galleria Estense in Modena (18. Jahrhundert)²⁰. Eine Datierung des Objekts des Neuklosters in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts oder in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts ist aufgrund der Vergleichsbeispiele wahrscheinlich.²¹



Abbildung 8: Korallenkrippe,
 Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr.
 1833



Abbildung 9: Detailfoto
 Korallenkrippe, Sammlung Stift
 Neukloster, Inv. Nr. 1833



Abbildung 10: Korallenkrippe,
 Schatzkammer Stift Klosterneuburg

¹⁸ Von Philippovich (1966), S. 124.

¹⁹ Museo pepoli, Presepe in corallo, Inv. Nr. 4359, in: <http://www.regione.sicilia.it/bccaa/museopepoli/immagini/immagini/Presepe-in-corallo.jpg>, Zugriff am 2.9.2018.

²⁰ Galleria Estensi, Nativity Scene, Inv. Nr. 17750, in: <http://www.gallerie-estensi.beniculturali.it/en/the-galleria-estense/collections/decorative-arts/nativity-scene-presepe/>, Zugriff am 2.9.2018.

²¹ Von Philippovich (1966), S. 128.

Weihwasserbecken mit Krippenszene

18. Jahrhundert, Trapani, Italien
 Inv. Nr. 1890
 Abbildung 11

Das Weihwasserbecken ist dazu konzipiert, an der Wand zu hängen. Über dem Weihwasserbecken in Muschelform befindet sich eine aus Elfenbein geschnittene Krippenszene. Rund um diese zentralen Elemente ist das Grundgerüst aus vergoldetem Kupfer gebildet, auf das Korallen- und Perlmutterstücke aufgesetzt sind. Durch diese Herstellungstechnik, die typisch für das 18. Jahrhundert ist²², ergibt sich eine bewegte Oberfläche. Das Objekt wird im Inventar von 1855 als „Schnitzwerk von Elfenbein, die Geburt Christi mit den Hirten, mit Verzierungen aus Koralle und Perlmutter umgeben (...) An der Mitte der Wand hängend“²³ beschrieben. Durch die Kombination mit Koralle sollte sich dem Glauben nach die Schutzwirkung des Weihwassers vor Unheil und dem bösen Blick steigern.²⁴



Abbildung 11: Weihwasserbecken mit Krippenszene, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr 1890

²² Von Philippovich (1966), S. 124.

²³ Schwindel, B., Verzeichniss der Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 51.

²⁴ Rauch (2009), S. 19-21

3.1.3. ELFENBEIN UND RHINOZEROSHORN

Objekte aus Elfenbein und Rhinozeroshorn gehörten schon seit Anbeginn zu den gesuchtesten exotischen Stücken in Kunst- und Wunderkammern. Sie dienten auch noch im 18. Jahrhundert als Beispiele für hochqualitative künstlerische Bearbeitung eines wertvollen Materials. So listet Jencquel 11727 Trink- und andere Geschirre „von (...) Helffenbein, Nas- und Einhorn“ und „künstlich gedrehte Sachen“ als wichtige Bestandteile einer „Raritätenkammer“ auf.²⁵

Pokal aus Rhinozeroshorn/Horn

Bachantenzug
3. Viertel des 17. Jahrhunderts, Augsburg
Inv. Nr. 1106
Abbildung 12

Der Pokal aus Rhinozeroshorn/Horn des Neuklosters wurde 1990 bei der NÖ-Landesausstellung gezeigt und im dazugehörigen Katalog in das dritte Viertel des 17. Jahrhunderts, Augsburg, datiert.²⁶ Die verhältnismäßig grobe Schnitzerei stellt einen Bacchantenzug dar.²⁷ Im Inventar von 1855 wird als Material nur „Horn“ angegeben²⁸, ein weit weniger kostbares Material als Rhinozeroshorn. Der Vergleich mit einem Rhinozerospokal (1650) aus dem kunsthistorischen Museum Wien (Abb. 13) zeigt jedoch, dass es wahrscheinlich ist, dass der Pokal des Neuklosters ebenfalls aus diesem wertvollen Material besteht. Die Optik ist sehr ähnlich.²⁹



Abbildung 12: Pokal aus Rhinozeroshorn/Horn, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 1106



Abbildung 13: Pokal aus Rhinozeroshorn, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, Inv. Nr. Kunstammer, 3738, ©KHM-Museumsverband

²⁵ Jencquel (1727), S. 414-415.

²⁶ Amt der NÖ-Landesregierung (1990), S. 471, Kat. Nr. 20.12.

²⁷ Amt der NÖ-Landesregierung (1990), S. 471, Kat. Nr. 20.12.

²⁸ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 20.

²⁹ Kunsthistorisches Museum Wien, Pokal aus Rhinozeroshorn, Inv. Nr. Kunstammer, 3738, in: www.khm.at/de/object/71efacde22/, Zugriff am 28.10.2018.

Elfenbeinkrug

David mit dem Haupt des Goliaths
Um 1640, Augsburg
Inv. Nr. 1574
Vermutlich 1779 angekauft
Abbildung 14

Der Deckelkrug aus Elfenbein mit einer Montierung aus vergoldetem Silber, wird von Wendelin Boeheim 1887 als das „kostbarste Stück dieser Abtheilung“³⁰ im Neukloster bezeichnet. Die Schnitzereien zeigen David mit dem Haupt des Goliaths und werden im Inventar 1855 fälschlicherweise als Triumphzug der Judith beschrieben.³¹ Am Fuß ist der Krug mit Medaillons mit alttestamentarischen Szenen ausgestattet, etwa Delilah, die Samson die Haare schneidet. Laut Katalog der Landesausstellung 1990 stammt das Objekt um 1640 aus Augsburg.³² In den Archivalien des Stiftes Neuklosters findet sich im Jahr 1779 ein Hinweis auf den Ankauf dieses Objekts, der Hofmeister verzeichnete als Ausgabe „1 helfenbeinerner Tocht oder Becher in silber gefast“ für 94 Gulden.³³



Abbildung 14: Elfenbeinkrug,
Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr.
1574

³⁰ Boeheim (1887), S. 2.

³¹ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 19.

³² Amt der NÖ-Landesregierung (1990), S. 471f., Kat. Nr. 20.13.

³³ Wiener Hofmeister, Rapulare pro anno 1779, Ein- und Ausgaben des Wiener Hofmeisters, Archiv Stift Neukloster, K112, 1779, Nachtrag.

Elfenbeinbecher

Poseidon und Amphitrite mit Gefolge
Vermutlich 17. Jahrhundert
Inv. Nr. 1102
Abbildung 15

Neben dem prunkvollen silbergefassten Elfenbeinkrug sind in der Sammlung noch mehrere geschnitzte Elfenbeinbecher bzw. in Holz gefasste Humpenmäntel vorhanden. Die weiß goldenen Holzelemente kamen vermutlich in einer späteren Bearbeitungsphase hinzu. 1855 wurde die Montierung noch als schwarz gebeizt beschrieben³⁴. Die Objekte stammen vermutlich wie der Deckelkrug aus dem 17. Jahrhundert. Der hier beispielhaft angeführte Elfenbeinbecher stellt Poseidon und Amphitrite mit ihrem Gefolge dar. Amphitrite, die Frau Poseidons ist nackt mit einem wehenden Tuch dargestellt. Sie reitet auf einem Delphin im Wasser. Poseidon ist durch seinen Dreizack charakterisiert. Ihr Gefolge besteht aus Wassermännern, die Pferde mit sich führen. Zahlreiche puttenartige Wesen rahmen die Szene ein.



Abbildung 15: Elfenbeinbecher, Poseidon und Amphitrite mit Gefolge, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 1102



Abbildung 16: Elfenbeindrechseleien, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 137, 138, 139, 140, 141, 142

Elfenbeindrechseleien

Inv. Nr. 137, 138, 139, 140, 141, 142
Abbildung 16

Elfenbein eignet sich besonders gut zur Verarbeitung durch Drechseln. Diese Handwerkskunst wurde häufig von Fürsten betrieben und symbolisierte „die Überwindung der Natur durch die Kunst“ und damit die Ordnung der Welt.³⁵ So waren filigrane Elfenbeindrechseleien, wie sie auch im Neukloster in Fragmenten vorliegen, seit dem 16. Jahrhundert ein essenzieller Bestandteil vieler Kunst- und Wunderkammern. Sie sind meistens als reine Schaustücke konzipiert und veranschaulichen den künstlerischen Umgang mit dem Material.³⁶ Im Neukloster handelt es sich vorwiegend um Säulen bzw. Blumendarstellungen, wie Maiglöckchen.

³⁴ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 53.

³⁵ Rauch (2009), S. 22-23.

³⁶ Haag (2012), S. 38.

Kombinationsfiguren/Bettlerfiguren

18. Jahrhundert

Nach Simon Troger

verschiedene Werkstätten, vermutlich auch Simon Föger

Süddeutschland oder Tirol

Inv. Nr. 135, 136, 863, 864, 865 (Abb. 17), 866, 867, 134, 136, 150 (Abb. 18), 147, 148, 849, 850, 852

Die Sammlung verfügt über einen großen Bestand an kuriosen Figuren aus Holz und Elfenbein bzw. Bein – insgesamt 17 Stück. Die meisten Objekte stellen Bettler mit zerrissenen Kleidern dar. Das Gewand ist aus Holz gefertigt, während die durchscheinenden Körperpartien aus Elfenbein bzw. Bein bestehen. Es handelt es sich um sogenannte „Kombinationsfiguren“, die in vielen barocken Sammlungen vorhanden sind, heute etwa im Salzburger Dommuseum oder in der Kunstkammer in Dresden. Sie wurden vorwiegend von Schnitzern aus Tirol und dem Süden Deutschlands hergestellt.³⁷ Einer der bekanntesten war Simon Troger, der für viele nachfolgende Werkstätten Vorbild war und etwa auch in der Kunstkammer in Dresden vertreten ist³⁸. Er ist jedoch als Schöpfer der Objekte im Neukloster auszuschließen. Die unterschiedliche Ausführung der einzelnen Figuren legt nahe, dass sie aus bis zu fünf unterschiedlichen Werkstätten stammen könnten. Vergleichsbeispiele zeigen, dass ein Konvolut mit großer Wahrscheinlichkeit dem Schnitzer Stefan Föger dem Älteren zugeordnet werden kann (Abb. 18).³⁹ Nur eine Gruppe von fünf Figuren aus dem Neukloster besteht tatsächlich aus Elfenbein (Abb. 17). Alle anderen Objekte bestehen aus Bein.⁴⁰ In den Archivalien des Stiftes Neukloster findet sich ein möglicher Hinweis auf die Figuren: So wurden 1779 bei den Ausgaben des Hofmeisters „6 St. Helffenbeinerne Figuren“ erwähnt die für 29 Gulden gekauft worden waren.⁴¹



Abbildung 17: Kombinationsfigur, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 865



Abbildung 18: Kombinationsfigur, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 150

³⁷ Phillipovich, E., Simon Troger und andere Elfenbeinkünstler aus Tirol, Innsbruck, 1961, S. 6f., nach Holzleitner/Cech (2018)

³⁸ Siehe etwa Bettler mit Stock, Inv. Nr. II216 im Online Katalog der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden in: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/217813>, Zugriff am 4.9.2018

³⁹ Hartmann, P.W., Elfenbeinkunst, Wien 1998, S.146f., nach Holzleitner/Cech (2019), 264.

⁴⁰ Holzleitner/Cech (2019), S. 264.

⁴¹ Wiener Hofmeister, Rapulare pro anno 1779, Ein- und Ausgaben des Wiener Hofmeisters, Archiv Stift Neukloster, K112, 1779, Nachtrag.

3.1.4. MUSCHELN UND KÄFERFLÜGEL

Zusammengesetzte Figuren und Bilder aus natürlichen Materialien wie Insektenflügeln, Muscheln oder Schnecken zeigen die Geduld und Geschicklichkeit des Künstlers und gleichzeitig die Vielfalt der Natur. Sie haben eine lange Tradition als Objekte von Kunst- und Wunderkammern. Die Gesamtwirkung der Kunstwerke durch die schillernden Farben, den Glanz oder die Form der Einzelbestandteile trug zur Wertschätzung derartiger Objekte bei. Aufgrund der Fragilität und der fehlenden Beständigkeit der Materialien blieben jedoch nur wenige davon erhalten.⁴²

In den Gemälden Giuseppe Arcimboldos (1527-1593) in den kaiserlichen Sammlungen in Wien finden sich bereits Mitte des 16. Jahrhunderts Figuren, die aus Naturprodukten zusammengesetzt sind (Abb. 20). Ähnliche Kompositionen aus Muscheln und Früchten bzw. Samen sind im Katalog der „Gottorfschen KunstKammer“ von Adam Olearius aus dem Jahr 1674 dokumentiert (Abb. 19).⁴³ Zu den frühesten erhaltenen dreidimensionalen Beispielen in europäischen Sammlungen gehören Muschelbüsten in der Sammlung des Museo degli Argenti in Florenz, die auf Anfang des 17. Jahrhunderts datiert werden (Abb. 21),⁴⁴ und zwei Samenfiguren aus dem Ulmer Museum aus der KunstKammer Weickmann ebenfalls aus dem 17. Jahrhundert (Abb. 22).⁴⁵



Abbildung 19: Katalog der Gottorfschen KunstKammer, Entnommen aus: Olearius (1666), Tafel V.



Abbildung 20: Gemälde Sommer, Giuseppe Arcimboldo, aus der KunstKammer Rudolfs II, Kunsthistorisches Museum Wien, ©KHM-Museumsverband



Abbildung 21: Muschelbüste, Museo degli Argenti, Florenz



Abbildung 22: Samenfigur, Ulmer Museum, Inv. Nr. D. 78.1+2

⁴² Herzog-Anton-Ulrich-Museum (2000), S. 61, Nr. 48.

⁴³ Olearius (1666), Tafel V.

⁴⁴ Von Philippovich (1966), 448; Mauries (2002), S. 85f.

⁴⁵ Ulmer Museum Samenfiguren, Inv. Nr. D. 78.1+2, in: <http://www.museum-digital.de/bawue/index.php?t=objekt&oges=2775>, Zugriff am 15.09.2016

Figur eines bärtigen Mannes mit Turban

Vermutlich 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Italien (?)
Inv. Nr. 1970
Abbildung 23

Eine Figur aus dem Neukloster reiht sich vermutlich in die Gruppe der frühen Muschelobjekte aus dem 17. Jahrhundert ein. Sie stellt einen bärtigen Mann mit Turban dar, der eine Hand in der Hüfte abstützt und die andere wie zum Gruß erhebt. Die Anordnung der Muscheln und Samen ähnelt den Vergleichsbeispielen in Ulm und Florenz. Als konstruktives Element wurde ebenso wie bei den Ulmer Figuren⁴⁶ eine Wachsmasse verwendet⁴⁷. Aufgrund dieser technologischen Übereinstimmungen kann der Mann mit Turban wahrscheinlich in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts datiert werden.



Abbildung 23: Figur eines bärtigen Mannes mit Turban, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 1970

Muschellöwen

Vermutlich Ende 17. Jahrhundert – erste Hälfte des 18. Jahrhunderts
Inv. Nr. 2058, 2059
Abbildung 24

Ein Paar kleiner Tierfiguren des Neuklosters stammen vermutlich ebenfalls aus dem 17. Jahrhundert, spätestens jedoch aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es handelt sich um Löwen oder Hunde. Vergleichsbeispiele hierzu finden sich in der Sammlung der Apothekerfamilie Linck aus Leipzig, die heute Teil des Naturalienkabinetts Waldenburg ist. Das dort vorhandene Paar ist beinahe identisch mit den Objekten im Neukloster (Abb. 25), wenn auch besser erhalten, und könnte bereits mit Beginn der Sammeltätigkeit der Familie Linck 1638 angeschafft worden sein. Es ist im Inventar von 1783 vermerkt und zwar als „zwey aus Muscheln zusammengesetzte Löwen“.⁴⁸ Eine weitere ähnliche, jedoch größere und kleinteiliger aufgebaute Tierfigur aus Muscheln befindet sich in der Sammlung der Franckeschen Stiftungen in Halle. Sie wird



Abbildung 24: Muschellöwe, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 2058



Abbildung 25: Muschellöwe, Sammlung Linck in Leipzig, Naturalienkabinetts Waldenburg

⁴⁶ Ulmer Museum Samenfiguren, Inv. Nr. D. 78.1+2, in: <http://www.museum-digital.de/bawue/index.php?t=objekt&oges=2775>, Zugriff am 15.09.2016

⁴⁷ Treml (2016), S. 23f.

⁴⁸ Linck, J. H., Index Musaei Linckiani, oder, Kurzes systematisches Verzeichniss der vornehmsten Stücke der Linckischen Naturaliensammlung zu Leipzig, Erster Teil, Leipzig 1783, S. 151, in: <http://www.e-rara.ch/zuz/content/titleinfo/11859329>, Zugriff am 18.10.2018.

im Inventar als Hund bezeichnet und ist zusammen mit zwei weiteren Muschelfiguren, einem Mann und einer Frau, in der Vitrine „Exponate verschiedener Religionen“ (Schränk XII M) ausgestellt.⁴⁹

Muschelpyramiden

Vermutlich 1755-1758, Korallenmanufaktur van Selow, Braunschweig (?)
Inv. Nr. 2061, Inv. Nr. 2060
Abbildung 26

Zwei Muschelobjekte des Neuklosters sind in Pyramidenform gestaltet. Auf einem Gestell aus Holz sind mit einer Kittmasse zahlreiche Muscheln und Schnecken aufgebracht, die Blumen darstellen – vermutlich Rosen. Die Konchylien sind mit einer farbigen Fassung akzentuiert. Die Objekte befinden sich in Glasstürzen. Sie können womöglich einer bestimmten Manufaktur in Braunschweig zugeordnet werden: der sogenannten „Corallenfabrik Van Selow“, die sich von 1755-1758 unter anderem auf die Produktion von Muschelobjekten⁵⁰ spezialisiert hatte. Die Ware wurde über die damaligen Medien intensiv beworben. Man konnte die Objekte etwa auf Auktionen und Messen erwerben oder in der Lotterie gewinnen.⁵¹ Im Jahr 1758 ist in Bezug auf eine Lotterie in den Braunschweigischen Anzeigen die Rede von: „neu erfundenen recht dauerhaften Arbeit von mit Grotten-Seemuschel- und Corallenwerk ausgelegten (...) Pyramiden.“⁵²



Abbildung 26: Muschelpyramide, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 2061

Muschelsträuße

Vermutlich Ende des 18. Jahrhunderts
Inv. Nr. 2067 (Abb. 27), Inv. Nr. 2066

Zwei Objekte des Neuklosters bilden den Abschluss der Entwicklung der aus Muscheln zusammengesetzten Objekte und stammen vermutlich aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Es handelt sich um dreidimensionale

⁴⁹ Franckesche Stiftungen zu Halle, Historische Aktenbestände und Sammlungen, in: <http://192.124.243.53/szeig.FAU?sid=F96C207820&dm=1&erg=A&apos=1>, Zugriff am 6.10.2015; Müller-Bahlke (2012), S. 132.

⁵⁰ Rauch (2008), S. 65.

⁵¹ Braunschweigischer Anzeiger (1758b), Spalte 622-623.

⁵² Braunschweigischer Anzeiger (1758a), Spalte 623.

Blumensträuße, deren Blüten aus Muscheln und deren Blätter aus wachsgetränkten Naturmaterialien oder Textilien bestehen. Die Einzelteile, darunter auch je ein ausgestopfter Vogel, sind mit Drähten befestigt. Vergleichsbeispiele zu den Blumensträußen stammen unter anderem aus Großbritannien, zum einen aus Devon, zum anderen aus London. Bei ersterem handelt es sich um ein Werk der beiden Cousinen Mary und Jane Parminster aus dem Ende des 18. Jahrhunderts (Abb. 28). Die beiden gestalteten ihr gemeinsames Wohnhaus „A la ronde“ mit Federn und Muscheln und legten ein Kuriositäten-Kabinett und eine Muschelgalerie an.⁵³ Aus London stammt ein Blumenstrauß aus Muscheln aus dem Jahr 1665, der seinen Weg in die Kunstkammer von Herzog Ferdinand Albrecht in Braunschweig fand. Er wurde als Laienarbeit von einer adeligen Dame gefertigt, ist jedoch anders als die Objekte aus Devon und dem Neukloster nicht vollständig dreidimensional, sondern bildet ein Relief.⁵⁴ Beide Vergleichsbeispiele sind feiner und differenzierter gestaltet als die des Neuklosters, es liegt ihnen aber dieselbe Idee zu Grunde.



Abbildung 27: Muschelstrauß mit Vogel, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 2067



Abbildung 28: Muschelstrauß, in: „A la ronde“ in Devon, National Trust, UK

⁵³ National Trust Collections, A La Ronde, in: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/place/a-la-ronde>, Zugriff am 19.10.2016.

⁵⁴ Schütte (1997), S. 191f., Kat Nr. 192.

Käferflügelbilder

Womöglich Placidus Satore, Stift Admont (?)
 Ende des 18. Jahrhunderts bis 1809
 Inv. Nr. 114, 115, 116
 Abbildung 29

Vier Käferflügelbilder zeigen Blumenbouquets und Vögel im Relief. Die einzelnen Bestandteile, vorwiegend Käferflügel und Muschelschalen, sind auf einer Platte mit einer Wachs- und harzhältigen Kittmasse in einer symmetrischen Formation aufgebracht. Die Bilder sind gerahmt und mit Glasscheiben geschützt. Die Darstellung von Vögeln mit Käferflügeln findet sich sowohl in einem Beispiel in Schloss Ambras als auch im Herzog Anton Ulrich Museum in Braunschweig. Letzteres besitzt neben einem Pfau (Abb. 31), einen Hahn und eine Henne aus Käferflügeln bzw. Muscheln. Die Objekte werden auf das 18. Jahrhundert datiert und kommen aus Deutschland.⁵⁵ Sie sind vollplastisch gestaltet. Das Vergleichsbeispiel aus Schloss Ambras stellt einen Vogel im Relief dar und ist nicht datiert (Abb. 30). Beide Objektgruppen weisen nur materialtechnisch betrachtet eine Verwandtschaft zu den Objekten im Neukloster auf und unterscheiden sich in der Gestaltung. Eine Spur auf der Suche nach der Herkunft der Bilder des Neuklosters führt zum Stift Admont. Dort lebte der Ordensbruder Placidus Satore, der Bilder aus Sämereien, Käferflügeldecken und Schmetterlingsflügeln schuf.⁵⁶ Er fertigte bis zu seinem Tod 1809 insbesondere Vogelbilder, die aber 1865 beim Brand des Stift Admonts verloren gingen.⁵⁷ Es kann sein, dass sich im Neukloster Bilder von Placidus Satore aus dem Ende des 18. Jahrhunderts erhalten haben.



Abbildung 30: Käferflügelbild, Schloß Ambras Innsbruck, Inv.-Nr. AM_PA_442, ©KHM-Museumsverband



Abbildung 31: Pfau aus Käferflügeln, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig

⁵⁵ Schütte (1997), S. 192-193., Kat. Nr. 193.1.-193.3

⁵⁶ Von Philippovich (1966), S. 497.

⁵⁷ Klosterarchiv Einsiedeln, P. Placidus Sartore von Schlettstadt, in: http://www.klosterarchiv.ch/e-archiv_personen_popup.php?id=1615, Zugriff am 8.9.2016. Es konnten keine erhaltenen Objekte von Placidus Satore gefunden werden – aus diesem Grund stützt sich der Vergleich mit den Objekten des Neukloster nur auf die Beschreibung dieser Objekte.



Abbildung 29: Käferflügelbild, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 116

3.1.5. HOLZ

Kabinettschränke

Kabinettschrank
Ruinenmarmoreinlagen
um 1640/50, Augsburg
Inv. Nr. 1465
Abbildung 33

Kabinettkästchen mit Einlegearbeit mit der Darstellung der sieben freien Künste
um 1630, Augsburg
Inv. Nr. 1991
Abbildung 32

Kabinettschränke dienten im Prinzip als Kunstkammer im Kleinen und zur Aufbewahrung kleinformatiger Gegenstände, wie Münzen, Medaillen oder Gemmen.⁵⁸ Die Kabinettschränke des Neuklosters werden 1887 von Wendelin Boeheim als „Zierkästen und Cabinette (...) die zu den geschmackvollsten der Spätrenaissance zählen“⁵⁹ beschrieben. Bei den heute erhaltenen Stücken handelt es sich um einen Kabinettschrank mit Ruinenmarmoreinlagen aus Augsburg um 1640/50⁶⁰ und ein Kästchen mit Einlegearbeit aus Augsburg um 1630⁶¹, die 1990 im Rahmen einer NÖ Landesausstellung ausgestellt und kunsthistorisch beschrieben wurden. Sowohl der Ruinenmarmorschrank als auch das kleinere Kästchen haben unzählige Fächer, die mit Objekten gefüllt werden könnten, jedoch heute leer sind.

Ruinenmarmor mit seiner besonderen Musterung wurde in der Barockzeit besonders geschätzt und wie in diesem Fall für eine flächige Anwendung eingesetzt.⁶² Ein Kabinettschrank, in den Ruinenmarmor ähnlich eingesetzt wurde wie bei dem Objekt im Neukloster, der sich jedoch in der Grundkonstruktion unterscheidet, wird ebenfalls ins 17. Jahrhundert datiert und befindet sich in der Kunstkammer in Schloß Ambras (Abb. 34).

Der enzyklopädische Gedanke einer Kunstkammer wird besonders bei dem kleinen Kästchen deutlich. Es zeigt



Abbildung 33: Kabinettschrank, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 1465



Abbildung 34: Eckschrank, Schloß Ambras Innsbruck, Inv. Nr. Schloss Ambras Innsbruck, PA 53, ©KHM-Museumsverband

⁵⁸ Scheicher (1979), S. 117.

⁵⁹ Boeheim (1887), S. 2.

⁶⁰ Amt der NÖ-Landesregierung (1990), S. 469, Kat. Nr. 20.03.

⁶¹ Amt der NÖ-Landesregierung (1990), S. 470, Kat. Nr. 20.05.

⁶² Von Philippovich (1966), S. 77f.

die sieben freien Künste: Dialectica, Astronomia, Musica, Arithmetica, Rhetorica, Geometria und Grammatica. Innen befinden sich kleine Gemälde auf schwarzem Holz mit den Zeichen der geistigen Arbeit (Abb. 32).⁶³



Abbildung 32: Kästchen, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 1991

⁶³ Amt der NÖ-Landesregierung (1990), S. 470, Kat. Nr. 20.05.

Tödlein

17. Jahrhundert (?)
Inv. Nr. 868
Abbildung 35

„Tödlein“ waren im 16. und 17. Jahrhundert beliebte Kunstkammerobjekte. Es handelt sich hierbei um eine Darstellung der Vergänglichkeit, der Vanitas, die als moralischen Lehr- und Andachtsobjekts die Endlichkeit des Lebens aufzeigt.⁶⁴ Das Tödlein des Neuklosters ist aus Holz geschnitzt und mit freiliegenden Rippen und Knochen dargestellt. Es hält in der rechten Hand eine Sanduhr. Haut- und Kleidungsreste hängen in Fetzen am Skelett. Aufgrund der Beliebtheit der Tödlein im 16. und 17. Jahrhundert, wird angenommen, dass das Stück des Neuklosters auch aus dieser Zeit stammt. Ein prominentes Vergleichsbeispiel dazu findet sich in der Sammlung von Schloss Ambras (Abb. 36). Es wird dem Landshuter Bildschnitzer Hans Leinberger zugeschrieben, einem führenden Holzbildhauer an der Wende der Spätgotik zur Renaissance in Niederbayern. Das Tödlein wurde vermutlich um 1520 für Kaiser Maximilian I. angefertigt und ist mit Pfeil und Bogen dargestellt.⁶⁵ Das Stück im Neukloster ist deutlich weniger dynamisch und auch in der Ausführung weniger fein differenziert als das Tödlein aus Ambras. Ein späteres Vergleichsbeispiel um 1600 (Oberrhein) stammt aus dem Historischen Museum Basel und ursprünglich ebenfalls aus einer Kunstkammer, aus dem Museum Faesch (Abb. 37). Dort wird das Objekt 1772 im Inventar erstmals erwähnt. Es war zu dieser Zeit auf einem Buffet zusammen mit anderen Skulpturen und Erd- und Himmelsgloben aufgestellt.⁶⁶ Es ist deutlich blockhafter ausgeführt als das Tödlein des Neuklosters.



Abbildung 35: Tödlein, Sammlung
Stift Neukloster, Inv. Nr. 868



Abbildung 36: Tödlein, Schloß
Ambras Innsbruck, Inv. Nr. PA 694,
©KHM-Museumsverband



Abbildung 37: Tod mit Sanduhr,
Historisches Museum Basel, Inv.
1870.1168.

⁶⁴ Müllegger (2011), S. 71.

⁶⁵ Kunsthistorisches Museum Wien, Tödlein, Hans Leinberger, Inv. Nr. Schloss Ambras Innsbruck, PA 694, in: www.khm.at/de/object/634c86c3ff/, Zugriff am 28.10.2018.

⁶⁶ Historisches Museum Basel, Tod mit Sanduhr, in: <https://www.hmb.ch/sammlung/object/tod-mit-sanduhr.html>, Zugriff am 25.10.2018.

3.1.6. METALL

Handstein

18. Jahrhundert (?)
Inv. Nr. 1983
Abbildung 38

Unter Handsteinen versteht man Gesteinsproben, die mit kleinen Figuren und Häusern zu einer künstlerischen gestalteten Berglandschaft verarbeitet wurden. Sie waren im 16. Jahrhundert als Sammlungsobjekte sehr beliebt und entstanden im Zusammenhang mit dem Bergbau in Böhmen, Ungarn und Tirol.⁶⁷ Religiöse Themen und Darstellungen des Bergbaus waren besonders verbreitet. In Kunstkammern in Bergbauregionen waren Handsteine naturgemäß in großer Zahl vorhanden, so etwa am Dresdner Hof und in Schloss Ambras in Tirol,⁶⁸ wo sie im 16. Jahrhundert etwa einen ganzen Kasten einnahmen.⁶⁹

Der Handstein im Neukloster ist untypisch gestaltet, es ist weder ein religiöses noch ein Bergbauthema erkennbar. Das Objekt besteht aus einer Erzstufe, die mit kleinen Figuren und Häuschen ausgestattet ist. An der Spitze befindet sich womöglich die Darstellung einer Kirche oder eines Klosters. In seiner Gestaltung ist der Handstein des Neuklosters ansatzweise vergleichbar mit einem Stück in Form eines Tischbrunnes mit David und Bathseba aus der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums Wien, das ins dritte Viertel des 16. Jahrhunderts datiert wird, und von Caspar Ulich (St. Joachimstal) gefertigt wurde (Abb. 39).⁷⁰ Schwindel bezeichnet den Handstein des Neuklosters 1855 als: „Eine Erzgruppe von irgendeinem Bergwerk, dergleichen man ebenfalls in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts verfertigte.“⁷¹ Diese Datierung ist wahrscheinlich, da hier die Sammelaktivität des Neuklosters am größten war.



Abbildung 38: Handstein, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 1983



Abbildung 39: Handstein, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. Kunstkammer, 4161, ©KHM-Museumsverband

⁶⁷ Scheicher (1979), S. 98.

⁶⁸ Haag (2012), S. 165, Kat. Nr. 2.47.

⁶⁹ Scheicher (1979), S. 98.

⁷⁰ Kunsthistorisches Museum Wien, Handstein, Caspar Ulich, Inv. Nr. Kunstkammer, 4161, in: www.khm.at/de/object/47c3773e7f/, Zugriff am 28.10.2018.

⁷¹ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 9.

Temperantiateller und Kanne

Temperantiateller

Aufschrift und Porträt Caspar Enderleins auf der Rückseite, Signatur CE im Sockel der Temperantia
Anfang des 17. Jahrhunderts, Caspar Enderlein, Nürnberg
Inv. Nr. 1986
Abbildung 40-41

Kanne

Vermutlich Anfang des 17. Jahrhunderts Caspar Enderlein, Nürnberg (?)
Inv. Nr. 2809
Abbildung 42

Künstlerisch hochwertige Stücke aus Zinn dienten als Schauobjekte auf Kredenzen und fanden sich in zahlreichen fürstlichen Sammlungen und Kunstkammern. Solche Objekte erlebten ab der Mitte des 16. Jahrhunderts eine besondere Blütezeit mit Herstellungszentren in Frankreich und in Nürnberg.⁷²

Im Neukloster finden sich neben zahlreichen Gebrauchsgeschirrstücken zwei besonders bemerkenswerte Zinnobjekte – eine sogenannte Temperantiaschüssel und die dazugehörige Kanne. Die Temperantischüssel ist nach der weiblichen allegorischen Figur der „Mäßigung“ im Mittelfeld benannt. Weitere Darstellungen auf dem Teller sind Feuer, Wasser, Luft und Erde, sowie die Allegorien der Geometria, Arithmetia, Metica, Rhetorica, Dialectia, Dramatica, Minerva et Astrologia. Auf der dazugehörigen Kanne sind die Erdteile Afrika, Europa und Amerika und der Jahreszeiten abgebildet.⁷³ Diese Objekte wurden nach Formen von Caspar Enderlein (geb. 1560) dem bekanntesten Meister des Nürnberger Reliefzinns gefertigt. Seinen Hauptruhm erwarb Enderlein damit, dass er ebenjene Temperantiaschüssel mit Kanne und einige weitere Arbeiten vom französischen Zinngießer Francois Briot (geb. 1550) kopierte.⁷⁴ Briot hatte die Motive wiederum den Kupferstichen von Etienne Delaune (bis 1583 in Straßburg tätig) entnommen.⁷⁵ Enderlein kopierte Briots Vorlagen



Abbildung 41: Detail des Temperantiatellers: Emblem Caspar Enderleins auf der Rückseite, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 1986



Abbildung 42: Kanne, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 2809

⁷² Haedeke (1976), S. 34.

⁷³ Haedeke (1976), S. 36f.

⁷⁴ Haedeke (1976), S. 36.

⁷⁵ Haedeke (1976), S. 35. Ein Temperantiateller von Briot befindet sich etwa im Landesmuseum Württemberg. Landesmuseum Württemberg, Museum-Digital, Temperantiaschale, Inv. Nr. WLM 9009, in: <https://bawue.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=469>, Zugriff am 21.9.2018.

nicht indem er sie abgoss, sondern er schnitt eine neue Form mit leichten Abweichungen. Er verewigte sich auf einigen seiner Werke mit einer Bildnisplakette auf der Rückseite und vollem Namen (Abb. 41).⁷⁶ So geschah dies auch bei der Schale im Neukloster. Aus diesem Grund liegt die Vermutung nahe, dass Enderlein diesen Teller selbst ausgeführt hat und es sich nicht um einen der zahlreichen Nachgüsse von verschiedenen Zingießern nach seinen Formen handelt. Die Form dazu fertigte Enderlein 1609 oder 1610 an.⁷⁷ Vermutlich stammt auch die dazugehörige Kanne von Enderlein selbst. Direkte Vergleichsbeispiele von Caspar Enderlein aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts finden sich etwa im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (Kanne, Abb. 43)⁷⁸ und im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln (Kanne und Teller).⁷⁹ Bei der Kanne in Nürnberg ist noch ein Deckel vorhanden, der bei dem Stück im Neukloster offensichtlich fehlt.



Abbildung 43: Kanne, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv. Nr. HG645



Abbildung 40: Temperantiateller, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 1986

⁷⁶ Haedeke (1976), S. 38.

⁷⁷ Haedeke (1976), S. 36.

⁷⁸ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Objektkatalog der Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums, Kanne, Inv. Nr. HG645, in: <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/HG645>, Zugriff am 17.6.2015.

⁷⁹ Haedeke (1976), S. 151, Nr. 226, Inv. Nr. J139, S. 152, Nr. 227, Inv. Nr. J173.

Bleireliefs

Die Beweinung Christi
 Die Kreuzabnahme Christi
 Vermutlich zweites Viertel des 18. Jahrhunderts,
 Nachfolge Georg Raphael Donners
 Inv. Nr. 3369, 3370
 Abbildung 45

In der Sammlung des Neuklosters finden sich zwei Bleireliefs, die die Beweinung und die Kreuzabnahme Christi darstellen. Sie weisen Parallelen zum Werk Georg Raphael Donners (Esslingen 1693-1741 Wien) auf und wurden offenbar nach seinem Vorbild bzw. in seiner Nachfolge gefertigt. Donner gilt als Hauptmeister der österreichischen Bleiplastik, von ihm gibt es eine große Anzahl an Werken in Wien. Im Belvedere finden sich auf bronzefarbenen Wachsreliefs dieselben Darstellungen wie auf den Stücken des Neuklosters (Abb. 44). Diese Wachsreliefs werden eindeutig Donner um 1735 zugeschrieben. Im Vergleich zu diesen sind die Objekte im Neukloster etwas gröber gearbeitet – etwa im Bereich der Wolken und der Körper.⁸⁰



Abbildung 44: Kreuzabnahme und Beweinung Christi, Belvedere Wien, Leihgabe des Münzkabinetts des Kunsthistorischen Museum Wien, Inv. Nr.: Lg 5, Lg 4



Abbildung 45: Die Kreuzabnahme und die Beweinung Christi, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 3369, 3370

⁸⁰ Freundliche Mitteilung von Dr. Georg Lechner, Kurator - Sammlung Barock, Österreichische Galerien Belvedere, Wien, Email am 5.6.2018.

3.1.7. KERAMIK UND PORZELLAN

Siegburger Schnelle

Vermutlich um 1570, Hans Hilger, Siegburg, Deutschland
Inv. Nr. 191
Abbildung 46

Ebenso wie das Reliefdekor aus Zinn erlebte die Reliefkeramik ab der Mitte des 16. Jahrhunderts eine besondere Blütezeit. Ein Teil dieser Stilbewegung war das Steinzeug von Köln und Siegburg mit seinen aufgelegten aus Modellen hergestellten Ornamenten und figürlichen Darstellungen.⁸¹ Vom 13. bis ins 17. Jahrhundert florierte der Handel mit dieser Keramik. Die Kölner Kaufleute exportierten als Mitglieder der Hanse die Ware nach ganz Mittel- und Nordeuropa. Während zunächst Objekte für den täglichen Gebrauch produziert wurden, entstand zunehmend auch hochwertige Keramik.⁸² Beispiele dafür sind die sogenannten „Siegburger Schnellen“, hohe Humpen aus Steinzeug mit Reliefdekor. Diese vor allem in der Renaissance hergestellten Schnellen fanden ihren Weg in viele europäische Fürstenhäuser.⁸³

Auf der Siegburger Schnelle des Neuklosters sind Szenen aus dem Leben Christi und aus dem Leben der Hl. Helena dargestellt. Eine sehr ähnliche Schnelle mit denselben Szenen findet sich im Victoria and Albert Museum in London (Abb. 47). Sie ist dort auf das Jahr 1570 datiert und Hans Hilger (Siegburg) zugeschrieben.⁸⁴ Es kann angenommen werden, dass auch die Schnelle des Neuklosters vom selben Künstler stammt. Wesentlicher Unterschied zwischen der Schnelle des V & A und der des Neuklosters ist der Deckel. Bei diesem handelt es sich im Neukloster vermutlich um eine sekundäre Ergänzung.



Abbildung 46: Siegburger Schnelle, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 191



Abbildung 47: Siegburger Schnelle, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 817-1868

⁸¹ Haedeke (1976), S. 34.

⁸² Stadtmuseum Siegburg, Siegburger Keramik, in: <http://www.stadtmuseum-siegburg.de/web/stadtmuseum/87491/index.html>, Zugriff am 18.10.2018.

⁸³ Stadtmuseum Siegburg, Siegburger Keramik, in: <http://www.stadtmuseum-siegburg.de/web/stadtmuseum/87491/index.html>, Zugriff am 18.10.2018.

⁸⁴ V&A, Tankard, Hilger Hans, in: <http://collections.vam.ac.uk/item/O161061/tankard-hilgers-hans/>, Zugriff am 17.6.2015, update 3.6.2015.

Majolika

Ende des 17. Jahrhunderts bis Anfang des 18. Jahrhunderts, Italien (?)
Inv. Nr. 188, Inv. Nr. 173, Inv. Nr. 174
Abbildung 48

Das Sammeln von Majolika war im 18. Jahrhundert weit verbreitet. So besaß etwa Carl Eugen von Württemberg (1728-1793) eine der größten Sammlungen italienischer Majolika des 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen.⁸⁵ Auch im Neukloster stellten Majolika einen Sammlungsschwerpunkt dar. Im Inventar von 1855 sind in einer eigenen Kategorie 103 Stück Majolika verzeichnet und auch die mythologischen Darstellungen darauf beschrieben, etwa: „Kleine Schüssel von Majolica mit Holzeinfassung Neptun mit dem Dreizack. Von Raphael“⁸⁶ Zur Sammlung und zu ihrer Anschaffung schreibt Schwindel außerdem: „Majolica werden die aus feiner Erde gebildeten, und Glasur überzogenen und kunstmäßig gemahlten Gefäße und Bilder genannt, welche ihren Ruf zu Anfang des 16. Jahrhunderts durch die Malereien eines Raphael, als er Töpferlehrling war, erhielten. Unter den hier vorhandenen sind mehrere Originale. Die anderen sind Abzeichnungen von den Gemälden Raphaels, Titians und Julio Romanos. Alle diese Geschirre und Bilder kaufte Bernard Sommer nach einer Anmerkung im Archiv des Stiftes um 1778 J.“⁸⁷ Die Angabe 1878 ist hier wohl ein Schreibfehler, denn zu dieser Zeit war Sommer bereits tot. Es muss sich also um das Jahr 1778 handeln. Schwindel bezog sich mit seinen Angaben vermutlich auf italienische Majolika aus Urbino, die ab 1520 den Markt dominierte und insbesondere Darstellungen aus der Bibel und der klassischen Mythologie in brillanten Farben aufwies. Später orientierte man sich auch an den Malereien Raffaels. Im späten 17. Jahrhundert ging die Majolikaproduktion in Urbino



Abbildung 48: Majolikaplatten, und -teller, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 188, 173, 174

⁸⁵ Zahlten (2004), S. 33.

⁸⁶ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 4

⁸⁷ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 4

zurück.⁸⁸ Von der ehemals umfangreichen Majolikasammlung sind heute nur noch sehr wenige Stücke im Stift vorhanden (siehe Sammlungsgeschichte). Ein großer Teil der Sammlung befindet sich heute im Museum für angewandte Kunst Wien, wohin er schon im 19. Jahrhundert gelangte. Auf den verbliebenen drei Tafeln und Tellern im Stift sind Landschaften dargestellt. Bei einer runden Platte könnte es sich um folgendes im Inventar 1855 beschriebenes Stück handeln: „Ein kleines Majolicatableau. Landschaft mit Architektur und Aussicht auf einen Seehafen.“⁸⁹ Diese verbliebenen Objekte waren vermutlich wegen ihrer geringeren Qualität im Stift verblieben. Sie werden von Rainald Franz auf das Ende des 17. Jahrhunderts, Anfang 18. Jahrhundert datiert.⁹⁰

Ein weiteres Objekt der Majolika Sammlung des Neuklosters befindet sich mit großer Wahrscheinlichkeit noch im Stiftsmuseum Heiligenkreuz, wohin es womöglich so wie die Glasmalereien und die Holztafelgemälde nach dem Zweiten Weltkrieg gelangte (Abb. 49). Es handelt sich um eine Art Flasche, die womöglich im Inventar 1855 folgendermaßen beschrieben wird: „(...) Eine Flasche mit Schraubenstöpsel, worauf Najaden mit Wassergöttern, 12 Figuren an der Zahl vorgestellt sind. Von Raphael.“⁹¹ Sie ist ein letztes Zeugnis der einst beeindruckenden großen Majolikasammlung des Neuklosters.



Abbildung 49, Majolikaflasche, Stiftsmuseum Heiligenkreuz, vermutlich ehemals Bestandteil der Sammlung des Neuklosters

Ostasiatisches Porzellan

Im 18. Jahrhundert war in ganz Europa die sogenannte „China Mode“ verbreitet und das Interesse an chinesischen und japanischen Porzellanobjekten war groß.⁹² Ab dem 16. Jahrhundert wurde Porzellan als werfvoller als Gold und Silberschmiedearbeiten erachtet

⁸⁸ Encyclopaedia Britannica, Urbino majolica, pottery, in: <https://www.britannica.com/art/Urbino-majolica>, Zugriff am 23.10.2018, update 11.5.2011.

⁸⁹ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 12.

⁹⁰ Freundliche Mitteilung von Dr. Rainald Franz, Kustode, Sammlung Glas und Keramik des Museums für angewandte Kunst Wien, Gutachten, Objekte Glas Keramik Neukloster, per Email am 13.4.2018.

⁹¹ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 59.

⁹² Siehe etwa: Seidl (2009), S. 81-82.

und blieb in Europa lange Zeit ein Luxusgut, das nur in Königshöfen in größeren Sammlungen anzutreffen war, etwa in der Ambraser Sammlung und in der Sammlung Philips II.⁹³ Die hohe Nachfrage ließ in der Folge in Ostasien neue Märkte entstehen⁹⁴ und es wurde auch explizit für den europäischen Raum produziert.⁹⁵ Ab Beginn des 17. Jahrhunderts wurde ostasiatisches Porzellan in großer Zahl über die Handelswege über Holland nach Europa importiert.⁹⁶ Im Neukloster machen solche Objekte einen prominenten Teil der Sammlung aus, die ältesten davon stammen aus der Zeit um 1700.

Barbierschüssel
Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, Japan, Arita
Inv. Nr. 2404
Abbildung 50



Abbildung 50: Barbierschüssel, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 240



Abbildung 51: Schale, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 2557

In den Rechnungsbüchern des Neuklosters ist im Jahr 1779 verzeichnet: „Porcellan Parbier Schiessl und Topff und 10 baar The schallen Closter für 8fl und 40 kr.“⁹⁷ Es kann angenommen werden, dass es sich bei der genannten Barbierschüssel (Parbier Schiessl) um ein Stück des heutigen Bestandes im Imari-Stil handelt. Die charakteristische runde Ausnehmung am Rand diente dazu, sie am Hals ansetzen zu können. Das Objekt wurde von Franz Wieninger auf die Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts datiert und Arita, Japan als Entstehungsort bestätigt.⁹⁸

Konvolut von drei Schalen
Um 1700, Arita Japan
Inv. Nr. 2557 (Abb. 51), 2558, 2559

1781 wurden außerdem „3 Porzellan schallen“ um 3 Gulden 30 Kreuzer⁹⁹ angekauft. Im Neukloster existieren

⁹³ Seidl (2009), S. 60.

⁹⁴ Eikermann (2007), S. 79.

⁹⁵ Seidl (2009), S. 59.

⁹⁶ Woldbye (1985), S. 5-7.

⁹⁷ Wiener Hofmeister, Rapulare pro anno 1779, Ein- und Ausgaben des Wiener Hofmeisters, Archiv Stift Neukloster, K112, 1779, Nachtrag.

⁹⁸ Freundliche Mitteilung von Dr. Johannes Wieninger, Kustode, Sammlung Asien, Museum für angewandte Kunst Wien, email am 21.4.2015.

⁹⁹ Wiener Hofmeister, Rapulare pro Anno Domini 1781, Rechnungsbuch des Wiener Hofmeisters, Archiv Stift Neukloster, K 113, 1781, Eintragung vom Mai 1781.

heute noch mehrere Konvolute von Porzellanschalen. Womöglich handelt es sich um hier um ein besonders großes und prachtvolles, das drei Stück im Imari-Stil umfasst und von Franz Wieninger auf 1700 aus Arita, Japan datiert wird.¹⁰⁰

Schale
18. Jahrhundert, Kangxi-Periode, China, in Europa weiterbearbeitet
Inv. Nr. 2550
Abbildung 52



Abbildung 52: Schale, Sammlung Stiff
Neukloster, Inv. Nr. 2550

Bei einem Objekt der Sammlung handelt es sich vermutlich ein frühes „Halbfertigprodukt“. Der Teller wurde Anfang des 18. Jahrhunderts in China hergestellt, worauf die Gestaltung der Rückseite hinweist. Die Bemalung des Tellers auf der Vorderseite wurde jedoch wahrscheinlich in Europa ausgeführt, worauf die verwendeten Ornamentformen hinweisen.¹⁰¹

¹⁰⁰ Freundliche Mitteilung von Dr. Johannes Wieninger, Kustode, Sammlung Asien, Museum für angewandte Kunst Wien, email am 21.4.2015.

¹⁰¹ Freundliche Mitteilung von Dr. Johannes Wieninger, Kustode, Sammlung Asien, Museum für angewandte Kunst Wien, email am 21.4.2015.

3.1.8. MARMOR

Strudelreliefs

Bei den Marmorreliefs in der Sammlung handelt sich um drei Stücke aus der Bildnis-Serie der Werkstatt der Hofbildhauer Strudel. Sie zeigen Kaiser Joseph I., Kaiser Karl VI. und Kaiserin Eleonore und wurden wahrscheinlich direkt vom jeweiligen Monarchen beauftragt und aus seiner Privatkasse bezahlt. Es handelt sich um diplomatische und freundschaftliche Geschenke, die als besondere Ehre an Vertreter der weltlichen und geistigen Stände übergeben wurden.¹⁰² Die Objekte hatten eindeutig Seriencharakter. Für ihre Herstellung war „eine arbeitsteilige Rationalisierung im Werkstattbetrieb und nur begrenzte Eigenhändigkeit“¹⁰³ notwendig, sodass die Werkstatt von Paul Strudel auch nach seinem Tod 1708 unter der Leitung seines Bruders Peter Strudel weitergeführt wurde.¹⁰⁴ Aus dieser Zeit nach 1708 stammen auch die Stücke im Neukloster.

Es ist anzunehmen, dass die Objekte ein Geschenk an den damaligen Abt Robert Lang (reg. 1707–1728) waren, der die Kaiserzimmer einrichtete. Sie befanden sich vermutlich dort oder in der Prälatur und kamen später in die Kunstkammer bzw. ins Neuklostermuseum. Diese Objekte wurden also wahrscheinlich nicht von Pater Sommer im Kunsthandel angekauft, sondern später einfach seiner Sammlung hinzugefügt.

Kaiserin Eleonore

Um 1710, Werkstatt Peter Strudel, Wien
Inv. Nr. 763
Abbildung 53

Kaiserin Eleonore ist ohne Herrscherattribute mit Perlohringen und einer Perlenkette dargestellt. Koller datiert 1993 dieses Relief im Stift Neukloster auf die Zeit um 1710. Es handelt sich also um eine Ausführung von Peter Strudel und Werkstatt. Die Darstellung im Profil von



Abbildung 53: Kaiserin Eleonore, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 763



Abbildung 54: Kaiser Joseph I., Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 764



Abbildung 55: Kaiser Joseph I., Belvedere Wien, Inv. Nr. 5373

¹⁰² Koller (1993), S. 76.

¹⁰³ Koller (1993), S. 77.

¹⁰⁴ Koller (1993), S. 77.

der rechten Seite lässt darauf schließen, dass ehemals ein zweites Bildnis dazugehörte – womöglich das ihres Ehemannes. Eleonore wurde 1676 die dritte Gemahlin Kaiser Leopolds I. und danach Mutter der beiden Thronfolger Joseph und Karl. Sie war als Kaiserinwitwe für kurze Zeit Regentin: nach dem Tod ihres ersten Sohnes Josephs I. am 17. April 1711 bis zur Ankunft ihres zweiten Sohnes Karls aus Spanien gegen Ende des Jahres 1711.¹⁰⁵ Eine Besonderheit ist, dass trotz der Serienproduktion in der Strudelwerkstatt kein direktes Vergleichsbeispiel/Pendant zu dem Marmorrelief Eleonores im Neukloster bekannt ist.¹⁰⁶ Sie scheint „die einzige ihrer Art“ zu sein.

Kaiser Joseph I.

Um 1710, Werkstatt Peter Strudel, Wien
Inv. Nr. 764
Abbildung 54

Joseph I. ist als Kaiser mit dem Lorbeerkranz und der Collane des Ordens vom Goldenen Vlies dargestellt.¹⁰⁷ Ein direktes Vergleichsbeispiel ist im Belvedere in Wien vorhanden (Abb. 55). Es wird auf um 1710 datiert und Peter Strudel und Werkstatt zugeschrieben.¹⁰⁸ Ähnliches kann auch für das Stück im Neukloster angenommen werden.

Kaiser Karl VI.

Um 1720/25, Werkstatt Strudel (?), Wien
Inv. Nr. 770
Abbildung 56

Das Relief Kaiser Karls VI. zeigt laut Koller bereits den älteren Kaiser um 1720/25¹⁰⁹ und soll demzufolge nach dem Tod beider Strudelbrüder durch die Werkstatt entstanden sein.¹¹⁰ Ein sehr ähnliches, jedoch spiegelverkehrtes Vergleichsbeispiel in plastischerer Ausführung und ohne Mantel und Collane des goldenen



Abbildung 56: Kaiser Karl VI., Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 770



Abbildung 57: Kaiser Karl VI., Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. 9203
©KHM-Museumsverband

¹⁰⁵ Koller (1993), S. 196, S68.

¹⁰⁶ Koller (1993), S. 196.

¹⁰⁷ Siehe auch Koller (1993), S. 193, S47.

¹⁰⁸ Österreichische Galerie Belvedere Wien, Kaiser Joseph I, Inv. Nr. 5373, in: <https://digital.belvedere.at/objects/4124/kaiser-joseph-i?ctx=03079bab-3521-4519-93b4-3fb6da4a1861&idx=7>, Zugriff am 29.12.2017, update 2017.

¹⁰⁹ Koller (1993), S. 195, S64.

¹¹⁰ Koller (1993), S. 196, S68, S. 195, S64.

Vlieses befindet sich in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums und wird Georg Raphael Donner um 1734 zugeordnet, der es mit großer Wahrscheinlichkeit nach Strudels Vorbild anfertigte (Abb. 57).¹¹¹

¹¹¹ Kunsthistorisches Museum Wien, Kaiser Karl VI, Inv. Nr. Kunstammer, 9203, in: www.khm.at/de/object/3823d6dafa/, Zugriff am 30.5.2018.

3.2. Möbel

Die Möbelstücke waren Teil der Prälatur und der Kaiserzimmer, die unter Abt Robert Lang 1707-1728 eingerichtet und unter Abt Benedikt Hell fertiggestellt wurden. Die Räume sind aufgrund eines Bombenschadens im Zweiten Weltkrieg nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form erhalten. Die verbliebenen Ausstattungsgegenstände wurden im 19. Jahrhundert mit den anderen im Stift vorhandenen Beständen wie dem Naturalienkabinett und der Kunstkammer vereint.¹¹² Heute geben die verbliebenen Einzelstücke einen Eindruck über die hochqualitative Ausstattung der repräsentativen Räume im Stift im 18. Jahrhundert.

Tische und Spiegel

Die Ausstattung der Kaiserzimmer erforderte prunkvolle Möbel. Die Räume unterlagen in der Aufteilung und in der Ausstattung den Vorschriften des Hofzeremoniells. Es wurden Konsol-, Spiel-, Kredenz-, Speise- und Nachttische benötigt. Darüber hinaus waren Spiegel ein wichtiger Teil der Einrichtung, sie hingen oft über den Kaminen oder zwischen den Fenstern.¹¹³ Mayer beschreibt die 1893 verbliebenen Ausstattungsgegenstände der Kaiserzimmer im Neuklostermuseum folgendermaßen: „Manches Stück dieser Einrichtung ist wahrscheinlich noch im Museum: so die reichen, schönen Spiegel, drei Luster aus geschliffenen Gläsern, ein ovaler Tisch mit geschnitzten Füßen, drei Wandtische mit reichen Verzierungen und weißen Marmorplatten, drei Sessel mit Seidenstoff überzogen, davon einer mit vergoldeten Füßen und drei Fauteuils.“¹¹⁴

Konsoltischpaar
Vermutlich Anfang des 18. Jahrhunderts
Inv. Nr. 4749, 4750
Abbildung 58

Das heute noch erhaltene Konsoltischpaar wurde für die



Abbildung 58: Konsoltisch,
Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr.
4749

¹¹² Siehe Kapitel „Formen der Repräsentation und der Aufbewahrung

¹¹³ Windisch-Grätz (1960), S. 137f.

¹¹⁴ Mayer (1893), S. 10.

Neuaufstellung im Jahr 2017 mit rekonstruierten weißen Tischplatten versehen. Sie sind holzsichtig gestaltet mit einer feinen Blütenornamentik.

Tischchen
Vermutlich Anfang des 18. Jahrhunderts
Inv. Nr. 1992
Abbildung 59



Abbildung 59: Tischchen, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 1992

Ein weiteres Tischchen ist mit vergoldeten Elementen versehen, die Tischplatte war ehemals mit Lack und Perlmutterelementen versehen, ist jedoch heute stark abgetragen und die Darstellung kaum noch erkennbar.

Spiegel
Vermutlich Anfang des 18. Jahrhunderts
Inv. Nr. 2853
Abbildung 60

Einer der heute noch erhaltenen Spiegel im Neukloster verfügt über ein Pendant im Stiftsmuseum Heiligenkreuz (Abb. 61). Beide Spiegel sind mit schwarzer Tusche und Gold gestaltet und verfügen über eine reiche Ornamentik, die von jeweils zwei Köpfen mit orientalischen Turbanen im oberen und unteren Bereich der Spiegel abgeschlossen wird.



Abbildung 60: Spiegel, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 2853



Abbildung 61: Spiegel, Stiftsmuseum Heiligenkreuz, Pendant zu Inv. Nr. 2853

Truhen

Strongbox, Geldtruhe
Um 1700, England
Inv. Nr. 1989
Abbildung 62

Geldtruhe aus Eisen
Inv. Nr. 1990
Abbildung 63

Zur Ausstattung der Kaiserzimmer oder der Prälatur gehörten vermutlich die Geldkassetten, die heute noch in der Sammlung vorhanden sind, die durch die Geschichte zur Aufbewahrung besonders wertvoller Objekte, Dokumente oder Geld gedient hatten: eine sogenannte „Strongbox“ und eine bemalte Eisentruhe. Die „Strongbox“ war ein spezieller Truhentyp, welcher sich im 17. und 18. Jahrhundert in ganz Europa, besonders in England, Frankreich und den Niederlanden, großer Beliebtheit erfreute. Er war in den privaten Räumen der adeligen und gehobenen Gesellschaftsschicht aufgestellt.¹¹⁵ Zu dem Objekt im Neukloster gibt es nahezu identische Vergleichsbeispiele englischer Herkunft im Antiquitätenhandel.¹¹⁶ Solche Truhen sind in den Archivalien in einem Übergabeinventar für das Stift Heiligenkreuz im Jahr 1880 belegt, jedoch nicht in der Prälatur sondern in einem Zimmer des Konvents. Hier wird unter „Einrichtungstücke und Effekten“ im Zimmer Nr. 9 des Konvents „Eine eiserne Kiste zur Aufbewahrung v. Pretiosen“ im Wert von 10 Gulden und eine „kleine Kiste mit Messingbeschlag“ ebenfalls im Wert von 10 Gulden verzeichnet,¹¹⁷ bei denen es sich um die beiden heute noch vorhandenen Objekte handeln könnte



Abbildung 62: Strongbox, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 1989



Abbildung 63: Geldtruhe, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 1990

¹¹⁵ Bollwein (2018).

¹¹⁶ Dieses Vergleichsobjekt befindet sich heute (2016) im Antiquitätenhandel und war im Besitz der James Family of Edgeworth Manor in Gloucestershire, einer Grafschaft im Südwesten Englands. Carlton Hobbs LLC, in: <http://carltonhobbs.com/portfolio-items/a-princes-wood-and-gilt-brass-mounted-strong-box-supported-on-a-carved-mahogany-george-ii-stand-possibly-by-william-hallett/>, update 2016, Zugriff am 21.02.2016, zit. nach: Bollwein (2018).

¹¹⁷ Fotokopien des Inventars des Stiftes Heiligenkreuz aus dem Jahr 1880, Archiv Stift Neukloster, K397, 1880, Punkte B13 und B14.

3.3. Gemälde

Die Anschaffung von Gemälden folgte zunächst vermutlich vorrangig dem Zweck, repräsentative Räume wie die Prälatur und die Kaiserzimmer im Stift auszugestalten. Obwohl sie vermutlich auch von Anfang an in der Kunstkammer präsent waren, können die Gemälde wegen ihrer Funktion als „dekorativer Rahmen“ für verschiedenen Räume nicht als Teil der Kunstkammer betrachtet werden. Wahrscheinlich bestand hier ein fließender Übergang zwischen den unterschiedlichen Sammlungselementen und jeder Abt als auch Pater Bernhard Sommer kaufte im Laufe des 18. Jahrhunderts eine gewisse Anzahl von Gemälden. Aus diesem Grund wird dieser Sammlungsgruppe hier ein eigenes Kapitel gewidmet.

Die Anfänge des Sammelns von Bildern im Neukloster verortet Mayer im Jahr 1729, als Freiherr Franz Elias von Collet, Burggraf in Wiener Neustadt, dem Neukloster eine Anzahl von Gemälden schenkte. Abt Benedikt Hell verzeichnete dies in seinem Prothocolleum: „Den 12 Jenner Anno 731 ist der hochwolgebohrne Herr Franz von Collet, waylandt kayl. Burggraf alhier seiner Frau Gemahlin seel. nach 6 Jahrn in der Krufft unserer Loretho Capellen, wegen bestens gepflogener Nachbarschaft, beygesezet worden. Zur Recognition der vergunten Grabstatt hat der Verstorbene unsern Stüfft (...) folgende 10 Stukh gemähl legirt, als nemblich: 1 ein säugentes frauen bilt. 2 St. Anna neben dessen Jungfrauen Kindt Maria beyde mit gultenen ramen, von Sgre Giomini gemahlet. 3. Familia Xti di Neapolitano. 4. St. Joseph cum Nutritio et 6. St. Joann de Nepomuck beyde mit vergolten ramen von Haintsch. 7 Virgo lactans di Sgre. Altomonte, 8. et 9 zwey guete Bluemen stuckh. 10. Die Urlaub, SS. Petri, et Pauli. et 5 den Noe sambt dessen 2 Töchtern“¹¹⁸ Bei der Schenkung, die dem Neukloster zum Dank für eine Grabstätte in der Loretto Kapelle des Stiffes übergeben wurde, handelt es sich also

¹¹⁸ Abt Benedikt Hell, Prothocollum miscelaneum in memoria subsidium dictum instructum. Aufzeichnung in Chronikform des Abtens Benedikt Hell, beginnend mit seiner Wahl am 3. Mai 1729, letzte Eintragung am 6. Juni 1733, Archiv Stift Neukloster K104, 1729-1733, S. 1.

um 10 Gemälde mit folgenden Darstellungen und Künstlerzuordnungen: eine stillende Frau, die Hl. Anna mit Maria als Kind von Giomini, die Familie Christi von Neapolitano, Josef cum nutritio bzw. Joseph mit dem Jesuskind von Haintsch, der Hl. Johannes Nepomuk von Haintsch, Virgo lactans bzw. die stillende Mutter Gottes von Altomonte, zwei Blumenstillleben und der Hl. Petrus und der Hl. Paul und Noah mit seinen beiden Töchtern.¹¹⁹ Laut Mayer dürfte Collets Schenkung „zweifelsohne Veranlassung gewesen sein, dass bald darauf erhebliche Ankäufe für die Bildergalerie“¹²⁰ gemacht wurden. An diesen Ankäufen war Bernhard Sommer aktiv beteiligt, wenn nicht sogar die treibende Kraft.¹²¹

Über die Art der Gemälde in der Sammlung des Neuklosters schreibt Boeheim 1887: „Es ist interessant, zu bemerken und bezeichnet die Geschmacksrichtung Sumer's, daß unter selben die niederländische Schule dominiert. Außer Nachahmern Rembrandts finden wir weiter die holländische Landschaft und die Naturalisten der holländischen Schulen überhaupt am zahlreichsten vertreten.“¹²² Im Jahr 1891 werden in einem Reiseführer ebenfalls „die Werke der holländischen Schule, mehrere feine Genrebilder und Landschaften, hauptsächlich aber Stillleben (namentlich gute Jagd- und Fruchtstücke hervorgehoben. Dazu kommen „etliche spätere Italiener und deutsche Barockmeister“¹²³. Diese bildeten wohl den zweiten Schwerpunkt der Sammlung. Bernhard Sommers Geschmack war sicher von der Gemäldegalerie in Wien geprägt. 1656 legte Leopold Wilhelm sein Amt als Statthalter in Brüssel nieder und kam zurück nach Wien.¹²⁴ In der Folge kamen durch ihn und auch durch Aufträge Kaiser Leopolds I. (1658-1705) und der Wiener Klöster erstklassige niederländische, deutsche und italienische Künstler an den Wiener Hof¹²⁵. So bestimmten Vertreter der

119

¹²⁰ Mayer (1893), S. 16.

¹²¹ Mayer (1893), S. 16.

¹²² Boeheim (1887), S. 2.

¹²³ Woerl (1891), S. 36f.

¹²⁴ Lowitzsch (2004), S. 22.

¹²⁵ Lowitzsch (2004), S. 21.

niederländischen Malerei das Bild der Malerei der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Wien.¹²⁶ Ein großer Teil der Gemälde im heutigen Bestand der Sammlung des Neuklosters kann vermutlich dieser Zeit zugeordnet werden. Sie stammen von niederländischen Malern, die womöglich zu dieser Zeit in Wien tätig waren, oder sie wurden nach deren Vorbild bzw. in deren Stil angefertigt.

Einen zweiten Schwerpunkt der Gemäldesammlung bilden Objekte, die in Verbindung zu den Habsburgern standen, wie etwa Portraits oder ein allegorisches Gemälde des Hauses Habsburg. Diese Objekte zeigen die enge Verbindung des Neuklosters mit dem Kaiserhaus.

Portrait Bernhard Sommers

Vermutlich um 1770-1782
Abbildung 70

Bernhard Sommers Rolle beim Aufbau der Sammlung wird durch sein heute noch erhaltenes Portrait verdeutlicht: Es wurde vermutlich noch zu seinen Lebzeiten angefertigt. Es zeigt ihn mit einem Zettel in der Hand auf dem Remus geschrieben steht, spiegelverkehrt für Sumer, seinen Namen.¹²⁷ Bei diesem Anagramm handelt es sich um ein selbstbewusstes Statement, etwa um einen Verweis auf die Gründer Roms: Romulus und Remus. Das lateinische Wort „remus“ bedeutet außerdem als Nomen „Ruder“ und als Verbform „wir denken“. Diese Wortspiel soll womöglich Sommers Position im Stift verdeutlichen. Die Marienstatue im Hintergrund wiederum zeigt den stiftlichen, zisterzienserischen Kontext.

Sommers Bildnis folgt den Vorbildern der niederländischen Portraitkultur des 17. Jahrhunderts.¹²⁸ Ähnlich wie auf niederländischen Bürgerportraits, zeigt sich Sommer in einer schlichten dunklen Tracht, die den Blick auf sein Gesicht und den Zettel in seiner Hand lenkt, die hell und differenziert hervorstechen.

Das Gemälde hatte wohl schon sehr bald einen fixen Platz



Abbildung 70: Portrait Bernhard Sommers, Sammlung Stift Neukloster

¹²⁶ Lowitzsch (2004), S. 23-24.

¹²⁷ Boenheim (1887), S. 2.

¹²⁸ Siehe etwa: Bauer (1979), S. 47-48

in der Sammlung bzw. im Museum. So schreibt Boeheim 1887: „Zwischen den beiden Fenstern prangt das Bildniß Sumer's. Der Dargestellte hält in der Hand einen Zettel auf welchem wir das Anagramm Remus lesen.“¹²⁹

Blumenstillleben

Vermutlich zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts
Inv. Nr. 70
Abbildung 64



Abbildung 64: Blumenstillleben, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 70

Ein Blumenstillleben ist das einzige Stück im heutigen Gemäldebestand, das einer der in Benedikt Hells Protocolleum beschriebenen Darstellungen entspricht: „guete Bluemen stuckh“ – es könnte somit aus der zuvor genannten Schenkung von Collet von 1731 stammen. Es stellt einen überbordenden Blumenstrauß in einer Keramik- oder Metallvase dar, die neben einem Brunnen mit Wasserspeiermotiv abgestellt ist. Das Bild des Wasserspeiers wiederholt sich auf der Vase. Im Hintergrund ist ein Ausblick auf eine Landschaft erkennbar. Bei den Blumen handelt es sich unter anderem um weiße Lilien, blaue Wicken und rotorange Rosen und Nelken. Ein Teil der Blumen liegt lose neben der Vase. Das Gemälde ist deutlich vom holländischen Stil beeinflusst.



Abbildung 71: Jagdstillleben, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 88

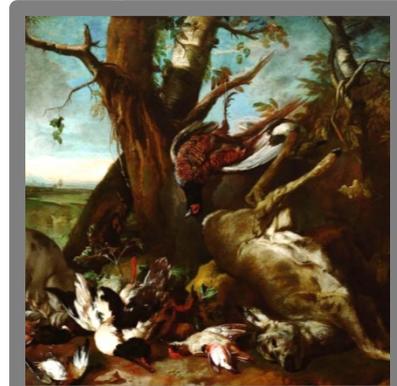


Abbildung 72: Totes Wild, Ausschnitt, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr.: Gemäldegalerie, 1165, ©KHM-Museumsverband



Abbildung 73: Toter Hase, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. Gemäldegalerie, 575, ©KHM-Museumsverband

¹²⁹ Boeheim (1887), S. 2.

Jagdstillleben: toter Hase

Signatur: A. 1706
Inv. Nr. 88
Abbildung 71

Dargestellt ist ein toter Feldhase der im Freien vor einem Baumstamm. Das Gemälde ist mit A. 1706 signiert.¹³⁰ Ein holländisches Vergleichsbeispiel vom Maler Jan Weenix um 1690, das ebenfalls einen toten Hasen in großer Detailgenauigkeit zeigt, findet sich im Kunsthistorischen Museum Wien (Abb. 73). Dieses Gemälde wurde von den Habsburgern 1780 aus der Sammlung Herzog Carls v. Lothringen in Brüssel erworben.¹³¹ Ein weiteres vergleichbares Stillleben mit totem Wild und einem Jagdhund (1706) findet sich ebenfalls im Kunsthistorischen Museum (Abb. 72). Es stammt von Franz Werner Tamm, der Anfang des 18. Jahrhunderts in Wien tätig war. Es stellt zwar keinen Hasen dar, der Hintergrund mit einem Baumstamm und blauem Himmel weist jedoch sehr ähnliche Gestaltungsmerkmale auf wie das Bild im Neukloster.¹³² Jagdstillleben stellen ein elitäres, aristokratisches Motiv dar. Sie erlebten eine Blütezeit im 17. Jahrhundert.¹³³



Abbildung 74: Stillleben mit Hummer, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. Gemäldegalerie, 9565, ©KHM-Museumsverband

Stillleben mit Hummer

vermutlich 2. Hälfte 17. Jahrhundert, holländisch
Inv. Nr. 6
Abbildung 65

Das Frühstücks- oder Bankettstillleben zeigt in der Tradition des niederländischen Prunkstilllebens exotische Früchte, etwa eine Melone, wertvolle Gefäße und einen roten Hummer. Die Delikatessen weisen auf die gehobene Esskultur einer Elite hin.¹³⁴ Solche Darstellungen gedeckter Tische sind jedoch nicht nur ein Abbild einer Mahlzeit, es handelt sich vielmehr um kunstvoll inszenierte Schaustücke.¹³⁵ Ein vergleichbares Werk findet sich im Kunsthistorischen Museum Wien (Abb. 74). Es zeigt wie das

¹³⁰ Hasenauer (2019), S. 338.

¹³¹ Kunsthistorisches Museum Wien, Toter Hase, Jan Weenix, Inv. Nr. Gemäldegalerie, 575, in: www.khm.at/de/object/3937230de3/, Zugriff am 28.10.2018.

¹³² Kunsthistorisches Museum Wien, Totes Wild von einem Hund bewacht, Franz Werner Tamm, Inv. Nr. Gemäldegalerie, 1165, in: www.khm.at/de/object/dc5d637ed5/, Zugriff am 28.10.2018.

¹³³ Balis (2002), S. 197.

¹³⁴ Plackinger (2017), S. 53.

¹³⁵ Brakensiek (2002), S. 226.

Bild des Neuklosters einen Hummer, eine Melone, Trauben und einen Pfirsich. Das Vergleichsbeispiel wird als holländisch beschrieben und in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts datiert.¹³⁶ Es könnte sich bei dem Gemälde mit Hummer um eines der beiden nicht näher beschriebenen „holländischen Bilder“ handeln, die laut Mayer 1739 im Neukloster angekauft worden waren.¹³⁷



Abbildung 65: Stillleben mit Hummer, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 6

Allegorie des Geizes

Alte Frau und alter Mann beim Zählen ihrer Reichtümer
 Vermutlich zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, holländisch
 Inv. Nr. 64, 67
 Abbildung 66-67

Zu den holländischen Bildern oder jenen im holländischen Stil zählt wohl auch ein Gemäldepaar, das eine alte Frau und einen alten Mann beim Zählen ihrer Reichtümer zeigt - die Allegorie des Geizes. Die reich gekleidete Frau beugt sich mit der Brille in der Hand über ein Schmuckkästchen und greift nach einer goldenen Kette. Der alte Mann sitzt mit abgestütztem Kopf vor Säcken voller Geld. Er hält eine Waage in der Hand. Dieses Motiv findet sich auch auf zahlreichen weiteren Gemälden der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, etwa in der Galerie Alter Meister in Dresden oder im Museum Kassel. Das Gemälde in Dresden



Abbildung 75: der Geiz, alte Frau beim Goldwiegen, Museum Kassel, Inv. Nr. GK 183



Abbildung 76: Die geizige Alte (Avaritia), Gemäldegalerie Alter Meister in Dresden, Inv. Nr. Gal.-Nr. 1252

¹³⁶ Kunsthistorisches Museum Wien, Stillleben mit Hummer, Inv. Nr. Gemäldegalerie, 9565, in: www.khm.at/de/object/4311359ed4/, Zugriff am 28.10.2018; Kunsthistorisches Museum Wien, Frühstücksstillleben, Andries Benedetti. Inv. Nr. Gemäldegalerie, 5663, in: www.khm.at/de/object/bcbe3365e6/, Zugriff am 28.10.2018.
¹³⁷ Mayer (1893), S. 27.

stammt aus dem Jahr 1625 vom holländischen Maler Abraham Bloemaert und trägt den Titel „Die geizige Alte (Avaritia)“ (Abb. 76). Die alte Frau sieht den Betrachter direkt an.¹³⁸ Das Gemälde aus dem Museum Kassel zeigt eine alte Frau beim Goldwiegen, wurde 1749 durch Wilhelm VIII. erworben und wird auf das Jahr 1642 datiert (Abb. 76). Als Künstler wird der Monogrammist JAD angegeben.¹³⁹



Abbildung 66: Allegorie des Geizes, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 64.



Abbildung 67: Allegorie des Geizes, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 67

¹³⁸ Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Die geizige Alte (Avaritia), Abraham Bloemaert, Inv. Nr. Gal.-Nr. 1252, in: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/218402>, Zugriff am 28.10.2018.

¹³⁹ Schnackenburg, B., Der Geiz. Alte Frau beim Goldwiegen, in: Museum Kassel, <http://datenbank.museum-kassel.de/33626/0/0/0/s1/0/100/objekt.html>, Zugriff am 25.10.2018, update 1996.

Mann im Pelzwerk

Vermutlich zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts
1770 angekauft
Inv. Nr. 57
Abbildung 77

1770 schaffte Sommer ein Gemälde an, das einen „Mann im Pelzwerk“ zeigt. Es kostete gemeinsam mit einem anderen Bild, einem „Capuziner“, 19 Gulden.¹⁴⁰ Beim Mann im Pelzwerk handelt es sich vermutlich um ein Genrebild oder eine Allegorie, nicht um ein Portrait. Es stellt einen reich gekleideten Mann dar. Vor ihm liegen ein Buch, drei Äpfel und eine Art Zirkel auf dem Tisch. Er untersucht die Äpfel mit einer Lupe. Möglich ist, dass hier Gelehrsamkeit dargestellt werden soll. Die Darstellung ist eindeutig vom holländischen Stil beeinflusst. Jacob Toorenvliet aus Leiden, der vermutlich von 1674-1679, schuf zahlreiche solcher Genrebilder, die auch heute noch in österreichischen Sammlungen vertreten sind. Ein vergleichbares Gemälde von Toorenvliet, das einen Alchemisten mit seinen Gerätschaften, ebenfalls einen Pelz tragend, darstellt, befindet sich in der Leiden Collection in New York (Abb. 78). Es wird auf das Jahr 1684 datiert.¹⁴¹



Abbildung 77: Mann im Pelzwerk, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 57



Abbildung 78: Alchemist, Leiden Collection New York, Inv. Nr. JT-107

Kaiser Karl VI.

1731, Wasshueber
Inv. Nr. 3
Abbildung 79

Im Neukloster sammelte sich außerdem eine regelrechte Kaisergalerie mit Portraits von Habsburger-Monarchen an. Sie beginnt heute mit Kaiser Joseph I. und endet mit Kaiser Karl I. Einem der heute noch erhaltenen Kaiserbilder kann ein Ankaufsdatum zugeordnet werden. Das ganzfigurige Portrait Karls VI. stellt ihn im Ornat als Großmeister des Ordens vom Goldenen Vlies dar. Es wurde laut Mayer (1893) im Jahr 1732 gemeinsam mit dem heute nicht mehr erhaltenen Portrait seiner Frau Elisabeth von Pater Bernhard Sommer beim Künstler Wasshueber bestellt. Die Bilder



Abbildung 79: Kaiser Karl VI., Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 3

¹⁴⁰ Mayer (1893), S. 27.

¹⁴¹ Bakker, P., Jacob Toorenvliet (Leiden 1640 – 1719 Leiden), in: Wheelock, A. K. (Hrsg.), The Leiden Collection Catalogue, in: <https://www.theleidencollection.com/artists/jacob-van-toorenvliet/>, Zugriff am 7.10.2018, update 2007.

wurden dann vor Ort im Neukloster gemalt. Dem Maler wurden in dieser Zeit insgesamt 215 Gulden übergeben.¹⁴²

„Habsburgerbild“

1711-1727, Johann Michael Bretschneider, Wien
 Angekauft von Pater Bernhard Sommer 1756
 Inv. Nr. 4751
 Abbildung 68



Abbildung 68: Habsburgerbild, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 4751

Das monumentale Gemälde, das sogenannte „Habsburgerbild“, zeigt einen barocken Festsaal mit Bilderwänden, gewölbter, bemalter Decke und Figuren. Die Wände des dargestellten Saales sind mit Szenen aus der Alexanderschlacht nach dem Vorbild einer Kupferstichfolge von Pierre Picault (1680-1711) nach Charles Lebrun ausgestattet. Die oval gerahmten Porträts an den Wänden des Festsaales im Bild stellen die Herrscher des Hauses Habsburg mit ihren jeweiligen Wahlsprüchen dar. Kaiser Karl VI. ist zentral in der Mitte des Gemäldes abgebildet.¹⁴³ Das Bild und die kürzlich entdeckte Signatur wird bei Huber 2018 detailliert beschrieben. Beim Künstler handelt es sich demzufolge um Johann Michael Bretschneider (1656-1727).¹⁴⁴ Mit dem Namen des Künstlers kann auch ein Ankaufsdatum vermutet werden. Mayer schreibt nämlich 1893, dass Pater Bernhard Sommer 1756

¹⁴² Mayer (1893), S. 11.

¹⁴³ Madritsch (2019), S. 71.

¹⁴⁴ Huber (2018), S. 5-6.

„ein Bild von Bretschneider nicht näher bestimmt (...)“¹⁴⁵ um 40 Gulden ankaufte.¹⁴⁶ Der Ankauf erfolgte also deutlich nach dem Tod des Malers, was darauf hinweist, dass das Gemälde nicht für das Neukloster als Auftragsarbeit entstand. Aufgrund der Regierungszeit Kaiser Karls VI. und der Lebensdaten des Künstlers ist eine Datierung des Gemäldes zwischen 1711 und 1727 wahrscheinlich. Bretschneider schuf mehrere fiktive Galeriebilder, etwa auch jenes mit dem Titel „Gemäldegalerie“, das sich in der Staatsgalerie der neuen Residenz Bamberg befindet und auf das Jahr 1715 datiert wird (Abb. 69).¹⁴⁷



Abbildung 69: Plackinger (2017) S. 40, und:
<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/johann-michael-bretschneider/gemaeldegalerie-2>.

¹⁴⁵ Mayer (1893), S. 27.

¹⁴⁶ Huber (2018), S. 4-5; Mayer (1893), S. 27.

¹⁴⁷ Plackinger (2017) S. 40

Paar im Theaterkostüm

Vermutlich nach 1667
Inv. Nr. 1577, 1578
Abbildung 80

Zwei weitere bemerkenswerte Gemälde der Sammlung des Neuklosters zeigen offensichtlich adelige jedoch nicht namentlich bekannte Personen im Theaterkostüm auf zwei kleinformatischen Kupfertafeln. Beide tragen auskragende Federbüsche und stehen in einer Parklandschaft neben Skulpturen. In den Rechnungsbüchern Pater Bernhard Sommers gibt es einen vagen Hinweis darauf. Im November 1781 schreibt er unter Ausgaben: „2 schöne bildl auf Kupfer“ die gemeinsam mit „3 Porzellan schallen“ insgesamt 3 Gulden und 30 Kreuzer kosteten.¹⁴⁸ Da es in der Neuklostersammlung heute kaum andere Gemälde auf Kupfer gibt, ist es möglich, dass es sich um die beiden vorliegenden handelt. Im Kunsthistorischen Museum in Wien befinden sich zwei Gemälde, die Leopold I. und Infantin Margarita Teresa in derselben Art und Weise darstellen und auf 1667 datiert werden (Abb. 81-82). Sie wurden von einem flämischen Maler angefertigt: Jan Thomas, der 1617 in Ypern geboren wurde und 1678 in Wien starb. Die beiden Gemäldepaare weisen einige Parallelen auf, insbesondere was die Posen und die Aufmachung der beiden dargestellten Personen betrifft.¹⁴⁹ Es kann angenommen werden, dass auch die Gemälde im Neukloster um 1670 entstanden.

In den Rechnungsbüchern des Stiftes oder von Mayer 1893 sind noch zahlreiche weitere Gemäldeankäufe dokumentiert, die Stücke werden jedoch nicht näher beschrieben¹⁵⁰. So erfolgte etwa am 29. März 1733 ein Ankauf bei einem Wiener Bilderhändler.¹⁵¹ 1751 verzeichnen die Rechnungsbücher des Hofmeisters: „einen



Abbildung 80: Mann und Frau im Theaterkostüm, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 1577, 1578

¹⁴⁸ Wiener Hofmeister, Rapulare pro Anno Domini 1781, Rechnungsbuch des Wiener Hofmeisters, Archiv Stift Neukloster, K 113, 1781, Eintragung von November 1781.

¹⁴⁹ Kunsthistorisches Museum Wien, Kaiser Leopold I. im Theaterkostüm, Jan Thomas, Inv. Nr. Gemäldegalerie, 9135, in: www.khm.at/de/object/bc7f621451/, Zugriff am 28.10.2018; Kunsthistorisches Museum Wien, Infantin Margarita Teresa, Jan Thomas, Inv. Nr. Gemäldegalerie, 9136, in: www.khm.at/de/object/d5e2fbef30/, Zugriff am 28.10.2018.

¹⁵⁰ Mayer (1893), S. 27.

¹⁵¹ Mayer (1893), S. 27.

grossen Verschlag zu Bildern in das Closter“ für 1 Gulden und 8 Kreuzer.¹⁵² 1779 einen großen Ankauf von Gemälden in Eichenholzrahmen mit vergoldeten Elementen um 46 Gulden und sechs Bilder in zwei vergoldeten Rahmen und sechs Miniaturbilder.¹⁵³ Am 31. Jänner 1781 wird festgehalten: „Kauffe schöne Bilder mit schwarz golde Rahmen, Landschaft“¹⁵⁴. Im selben Monat kommen noch einmal „4 schöne Bilder“ um 4 Gulden hinzu.¹⁵⁵ Im April 1781 sind „2 Antic Bilder“ für 10 Gulden 36 Kreuzer verzeichnet.¹⁵⁶



Abbildung 81: Kaiser Leopold I. im Theaterkostüm, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG_9135, ©KHM-Museumsverband



Abbildung 82: Infantin Margarita Teresa im Theaterkostüm, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG_9136, ©KHM-Museumsverband

¹⁵² P. Bernardus, Hofmeister, Jahres-Rechnung, pro anno domini 1751, Archiv Stift Neukloster, K111, 1751, S. 25.

¹⁵³ Wiener Hofmeister, Rapulare pro anno 1779, Ein- und Ausgaben des Wiener Hofmeisters, Archiv Stift Neukloster, K112, 1779, Nachtrag.

¹⁵⁴ Wiener Hofmeister, Rapulare pro Anno Domini 1781, Rechnungsbuch des Wiener Hofmeisters, Archiv Stift Neukloster, K 113, 1781, Eintrag vom 31. Jänner 1781.

¹⁵⁵ Wiener Hofmeister, Rapulare pro Anno Domini 1781, Rechnungsbuch des Wiener Hofmeisters, Archiv Stift Neukloster, K 113, 1781, Eintrag vom Jänner 1781.

¹⁵⁶ Wiener Hofmeister, Rapulare pro Anno Domini 1781, Rechnungsbuch des Wiener Hofmeisters, Archiv Stift Neukloster, K 113, 1781, Eintrag vom April 1781.

3.4. Physikalisches Kabinett

Die heute im Neukloster vorhandenen wissenschaftlichen Instrumente sind mit der Sammeltätigkeit von Abt Stübicher und Abt Stingel verbunden. Abt Joseph Stübicher richtete in seiner Amtszeit ein „physikalisches Kabinett“ im Neukloster ein¹⁵⁷, das später wahrscheinlich in Form eines „mathematischen Turms“ von Alberich Stingel fortgeführt wurde.¹⁵⁸ 1769 wurden dafür etwa mathematische Instrumente gekauft.¹⁵⁹ Wahrscheinlich stand das physikalische Kabinett in engem Zusammenhang mit der Bibliothek. Es sollte dazu dienen, im Neukloster „die Liebe zur Gelehrsamkeit anzufachen.“¹⁶⁰, hatte also sowohl einen wissenschaftlichen als auch einen pädagogischen Zweck und war eindeutig nicht mehr in ein Kunst- und Wunderkammerkonzept eingebettet.

Vorbilder für ihre Sammeltätigkeit konnten Stingel und Stübicher in unmittelbarer Nachbarschaft finden. Auch in der Militärakademie neben dem Neukloster existierte unter Kinsky 1791-1805 ein Physiksaal, der mit mechanischen und physikalischen Vorrichtungen als Lehrmittel ausgestattet war.¹⁶¹ In den kaiserlichen Sammlungen in Wien gründete Kaiser Franz I. 1748 ebenfalls ein physikalisches Kabinett.¹⁶² Später schuf Kaiser Franz II. 1793 durch den Bau eines astronomischen Turmes mehr Raum für das physikalische Kabinett.¹⁶³ Dieser Turm ist auf einem Foto von 1914 dokumentiert (Abb. 83). Es handelte sich um eine Art Holzaufbau auf der Hofburg. Womöglich kann man sich den mathematischen Turm des Neuklosters ähnlich vorstellen. Heute existieren im Stift weder ein mathematischer Turm noch ein physikalisches Kabinett, nur noch vereinzelte Objekte.



Abbildung 83: „Blick von der Terrasse über dem Naturalienkabinette der Hofburg auf die Südecke der alten Burg“. Hier sieht man wahrscheinlich den mathematischen Turm der Hofburg, 1914

¹⁵⁷ Auer (1994), S. 57-58.

¹⁵⁸ Stütz (1807), S. 156; Gleich (1808), S. 213.

¹⁵⁹ Mayer (1893), S. 26.

¹⁶⁰ Freunde der Geschichte (1835), S. 117.

¹⁶¹ Jobst (1908), S. 93.

¹⁶² Lhotsky (1945), S. 423.

¹⁶³ Lhotsky (1945), S. 471.

Gläserne Retorte

18. Jahrhundert
Inv. Nr. 1973, 1974
Abbildung 85

Die zwei Retorten aus Glas der Sammlung des Neukloster gehörten zur „Grundausstattung“ des Chemikers und wurden als solche zum Destillieren verwendet. Ein Glaskolben des 18. Jahrhunderts befindet sich etwa auch im Museum der Göttinger Chemie (Abb. 86).¹⁶⁴

Kompass mit kardanischer Aufhängung und Futteral

Vermutlich zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts
Inv. Nr. 1972
Abbildung 87

Des Weiteren gehört vermutlich ein Schiffskompass mit einer sogenannten „kardanischen Aufhängung“ zum Bestand des physikalischen Kabinetts. Die kardanische Aufhängung ermöglicht ein schnelles Benutzen des Kompasses auch auf bewegten oder schief stehenden Objekten. Einer der ältesten Schiffskompassse dieser Art aus der Zeit um 1560, der aus Dänemark stammt, befindet sich in der Dresdner Kunstkammer (Abb. 88).¹⁶⁵ Der Kompass im Neukloster stammt vermutlich aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als die beiden Äbte Stübicher und Stingel aktiv sammelten.

Himmelsglobus und Erdglobus

Um 1730, Johann Doppelmayr, Deutschland
Inv. Nr. 1238, 1239
Abbildung 89-90

Bei dem Globenpaar im Neukloster, einem Himmels- und einem Erdglobus in mittlerer Größe (Tischgloben), handelt es sich um Produkte des deutschen Kartographen Johann Doppelmayr (1677-1750). Auf einer Kartusche des Erdglobus ist der Name „Joh. Gabr. Doppelmaier“ und die Jahreszahl 1730 verzeichnet (Abb. 84). Die Globen von Doppelmayr gehörten zu den am weitesten verbreiteten und genauesten deutschen Globen des 18. Jahrhunderts.



Abbildung 85: Gläserne Retorte, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 1974



Abbildung 86: Retorte aus Grünglas, Museum der Göttinger Chemie, Inv. Nr. MGC_00388



Abbildung 87: Kompass, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 1972



Abbildung 88: Kompass, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Mathematisch-Physikalischer Salon, Inv. Nr. C VI 2

¹⁶⁴ Georg August Universität Göttingen, Retorte aus Grünglas, Museum der Göttinger Chemie, Inv. Nr. MGC_00388, in: <https://hdl.handle.net/21.11107/54978f2f-face-42ba-9378-3936736da424>, Zugriff am 28.10.2018.

¹⁶⁵ Dolz (2012), S. 57.

Seine Globen in mittlerer Größe, wie jene des Neuklosters kamen erstmals 1730 heraus. Globen als Repräsentationsobjekte gehörten zur Ausstattung von fürstlichen Bibliotheken.¹⁶⁶ Sehr ähnliche, beinahe idente, Vergleichsbeispiele finden sich etwa im Museum Schloß Moritzburg Zeitz (Abb. 91)¹⁶⁷ oder auch im Kunsthandel, zum Beispiel bei einer Versteigerung von Christies, London im Juli 2017. Bei ersterem handelt es sich um einen Himmelsglobus von Doppelmayr um 1750, bei zweitem um ein Globenpaar aus Schloss Breitenburg (Deutschland) aus dem Jahr 1736.¹⁶⁸ Es kann angenommen werden, dass Abt Stübicher die Globen entweder als Teil des physikalischen Kabinetts oder der Bibliothek anschaffen ließ.



Abbildung 84: Beschriftung "Doppelmaier", Erdglobus, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 1239



Abbildung 89: Himmelsglobus, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 1238



Abbildung 90: Erdglobus, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 1239



Abbildung 91: Himmelsglobus, Museum Schloss Moritzburg Zeitz, Inv. Nr. V/H – 2118

¹⁶⁶ Museum Digital, Sachsen-Anhalt, Himmelsglobus von Doppelmayr, Museum Schloß Moritzburg Zeitz, in: <https://st.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=10809>, Zugriff am 21.10.2018, update 30.1.2016.

¹⁶⁷ Museum Digital, Sachsen-Anhalt, Himmelsglobus von Doppelmayr, Museum Schloß Moritzburg Zeitz, in: <https://st.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=10809>, Zugriff am 21.10.2018, update 30.1.2016.

¹⁶⁸ Christies, London, Table Globes, Doppelmayr, LOT 200, in: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/table-globes-doppelmayr-johann-gabriel-1677-1750-6089411-details.aspx>, Zugriff am 28.10.2018.

3.5. Naturalienkabinett

Das Naturalienkabinett des Neuklosters wurde von Alberich Stingel (Abt von 1775-1801) gegründet¹⁶⁷ und setzt sich aus heute mehr als 3000 Muscheln, Schnecken, Mineralien, Fossilien und Korallen zusammen. Es wurde unabhängig von den anderen Beständen des Stiftes, wie etwa der Kunstkammer, mit einem wissenschaftlichen Anspruch angelegt. Dieser Anspruch zeigt sich in der Ordnung und Katalogisierung der Objekte. Im Allgemeinen wurden im 18. Jahrhundert Naturalia wie Konchylien nicht mehr nach Ästhetik, sondern nach naturwissenschaftlichen Erkenntnissen arrangiert.¹⁶⁸ Anders als die Mineralogie blieb die Lehre von den Muscheln und Schnecken bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr überschaubar, da im Handel nur wenige Arten erhältlich waren.¹⁶⁹

Die systematische (Neu-)ordnung des Naturalienkabinetts wie sie auch heute noch vorliegt erfolgte 1828 durch Bernhard Schwindel, der auch das Inventar verfasste.¹⁷⁰ Jedes Objekt wurde mit einer Nummer und einer Beschriftung versehen. Die Konchylien wurden nach Wilhelm geordnet und benannt, die Mineralien nach Meinecke und Gernar.¹⁷¹ Die Systematik nach Wilhelm mit dem Titel „Der Würmer zweyter Theil“ wurde 1813 veröffentlicht,¹⁷² das angewandte Mineralsystem 1824.¹⁷³

Alberich Stingel, der eigentliche Sammler, kann weder die eine noch die andere Systematik gekannt haben, da er vor der Veröffentlichung der genannten Werke bereits gestorben war. Mit großer Wahrscheinlichkeit verfolgte aber auch er schon ein Ordnungssystem, das heute leider



Abbildung 93: Muschelkasten im Stift Neukloster nach der Neuaufstellung der Sammlung 2017, Inv. Nr. 1662



Abbildung 94: Muschelkasten im Stift Neukloster nach der Neuaufstellung der Sammlung 2017, Inv. Nr. 1662

¹⁶⁷ Freunde der Geschichte (1835), S. 127.

¹⁶⁸ Dance (1985), S. 15.

¹⁶⁹ Dance (1985), S. 15.

¹⁷⁰ Schwindel, B., Katalog der Mineralien und Conchylien Sammlung, Archiv Stift Neukloster, K 412, 1828, Die Beschreibung der Konchylien ist heute zum größten Teil verloren, der Katalog der Mineralien ist jedoch vollständig.

¹⁷¹ Schwindel, B., Katalog der Mineralien und Conchylien Sammlung, Archiv Stift Neukloster, K 412, 1828, S. 1.

¹⁷² Wilhelm (1813)

¹⁷³ Gernar (1824)

nicht mehr überliefert ist.¹⁷⁴

Einen Hinweis auf die Anschaffung der Naturaliensammlung, insbesondere der Konchylien bietet das Rechnungsbuch des Neuklosters aus dem Jahr 1780. „Am 26. April kaufe zu Wien (?) Conchylia“ für 45 Gulden.¹⁷⁵ Möglicherweise handelt es sich hierbei um einen Eintrag von Abt Stingel.

¹⁷⁴ Die Begrifflichkeit im Inventar Schwindels mit der Unterteilung in „Sippschaften“ gibt einen Hinweis auf die mögliche Vorarbeit von Stingels. Der Begriff „Sippschaften“ kommt in dem von Schwindel benutzten Werk von Meinecke und Germar nicht vor, jedoch bei einem mineralogischen Vorgänger: Abraham Gottlob Werner. Siehe: Leonhard (1833), S. 41; Freiesleben (1817); Werner (1774).

¹⁷⁵ Stift Neukloster, Empfang und Ausgab 780, Archiv Stift Neukloster, L154/7, 1780, Eintrag vom 26.4.1780

Naturalienschränke

1777, Wien
 Inv. Nr. 1922, 1923, 1662, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930
 Abbildung 93-94

Die zehn Kästen, die für die Aufbewahrung und Lagerung des Naturalienkabinetts dienten, wurden im Jahr 1777 von einem Wiener Tischler namens Anton Stütz/Stitz angeschafft. Diese eindeutige Datierung und Zuordnung ergibt sich aus einer Inschrift im Inneren eines der Kästen. Die Kästen bestehen aus Eichenholz, und sind mit vergoldeten Ornamenten verziert. Im Inneren zeigte die Untersuchung der Fassung und die Demontage einzelner Regalbretter, dass sie in mehreren Schichten immer wieder blaue Farbe aufgetragen wurde. Es gibt zwei Typen von Schränken, einerseits jene, die hauptsächlich über einen Schaubereich verfügen (Vitrinen), andererseits solche, die bis zur Hälfte mit Schubladen mit kleinen Unterteilungen ausgestattet sind. Die Kästen weisen in der Gestaltung Parallelen zu den Schränken in Kaiser Franz Stephans Naturalienkabinett auf, die 1773 in einem Gemälde von Franz Messmer und Ludwig Kohl festgehalten wurden (Abb. 92).¹⁷⁶

Die innere Einteilung der Kästen des Neuklosters macht deutlich, dass sie für eine systematisch geordnete Sammlung konzipiert waren. Für die Schaustücke bei den Muscheln und Schnecken waren geschwungene Regalbretter mit runden Einbuchtungen vorgesehen, für die Mineralien wurden pyramidenartige Stufenaufbauten eingesetzt. Für die nicht ausgestellten Stücke der Mineralien und Konchylien waren Schubladen vorgesehen, die mit einem kleinteiligen Raster versehen sind. In den Schubladen zeigt sich ein weiterer Aspekt eines Ordnungssystems, das auf Johann Daniel Major zurückgeht. Er schlug vor, dass, wenn ein bestimmtes Stück in der Sammlung fehlt, es durch ein Bild ersetzt werden soll.¹⁷⁷ Der Stellvertreter ist in diesem Fall kein Bild, sondern ein Holzklötzchen, das ebenso



Abbildung 95: Eine Schublade der Naturalienkästen im Stift Neukloster. Die Mineralien sind systematisch geordnet, fehlt ein Stück so wurde ein Platzhalter aus Holz eingesetzt und dieser beschriftet

¹⁷⁶ Lhotsky (1945), S. 433.

¹⁷⁷ Major (1704), KapiteVIII, §11.

beschriftet ist, wie die anderen Stücke und somit das System ergänzt (Abb. 95). Man wusste welche Stücke fehlen und man hatte die Hoffnung die Lücken schließen zu können. Im Inventar wurden diese Objekte so wie alle anderen verzeichnet. Es gab also einen Platz, eine Beschriftung und einen Vermerk im Inventar, aber das Objekt selbst existierte nicht.



Abbildung 92: Franz Messmer/Jakob Kohl/Martin van Meytens: "Kaiserbild", Kaiser Franz I. Stephan mit Gelehrten, Ölgemälde, um 1773 © NHM Wien

Nautiluschale

Im natürlichen Zustand und mit freigelegter Perlmuttertschicht
 Vermutlich 18. Jahrhundert
 Inv. Nr. 2162, 2161
 Abbildung 96-97

Prachtstücke der Naturaliensammlung des Neuklosters sind die beiden Nautiluschalen. Solche „Tintenfischschalen“ gehörten im 18. Jahrhundert zu den gesuchtesten Objekten in europäischen Sammlungen¹⁷⁸ und wurden wegen ihrer außergewöhnlichen Form und ihrer fernen Herkunft als besondere Kostbarkeit angesehen. Der Nautilus kommt aus dem südwestlichen Pazifik und wurde über Portugal und die Niederlande nach Europa importiert. Aufgrund seiner Zerbrechlichkeit haben sich jedoch nur wenige Exemplare in den europäischen Kunstkammern erhalten.¹⁷⁹ Das Neukloster verfügt sowohl über eine Schale in ihren natürlichen Zustand mit orangebraun geflammter Streifenzeichnung auf weißem Grund, als auch über ein abgeschliffenes Exemplar, dessen Perlmuttertschicht freigelegt ist.

Herrengrunder Kupfer

Herrengrunder Schale
 Herrengrunder Doppelbecher/Tummler
 18. Jahrhundert, Neusohl
 Inv. Nr. 1979, 1982
 Abbildung 98-99

Auch Objekte, die vielleicht nicht im herkömmlichen Sinne zu den Naturalien zählen, weil sie bearbeitet wurden, finden sich in Stingels Naturalienkabinett, etwa das sogenannte Herrengrunder Kupfer. Diese Stücke stammen aus der niederungarischen Stadt Herrengrund bei Neusohl. Seit 1605 machte man sich dort die Kupferzementation zu Nutze. In Bergwässern, in denen Kupfervitriol gelöst war, schlug sich metallisches Kupfer auf eingelegten Eisenstücken nieder. Damals konnte man sich den Vorgang nicht erklären und er wurde als Wunder betrachtet. In der Folge wurden Gefäße aus diesem Zementkupfer hergestellt



Abbildung 96: Nautiluschale im natürlichen Zustand, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 2162



Abbildung 97: Nautiluschale mit freigelegter Perlmuttertschicht, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 2161



Abbildung 98: Herrengrunder Schale, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 1979



Abbildung 99: Herrengrunder Doppelbecher, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 1982

¹⁷⁸ Knudsen (1985), S. 20.

¹⁷⁹ Rauch (2009), S. 17.

und Sprüche eingraviert, die das Wunder beschrieben.¹⁸⁰ Im Neukloster sind die Herrengrunder Gefäße im Katalog der Naturalia aufgelistet. Der Doppelbecher trägt den Spruch: „Hab Dank O Schöpfer Hand. Ich will dich allzeit loben; Zu Kupfer wird erhoben; Mars stirbt und Venus wird (...)“. Auf dem Schälchen steht geschrieben: „Eisen war ich, Kupfer bin ich, Silber trag ich, Goldt bedeckt mich“. Bei diesem Gefäß fehlt ein Element, die Montage ist noch vorhanden. Wahrscheinlich war auch hier ein Bergmann dargestellt, so wie bei einem vollständig erhaltenen Vergleichsbeispiel aus dem Kunst- und Naturalienkabinett in Braunschweig (heute im Braunschweigischen Landesmuseum).¹⁸¹

Dosen

Als Dose montierte Porzellanschnecke
Vermutlich 18. Jahrhundert
Inv. Nr. 2085
Abbildung 100

Als Dose montierte Amethystgeode
Um 1775, Idar-Oberstein, Deutschland
Inv. Nr. 2086
Abbildung 101

Bei der als Dose montierten Porzellanschnecke und der ebenso bearbeiteten Amethystgeode handelt es sich um Klassiker unter den Sammlungsobjekten des 18. Jahrhunderts¹⁸². Beide Naturprodukte wurden auseinandergeschnitten, dann mit einem Scharnier versehen und vermutlich als Tabaksdosen benutzt.¹⁸³ Die Amethystdose wird auf um 1775 datiert. Sie stammt wahrscheinlich aus Idar-Oberstein, einer wichtigen Produktionsstätte für Objekte dieser Art im 18. Jahrhundert.¹⁸⁴



Abbildung 100: Porzellanschnecke als Dose, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 2085



Abbildung 101: Amethystgeode als Dose, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 2086

¹⁸⁰ Schütte (1997), S. 241-243.

¹⁸¹ Schütte (1997), S. 241, Kat. Nr. BLM1.

¹⁸² Woldbye (1985), S. 6.

¹⁸³ Huber (1991), S. 31, Nr. 3.12.

¹⁸⁴ Huber (1991), S. 31, Nr. 3.12.

3.6. Osmanisches

In der Sammlung des Neukloster ist ein kleiner Bestand von osmanischen bzw. orientalischen Objekten vorhanden. Mit dem Sammeln sogenannter „Turcica“ stellt sich das Stift in eine europäische Tradition, denn auch in vielen anderen Sammlungen sind seit dem Mittelalter osmanische Trophäen zu finden, etwa in Stift Kremsmünster, wo in der Sternwarte im 18. Jahrhundert das sogenannte „Conclave Turcicum“ mit Beutestücken, Kleidern etc. eingerichtet war.¹⁸⁵ In vielen Fällen ist die Provenienz der osmanischen Objekte des Neuklosters nicht eindeutig geklärt, bei dem hier näher beschriebenen Objekt, dem talismanischen Hemd, kann davon ausgegangen werden, dass es sich um ein Geschenk an den Abt handelte. Ob dieses Objekt der Kunstkammer zugeführt wurde, oder getrennt davon aufbewahrt ist nicht bekannt. Im Neuklostermuseum im 19. Jahrhundert war es jedoch nachweislich mit den anderen Beständen vereint.



Abbildung 103: Das talismanische Hemd Kara Mustafas, 1683, Sammlung des Wiener Zeughauses, verloren gegangen Ende des Zweiten Weltkrieges



Abbildung 104: Talismanisches Hemd, vermutlich 1683, Universitätsbibliothek Leipzig

Talismanisches Hemd

Vor 1688, arabischer Irak oder Arabien
Bei der Belagerung Belgrads 1688 erbeutet
Inv. Nr. 2433
Abbildung 102



Abbildung 102: Talismanisches Hemd, Sammlung Stift Neuloster, Inv. Nr. 2433

¹⁸⁵ Scheicher (1979), S. 205.

Das talismanische Hemd ist das historisch am meisten beachtete osmanische Objekt des Neuklosters. 1842 beschreibt Brunner das Hemd folgendermaßen: „Es besitzt diese Sammlung einen seltenen Schatz an einem (...) talismanischen Hemd eines Moslemiten, welches vollgeschrieben ist mit Koransprüchen und Zauberformeln, die jedes Unglück vom Träger desselben abwehren sollen. Dieß und das zu Wien im bürgerlichen Zeughause befindliche sind die zwei einzigen Hemden der Art, welche in europäischen Sammlungen vorkommen (...).¹⁸⁶ Boenheim schreibt 1887, dass das Hemd, ein Andenken an die Türkenkriege unter Leopold I (1683-1699) sei.¹⁸⁷ Im Inventar von 1855 berichtet Schwindel, dass ein General das Hemd dem Abt Alberich „von der letzten Belagerung Belgrads zum Präsent geschickt“ habe.¹⁸⁸ Die Belagerung Belgrads fand 1688 statt und endete mit einem Sieg der kaiserlichen Truppen. Somit decken sich die beiden Quellen und das Hemd kann mit großer Wahrscheinlichkeit auf eine Zeit vor 1688 datiert werden.

Das Hemd im Neukloster ist knielang und läuft nach unten hin breiter auseinander. Es zeigt leichte Gebrauchsspuren, insbesondere am Kragen und ist mit Suren, Gebeten, kabbalistischen Tafeln und tasmanischen Formeln beschrieben. Die Suren des Korans laufen entweder als Randschrift oder Einfassung am Saum entlang, sind säulenweise oder in Vierecken anordnet.¹⁸⁹ Im Jahr 1829 übersetzte Joseph Ritter von Hammer die Suren auf dem Hemd und schrieb einen ausführlichen Artikel darüber.¹⁹⁰ So beschreibt er, was er vom Türken Abdulkerim Ben, der in der Schlacht bei Varna im Jahr 1828 in russische Gefangenschaft geraten war, erfuhr: „Diese Hemden werden nur in Arabien oder im arabischen Irak und zwar

¹⁸⁶ Brunner (1842), S. 65-66.

¹⁸⁷ Boenheim (1887), S. 2.

¹⁸⁸ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stiff Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stiff Neukloster, K 413, 1855, S. 21.

¹⁸⁹ Hammer-Purgstall (1829), S. 2.

¹⁹⁰ Hammer-Purgstall (1829), S. 1-54.

meistens zu Bagdad verfertigt: nur Eine Nacht des Jahres, welche von den Astrologen als die glücklichste des ganzen Jahres zu diesem Behufe ausgefunden wird, taugt zur Verfertigung derselben; In dieser Einen glücklichsten Nacht muß die Baumwolle, aus welcher dieselben verfertigt sind, von vierzig reinen, unberührten Jungfrauen gesponnen, gewebt, zugeschnitten und genäht werden, ehe die Sonne aufgeht; wenn der Besitzer eines solchen talismanischen Schutzwamses trotz derselben dennoch von einer Kugel getroffen wird, so ist es klar, daß entweder die vorgeschriebene Zeit nicht genau beobachtet worden, oder daß es mit der unberührten Reinheit der vierzig Jungfrauen nicht ganz richtig war.“¹⁹¹ Das Hemd sollte also kugelsicher sein und war von großem Wert. Im Folgenden zwei Suren vom Hemd des Neuklosters aus der Übersetzung von Hammer-Purgstall:

- „1. Sag ich flüchte zum Herrn im Morgenroth
2. Vor dem Bösen, das von Geschöpfen droht
3. Und vor dem Bösen des verfinsterten Mondes in seiner Noth
4. Und vor dem Bösen des Weibes, das in Zauberknotten blaset.
5. Und vor dem Bösen des Neiders, wenn er raset.“¹⁹²

In Österreich gab es im 19. Jahrhundert noch ein Vergleichsbeispiel, das sogenannte „talismanische Hemd Kara Mustafas“ aus dem Wiener Zeughaus. Es wurde in Kara Mustafas Grab in Belgrad gefunden, mit seinem Schädel an den Erzbischof Kolonitsch gesendet und dann dem bürgerlichen Zeughaus geschenkt. Dort war es um 1829 nachweislich in einer Vitrine aufbewahrt.¹⁹³ Dieses Objekt ist jedoch seit der Auslagerung der Museumsbestände des Historischen Museums der Stadt Wien (heute Wien Museum) im Zweiten Weltkrieg verschollen (Abb. 103).¹⁹⁴ Es wies anders als das Hemd des

¹⁹¹ Hammer-Purgstall (1829), S. 2.

¹⁹² Hammer-Purgstall (1829), S. 3.

¹⁹³ Hammer-Purgstall (1829), S. 1.

¹⁹⁴ Freundliche Mitteilung von Mag. Walter Öhlinger, Politische Geschichte und Stadtchronik, Bürgerliches Zeughaus, Wien Museum, Email am 19.11.2015 Das verschollene Hemd wurde ebenfalls von Hammer-Purgstall

Neuklosters Vergoldungen auf und einen fast quadratischen Schnitt. Auch die Ratsbibliothek in Leipzig verfügt über ein solches Objekt in ihrer Sammlung (Abb. 104). Über das dortige Hemd heißt es in einem Führer aus dem 18. Jahrhundert: „Ein solches geweyhetes Hemde wird allzeit mit sonderlichen Ceremonien dem Groß-Vezier von dem Muffti überschicket, wenn er in Campagne gehet und soll, nach ihrer abergläubischen Meynung, die Krafft haben, dass derjenige, welcher solches an seinem Leibe trägt, von allem Geschoß, Hieb und Stich der Feinde befreyet sey.“¹⁹⁵ Die Funktion war also dieselbe wie die des Hemdes im Neukloster, obwohl die Schutzwirkung hier auf Stich und Hieb Waffen ausgeweitet wurde. Die Beschreibung zeigt auch, dass solche Hemden vermutlich hochrangigen Persönlichkeiten vorbehalten waren. Es wird angenommen, dass auch das Hemd in Leipzig seinen Weg in die Bibliothekssammlung über Wien fand und im Zusammenhang mit der osmanischen Belagerung Wiens von 1683 steht.¹⁹⁶

beschrieben: Hammer-Purgstall, J., Erklärungen der Inschriften des talismanischen Hemdes Kara Mustafa's, in: Hammer-Purgstall, J. (Hrsg.), Wien's erste aufgehobene türkische Belagerung zur dreyhundertjährigen Jubelfeyer derselben, Pest 1829, S. 122-136.

¹⁹⁵ Weitz, A., Kurtze Nachricht von E. Hoch-Edlen und Hochw. Rathen zu Leipzig Bibliothec und denen dasselbst befindlichen vornehmsten Curiositäten, Leipzig 1725, S. 26-27, zit. nach: Klemm (2008), S. 22.

¹⁹⁶ Klemm (2008), S. 22.

3.7. Antikes

Seit der Renaissance wurden antike Funde als solche erkannt und eine intensive Auseinandersetzung damit begann.¹⁹⁷ Auch im Neukloster sind antike Stücke vertreten und wird etwa 1891 folgendermaßen erwähnt: „Von den mitunter sehr wertvollen Objecten dieser Sammlung sind besonders hervorzuheben: prähistorische Funde; römische Schmucksachen und Poterien aus Italien, einiges davon aus Herculaneum (...)“¹⁹⁸ Die Herkunft dieser Stücke kann ebenfalls nicht genau nachverfolgt werden, es ist bekannt, dass einige Stücke dem Abt Stingel geschenkt wurden. Sie waren vielleicht Teil einer Privatsammlung des Abtes und wurden später ins Neuklostermuseum eingegliedert.

Glockenkrater

Vermutlich 4.-5. Jahrhundert v. Christus, unteritalisch
Inv. Nr. 1024
Abbildung 105

Bei zwei rotfigurigen Vasen der Sammlung könnte es sich um unteritalische Glockenkrater handeln, die um das 4.-5. Jahrhundert v. Chr. hergestellt wurden. Sie verfügen über eine glockenartige Grundform und zwei Griffe. Auf einer der Vasen ist Pegasus dargestellt, auf der anderen ein blattartiges Ornament. Ein vergleichbarer unteritalischer Glockenkrater findet sich unter anderem auch in der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums, er wird auf 370 v. Chr. datiert und stellt Achilleus dar, der den trojanischen Königsohn Troilos verfolgt (Abb. 106).¹⁹⁹



Abbildung 105: Glockenkrater, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 1024



Abbildung 106: Glockenkrater, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. Antikensammlung, IV 1091, ©KHM-Museumsverband

¹⁹⁷ Seidl (2009), S. 85.

¹⁹⁸ Woerl (1891), S. 36f.

¹⁹⁹ Kunsthistorisches Museum Wien, Glockenkrater, Achilleus verfolgt den trojanischen Königsohn Troilos, Inv. Nr. Antikensammlung, IV 1091, in: www.khm.at/de/object/6d4a572abc/, Zugriff am 28.10.2018.

„Heturische“ Objekte

Vom Grafen Thürheim 1778 aus Neapel an Abt Alberich Stingel geschickt
Konvolut aus Tränengefäßen aus Glas und Keramik:
Inv. Nr. 798, 820, 828, 829 (Abb. 107), 1021, 1022.
Konvolut von zwei Schalen: Inv. Nr. 818 (Abb. 108), 817

Eine weitere Gruppe von antiken Objekten soll laut Inventar aus Heturien/Etrurien stammen: „Alle diese heturischen Gefäße sind dem Abten Alberich 1778 durch den Grafen von Thierheim aus Neapel geschickt worden.“²⁰⁰ Diese Provenienz wird auch in den Rechnungsbüchern bestätigt. Am 2.10.1778 ist dort verzeichnet, dass „Mauth“ für die aus Neapel „ex gratia“ geschickten „Antiquen“ bezahlt wurde, und der Name „Tierheim“ wird ebenfalls in diesem Zusammenhang erwähnt.²⁰¹ Es könnte sich bei dem genannten Grafen um Christoph Wilhelm von Thürheim handeln (3. 1. 1731 Linz - 29. 7. 1809), der von 1763 bis 1786 Landeshauptmann von Oberösterreich war und sich ungefähr im selben Alter wie Abt Alberich befand.²⁰² Die Thürheims hatten außerdem zu diesem Zeitpunkt Familie in Neapel, die der Graf womöglich besuchte.²⁰³ Zu den Objekten gehören Stücke aus Glas und Keramik, von denen heute noch folgende erhalten sind: sechs Tränengefäße, zwei aus Keramik und vier aus Glas. drei Öllampen, vier Schalen, zwei Aschenurnen, ein tassenförmiges Gefäß mit zwei Henkeln und ein Henkelkrug (einen Tränenglas und eine Schale werden hier im Katalog angeführt).



Abbildung 107: Tränengefäß aus Glas, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 829



Abbildung 108: „Heturische“ Schale, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 818

²⁰⁰ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 45.

²⁰¹ Stift Neukloster, Ausgaben pro 1778, Archiv Stift Neukloster, L154/6, 1778, Extra Ordinari Ausgaben.

²⁰² TU Graz, Austria Forum, Thürheim, Christoph Wilhelm, in: http://austria-forum.org/af/AEIOU/Th%C3%BCrheim%2C_Christoph_Wilhelm_Graf, Zugriff am 14.4.2016, update 25.3.2016.

²⁰³ Don Nicola Ippolito Revertera Duca di Salandra (* 1676 Tricarico, † 1752 Neapel) war in zweiter Ehe (Wien 1731) mit Maria Theresa Gräfin von Thürheim (* 13. Dezember 1706, † 12. April 1803 Neapel) verheiratet, die bis zu ihrem Tod in Neapel lebte. Siehe: Salzburg-Wiki, Revertera-Salandra, in: <http://www.salzburg.com/wiki/index.php/Revertera-Salandra>, Zugriff am 14.4.2016, update 21.4.2011.

Bronzefiguren

Vermutlich 18. Jahrhundert, Italien
 Inv. Nr. 903, 902, 901, 905, 906, 900, 1161, 907
 Abbildung 109-110

Im Allgemeinen war es in der frühen Neuzeit üblich als Antiquitas nicht nur Originale sondern auch Gipsabgüsse und Kleinbronzen zu sammeln. Diese wurden in größeren Mengen produziert, bedingt durch das wachsende Interesse und die beschränkte Anzahl antiker Objekte. So war es möglich das antike „ideale“ Objekt an einen großen Kreis von Käufern zu vermitteln. Bei den Kleinbronzen handelte es sich häufig nicht nur um Kopien, sondern auch um freie Variationen oder gar Fälschungen. Seit dem 16. Jahrhundert gelangten große Mengen solcher Kleinbronzen, die in Italien produziert wurden, auch über die Alpen in den Norden und wurden dort zum wichtigen Bestandteil von Kunstkammern.²⁰⁴ Ein Beispiel für solche Objekte ist eine Gruppe kleiner, grob bearbeiteter Bronzefigürchen der Sammlung. Das Inventar und Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts behaupten, dass diese Figuren „wahrscheinlich in der Gegend um Neustadt ausgegraben“²⁰⁵ wurden. Es ist anzunehmen, dass es sich eher um die bereits erwähnte Massenware aus Italien handelt. Auch in Stift Göttweig und im Stift Kremsmünster sind in den Ausstellungen ähnliche Bronzefigürchen gezeigt, sie werden aber als römische Originale beschrieben.



Abbildung 109: Bronzefigur,
 Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr.
 905



Abbildung 110: Bronzefigur,
 Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr.
 902

²⁰⁴ Scheicher (1979), S. 113.

²⁰⁵ Brunner (1842), S. 65. Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 43.

3.8. Altägyptisches

Die Sammlung des Neukloster beinhaltet heute mehrere Uschebtis, ein Uschebtikästchen und eine echte Mumienhand. Dieser Sammlungsbestandteil hat seinen Ursprung vermutlich im 19. Jahrhundert, als die Ausgrabungen in Ägypten auch eine Handel mit diesen Stücken anregten. So wurden die Uschebtis laut historischem Inventar um 1843 von einem „k.k. Konbatist“ (vermutlich ist damit ein Soldat gemeint) aus Ägypten mitgebracht.²⁰⁶

Uschebtis

Spätzeit, 26. Dynastie, um 600 v. Chr

Inv. Nr. 782,

3. Zwischenzeit, 21. Dynastie, um 900 v. Chr.

Inv. Nr. 780

Spätzeit, ca. 4. Jh. v. Chr.

Inv. Nr. 2794

Abbildung 111

Bei den sogenannten Uschebtis handelt es sich um kleine Figuren, die als Stellvertreter des Verstorbenen dienen sollten und im Totenreich an seiner Stelle Arbeiten ausführen sollten. Als Materialien wurden Holz, Fayence oder Ton verwendet, wobei Fayence, die auch bei den Uschebtis im Neukloster zum Einsatz kam, die teuerste Variante darstellte.²⁰⁷ Die Uschebtis des Neuklosters stammen aus unterschiedlichen Gräbern und unterschiedlichen Zeiten, es handelt sich also nicht um eine zusammenhängende Gruppe.²⁰⁸



Abbildung 111: Uschebtis, Sammlung Stift Neukloster, von links nach rechts: Inv. Nr. 782, 780, 2794

²⁰⁶ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 44.

²⁰⁷ Tinius (2011), S. 45.

²⁰⁸ Freundliche Mitteilung von Dr. Elfriede Haslauer, Ägyptische Sammlung, Kunsthistorisches Museum Wien, email vom 17.3.2016.

Einzelteile eines Uschebtikästchens in Hausform,

Spätzeit, 26. Dynastie, 7. Jahrhundert vor Christus
 Oberägypten, Theben
 Inv. Nr. 796, 797, 806
 Abbildung 111-113

Es handelt sich bei den drei Einzelteilen eines Uschebti Kästchens um zwei Längsseiten und ein Seitenteil eines Kästchens in Hausform aus der Spätzeit, 26. Dynastie, 7. Jahrhundert vor Christus. Es diente zur Aufbewahrung der Uschebtis.²⁰⁹ Der Haustyp zur war vor allem in Oberägypten (Theben) im 7. Jahrhundert vor Christus in Gebrauch. Die Kästchen wurden paarweise verwendet. Der Deckel konnte flach oder gewölbt sein. Darauf wurde ein Segelboot bzw. ein Ruderboot aufgemalt um die Fortbewegung auf dem Nil darzustellen. Die Außenseiten sind bemalt und stellen auf einer Seite Nephtys als Klagefrau dar, die durch ihr Emblem den blauen Korb und das gelb rote Haus identifiziert werden kann. Auf der zweiten fehlenden Querwand war vermutlich die Göttin Isis in gleicher Haltung wie Nephtys dargestellt. Beide klagen als Schwestern des Osiris an dessen Leichnam.²¹⁰ Ein Vergleichsbeispiel zu dem Kästchen findet sich im Kunsthistorischen Museum Wien und wird als „Uschebti-Kasten des Nes-imen“ bezeichnet und auf 675–650 v. Chr. datiert (Abb. 114). Es wurde in Theben-West gefunden.²¹¹



Abbildung 112: Längsseiten eines Uschebtikästchens, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 796, 797



Abbildung 113: Seitenteil eines Uschebtikästchens, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 806



Abbildung 114: Uschebti Kasten des Nes-imen, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. Ägyptische Sammlung, INV 961, ©KHM-Museumsverband

²⁰⁹ Die Uschebtis des Neuklosters stammen aus einer anderen Zeit als der Mumienkasten und können damit nicht in Verbindung gebracht werden.

²¹⁰ Freundliche Mitteilung von Dr. Elfriede Haslauer, Ägyptische Sammlung, Kunsthistorisches Museum Wien, email vom 17.3.2016.

²¹¹ Kunsthistorisches Museum Wien, Uschebti-Kasten des Nes-imen, Ägyptische Sammlung, INV 961, in: www.khm.at/de/object/abf482e402/, Zugriff am 28.10.2018.

Linke Hand einer ägyptischen Mumie

Spätptolemäische bis römische Zeit, 2. Jahrhundert v. Chr.-1. Jahrhundert n. Chr.

Inv. Nr. 786

Abbildung 115

Bei der Mumienhand im Neukloster handelt es sich um die linke Hand einer Menschenmumie, die mitsamt dem untersten Teil des Unterarmes von einer Mumie abgebrochen wurde. Sie kann in die spätptolemäische bis römische Zeit in das 2. Jahrhundert v. Chr. bis 1. Jahrhundert n. Chr. datiert werden. Die Hand ist mit Draht auf ein antikes Weichholzbrettchen gebunden. Die Wickelung der einzelnen Finger und die Querwicklung um die Mittelhand aus schmalen gefältelten Binden aus Leinen sind erhalten.²¹²



Abbildung 115: Mumienhand, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 786

²¹² Freundliche Mitteilung von Dr. Elfriede Haslauer, Ägyptische Sammlung, Kunsthistorisches Museum Wien, email vom 17.3.2016.

3.9. Aus der Kirche

Hier sollen nun auch Objekte erwähnt werden, die aus der Kirche bzw. der Sakristei der Neuklosterpfarre in die Sammlung hinzukamen – die meisten erst im 20. Jahrhundert. Es handelt sich dabei etwa um liturgische Geräte, die als besonders bemerkenswert betrachtet wurden und aufgrund ihres großen Wertes ihren Weg in die Sammlung fanden und nun nur noch äußerst selten im Gottesdienst benutzt werden. Unter ihnen sind auch besondere Prunkstücke der barocken Goldschmiedekunst und ein Objekt, das auf die Gründungszeit des Stiftes verweist. Eines der hier angeführten Stück, das Modell des barocken Hochaltars ist auch schon im Neuklostermuseum im 19. Jahrhundert nachweisbar.

Pyxis

1446, möglicherweise Nürnberg, Deutschland
Prägung: AEIOU, aus dem Privatbesitz Kaiser Friedrichs III.
Abbildung 116

Von den frühesten liturgischen Geräten im Stift ist heute nur noch ein Stück aus dem ehemaligen Besitz des Gründers Kaiser Friedrich III. vorhanden. Es handelt sich dabei um eine Pyxis aus vergoldetem Silber für die drei Heiligen Öle aus dem Jahr 1446, die seine Vokalkonfiguration AEIOU trägt.²¹³ Friedrichs bevorzugte Produktionsstätte für Objekte dieser Art war Nürnberg²¹⁴, womöglich stammt die Pyxis von dort. Sie war 1887 in einer Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zu sehen.²¹⁵

Die Große Monstranz

1733, Joseph Würth, Wien
Inv. Nr. 3011
Abbildung 117

Den Höhepunkt der Ankäufe am liturgischen Gerät in der



Abbildung 116: Pyxis, Sammlung Stift Neukloster



Abbildung 117: Die große Monstranz, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 3011

²¹³ Amt der NÖ-Landesregierung (1966), S. 304, Kat. Nr. 21.

²¹⁴ Scheicher (1979), S. 48.

²¹⁵ K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (1887), S. 76, Nr. 660.

barocken Blütezeit des Stifts stellte die sogenannte „große Monstranz“ von Joseph Würth am 6. Juni 1733 um 602 Gulden dar. So notiert Abt Benedikt Hell in seinem Protocolleum: „Anno 733 den 6. Juni ist durch Herrn Joseph Würth Goltarbeiter in Wien, die neu Silber, und vergolte Monstranz verfertigt worden (...) Mithin kostet das ganze Werckh (...) 602fl.“²¹⁶ Die gesamte Monstranz war mit 204 Kompositionssteinen ausgestattet.²¹⁷ Josef Würth war ein bekannter Goldschmied, der einer Wiener Künstlerfamilie entstammte.²¹⁸ Es handelt sich bei der Monstranz um ein repräsentatives Objekt des Hochbarocks und der Goldschmiedekunst in Österreich.

Opferkännchen und Platte

1756, Franz Kick, Wien
Inv. Nr. 2606
Abbildung 118

Ein Paar Opferkännchen mit Platte aus vergoldetem Silber und mit einem reichen Steinbesatz versehen kann anhand der Punzen und der Beschreibungen von Mayer 1893 dem Goldarbeiter Franz Kick in Wien zugeordnet und auf das Jahr 1756 datiert werden. Franz Kick war damals ständig im Neukloster beschäftigt. Aus dem Jahr 1756 ist laut Mayer auch der Ankauf von Chrysolithen und brasilianischen Topasen für die Herstellung der Opferkännchen belegt.²¹⁹

Kelch mit Futteral

Vermutlich 1747, Krausch, Wien
Inv. Nr. 2608
Abbildung 119

Außerdem wurden 1747 zwei „extra schön“ gearbeitete Kelche von „Herrn Krausch in Wien“ um 242 Gulden



Abbildung 118: Opferkännchen und Platte, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 2606



Abbildung 119: Kelch, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 2608

²¹⁶ Abt Benedikt Hell, Prothocollum miscelaneum in memoria subsidium dictum instructum. Aufzeichnung in Chronikform des Abtens Benedikt Hell, beginnend mit seiner Wahl am 3. Mai 1729, letzte Eintragung am 6. Juni 1733, Archiv Stift Neukloster K104, 1729-1733, S. 11.

²¹⁷ Abt Benedikt Hell, Prothocollum miscelaneum in memoria subsidium dictum instructum. Aufzeichnung in Chronikform des Abtens Benedikt Hell, beginnend mit seiner Wahl am 3. Mai 1729, letzte Eintragung am 6. Juni 1733, Archiv Stift Neukloster K104, 1729-1733, S. 11.

²¹⁸ Mayer (1893), S. 13.

²¹⁹ Mayer (1893), S. 22-23.

angekauft²²⁰, bei einem davon könnte es sich um ein heute noch erhaltenes Stück handeln, das mit Steinen und Emailplaketten versehen ist.

Agnus Dei

1683, Ostern, Vatikan, Rom
Inv. Nr. 2438
Abbildung 120

Ein besonders wertvolles und als sehr mächtig betrachtetes Segenszeichen, das direkt vom Papst kam, soll hier ebenfalls hervorgehoben werden. Es handelt sich um ein Agnus Dei: eine Wachstafel mit der Abbildung des Lamm Gottes, das als christliches Segenszeichen besonders im Barock eine Blütezeit erlebte. Die Tradition der Herstellung solcher Wachstafeln geht auf das 15. Jahrhundert zurück und unterlag strengen Regeln. Sie wurden nur aus Wachs von Kerzen des Petersdoms angefertigt und im ersten und jedem siebten Jahr eines Pontifikats geweiht. Diese Auflagen und Beschränkungen steigerten den Wert des Segenszeichens, das eng mit dem Papst in Verbindung stand. Die dem Agnus Dei zugeschriebenen Wirkungen waren vielfältig: Es sollte die Sünden tilgen, vor einem plötzlichen Tod bewahren und vor Hagel, Blitz, Gewitter, Feuer und Wasser schützen. Bald führte die große Nachfrage nach dem Segenszeichen zu Fälschungen und Kopien. Im 17. Und 18. Jahrhundert wurden auch Agnus Dei nach weniger strengen Auflagen außerhalb Roms gefertigt.²²¹ Das Agnus Dei des Neuklosters wurde zu Ostern 1683 gesegnet und kam möglicherweise noch vor dem Ende der zweiten Türkenbelagerung von Wien ins Stift. Wahrscheinlich handelt es sich um ein Geschenk des Papstes, Innozenz XI., welches durch einen Gesandten überbracht wurde. Ein Vergleichsbeispiel, das aus dem Jahr 1707 stammt, befindet sich im Salzburger Dommuseum (Abb. 121).²²² In beiden Fällen handelt es sich um ein ovales Wachselement mit an die Sakramente erinnernden



Abbildung 120: Agnus Dei, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 2438



Abbildung 121: Agnus Dei, Salzburger Dommuseum

²²⁰ Mayer (1893), S. 22.

²²¹ Keller (2010), S. 103f., Kat. Nr. 5.63.

²²² Keller (2010), S. 103f., Kat. Nr. 5.63.

Symbolen (Lamm), umgeben von einem prunkvollen Rahmen aus Silberfiligranarbeit, das seinen besonderen Wert verdeutlicht.

Altarmodell

1687-98, Giovanni Giuliani, Stift Heiligenkreuz (?)
Inv. Nr. 2595
Abbildung 122

Auch die Entwicklung der Kirchengestaltung in barocken Zeiten hat sich im „Schatz“ des Klosters niedergeschlagen und zwar mit einem heute noch erhaltenen Altarmodell. Die Arbeiten zum neuen barocken Hochaltar der Stiftskirche des Neuklosters wurden 1698 begonnen und 1699 vollendet. Vor dem Bau des eigentlichen Altars wurde ebenjenes Modell angefertigt, das heute Teil der Sammlung ist. Es stammt laut Ronzoni 1998 mit großer Sicherheit von Giovanni Giuliani, der „große“ Altar selbst jedoch von einem anderen unbekanntem Bildhauer, der nach dem Modell arbeitete. Giovanni Giuliani war zuvor bereits für das für das Schwesternstift Heiligenkreuz tätig und schuf dort bis 1698 einen neuen barocken Hochaltar und die seitlichen Choraltäre.²²³ Womöglich kam er auf Empfehlung des Stiftes Heiligenkreuz zu dem Auftrag für das Neukloster.²²⁴ Die Fassung des Modells erfolgte durch den Vergolder Girolama Mazza, der in Wiener Neustadt wohnte, für 66 Gulden.²²⁵

Bei der „großen Ausführung“ des Altars als auch beim Modell rahmen zwei Säulen das halbovale Altarbild und bilden so die Form eines Triumphbogens. Die Gestaltung wird durch starke Hell-Dunkel Kontraste dominiert, die durch Gold und dunkles Holz erzeugt werden. Als Vorbilder für diese Altargestaltung diente womöglich der barocke Hochaltar des Stephansdoms in Wien.²²⁶

In Zisterzienserklöstern haben sich im ganzen ehemaligen

²²³ Diese Arbeit Giulianis ist heute zum größten Teil nicht mehr erhalten. Thieme/Willis (1998), S. 206.

²²⁴ Siehe Kapitel: "Der Beginn der Barockisierung: ein neuer Hochaltar und die Einrichtung der Kaiserzimmer (1683-1746)"

²²⁵ Mayer (1893), S. 4

²²⁶ Zur weiteren Charakterisierung des Altars siehe Kapitel: "Der Beginn der Barockisierung: ein neuer Hochaltar und die Einrichtung der Kaiserzimmer (1683-1746)"

Habsburgerreich nachweislich mehr Altarmodelle erhalten als in anderen Stiften. Dieser Umstand lässt sich wahrscheinlich auf die Ordenstradition zurückführen und hier insbesondere auf die Verpflichtung der Mönche mit ihren eigenen Händen, also auch handwerklich, zu arbeiten. Dadurch entstand ein traditionelles enges Verhältnis zum Handwerk in Verbindung mit einem ausgeprägten wirtschaftlichen Denken. Die meisten Modelle waren für Projekte in bestehenden Kirchengebäuden bestimmt. Ein Modell war damit ein geeignetes Hilfsmittel um bei der Neuproduktion die Vorstellungskraft zu unterstützen.²²⁷ So reiht sich das Stift Neukloster mit der Bewahrung des Hochaltarmodells in eine zisterziensische Tradition ein.

²²⁷ Ronzoni (1998), S. 34-35.



Abbildung 122: Altarmodell, Sammlung Stift Neukloster, Inv. Nr. 2595

4. Die Neuauftellung der Sammlung im Jahr 2017

Die Neuauftellung der Sammlung im Jahr 2017 ist ein Resultat der Forschung, die in den vorangegangenen Kapiteln dieser Dissertation vorgestellt wurde, und stellt somit die anschauliche Schlussfolgerung dieser Arbeit dar. Sie wird deshalb als Abschluss des großen kunsthistorischen Teils beschrieben.

Die Auswertung des Inventars des 19. Jahrhunderts zeigte, dass es nicht praktikabel wäre, sich bei einer Neuauftellung der Sammlung daran zu orientieren. Die Aufstellung wurde immer wieder verändert und folgte keinem klaren Konzept. Bernhard Schwindels Anordnung der Kunstobjekte von 1855 zu übernehmen, würde bedeuten nur einen kurzen – und verhältnismäßig unbedeutenden – Augenblick in der Sammlungsgeschichte abzubilden – nur weil dieser gut dokumentiert ist. Außerdem sind die Räume des damaligen „Neuklostermuseums“ heute nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form vorhanden, was eine Rekonstruktion ausschließt.²²⁸

So wurde ein anderer Bereich von Prior Pater Walter als neuer Museumstrakt definiert. Diese Räume wurden gewählt, weil sie in unmittelbarer Nähe von Bibliothek und Kirche liegen und so die Neuauftellung der Sammlung mit diesen beiden wichtigen Punkten in einer Führung verbunden werden kann. Die Ausstellungsräumlichkeiten wurden von Oktober 2013 bis Mai 2017 eingerichtet. Seitdem ist die Sammlung einmal im Monat in Führungen für BesucherInnen zugänglich. Die Führungen werden unterstützt durch ein ca. 30-seitiges Heft, in dem ausgewählte Objekte und die Geschichte der Sammlung beschrieben sind. Der neue Museumstrakt befindet sich neben der Kirche im zweiten Hof des Stiftes. Die Ausstellung trägt nun den Titel „Kunstkammer und Naturalienkabinett“.²²⁹

²²⁸ Siehe Kapitel: „Formen der Präsentation und Aufbewahrung“ – „Das Neuklostermuseum im 19. Jahrhundert“

²²⁹ Siehe Kapitel: Zur Namensfindung siehe: „Die Sammlung des Stiftes Neukloster im Kontext ihrer Zeit“ – „Résumé“

Das Projekt erfolgte unter der Leitung von Gabriela Krist. Das Konzept zur Neuauftellung wurde von Johanna Runkel und Renate Madritsch erstellt. Die Entwürfe zur Ausstellungsarchitektur stammen von Manfred Trummer, die Lichtplanung von Gunther Ferencsin. Die Möbel wurden von den Werkstätten des Stiftes Heiligenkreuz unter der Leitung von Arnold Link angefertigt.

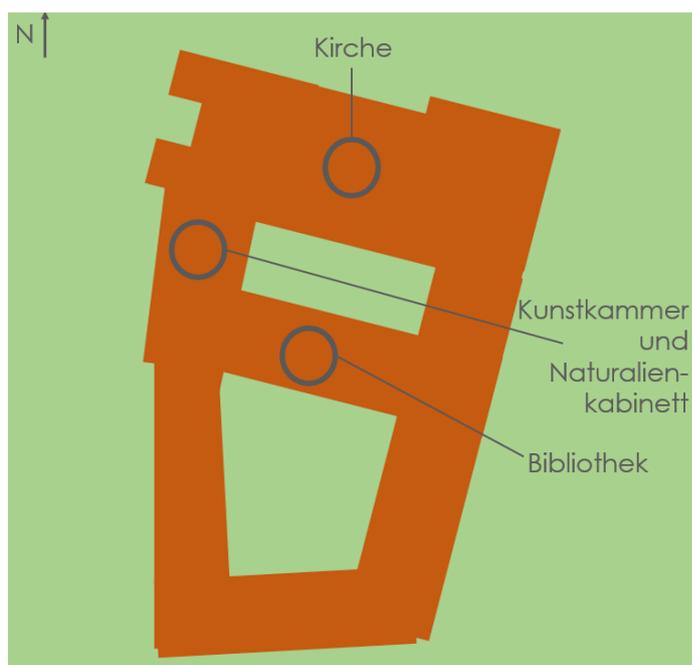


Abbildung 123: Verortung der neuen Ausstellungsräume im Stift im Jahr 2017.

Die Präsentation der Sammlung orientiert sich an der Geschichte und dem Ursprung der einzelnen Bestände. So wurden folgende Objektgruppen definiert: Die Objekte der Kunstkammer, jene aus dem physikalischen Kabinett und aus dem Naturalienkabinett, Möbel und Ausstattungsgegenstände aus Kaiserzimmer und Prälatur (dazu gehören auch Objekte der Tafelkultur), Gemälde, antike und altägyptische Objekte und liturgische Geräte.

Das Naturalienkabinett ist – so wie dies auch im 18. Jahrhundert der Fall war - deutlich von der Kunstkammer und den anderen Beständen getrennt und befindet sich am Gang des Ausstellungsbereichs. Zehn historische Schränke konnten anhand des Inventars der Mineralien und Konchylien aus dem Jahr 1828 und ihrer inneren Gliederung als Aufbewahrungs- und Präsentationskästen für den großen Bestand des Naturalienkabinetts identifiziert werden. Die Ordnung, die 1828 dokumentiert wurde und einer eindeutigen wissenschaftlichen Systematik folgt, konnte hier größtenteils rekonstruiert werden. Dies war möglich, weil die einzelnen Stücke - anders als die Kunstobjekte - beinahe alle mit Inventarnummern versehen waren. Nur im Bereich der Konchylien ist das Inventar von 1828 nicht vollständig und auch die Bestände scheinen im Laufe der Zeit dezimiert worden zu sein. So wurden diese nach ihrer Art geordnet.²³⁰ Die Naturalienschränke wurden im Gang vor den Ausstellungsräumen deutlich getrennt von den Kunstobjekten aufgestellt. Für eine optimale Präsentation wurden sie von den

²³⁰ Simone und Peter Huber (Wiener Neustadt) nahmen im April 2017 die Ordnung der Mineralien und Konchylien vor.

Werkstätten des Stiftes Heiligenkreuz restauriert und mit minimal invasiven Eingriffen mit einer Beleuchtung versehen. So wurde Alberich Stingels Naturalienkabinett mit seinem wissenschaftlichen Anspruch wiederhergestellt. Die Naturalienschränke bekamen wieder ihre ursprüngliche Funktion zurück.



Abbildung 124: Naturalienkabinett in der Neuaufstellung 2017



Abbildung 125: Naturalienkabinett in der Neuaufstellung 2017

Vom Gang mit dem Naturalienkabinett gelangt man in den Ausstellungsraum, der insbesondere der Kunstkammer gewidmet ist, aber auch Gemälde, Objekte aus den Kaiserzimmern, der Prälatur, der Kirche und dem physikalischen Kabinett beinhaltet. Die Einrichtung erfolgte hier mit historischen Möbeln und mit modernen schlichten Vitrinen, die von der Tischlerei des Stiftes Heiligenkreuz angefertigt und eigens für das Museum von Manfred Trummer entworfen wurden. Für die Mitte des Raumes wurde ein Kronleuchter, der sich mit großer Wahrscheinlichkeit in den Kaiserzimmern und später im Neuklostermuseum befunden hatte, restauriert und aus seinen Einzelteilen wieder zusammengesetzt.



Abbildung 126: Blick in den Ausstellungsraum: Kronleuchter aus den Kaiserzimmern und moderne Vitrinen.

Jede Vitrine in der Ausstellung folgt einem Thema, einer Überschrift (Abb. 127). So kann die ursprüngliche Eigenständigkeit von einzelnen Beständen verdeutlicht werden: die verbliebenen Objekte des physikalischen Kabinetts, die prunkvollen liturgischen Geräte und die antiken und altägyptischen Objekte sowie die Objekte der Tafelkultur sind je in einer oder mehreren Vitrinen untergebracht. Alle anderen Schränke sind den Kunstkammerobjekten gewidmet und zeigen die Vielfalt von Sommers Sammeltätigkeit: von Muschelfiguren und Käferflügelbildern bis hin zum Muschelpokal aus Jaspis. Die Einrichtungsgegenstände der Kaiserzimmer, etwa der Kronleuchter, Konsoltische und Spiegel, vervollständigen den Eindruck von der Pracht des Stiftes im 18. Jahrhundert.

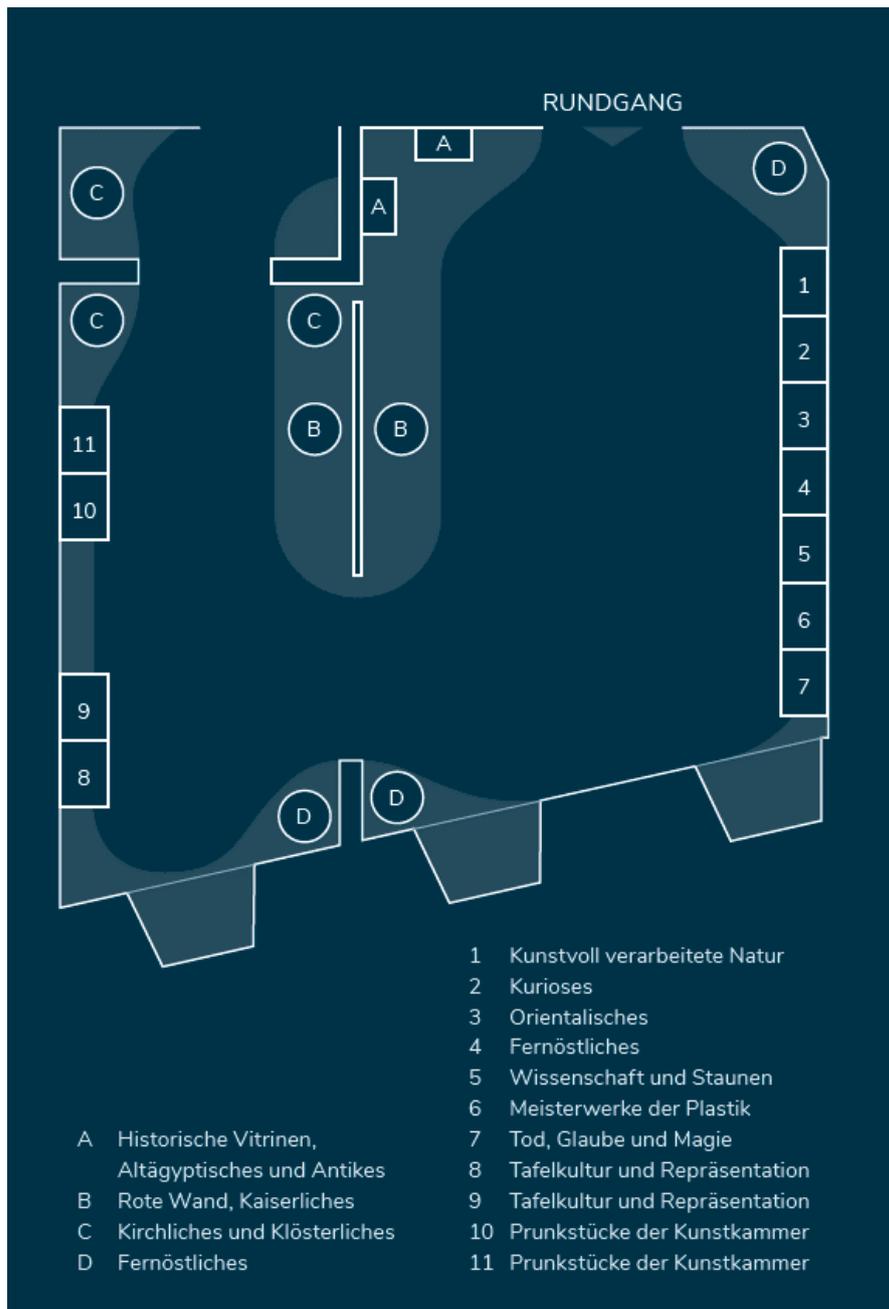


Abbildung 127: Plan des Ausstellungsraumes, die einzelnen Vitrinen und Ausstellungsbereiche sind darin mit einer thematischen „Überschrift“ verortet.



Abbildung 128: Blick in den Ausstellungsraum: Hier kann man unter anderem Einrichtungsstücke der Kaiserzimmer (Spiegel und Konsoltische) sehen

Die Objektgruppen und Vitrinen werden begleitet durch Gemälde an den Wänden. Das dominanteste ist wohl das großformatige Habsburgerbild, das in Kombination mit Einrichtungsstücken der Kaiserzimmern die enge Verbindung des Stiftes zum Fürstenhaus demonstriert. Des Weiteren stehen die wissenschaftlichen Objekte aus dem physikalischen Kabinett in Beziehung zu einer Darstellung eines chemischen Labors. Die Objekte, die als Tafeldekoration dienten, werden in Verbindung gesetzt mit dem Bild einer Küche sowie eines „Bonvivants beim Gabelbissen“. Die Gemälde bilden somit auch einen erzählerischen Hintergrund zu den Objekten. Nicht zuletzt gilt dies auch für Bernhard Sommers Portrait, das zentral zwischen zwei Fenstern angebracht ist und verdeutlicht, dass er einer der bedeutendsten Schöpfer der Sammlung war. In der Auswahl der Gemälde wird auch seine Vorliebe für die holländische Malerei sichtbar.

Der Ausstellungsraum mit seinen zwei Zugängen gibt die Möglichkeit eines Rundgangs, in Folge dessen sich die Eindrücke auf die BesucherInnen steigern. Den Endpunkt bilden die Prunkstücke der Kunstkammer. Der erweiterte Rundgang der Führung für BesucherInnen beinhaltet auch die barocke Bibliothek.



Abbildung 129: Blick in den Ausstellungsraum: das große Habsburgerbild im Zentrum



Abbildung 130: Blick in den Ausstellungsraum: Das Portrait Pater Bernhard Sommers ist zwischen den beiden Fenstern zentral ausgestellt.



Abbildung 131: Blick in den Ausstellungsraum: Vitrine zu den Objekten der Tafelkultur in Verbindung mit dem Gemälde eines „Bonvivant beim Gabelfrühstück“, Vitrinen mit den Prunkstücken der Kunstkammer, in der Mitte ein Spiegel aus den Kaiserzimmern.

TEIL 3

5. Die Erhaltung der Sammlung: Präventive Konservierung und Sammlungspflege

Nachdem im Zweiten Weltkrieg das sogenannten „Neuklostermuseum“ von einem Bombentreffer zerstört worden war, war die Sammlung des Stiftes jahrzehntelang kaum für BesucherInnen oder Fachpublikum geöffnet. Die letzte kunsthistorische Publikation über den Bestand stammte von 1893, das einzige umfassende historische Inventar von 1855. So war die Sammlung im Jahr 2013 unbekannt, nicht inventarisiert und inadäquat gelagert. Die Universität für angewandte Kunst Wien führte 2013-2017 ein erfolgreiches Sammlungspflegeprojekt durch.¹ Es wurde zur Hälfte durch das Förderprogramm „Schätze ins Schaufenster – Qualitätsoffensive Museumsdepots“², zur anderen Hälfte durch das Stift Heiligenkreuz-Neukloster finanziert. Zum ersten Mal seit über 150 Jahren wurde ein aktuelles Inventar erstellt. Im Mai 2017 wurden Kunstkammer und Naturalienkabinett nach mehr als 70 Jahren verstecktem Dasein, erstmals wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und können seitdem einmal im Monat im Rahmen von Führungen besichtigt werden. Die nicht ausgestellten Objekte lagern in neu eingerichteten Depots.³

In diesem Kapitel werden nun die Strategien für die Erhaltung der Sammlung analysiert und die „Praxis der Theorie“ diskutiert. Welche Risiken bestanden 2013 für die Sammlung? Wie können diese Risiken quantifiziert werden? Wie können die gesetzten Maßnahmen so objektiv wie möglich evaluiert werden? Welche Strategien der Erhaltung waren besonders effizient?

Um die Evaluierung der Maßnahmen durchzuführen und den Zustand der Sammlung und die Risiken für die Erhaltung im Jahr 2013 zu Projektbeginn und 2018 zum Abschluss der Arbeiten zu vergleichen, werden Methoden der konservatorischen Bestandsaufnahme und des sogenannten „Risk Assessments“ (Risikoanalyse) zusammengeführt. Die Bestandsaufnahme geht über eine reine Inventarisierung hinaus und hat immer das Objekt als Ausgangspunkt - Sie analysiert kunsthistorische Hintergründe, Technologie, Materialien und Zustand und Schadensursachen. Sie bildet

¹ Das Projekt wurde unter der Leitung von o. Univ. Prof. Mag. Dr. Gabriela Krist durchgeführt. Die Autorin, Johanna Runkel war darin koordinierend tätig.

² Siehe hierzu etwa: Vitovec (2019)

³ Im März 2019 wird außerdem die NÖ Landesausstellung in Wiener Neustadt eröffnet, die bis November 2019 läuft. Das Stift Neukloster ist als Kooperationspartner dabei.

somit eine wertvolle Informationsgrundlage über die Sammlung und ihre Charakteristika sowie ihre Bedürfnisse in Bezug auf Erhaltungsmaßnahmen. Hier wird insbesondere die Zustandsanalyse in den Vordergrund gerückt, da sich daraus Aussagen über die Schadensursachen und -potentiale ableiten lassen. Beim Risk Assessment handelt es sich um ein Instrument aus der Betriebs- und Versicherungswirtschaft, das in den letzten 20 Jahren in den musealen und denkmalpflegerischen Kontext eingeführt worden ist. Es geht von konkreten Schadensereignissen aus und beurteilt deren Eintrittswahrscheinlichkeit und Schädigungspotential für die Sammlung. Die Ergebnisse werden für eine bessere Vergleichbarkeit in Zahlen ausgedrückt.

Das folgende Kapitel ist nach Hauptrisiken bzw. Hauptschadensursachen gegliedert, deren Charakteristiken einleitend beschrieben werden. Der Zustand der Sammlung und die bestehenden Risiken in der Ausgangssituation im Jahr 2013 werden analysiert und mit den Methoden des Risk Assessments quantifiziert. Nachfolgend werden die im Zuge des Projekts ab 2013 gesetzten Maßnahmen erläutert. Abschließend werden die Risiken für die Sammlung im Jahr 2018 wieder im Rahmen eines Risk Assessments analysiert und quantifiziert. So können die Risikogrößen vor und nach Abschluss des Projekts verglichen werden. In der Folge ist es möglich, die Effizienz der Maßnahmen zu verdeutlichen und weiteren Handlungsbedarf aufzuzeigen.

Eine solche Analyse von praktischen Maßnahmen birgt einen enormen Wissensgewinn mit sich – Die Theorie wurde in die Praxis umgesetzt und hier wird die Theorie wiederum an dem praktischen Ergebnis überprüft. Für die Profession der Konservierung, die oft im Verborgenen wirkt, weil eine erfolgreiche Erhaltung von Sammlungen per se bedeutet, dass eben „nichts“ passiert – keine Schäden, keine Veränderungen - ist eine solche Dokumentation und Analyse von großer Bedeutung. Erst durch die Evaluierung und wissenschaftliche und schriftliche Aufarbeitung der praktischen Maßnahmen werden die Überlegungen und Strategien nachvollziehbar und die Praxis wird zur Konservierungswissenschaft.

5.1. Grundlagen

Einleitend sollen hier zunächst grundlegende Begrifflichkeiten und Methoden geklärt werden, allen voran „präventive Konservierung“ und „Sammlungspflege“, da sie auch in Fachkreisen aktuell intensiv diskutiert werden.

5.1.1. Präventive Konservierung und Sammlungspflege

Präventive Konservierung und Sammlungspflege bildeten den Leitfaden für die Maßnahmen in der Sammlung des Stiftes Neukloster. Um zu erklären, worum es sich dabei handelt, muss erst die Profession der Konservierung und Restaurierung selbst definiert werden. Das International Council of Museums – Committee for Conservation (ICOM-CC) beschreibt das Aufgabengebiet der Konservierung und Restaurierung in einer Resolution aus dem Jahr 2008 folgendermaßen: „all measures and actions aimed at safeguarding tangible cultural heritage while ensuring its accessibility to present and future generations.(...)“⁴. Das Aufgabengebiet umfasst also alle Maßnahmen, die zur Erhaltung des materiellen kulturellen Erbes dienen und sichert gleichzeitig die Zugänglichkeit dieses Kulturgutes für gegenwärtige und zukünftige Generationen. Diese Herangehensweise wird vom britischen National Trust, der der Erhaltung von „historic houses“ in Großbritannien dient, sehr treffend in einem Slogan zusammengefasst „for ever, for everyone“⁵ – für immer, für jeden.

ICOM-CC und ECCO (European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations) unterscheiden klar zwischen drei Arten von Maßnahmen zur Erhaltung: präventive Konservierung, Konservierung und Restaurierung. Konservierung und Restaurierung umfassen demzufolge aktive Eingriffe, die am Objekt stattfinden: Das grundsätzlich Ziel der Konservierung ist die Substanzerhaltung. Darüber schreiben die Professional Guidelines von ECCO Folgendes: „Die Konservierung besteht hauptsächlich aus direkten Maßnahmen am kulturellen Erbe mit dem Ziel der Stabilisierung des Erhaltungszustandes und der Verzögerung weiteren Verfalls.“⁶ Die Restaurierung sieht hingegen auch Maßnahmen, die die Lesbarkeit und die Verbesserung des optischen Erscheinungsbildes eines Objektes betreffen.⁷ So stellen die Professional Guidelines von ECCO fest:

⁴ICOM-CC, Terminology to characterize the conservation of tangible cultural heritage, following the resolution on a terminology for conservation of the 15th Triennial Conference in New Delhi in September 2008, in: <http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/#.W9s7p-lxk2x>, Zugriff am 1.11.2018.

⁵National Trust UK, Heritage, in: <https://www.nationaltrust.org.uk/heritage>, Zugriff am 1.11.2018.

⁶European Confederation of Conservator-Restorers' Organizations: Professional Guidelines (I), überarbeitete Fassung aus dem Jahr 2002/2004, deutsche Übersetzung, in: <https://www.restauratoren.de/wp-content/uploads/2016/10/E.C.C.O.-Richtlinien-I-Der-Beruf.pdf>, Zugriff am 4.3.2019, S. 2.

⁷ICOM-CC, Terminology to characterize the conservation of tangible cultural heritage, following the resolution on a terminology for conservation of the 15th Triennial Conference in New Delhi in September 2008, in: <http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/#.W9s7p-lxk2x>, Zugriff am 1.11.2018.

„Restaurierung besteht aus direkten Maßnahmen an beschädigtem oder verfallenem kulturellen Erbe mit dem Ziel, seine Wahrnehmung, Wertschätzung und das Verständnis zu ermöglichen bzw. zu erleichtern, wobei seine ästhetischen, historischen und physischen Eigenschaften so weit wie möglich respektiert werden.“⁸

ICOM-CC gibt eine allgemein anerkannte Definition für präventive Konservierung. Sie lautet folgendermaßen: „all measures and actions aimed at avoiding and minimizing future deterioration or loss. They are carried out within the context or on the surroundings of an item, but more often a group of items (...). These measures and actions are indirect – they do not interfere with the materials and structures of the items. They do not modify their appearance.“⁹ Präventive Konservierung umfasst also Maßnahmen, die dazu dienen, zukünftige Schäden und Verluste zu vermeiden und zu minimieren und Schadensprozesse zu verlangsamen oder zu stoppen. Diese betreffen das Umfeld des Objekts oder einer Gruppe von Objekten. Die Maßnahmen sind indirekt – sie greifen weder in das Material, noch in die Struktur, noch in das Erscheinungsbild ein.¹⁰ Im Wortlaut der Professional Guidelines von ECCO: „Die Präventive Konservierung beinhaltet indirekte Maßnahmen zur Verzögerung von Verfall und Verhinderung von Schäden, indem sie Erhaltungsbedingungen schafft, die für das kulturelle Erbe optimal sind (...).“¹¹ Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich die präventive Konservierung - im Unterschied zur Konservierung und Restaurierung - mit möglichen Risiken und Gefahren beschäftigt und sich bemüht, diese schon im Vorfeld zu vermeiden. Das Canadian Conservation Institute, ein Vorreiter in der Forschung zur präventiven Konservierung, hat die wichtigsten Schadensursachen zusammengefasst, die es gilt, positiv zu beeinflussen. Sie umfassen etwa Luftfeuchtigkeit, Temperatur, Staub und Schadstoffe, Licht, biogene Einflüsse wie Schädlinge und Schimmel, aber auch mechanische Einwirkungen aller Art, und katastrophale Ereignisse wie Feuer und Wassereinträge. Nicht zu vergessen ist der menschliche Faktor, der sich etwa im schlechtem Handling von Objekten, Diebstahl, Vandalismus, aber auch besonders häufig in Unwissenheit und Ignoranz manifestiert.

Anders als für die präventive Konservierung, gibt es bisher keine international anerkannte Definition von Sammlungspflege (in Englisch: collection care, collections care) – der zweite wichtige Begriff in diesem Kapitel. Die Wortbedeutung legt nahe, dass es sich um eine kontinuierliche Tätigkeit handelt. Der Duden beschreibt das Wort Pflege als

⁸ European Confederation of Conservator-Restorers' Organizations: Professional Guidelines (I), überarbeitete Fassung aus dem Jahr 2002/2004, deutsche Übersetzung, in: <https://www.restauratoren.de/wp-content/uploads/2016/10/E.C.C.O.-Richtlinien-I-Der-Beruf.pdf>, Zugriff am 4.3.2019, S. 2.

⁹ ICOM-CC, Terminology to characterize the conservation of tangible cultural heritage, following the resolution on a terminology for conservation of the 15th Triennial Conference in New Delhi in September 2008, in: <http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/#.W9s7p-lxk2x>, Zugriff am 1.11.2018.

¹⁰ Ebd.

¹¹ European Confederation of Conservator-Restorers' Organizations: Professional Guidelines (I), überarbeitete Fassung aus dem Jahr 2002/2004, deutsche Übersetzung, in: <https://www.restauratoren.de/wp-content/uploads/2016/10/E.C.C.O.-Richtlinien-I-Der-Beruf.pdf>, Zugriff am 4.3.2019, S. 2.

„sorgende Obhut“, als eine „Behandlung mit den erforderlichen Maßnahmen zur Erhaltung eines guten Zustands“¹². Sammlung wird als „Gesamtheit gesammelter Gegenstände“¹³ erklärt. Rein nach der Wortbedeutung ist Sammlungspflege also „sorgende Obhut mit dem Ziel, die Gesamtheit einer Sammlung in einem guten Zustand zu erhalten“. Sammlungspflege wird häufig schlicht als Synonym für präventive Konservierung benutzt. Das zeigt sich auch auf Wikipedia, wo geschrieben steht: “Collections care, which is sometimes called preventive conservation (...).”¹⁴ Eine Diskussion darüber fand am IIC-Kongress in Turin im September 2018 unter Fachleuten statt.¹⁵ Es herrschte die Meinung vor, dass Sammlungspflege einen größeren Aufgabenbereich bezeichne als die präventive Konservierung, da sie sowohl indirekte als auch direkte Maßnahmen umfasse. Zur Sammlungspflege gehören demzufolge nicht nur die Verbesserung der Umgebungssituation, sondern auch Konservierungsmaßnahmen, wie etwa Oberflächenreinigung oder Sicherungsmaßnahmen.¹⁶ Auf der anderen Seite standen ExpertInnen, die die präventive Konservierung als übergeordneten Begriff ansehen. Sie traten dafür ein, die Definition der präventiven Konservierung auszuweiten und die Beschränkung auf indirekte Maßnahmen aus der Definition zu streichen. Ihnen zufolge könne Sammlungspflege nur in Museen stattfinden, nicht jedoch in Bezug auf Denkmäler wie Gebäude oder Ausgrabungsstätten. Somit handele es sich bei der Sammlungspflege also nur um einen eingeschränkten Teilbereich der präventiven Konservierung.¹⁷

Weiteren Aufschluss über das Wesen der Sammlungspflege geben die ethischen Richtlinien für Museen vom Internationalen Museumsrat (ICOM – International Council of Museums). Diese bilden die Grundlage der professionellen Arbeit von Museen und Museumsfachleuten.¹⁸ Ein eigener Paragraf widmet sich der „Pflege von Sammlungen“. Darunter gelistet sind unter anderem die Punkte: Dokumentation der Sammlungen, Schutz vor Katastrophen, vorbeugende Konservierung und Restaurierung der Sammlungen, wobei hier insbesondere Maßnahmen zur Stabilisierung der einzelnen Stücke gemeint sind.¹⁹ Hier zeigt sich, dass die Sammlungspflege sowohl direkte Maßnahmen der Konservierung miteinbezieht, als auch solche der präventiven

¹² Bibliographisches Institut, Duden, Pflege, Rechtschreibung, Bedeutung, Definition, Synonyme, Herkunft, in: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Pflege>, Zugriff am 4.11.2018, update 2018.

¹³ Bibliographisches Institut, Duden, Sammlung, Rechtschreibung, Bedeutung, Definition, Synonyme, Herkunft, in: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Sammlung#Bedeutung2a>, Zugriff am 4.11.2018, update 2018.

¹⁴ Wikipedia, Collections care, in: https://en.wikipedia.org/wiki/Collections_care, Zugriff am 1.11.2018, update 14.6.2018

¹⁵ IIC 2018 Turin Congress - Preventive Conservation: The State of the Art, 10-14 September 2018.

¹⁶ Diese Meinung vertrat etwa Helen Lindsay, die am IIC 2018 Turin Congress - Preventive Conservation: The State of the Art einen Vortrag über “Evidencing the case for preventive conservation: the role of collections care documentation” (11.9.2018); oder auch: Freundliche Mitteilung von Helen Lloyd (National Trust UK), persönliches Gespräch am 15.9.2018.

¹⁷ Freundliche Mitteilung von Gael de Guichen, persönliches Gespräch am 15.9.2018.

¹⁸ ICOM-Deutschland, Ethische Richtlinien für Museen, in: <http://www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-ethische-richtlinien-fuer-museen.php>, Zugriff am 8.12.2018.

¹⁹ ICOM – Internationaler Museumsrat, Ethische Richtlinien für Museen von ICOM, in: http://www.icom-deutschland.de/client/media/364/icom_ethische_richtlinien_d_2010.pdf, Zugriff am 5.11.2018, S. 15-16, 2.18-2.26.

Konservierung als auch des Sammlungsmanagements. Sie haben eines gemeinsam: Sie zielen auf die langfristige Erhaltung des Bestandes ab.

In der Lehre des Instituts für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst Wien²⁰ geht die Definition von Sammlungspflege konform mit diesen Richtlinien und der vorherrschenden Meinung am IIC-Kongress in Turin 2018. Die Unterscheidung von präventiver Konservierung von der Sammlungspflege erfolgt klar über die Art der Maßnahmen, so Gabriela Krist: „Obwohl dies häufig geschieht, kann Sammlungspflege nicht mit präventiver Konservierung gleichgesetzt werden. Die präventive Konservierung konzentriert sich ausschließlich auf indirekte Aktionen (...) und ist somit ein deutlich abgegrenzter Teilbereich. In der Sammlungspflege werden hingegen auch Eingriffe wie Reinigung, Festigung und Sicherung an Objekten vorgenommen, wobei immer die Gesamtheit des Bestandes berücksichtigt wird. Erhaltungsstrategien für gesamte Sammlungen ersetzen somit aufwändige, in regelmäßigen Abständen durchzuführende Einzelrestaurierungen (...).“²¹ Die Sammlungspflege geht also auch in der Auffassung des Instituts deutlich über die Aufgabengebiete der präventiven Konservierung hinaus und bezieht diese mit ein. Ein Blick in das Inhaltsverzeichnis des Werkes „Collection Care – Sammlungspflege“²² aus der institutseigenen Reihe und die darin enthaltenen Artikeln etwa „Zur Idee der Prävention in der Denkmalpflege“, „Raumklima und Sammlungsmanagement“ oder „Sammlungspflege von historischen Kronleuchtern“, machen außerdem deutlich, dass nicht nur Konvolute von Objekten sondern auch Denkmale und Raumausstattungen Aufgabengebiet der Sammlungspflege sein können. Besonderes Augenmerk wird auf die Praxis gelegt: „Erfolgreiche Sammlungspflege hat sehr viel damit zu tun, ob sich die Theorie in der Praxis bewährt.“²³

In dieser Arbeit wird der Begriff „Sammlungspflege“ konform zu dieser Definition benutzt. Die vielfältigen Maßnahmen zur Erhaltung der Sammlung des Stiftes Neukloster – von der Depotplanung bis zur Reinigung von Objekten, der Klimaregulierung oder dem Integrated Pest Management – werden als Teil eines ganzheitlichen Sammlungspflege-Konzeptes betrachtet.

²⁰ Etwa: Gabriela Krist, Einführung in die Konservierungspraxis I, jährliche Vorlesung am Institut für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst Wien.

²¹ Krist (2019), S. 14-15.

²² Krist (2015)

²³ Ebd., S. 11.

5.1.2. Risk Assessment und konservatorische Bestandsaufnahme

In der Regel wird im Vorfeld konservatorischer-restauratorischer Maßnahmen eine Bestandsaufnahme durchgeführt, in der ausgehend vom Objekt der kunst- und kulturhistorische Hintergrund, Technologie, Materialien, Zustand und Schadensursachen analysiert werden. Zentrale Fragen hierbei sind etwa: In welchem Kontext ist das Objekt entstanden? Woraus setzt es sich zusammen? Wie wurde es hergestellt? Wie wurde es in der Vergangenheit genutzt, verändert, repariert oder restauriert? Woraus ergibt sich der Zustand, in dem es sich heute befindet? Welche Schadensursachen können identifiziert werden? Eine solche Untersuchung beginnt in der Regel mit der optischen restauratorische Befundung – sie beginnt mit der Analyse des Restaurators/der Restauratorin. Je nach Aufgabenstellung kommen weiterführende naturwissenschaftliche Untersuchungen als auch Literaturrecherche zum Einsatz, die die Bestandsaufnahme untermauern. Durch die Bestandsaufnahme wird eine wertvolle Informationsgrundlage über ein Objekt geschaffen, die es dem Restaurator/der Restauratorin ermöglicht, fundierte Entscheidungen über das Ziel und das Konzept möglicher Maßnahmen zu treffen.²⁴ In den Professional Guidelines wird diese wichtige Aufgabe von ECCO folgendermaßen zusammengefasst: „Die diagnostische Untersuchung umfasst die Identifizierung des kulturellen Erbes, die Bestimmung seiner Zusammensetzung und die Evaluierung seines Erhaltungszustandes; die Feststellung von Verfall und Einschätzung dessen Art, Ausmaßes und Ursachen sowie die Entscheidung über Art und Ausmaß der erforderlichen Maßnahmen. Sie beinhaltet die Auswertung relevanter vorliegender Quellen.“²⁵

Dieses System kann in einer verschlankten Form auf ganze Sammlungen umgelegt werden. In der englischen Fachliteratur wird diese Vorgehensweise auch „collection survey“²⁶, „conservation survey“²⁷ oder „condition survey“²⁸ genannt. Der National Trust UK versteht darunter etwa die systematische Bestimmung des Zustandes und der benötigten Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen für jedes einzelne Objekte, einer Innenausstattung oder einer Sammlung.²⁹ Für eine solche Analyse benutzt das Institut für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst Wien drei Zustandskategorien, die sich am konservatorischen Handlungsbedarf orientieren und nicht etwa an der „Ausstellungsfähigkeit“ der Objekte. „Gut“ bedeutet, dass das betreffende Objekt langfristig stabil ist. Bei „mittel“ sind bereits beginnende Schäden oder

²⁴ Siehe etwa: Staniforth (2006), S. 36-39.

²⁵ European Confederation of Conservator-Restorers' Organizations: Professional Guidelines (I), überarbeitete Fassung aus dem Jahr 2002/2004, deutsche Übersetzung, in: <https://www.restauratoren.de/wp-content/uploads/2016/10/E.C.C.O.-Richtlinien-I-Der-Beruf.pdf>, Zugriff am 4.3.2019, S. 2.

²⁶ Michalski (2004), S. 56.

²⁷ Staniforth (2006), S. 39.

²⁸ Ebd., S. 39.

²⁹ Ebd., S. 39.

bestandsgefährdende Alterungserscheinungen zu erkennen. In der Kategorie „schlecht“ besteht akuter konservatorischer Handlungsbedarf. Daraus ergibt sich eine Prioritätenliste für die Konservierung und Restaurierung von Einzelobjekten und Sammlungsbestandteilen.³⁰

Dieser Ansatz kann durch das sogenannte „Risk Assessment“ – die Risikoanalyse – erweitert werden. Hier wird die Wahrscheinlichkeit des Eintretens von bestimmten Risiken für die Erhaltung der Sammlung in den nächsten 100, 300 oder 1000 Jahren abgeschätzt und deren Schädigungspotential für die Sammlung ermittelt. „Risiko“ wird in diesem Zusammenhang als die „Möglichkeit eines Verlustes“ definiert.³¹

Im ersten Schritt des Risk Assessments werden relevante Risiken und Schadensursachen identifiziert, dann wird die Gefährdung bewertet, wobei sowohl die Eintrittswahrscheinlichkeit als auch das mögliche Schadensausmaß ermittelt werden. So stellen sich in jedem Risk Assessment die folgenden Fragen: Was kann passieren? Wie wahrscheinlich ist das Eintreten eines solchen Ereignisses? Was werden die Konsequenzen sein? Wie groß sind die Auswirkungen, wenn das Ereignis eintritt?³² Im nächsten Schritt erfolgt die Risikobewertung in Zahlen. Anhand der Zahlen kann entschieden werden, welche Maßnahmen Priorität haben.

Heute haben Museen, Archive und Bibliotheken bereits über zwei Jahrzehnte Erfahrung im Einsetzen dieses Werkzeuges für Sammlungen. Robert Wallers Cultural Property Risk Assessment (CPRAM)³³ und Stefan Michalski's ABC-Methode³⁴ sind wohl die bekanntesten Herangehensweisen. Sie unterscheiden sich vor allem darin, wie die Risiken in Zahlen ausgedrückt werden.³⁵ Bei beiden Methoden wird bevorzugt nach dem „Framework for the Preservation of Museum Collections“ des Canadian Conservation Institutes (CCI) vorgegangen. Darin sind die „ten agents of deterioration“ als wichtigste Schadensfaktoren angeführt³⁶, die im nächsten Absatz in der deutschen Übersetzung aufgelistet werden.

Eine solche Vorgehensweise hilft, fokussiert alle Optionen durchzudenken und somit zu einer möglichst vollständigen Auflistung von Risiken zu kommen³⁷ und die gefundenen Lösungen zu kommunizieren.³⁸ Jedoch kann ein Risk Assessment weder das Urteilsvermögen erfahrener RestauratorInnen oder MuseumsmitarbeiterInnen noch die Durchführung von an Objekten und Sammlungen notwendigen Maßnahmen ersetzen.

³⁰ Dieses System wurde von Gabriela Krist und ihrem Team am Institut für Konservierung und Restaurierung entwickelt und wird im Kapitel „Schwund und Verlust“ noch einmal eingehend erläutert.

³¹ Michalski (2004), S. 52.

³² Brokerhof (2016), S. 19.

³³ Siehe etwa: Waller (2003).

³⁴ Siehe: Michalski (2004)

³⁵ Brokerhof (2016), S. 19.

³⁶ Ebd., S. 18.

³⁷ Michalski (2004), S. 52.

³⁸ Michalski (2016), S. 8.

Die ten agents of deterioration (die zehn Hauptschadensursachen):

1. Mechanische Einwirkungen
2. Feuer
3. Wasser
4. Diebstahl/Vandalismus
5. Schädlinge
6. Schadstoffe/Staub
7. Licht
8. Ungeeignete Temperatur
9. Ungeeignete relative Luftfeuchtigkeit
10. Schwund und Verlust („Risk of Dissociation“)³⁹

Eine vereinfachte Form vom Michalski's ABC Methode soll in dieser Arbeit zum Einsatz kommen.⁴⁰ Sie wird hier im Speziellen dazu verwendet, um die Risiken für die Erhaltung der Sammlung des Stiftes Neukloster im Jahr 2013 mit denen im Jahr 2018 nach dem Abschluss des Projekts zu vergleichen und so die im Projekt gesetzten Maßnahmen zu evaluieren. Die Risikoquantifizierung nach der ABC Methode erfolgt in drei Kategorien. In der Kategorie A wird der Zeithorizont eines Risikos beurteilt: die Häufigkeit des Eintretens bzw. die Zeitabstände, in denen Schäden und Verluste zu erwarten sind. In der Kategorie B wird festgestellt, wie groß die Auswirkungen des Eintretens eines Risikos auf jedes einzelne betroffene Objekt sind. In der Kategorie C wird beurteilt, welcher Anteil der Sammlung insgesamt betroffen wären. Am Ende werden alle drei Werte addiert, um die Risikogröße in Zahlen zu erhalten.⁴¹ Da es sich sozusagen um einen Blick in die Zukunft handelt, ist die Bandbreite des Möglichen entsprechend hoch. Es verbleibt naturgemäß ein großer Anteil an Unsicherheiten.⁴²

In Tabelle 1 ist die Skala für die Risikoquantifizierung nach der ABC Methode für alle drei Kategorien gegeben.

³⁹ Michalski (2016), S. 69-70.

⁴⁰ Ein ähnliches System kam bei einer Diplomarbeit am Institut für Konservierung und Restaurierung zum Einsatz: Biber (2012).

⁴¹ Michalski (2016), S. 87-88.

⁴² Ebd., S. 92.

Tabelle 1: Skala für die Risikoquantifizierung nach der ABC Methoden von Michalski, nach Michalski (2016), S. 94-97, übersetzt aus dem Englischen von Johanna Runkel

	A	B	C
PUNKTE	Häufigkeit des Eintretens des Risikos bzw. Dauer bis Schäden zu erwarten sind	Größe der Auswirkung des Eintretens des Risikos auf jedes einzelne betroffene Objekt	Größe des Anteils der Sammlung, der insgesamt vom Eintreten des Risikos betroffen wäre
5	1 Jahr	100 % Totalverlust	100 % Totalverlust, gesamte Sammlung
4	10 Jahre	10 % erheblicher Schaden	10 % ein erheblicher Teil der Sammlung
3	100 Jahre	1 % kleiner Schaden	1 % ein kleiner Teil der Sammlung
2	1000 Jahre	0,1 % sehr kleiner Schaden	0,1 % ein sehr kleiner Teil der Sammlung
1	10000 Jahre	0,01 % kaum wahrnehmbarer Schaden	0,01 % ein minimaler Teil der Sammlung

Die gesamte Risikogröße, die sich durch die Addition von Kategorie A, B und C ergibt, wird wiederum in Schritte eingeteilt, die die Dringlichkeit aufzeigen können. So sind bei allen Punktezahlen über 9,5 dringende Maßnahmen erforderlich. Die darunterliegenden Punktezahlen zeigen, dass kontinuierliche Sammlungspflegemaßnahmen und Verbesserungen immer notwendig sind, und dass die größten Risiken bereits reduziert wurden (Tab. 2).⁴³

Tabelle 2: Skala für die Risikogröße nach der ABC Methoden von Michalski, nach Michalski (2016), S. 137, übersetzt aus dem Englischen von Johanna Runkel

RISIKOGRÖßE	BESCHREIBUNG
15-13,5	Katastrophale Priorität Es droht der Totalverlust der Sammlung in naher Zukunft (wenige Jahre oder kürzer). Wird dann wahrscheinlich, wenn sich Objekte in einer Hochgefahrenzone befinden, etwa in instabilen Gebäuden an einem ungünstigen Ort oder wenn bekanntermaßen große Gefahren von Kriegen, oder Naturkatastrophen drohen.
13-11,5	Extrem hohe Priorität Erhebliche Verluste und Schäden sind innerhalb von einem Jahrzehnt oder weniger zu erwarten. Diese Punktezahlen werden in der Regel erreicht, wenn große Feuer- oder Diebstahlfahr droht oder wenn starke Schädigung durch hohe Lichtexposition und sehr hohe relative Luftfeuchtigkeit zu erwarten sind.
11-9,5	Hohe Priorität Es ist eine große Schädigung eines kleinen Teils der Sammlung in einem Jahrzehnt zu erwarten, oder ein Verlust eines großen Teils der Sammlung ist innerhalb eines Jahrhunderts möglich. Diese Punktezahlen sind in Organisationen üblich, in denen die Prinzipien der präventiven Konservierung nicht umgesetzt werden/wurden, oder wenn ein paar wenige wertvolle Objekte einem hohen Diebstahlrisiko ausgesetzt sind.
9-7,5	Mittlere Priorität Es sind moderate Schäden oder Verluste in einer Periode von mehreren Jahrzehnten oder der Verlust der gesamten Sammlung innerhalb mehrerer Jahrtausende zu erwarten. Diese Punktezahlen werden in der Regel auch von sehr bemühten Organisationen erreicht, wenn die größten Risiken bereits vermieden wurden.
7-5,5	Vernachlässigbare Priorität Diese Punktezahl bedeutet, dass kleine Schäden bei einem sehr kleinen Bereich der Sammlung in Jahrhunderten passieren können.

⁴³ Michalski (2016), S. 137.

Durch das hier durchgeführte Risk Assessment werden die Risiken für die Sammlung vor und nach den gesetzten Maßnahmen analysiert und quantifiziert. So können die Risikogrößen verglichen werden und somit folgende Fragen geklärt werden: Welche Maßnahmen waren besonders effizient und nachhaltig? Welche Risiken bestehen auch noch im Jahr 2018? Wo gibt es noch Verbesserungsbedarf?

Dabei muss immer der Kontext beachtet werden. Ziel soll es sein, die begrenzten finanzielle Ressourcen, Zeit und Energie richtig einzusetzen.⁴⁴ Darüber hinaus ist es insbesondere in der präventiven Konservierung von großer Bedeutung, dass alle Maßnahmen von allen Entscheidungsträgern – den Stakeholdern – getragen werden. Im Sinne der Nachhaltigkeit sollten diese nicht nur von RestauratorInnen vorgegeben, sondern auch von allen Sammlungsverantwortlichen unterstützt und mitgetragen werden.⁴⁵

⁴⁴ Staniforth (2006), S. 52.

⁴⁵ Ebd., S. 46.

5.1.3. Überblick über das Projekt 2013 bis 2018

Die Universität für angewandte Kunst Wien führte 2013-2017 ein Sammlungspflegeprojekt im Stift Neukloster durch.⁴⁶ Ziel war es, die Sammlung zu inventarisieren, adäquat zu lagern, Teile für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen und die gefährdeten Objekte zu sichern. Hier wird nun ein kurzer Überblick über die Ausgangssituation, den Zustand der Sammlung im Jahr 2013 und die gesetzten Maßnahmen bis zum Jahr 2018 gegeben. Dies soll zu einem besseren Verständnis der folgenden Kapitel beitragen, in denen die einzelnen Aspekte und Maßnahmen in der Folge eingehend und analytisch behandelt werden.

Die Sammlung von Stift Neukloster war im Jahr 2013 nicht inventarisiert und seit den 1990er Jahren in verschlossenen Räumlichkeiten im zweiten Stock des Stiftes gelagert, die nur für sehr wenige Personen zugänglich waren. Daher war sie in der Öffentlichkeit und in der Fachwelt in Vergessenheit geraten. Es waren keinerlei Depotmöbel vorhanden, die meisten Objekte standen frei oder waren in den historischen Naturalienkästen aus dem Jahr 1777 gedrängt untergebracht (Abb. 1-3). Es gab kein Personal, das für die Sammlung zuständig war.



Abbildung 1: Aufbewahrungssituation 2013: auf dem Boden gelagerte Gemälde

⁴⁶ Leitung: Gabriela Krist, Projektkoordination und Konzepterstellung: Johanna Runkel



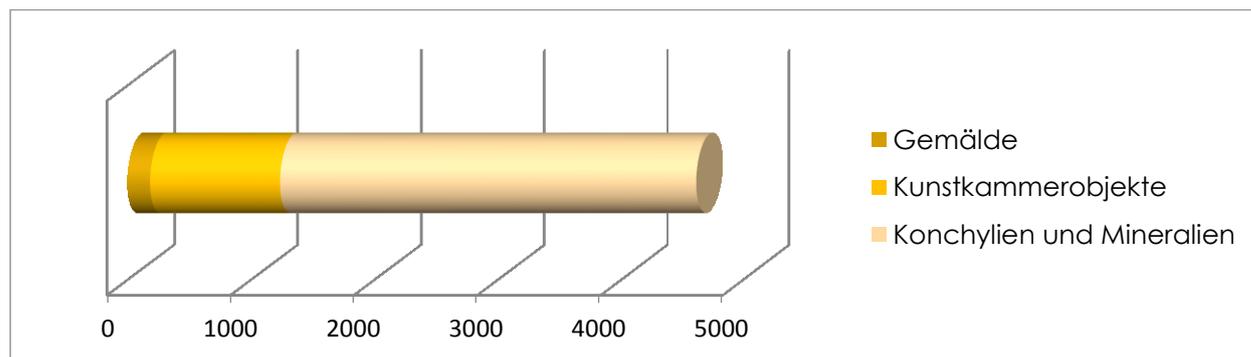
Abbildung 2: Aufbewahrungssituation 2013: freistehende Objekte



Abbildung 3: Aufbewahrungssituation 2013, die historischen Naturalienkästen aus dem Jahr 1777 wurden als Lagermöbel für Objekte aller Art genutzt.

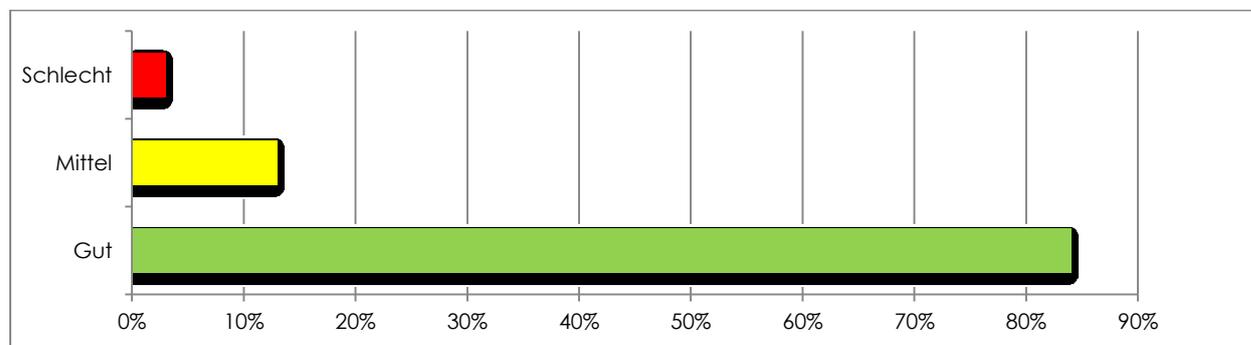
Als erster Schritt des Sammlungspflegeprojektes wurden eine konservatorische Bestandsaufnahme und ein aktuelles Inventar erstellt. So konnte zunächst festgestellt werden, dass sich die Sammlung aus 183 Bildern und Gemälden, 1053 Objekten (dreidimensionale Objekte, bei denen es sich vorwiegend um Materialkombinationen handelt) und 3379 Naturalia, also Muscheln, Schnecken und Mineralien zusammensetzt (Tab. 3).

Tabelle 3: Zusammensetzung der Sammlung, Anzahl der Objekte in den Sammlungsgruppen



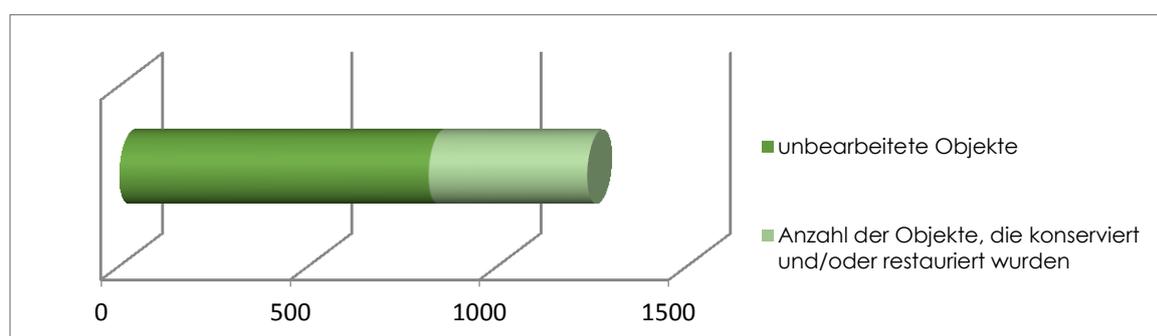
Im Zuge der Bestandsaufnahme wurde der Zustand der Objekte in drei Kategorien eingeteilt. Diese Analyse zeigte, dass sich im Jahr 2013 mehr als 80% der Stücke in einem guten und stabilen Zustand befanden. Rund 13% der Objekte wurden einer mittleren Zustandskategorie zugeordnet. Das bedeutet, dass langfristig restauratorische Maßnahmen gesetzt werden sollten, aber keine aktuelle Gefahr für das Objekt besteht. Bei einem kleinen prozentualen Anteil von 3%, der jedoch immer noch rund 150 Stücke umfasste, bestand dringender restauratorischer Handlungsbedarf und es drohte Substanzverlust. Bei dieser Klassifizierung wurde nur die Stabilität des jeweiligen Objekts in Betracht gezogen, und keine ästhetischen Beeinträchtigungen. Sie zeigte, dass sich die Sammlung trotz der ungünstigen Lagerbedingungen der letzten Jahre in einem verhältnismäßig guten Zustand befand (Tab. 4).

Tabelle 4: Einteilung der Sammlung in Zustandskategorie 2013, Angaben in Prozent.



Zur Konservierung und Restaurierung wurden jene Objekte ausgewählt, die sich in einem gefährdeten Zustand befanden oder/und für die Neuaufstellung der Sammlung des Neuklosters sowie für die Kunstgeschichte im Allgemeinen von großer Bedeutung sind. Die Priorität wurde auf die Kunstkammerobjekte und Gemälde gelegt. In einer Projektlaufzeit von drei Jahren konnten 55 Objekte am Institut bearbeitet werden.⁴⁷ 350 Objekte wurden vor Ort im Stift mit Teams von Lehrenden und Studierenden konservatorisch behandelt⁴⁸. Im Zuge dessen wurden etwa lose Teile wieder angeklebt, Malschichten gesichert oder die Oberflächen gereinigt. Zehn Naturaliakästen und vier weitere historische Möbelstücke wurden in Stift Heiligenkreuz restauriert (Tab. 5).⁴⁹

Tabelle 5: Anzahl der restaurierten bzw. konservierten Kunstkammerobjekte und Gemälde von 2013-2017 (Die Naturalia wurden hier nicht miteinbezogen).



Im Zuge des Projekts wurde für die Neuaufstellung der Sammlung ein Bereich im ersten Stock bestimmt, der sich direkt unter den alten Sammlungsräumlichkeiten befand und zwei Depoträume und einen großen Ausstellungsraum umfasst. Die Wahl der Räume wurde von Prior Pater Walter Ludwig getroffen, weil sie sowohl in Verbindung mit der Bibliothek als auch der Kirchen stehen und gut zugänglich sind. So können BesucherInnen die Sammlung besuchen ohne das Klosterleben zu stören. Der Gang vor diesen Räumen wurde genutzt, um die Naturalien in den historischen Kästen zu präsentieren (Abb. 4). Die Depots wurden geplant und mit maßgefertigten Einbauten und Möbeln ausgestattet.⁵⁰ Die Einrichtung der neuen Ausstellungsraumlichkeiten erfolgte zum einen durch die vorhandenen historischen Möbel, wie etwa die Naturalienschränke, die am Gang aufgestellt wurden, und zum anderen durch moderne und schlichte Vitrinen.⁵¹ Die Überlegungen in der Planung werden in den folgenden Kapiteln beschrieben.

⁴⁷ Dies erfolgte auch in den vier Klassen des Instituts für Konservierung und Restaurierung unter der Leitung von Gabriela Krist und der Mitbetreuung von: Tanja Kimmel, Britta Schwenck, Barbara Eisenhardt, Eva Lenhart, Kathrin Schmidt, Caroline Ocks, Veronika Loiskandel, Marija Milchin, Susanne Sandner. Aus den Projekten ergaben sich folgende Diplomarbeiten am Institut: Lee (2015), Gale-Schodterer (2016)..

⁴⁸ Die Studierenden des Instituts für Konservierung und Restaurierung sowie alle WerkstättenleiterInnen und Universitätsassistentinnen waren hier unter der Leitung von Gabriela Krist tätig. Johanna Runkel koordinierte die Arbeiten.

⁴⁹ Dies erfolgte durch die Werkstätten des Stiftes Heiligenkreuz unter der Leitung von Arnold Link.

⁵⁰ Die Planung der Depoteinrichtung erfolgte von Johanna Runkel, sie wurde von der Firma Erka umgesetzt, Rudolf Kirner, ERKA Metallwarenfabrik GmbH, Bonygasse 1, 1120 Wien

⁵¹ Das Ausstellungskonzept wurde von Johanna Runkel und Renate Madritsch erstellt. Die neuen Vitrinen wurden von Manfred Trummer entworfen und von den Werkstätten des Stiftes Heiligenkreuz unter der Leitung von

Ab Mai 2017 war die Sammlung nun bereits für die Öffentlichkeit zugänglich. 20-25 Personen konnten seitdem einmal im Monat mit Führungen die Sammlung für 1-2 Stunden besichtigen. Vom März 2019 bis November 2019 werden die Kunstkammer und das Naturalienkabinett von Stift Neukloster Teil der Niederösterreichischen Landesausstellung in Wiener Neustadt sein. Zu diesem Zeitpunkt ist ein noch größeres Besucheraufkommen zu erwarten und der Bekanntheitsgrad wird sich weiter steigern. Zur Vorbereitung der Landesausstellung wurden auch im Laufe des Jahres 2017 und 2018 noch weitere Verbesserungen in Depot und Ausstellung vorgenommen, die hier ebenfalls in der Folge beschrieben werden. Der Abschluss dieser Analyse erfolgte im März 2019, sie beinhaltet also die Vorbereitungen auf die Landesausstellung vor ihrer Eröffnung. Die Auswirkungen der Landesausstellung auf die Erhaltung der Objekte kann nur für die Zukunft abgeschätzt werden.

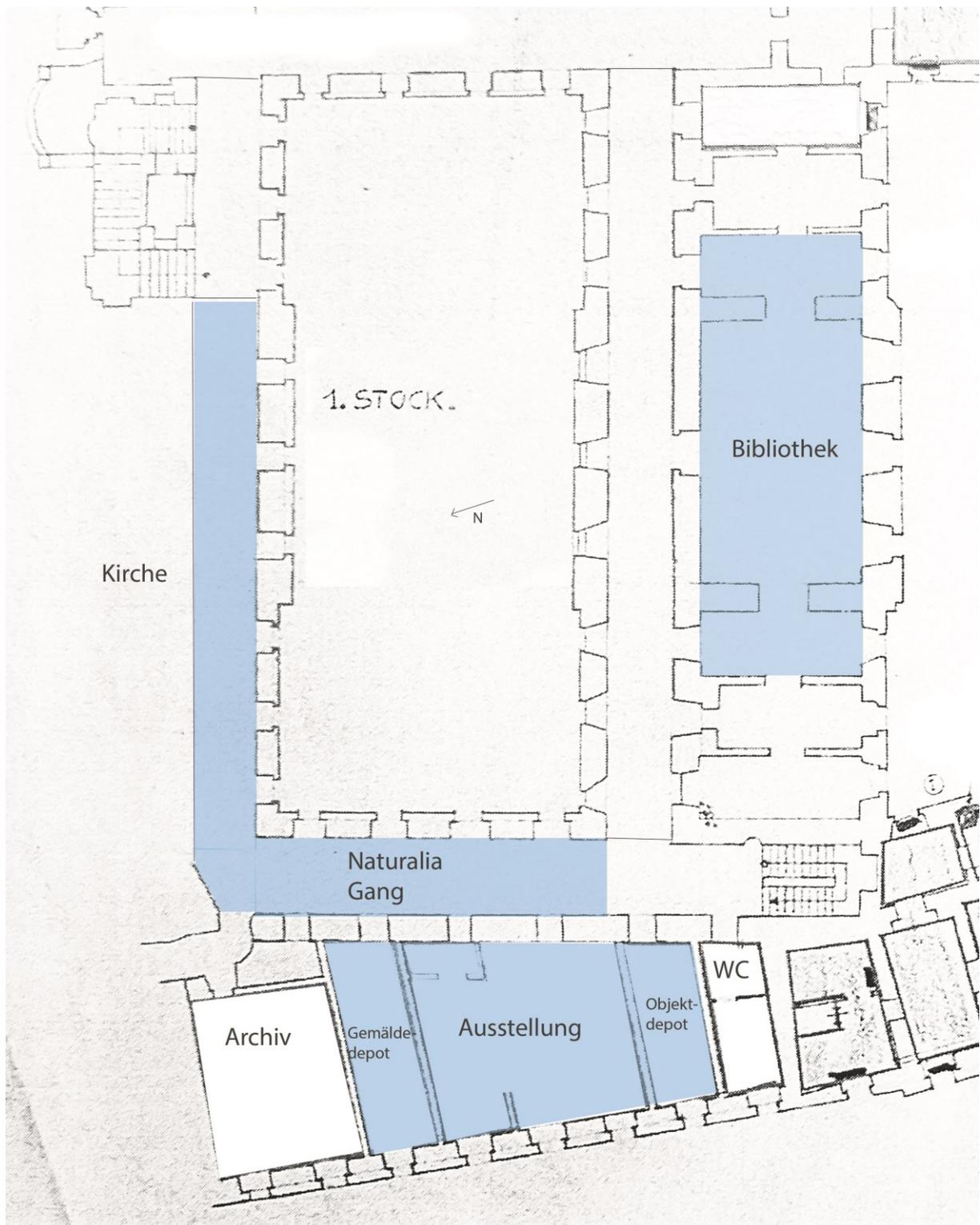


Abbildung 4: Grundrissplan des neuen Ausstellungsbereiches im ersten Stock des Stiftes

5.2. Pflege und Sicherung, Konservierung und Restaurierung

Bevor hier auf die gesetzten konservatorischen Maßnahmen für die gesamte Sammlung eingegangen wird, sollen nun zunächst diejenigen, die direkt an den Objekten vorgenommen wurden, herausgegriffen werden. Es handelt sich hierbei zum großen Teil um reine Pflegemaßnahmen, wie etwa Reinigung oder Sicherung und zu einem kleineren Teil um weitergehende Restaurierungen. Wie bereits erwähnt, wurden 55 Objekte am Institut bearbeitet,⁵² weitere 350 vor Ort im Stift durch Teams von Lehrenden und Studierenden⁵³. Die Bearbeitung der Objekte vor Ort erfolgte noch in den alten Aufbewahrungsräumlichkeiten, bevor die Stücke in die neuen Depots bzw. in die Ausstellung übersiedelt wurden.

5.2.1. Pflege- und Sicherungsmaßnahmen

Die Sammlung wurde in einer systematischen Vorgehensweise Pflege- und Sicherungsmaßnahmen unterzogen. Ziel war es, die Objekte im Rahmen der zur Verfügung stehenden Zeit und des Budgets in einen stabilen und gepflegten Zustand überzuführen.

Im Zuge dessen wurde der gesamte Gemäldebestand, der sich hauptsächlich aus Leinwandgemälden zusammensetzt, bearbeitet.⁵⁴ Zunächst wurden Gemäldevorder- und -rückseite mit Pinsel und Staubsauger gereinigt. Dies erfolgte so, dass lose Staubauflagen mit einem weichen Pinsel abgenommen wurden. Die Malschicht wurde anschließend mit Mikrofasertüchern gereinigt. Bei besonders sensiblen Oberflächen kamen PU-Schwämme für die Trockenreinigung⁵⁵ zum Einsatz. An Spann- oder Keilrahmenschenkeln wurden Latex-Schwämme⁵⁶ verwendet. Schmutztaschen, das heißt der Bereich zwischen Leinwand und unterer Spannrahmenleiste, wurden entleert.⁵⁷

War kein sicherer Halt des Gemäldes im Zierrahmen gegeben, so wurde das Gemälde ausgerahmt. Der Rahmenfalz wurde anschließend mit säurefreien Nassklebepapierstreifen (Börtelstreifen) ausgekleidet, um die Bildoberfläche vor Abrieb zu

⁵² Dies erfolgte auch in den vier Klassen des Instituts für Konservierung und Restaurierung unter der Leitung von Gabriela Krist und der Mitbetreuung von: Tanja Kimmel, Britta Schwenck, Barbara Eisenhardt, Eva Lenhart, Kathrin Schmidt, Caroline Ocks, Veronika Loiskandel, Marija Milchin und Susanne Sandner. Aus den Projekten ergaben sich folgende Diplomarbeiten am Institut: Lee (2015), Gale-Schodterer (2016).

⁵³ Die Studierenden des Instituts für Konservierung und Restaurierung sowie alle WerkstättenleiterInnen und UniversitätsassistentInnen waren hier unter der Leitung von Gabriela Krist tätig. Johanna Runkel koordinierte und organisierte die Arbeiten.

⁵⁴ Dies erfolgte im Rahmen einer Projektwoche im Jahr 2016 mit Studierenden der Gemäldeklasse des Instituts für Konservierung und Restaurierung unter der Betreuung von Caroline Ocks und Veronika Loiskandel und der Leitung von Gabriela Krist.

⁵⁵ PU-Schwämme, Arkivprodukt AS, Birkebeinervegen 21, NO-2316 Hamar.

⁵⁶ Wallmaster Spezial-Reinigungsschwamm, Deffner & Johann GmbH, Mühläcker Straße 13, D-97520 Röhlein.

⁵⁷ Ocks (2019), S. 237.

schützen. Beim Einrahmen der Bilder wurden neue Federbleche oder Rahmenfedern an den Rahmen angebracht. Hatte das Gemälde zu viel Spielraum im Zierrahmen, wurden die Zwischenräume zwischen Bild und Zierrahmen mit Kork ausgefüllt und so das Gemälde fixiert.⁵⁸

In einigen Fällen musste die Malschicht gefestigt werden. Dies erfolgt mit 7%igem Störleim in deionisiertem Wasser. Löcher und Risse im Bildträger wurden mittels Streifen aus Polyester-Vlies⁵⁹ und Klebstoff-Film⁶⁰ gesichert.⁶¹ Hierbei handelt es sich um Sicherungen, die eine Hängung und Präsentation der Gemälde ermöglichen, weiteren Substanzverlust verhindern, jedoch die Fehlstelle nicht vollständig schließen. Andere, in der Restaurierung übliche Methoden, wie zum Beispiel die Einzelfadenrissverklebung mit anschließender Kittung und Retusche, wären aus Zeitgründen nicht praktikabel gewesen.

Als besonders gefährdet erwiesen sich in einigen Fällen die Polimentvergoldungen an den Zierrahmen der Gemälde, die neben losen Schollen bereits starke Verluste aufwiesen. Für die Festigung wurde hier eine Acryldispersion⁶² 1:1 in deionisiertem Wasser verwendet. Instabile oder gebrochene Spann- und Zierrahmen sowie lose Rahmenteile wurden außerdem mit modifiziertem Hautleim⁶³ verklebt und somit stabilisiert.⁶⁴

Nach diesen umfassenden Pflege- und Sicherungsmaßnahmen wurden die Gemälde für die Hängung im Depot bzw. in der Ausstellung vorbereitet und mit einer Zwei-Punkt-Aufhängung ausgestattet (diese Form der Montage wird im Kapitel „Mechanische Belastungen“ eingehend beschrieben). Das folgende Diagramm zeigt noch einmal einen Überblick über die Maßnahmen, die am Gemäldebestand, die an 107 Gemälden und Zierrahmen, durchgeführt wurden (Abb. 5).⁶⁵ Es macht deutlich, dass die Trockenreinigung von Zierrahmen und Gemälden eine der wichtigsten Maßnahmen darstellte, gefolgt von der Verbesserung der Montage in den Zierrahmen.

⁵⁸ Ocks (2019), S. 238.

⁵⁹ Hollytex, Deffner & Johann GmbH, Mühläcker Straße 13, D-97520 Röthlein.

⁶⁰ BEVA® 371, Deffner & Johann GmbH, Mühläcker Straße 13, D-97520 Röthlein. Aus BEVA 371 Lösung wird ein dünner Film hergestellt. Es wird als eine Harzmischung auf silikonbeschichtetem Polyester mit einem silikonbeschichtetem Zwischenblatt beschrieben, welche Ethylenvinylacetat Copolymere, Cyclohexanonharze, Phthalat-Ester des Hydroabietylalkohol und Paraffin enthält.

⁶¹ Ocks (2019), S. 237-238.

⁶² Plectol B500, Deffner & Johann GmbH, Mühläcker Straße 13, D-97520 Röthlein.

⁶³ Titebond® Hautleim, C.A. Götz jr. GmbH Landwüster Strasse 17 08258, Markneukirchen OT Wernitzgrün Deutschland.

⁶⁴ Ocks (2019), S. 237-238.

⁶⁵ Die Daten wurden von Caroline Ocks und Veronika Loiskandl erhoben.

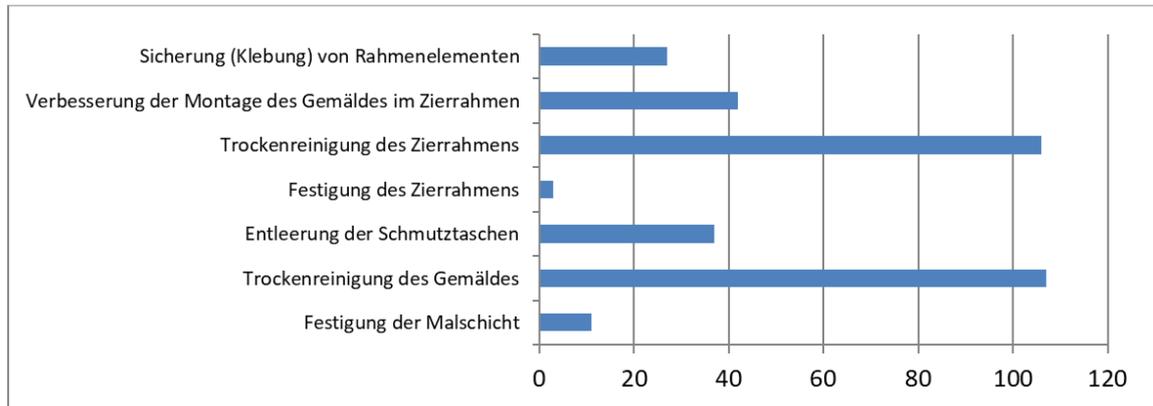


Abbildung 5: Durchgeführte Pflegemaßnahmen am Gemäldebestand. Die waagrechte Legende zeigt die Anzahl der Objekte, an denen diese durchgeführt wurden. Die Daten wurden von Caroline Ocks und Veronika Loiskandl erhoben.

Ebenso systematisch wurde mit den dreidimensionalen Objekten verfahren. Insgesamt wurden von 2013 bis 2017 243 dreidimensionale Objekte vor Ort von Studierenden gepflegt und gesichert.⁶⁶ Es handelte sich um Stücke unterschiedlichster Art aus verschiedenen Materialien und Materialkombinationen: Holz, Leder, Elfenbein, Metall, Glas, Keramik, Porzellan und Stein. Je nach Bedarf wurden sie trocken und/oder mit deionisiertem Wasser oder Lösemitteln gereinigt und lose Teile gefestigt bzw. geklebt.

Bei leichten Verstaubungen war in vielen Fällen die Reinigung mit Staubpinsel und Staubsauger oder mit trockenen PU-Schwämmchen⁶⁷ ausreichend. Diese Methode ist besonders schonend und kann an Oberflächen aller Art angewendet werden, auch auf gefasstem (stabilen) Holz, Pergament und Leder. Bei fest anhaftenden Verschmutzungen wurde außerdem, je nach Material, deionisiertes Wasser bzw. Ethanol, Testbenzin oder Aceton eingesetzt. Deionisiertes Wasser erwies sich vor allem auf anorganischen Oberflächen wie Keramik und Porzellan als gut geeignet, um festhaftende Verschmutzungen zu entfernen. Hier wurde insbesondere darauf geachtet, sensible Vergoldungen auf den Porzellanobjekten nicht durch die Reinigung abzureiben. Auf Glasoberflächen kam eine Mischung aus Ethanol und Wasser 1:1 zum Einsatz. Elfenbein wurde ebenfalls mit einer solchen Mischung bzw. nur mit deionisiertem Wasser gereinigt. Aceton wurde beinahe ausschließlich auf Metallobjekten eingesetzt, zum einen um Verschmutzungen zu entfernen, zum anderen, um möglicherweise vorhandene Fettanhaftungen auf den Objekten zu eliminieren und so auch zukünftige Korrosion gering zu halten. In Spezialfällen kam Benzin zum Einsatz, zum Beispiel um Vergoldungen auf Holz zu reinigen, oder um wachsartige Rückstände auf Metallobjekten zu lösen. Als

⁶⁶ Dies erfolgte im Rahmen von Projektwochen unter der Betreuung von Eva Lenhart und Johanna Runkel und unter der Leitung von Gabriela Krist mit Studierenden der Objektklasse des Instituts für Konservierung und Restaurierung.

⁶⁷ Polyurethan-Schaum, PU Schwämme – latexfrei, Deffner & Johann GmbH, Mühlacker Straße 13, D-97520 Rötthlein

Arbeitswerkzeuge für die Reinigung mit Wasser und Lösemitteln wurden wiederum Polyurethanschwämme aber auch Wattestäbchen und Mikrofasertücher⁶⁸ eingesetzt. Die Mikrofasertücher haben den Vorteil, dass großflächig und trotzdem schonend gearbeitet und ein sehr gleichmäßiges Reinigungsergebnis erzielt werden kann. In Ausnahmefällen wurden diese Methoden außerdem mit abrasiven Mitteln kombiniert, etwa dem Einsatz von Schlämme Kreide zur Reduktion von Silberkorrosion oder von Falzbeinen aus Bein zum schonenden Abschaben von besonders hartnäckigen Verschmutzungen. Je nach Objekt und Zustand wurde individuell entschieden, wie weit die Reinigung gehen soll.

Waren einzelne Stücke abgebrochen oder lose Elemente an den Oberflächen erkennbar, so wurden diese geklebt bzw. gefestigt. So wurde beispielsweise bei den mit Papier überzogenen Globen aus Holz eine Festigung der Oberfläche mit 10%iger Hydroxypropylcellulose⁶⁹ notwendig. Dieses Klebemittel wurde eingesetzt, weil es nicht stark glänzt und keine große Klebekraft erforderlich war. Darüber hinaus wurden Brüche in den konstruktiven Elementen aus Holz verklebt. Hierfür wurde modifizierter Hautleim⁷⁰ mit starker Klebekraft eingesetzt. Dieses Produkt besitzt den Vorteil, dass es nicht warmgehalten werden muss, also direkt aus der Tube verwendet werden und nach Bedarf verdünnt werden kann. Auch die Lederfutterale der Sammlung erforderten in vielen Fällen eine Festigung, weil sich das Leder von der Grundkonstruktion löste. Auch hier wurde überwiegend Hydroxypropylcellulose eingesetzt.

Das Kleben loser bzw. abgebrochener Teile war in vielen Fällen an Keramik und Porzellanobjekten notwendig. Durch schlechtes Handling waren in der Vergangenheit einige Stück in Mitleidenschaft gezogen worden. Die Bruchkanten waren frisch und passgenau und die Bruchstücke lagen meist neben den Objekten. Durch das Verkleben der Stücke vor Ort konnten sie wieder vervollständigt werden. Außerdem wurde verhindert, dass die einzelnen Bruchstücke verloren gingen bzw. später nach der Übersiedelung der Bestände nicht mehr zuordenbar gewesen wären. Die Klebungen erfolgten mit einem Acrylklebstoff⁷¹ 25%ig in Aceton.

Das folgende Diagramm zeigt die Pflege- und Sicherungsmaßnahmen, die an den dreidimensionalen Objekten zum Einsatz kamen und quantifiziert sie. Auch hier stellte die Trockenreinigung eine der wichtigsten Maßnahmen dar, gefolgt von der Reinigung mit Wasser und Lösemitteln (Abb. 6).

⁶⁸ Profissimo Mikrofasertücher, dm drogerie markt GmbH, Günter-Bauer-Straße 1, A-5071 Wals. Die Mikrofasertücher wurden vor der ersten Verwendung gewaschen.

⁶⁹ Klucel E, Kremer Pigmente GmbH & Co. KG, Hauptstrasse 41-47, D-88317 Aichstetten.

⁷⁰ Titebond® Hautleim, C.A. Götz jr. GmbH Landwüster Strasse 17 08258, Markneukirchen OT Wernitzgrün Deutschland.

⁷¹ Paraloid B 72, Kremer Pigmente GmbH & Co. KG, Hauptstrasse 41-47, D-88317 Aichstetten.

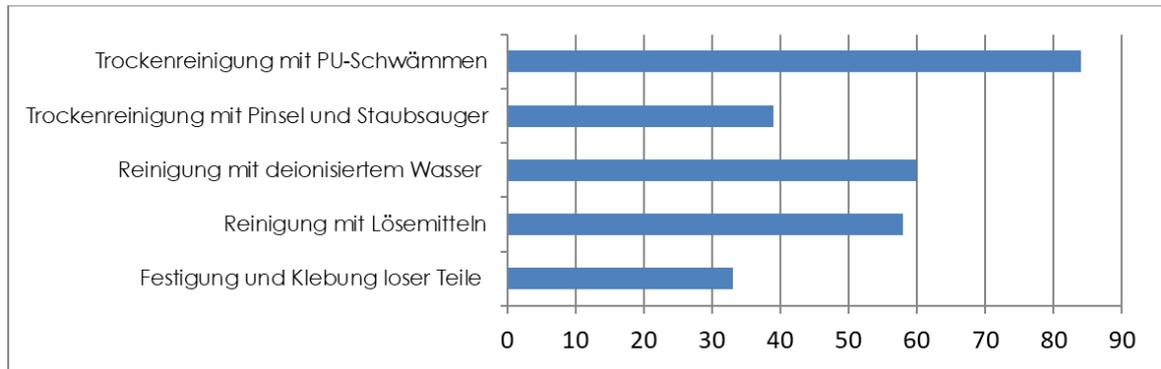


Abbildung 6: Durchgeführte Pflegemaßnahmen an den dreidimensionalen Objekten. Die waagrechte Legende zeigt die Anzahl der Objekte, an denen diese durchgeführt wurden.

Die einzelnen Maßnahmen und die eingesetzten Mittel wurden für jedes bearbeitete Objekt in einem Formular dokumentiert. Die gesammelten Informationen wurden nach Abschluss der Arbeiten gebunden und an das Stift übergeben.

5.2.2. Weiterführende Konservierung und Restaurierung

Weiterführende Maßnahmen wurden außerdem an 36 dreidimensionalen Objekten und 19 Gemälden vorgenommen. Diese Objekte wurden wegen ihres besonders schlechten Erhaltungszustandes und/oder wegen ihrer großen kunsthistorischen Bedeutung ausgewählt. Sie sind heute zum großen Teil in der Neuaufstellung der Kunstkammer ausgestellt. Unter den restaurierten Objekten befinden sich etwa die im kunsthistorischen Teil beschriebene und in der Ausstellung gezeigte Korallenkrippe, das Weihwasserbecken aus Koralle, die Elfenbeindrechseleien, die Muschelfiguren, die Käferflügelbilder, die sogenannte Strongbox, das Portrait Pater Bernhard Sommers, die Gemälde zur Allegorie des Geizes, ein Konsoltisch, die beiden antiken Glockenkrater und das Agnus Dei im Silberfiligranrahmen. Es konnten in einigen Fällen sogar neue innovative Verfahren entwickelt und angewendet werden. Ziel der Maßnahmen war es, Substanzverluste in Zukunft zu verhindern, die Objekte in einen stabilen Zustand zu bringen und darüber hinaus ein geschlossenes, gut lesbares Gesamtbild zu erreichen. Alle Maßnahmen wurden detailliert in Berichten dokumentiert und sind zum großen Teil im Werk „Depotoffensive“ von Gabriela Krist und Johanna Runkel⁷² publiziert. Hier werden nun vier Beispiele herausgegriffen, um die Arbeitsschritte und die Vorgehensweise zu zeigen.

⁷² Krist/Runkel (2019).

Das Jagdstilleben mit der Darstellung eines toten Hasen aus dem Jahr 1706⁷³ wurde 2013 in einer Kartonbox vorgefunden und verfügte über keinen Keilrahmen mehr – die Leinwand lag also lose vor. Das Objekt war in der Vergangenheit bereits beschnitten, doubliert, retuschiert, übermalt und neu gefirnisst worden, um Risse und Fehlstellen zu „reparieren“. Der längste Riss erstreckte sich über eine Länge von 30 cm. Bei der neuerlichen Restaurierung im Jahr 2016 war der Umgang mit den Altrestaurierungen zentral und damit vor allem die Frage, ob die historische Doublierung entfernt werden sollte. Eine Doublierung stellt eine vollflächige Verklebung der ursprünglichen Leinwand mit einer zweiten dar, somit ist auch eine Dedoublierung üblicherweise ein sehr großer Eingriff. In diesem Fall bot die Doublierleinwand keine ausreichende Spannung und Unterstützung mehr. Das Klebemittel war außerdem bereits sehr spröde und die beiden Leinwände ließen sich ohne Gefährdung für das Gemälde voneinander lösen. Nach der Dedoublierung erfolgte eine mechanische Reduzierung des verbliebenen Klebemittels und die Schließung der Risse und Fehlstellen. Diese wurde mit einer Einzelfadenverklebungen mit Lötnadel und einer Störleim-Weizenstärkekleister Mischung in deionisiertem Wasser als Klebemittel erreicht. Hierbei wurden die Originalfäden entlang der Risse miteinander verklebt und wenn nötig neue Leinenfäden eingesetzt. Abschließend wurde der sekundär aufgetragene vergilbte Naturharzfirnis reduziert und optisch störende Retuschen und Übermalungen entfernt.⁷⁴ Das Gemälde wurde auf einem eigens angefertigten Keilrahmen neu aufgespannt. Abschließend erfolgte das Schließen der Fehlstellen. Diese wurden zunächst mit einer Leimkreidemasse gekittet und dann mit der Methode der „Wiener Retusche“ mit Gouache- und Öl-Harzfarben retuschiert (Abb. 7).⁷⁵ Zuletzt wurde wiederum ein Naturharzfirnis aufgetragen. Das Gemälde wurde außerdem mit einem eigens dafür angefertigten Zierrahmen von der Stiftstischlerei Heiligenkreuz versehen. Dieser Zierrahmen wurde nach dem Vorbild anderer historischer Rahmenprofile in der Sammlung angefertigt.

⁷³ Siehe Teil 2 unter der Überschrift „Gemälde“.

⁷⁴ Dies erfolgte nach einer wässrigen Reinigung mit Tensiden und Triammoniumcitrat: Fettalkohol C16-18, Marlupal® 1618/25, Kremer Pigmente GmbH & Co. KG, Hauptstraße 41-47, D-88317 Aichstetten. Polyacrylsäure, Carbopol®EZ2, Kremer Pigmente GmbH & Co. KG, Hauptstraße 41-47, D-88317 Aichstetten. Die Reduzierung des Firnisses wurde mit einer Mischung aus Ethanol und Isooctan durchgeführt.

⁷⁵ Die Restaurierung wurde im Rahmen eines Semesterprojekts im Zentralen Künstlerischen Fach von Stefanie Hasenauer am Institut für Konservierung und Restaurierung unter der Betreuung von Caroline Ocks und Veronika Loiskandl und unter der Leitung von Gabriela Krist durchgeführt. Die Arbeit wurde 2019 publiziert: Hasenauer (2019). Dieser Absatz stellt eine Zusammenfassung der Publikation dar.



Abbildung 7: Jagdstilleben mit totem Hasen vor der Konservierung und Restaurierung (links) und danach (rechts).

Eine weitere besonders aufwändige Restaurierung erfolgte an einer Collage aus Papier, Textilien und Alabaster aus dem 17. Jahrhundert. Sie stellt die mythologische Szene „Aeneas flieht aus Troja“ dar. Die Darstellung basiert auf einem Gemälde des italienischen Malers Federico Barocci aus dem Jahr 1598,⁷⁶ die unter anderem auch in einem Kupferstich von Caracci aus dem Jahr 1559 aufgegriffen wurde.⁷⁷ Das Objekt weist eine Nadelholzplatte als Basis auf, auf die teilweise vergoldete und bemalte Alabasterplatten aufgebracht sind. Im Vordergrund befinden sich Figuren aus Haderpapier und Seidensatin. Im Zuge einer Diplomarbeit von Jin Yi Lee aus dem Jahr 2015⁷⁸ wurden umfassende Recherchen durchgeführt, jedoch kein Vergleichsbeispiel mit einer ähnlichen Materialkombination gefunden, was das Objekt zu einem interessanten Einzelstück macht. Vor der Restaurierung wies die Collage zahlreiche Fehlstellen, Brüche und Risse auf, die unter anderem durch die Deformierung des Bildträgers aus Holz verursacht worden waren. Die Collagefiguren aus Papier und Textil verloren ihre Haftung zum Untergrund und waren deformiert. Sowohl im Alabasterrelief als auch in den Collagefiguren waren großflächige Fehlstellen vorhanden, deren Behandlung den

⁷⁶ Federico Barocci, „Aeneas flieht aus Troja“, 1598, Galleria Borghese, Rom.

⁷⁷ Agostino Carracci nach Barocci, „Aeneas flieht aus Troja“, 1595, Stich, The British Museum, London

⁷⁸ Siehe: Lee (2015). Die Restaurierung wurde im Rahmen einer Diplomarbeit von Jin Yi Lee am Institut für Konservierung und Restaurierung unter der Betreuung von Caroline Ocks und Veronika Loiskandl und unter der Leitung von Gabriela Krist durchgeführt.

praktischen Schwerpunkt der Restaurierung bildete. Es wurde entschieden, die fehlenden Elemente zu rekonstruieren, um das Erscheinungsbild besser lesbar zu machen. Es wurde eine zurückhaltende, farblich weitgehend neutrale Methode der Fehlstellenintegration gewählt, in die die Vorlage des Kupferstiches von Carracci in Form einer grafischen Akzentuierung integrierte. So ist die Ergänzung immer noch als sekundäre Zugabe sichtbar und dem großen Interpretationsspielraum bei dieser Form der Rekonstruktion wurde Rechnung getragen. Die Fehlstellen im Alabasterrelief wurden mit einer Zweikomponenten-Epoxidharz-Modelliermasse⁷⁹ geschlossen, die Fehlstellen der Collagefiguren mit Hadernpapier⁸⁰. In allen Fällen erfolgte eine Eintönung der rekonstruierten Elemente in einem bräunlichen Farbton. Darauf wurden die Linien vom Stich Carraccis durch Abpausen mit Transparentpapier und schwarzem Pigment übertragen. Anschließend konnten die Linien mit Harz-Ölfarben und Pinsel nachgemalt und fixiert werden. Um das sensible Objekte vor mechanischen Belastungen, UV-Licht und Staub zu schützen, wurde außerdem eine Verglasung vorgenommen.⁸¹ Der originale Zierrahmen begünstigte diese Maßnahmen, denn er besitzt eine seitliche Öffnung, wodurch ein heute nicht mehr erhaltene Deckel eingeschoben werden konnte. An dieser Stelle wurde das Glas angebracht (Abb. 8).⁸²



Abbildung 8: Die Collage vor der Konservierung und Restaurierung (links) und danach (rechts).

Darüber hinaus wurde ein bedeutendes Konvolut der Sammlung restauriert: die 17 Bettlerfiguren aus Elfenbein, Bein und Holz. Auch sie wurden zunächst in Bezug auf ihre Materialien, Datierung, Provenienz und Herstellungstechniken untersucht. Durch die

⁷⁹Milliput® Superfine White, The Milliput Co, Units 8, Marion Industrial Estate, Dolgellau, Gwynedd LL401UU, Vereinigtes Königreich.

⁸⁰VÉLIN CUVE BFK RIVES Iohfarben, Japico Feinpapier-Vertriebs GmbH, Rasmussengasse 2, 1210 Wien, Österreich.

⁸¹Es wurde ein beidseitig interferenzentspiegeltes Spezialglas auf Weißglas (Flabeg Art Control UV90 ®) mit max.90% UV-Schutz im Maße von 39,5 x 56 x 0,2 cm (H x B x T) gewählt. Flabeg GmbH, Waldaustraße 13, 90441 Nürnberg, Deutschland.

⁸²Die Restaurierung wurde im Rahmen einer Diplomarbeit von Jin Yi Lee am Institut für Konservierung und Restaurierung unter der Betreuung von Caroline Ocks und Veronika Loiskandl und unter der Leitung von Gabriela Krist durchgeführt. Die Arbeit wurde 2019 publiziert: Jin Yi Lee (2019). Dieser Absatz stellt eine Zusammenfassung der Publikation dar.

gewonnenen Erkenntnisse und Literaturrecherche konnten sie zum Teil einer Werkstatt zugeordnet werden.⁸³ Die Gewandpartien der Figuren bestehen aus Holz, die sichtbaren Körperteile sind aus Stücken von Elfenbein bzw. Bein gefertigt. Die Figuren befanden sich vor der Restaurierung zum großen Teil in einem schlechten Zustand. Teile waren abgebrochen und es befanden sich Sprünge in Holz, Elfenbein und Bein. Außerdem lag eine massive Oberflächenverschmutzung vor und neun der Figuren wiesen einen gelblichen, stark versprödeten Überzug auf (Abb. 9). Durch die Analyse der Schichtenabfolge unter dem Auflichtmikroskop konnte festgestellt werden, dass es sich hierbei um einen sekundären Eingriff handelt. Durch eine Gaschromatographie-Massenspektrometrie-Analyse (GCMS) konnte die Zusammensetzung des Überzuges aus Leinöl, Kolophonium, Sandarak und Bernstein identifiziert werden.⁸⁴ In der Folge erfolgte zunächst eine Trockenreinigung aller 17 Objekte mit Pinsel und Feinstaubsauger, PU-Schwämmchen⁸⁵ und zuletzt mit Radiergummi⁸⁶ an den Partien aus Elfenbein bzw. Bein. Bei fest anhaftenden Verschmutzungen wurde auf dem Elfenbein bzw. Bein zusätzlich eine Mischung aus Ethanol und deionisiertem Wasser eingesetzt. Der sekundäre gelbliche Überzug wurde mit einem Gemisch aus Isooctan und Ethanol reduziert, sodass die betroffenen Oberflächen wieder ihre ursprüngliche Materialwirkung erreichten. Darüber hinaus wurden Verklebungen loser Elemente und Festigungsmaßnahmen mit Acrylharz⁸⁷ durchgeführt, sodass die Figuren wieder stabilisiert wurden.⁸⁸

⁸³ Siehe Teil 2 dieser Arbeit unter der Überschrift „Objekte der Kunstammer“ und „Elfenbein“.

⁸⁴ Eine FTIR Analyse des Überzuges wurde am Institut für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst unter der Anleitung von DI Tatjana Bayerova durchgeführt. Die GCMS Analyse wurde vom naturwissenschaftlichen Labor des Kunsthistorischen Museums Wien durchgeführt: Ausführung Dr. Vaclav Pitthard, Leitung: Dr. Martina Griesser.

⁸⁵ Polyurethan-Schaum, PU Schwämme – latexfrei, Deffner & Johann GmbH, Mühlacker Straße 13, D-97520 Rötthlein

⁸⁶ Poloyvinylchlorid, Mars-Plastic, STAEDTLER Schreib- und Zeichengeräte Vertriebsgesellschaft m.b.H., Stutterheimstraße 16-18, Stiege 2/Top21A, A-1150 Wien

⁸⁷ Ethyl-Methacrylat Copolymer, Paraloid B72, Kremer Pigmente GmbH & Co. KG, Hauptstr. 41 – 47, D-88317 Aichstetten

⁸⁸ Die Restaurierung wurde im Rahmen einer Semesterarbeit von Julian Cech und Maria Holzleitner am Institut für Konservierung und Restaurierung unter der Betreuung von Eva Lenhart und unter der Leitung von Gabriela Krist durchgeführt. Die Arbeit wurde 2019 publiziert: Holzleitner/Cech (2019). Dieser Absatz stellt eine Zusammenfassung der Publikation dar.



Abbildung 9: Kombinationsfigur aus Bein und Holz vor der Konservierung und Restaurierung (links) und danach (rechts).

Im Mittelpunkt eines weiteren Restaurierungsprojekts stand ein Deckelpokal aus geschliffenem Glas mit einer Höhe von 60 cm aus dem 18. Jahrhundert. Das Objekt besteht aus zwei transparenten Glaselementen, dem Pokal und dem zugehörigen Deckel, wurde im Mundblasverfahren hergestellt und anschließend geschliffen. Das Objekt war vor der Restaurierung in 33 Einzelteilen zerbrochen, wies mehrere Sprünge auf und war stark verschmutzt. Zuerst wurde er gereinigt und die Einzelteile zusammengefügt.⁸⁹ Dadurch wurde das Ausmaß der Fehlstellen ersichtlich. Eine Fehlstelle an der Kupa des Pokals betraf mehr als ein Drittel der Auflagefläche des Deckels, wodurch dieser nicht mehr aufgesetzt werden konnte. Außerdem war die Gefahr groß, dass die Bruchkanten an der Fehlstelle weiter beschädigt werden würden. Die Auseinandersetzung mit herkömmlichen Glasergänzungsmethoden zeigte, dass diese für die große Fehlstelle des Deckelpokals wenig geeignet waren. So wurde der Deckelpokal mithilfe eines 3D-Scanners (Artec Eva⁹⁰, Firma Artec 3D) von Bernhard Mayrhofer (Firma Virtu Make) aufgenommen und die Fehlstelle am Computer rekonstruiert. In der Folge wurden verschiedene 3D-Druckverfahren und die verfügbaren Materialien in einer Testreihe geprüft. Es zeigte sich, dass sie aufgrund der Vergilbungsanfälligkeit der Materialien nicht für eine Ergänzung geeignet waren. Daher wurde mit Hilfe des 3D-Druck-Verfahrens zunächst ein kostengünstiges Modell aus Polylactid der Ergänzung hergestellt.⁹¹ Dann wurde das Modell mit Silikon (Kiwosil RTV-S30⁹²) abgeformt und diese

⁸⁹ Die Einzelteile wurden mit einem Gemisch aus Ethanol und deionisiertem Wasser (50:50) gereinigt und mit Epoxidharz (Hxtal NYL-1) geklebt.

⁹⁰ Der Scanner nimmt bis zu 16 Bilder pro Sekunde auf und hat eine Genauigkeit bis zu 0,1 mm, <http://www.artec3d.com/de/hardware/comparison-table/>, Zugriff am 04.06.2015.

⁹¹ Schmelzschichtungs-Verfahren= 3D-Druckverfahren, bei dem ein thermoplastischer Faden in der Heizröhre geschmolzen und vom Druckkopf Schicht für Schicht abgegeben wird. Bothmann, O., 3D-Druck-Praxis, Baden-Baden 2013, S. 18.

⁹² Kiwosil- Abformsilikon RTV-S30, Kurt Wolf & CO KG, Margaretenstraße 124, A-1050 Wien.

Form mit Epoxidharz (Epoxy- Eingießharz „Wasserklar“⁹³) ausgegossen. Der Abguss konnte durch geringe Nachbearbeitung in die Fehlstelle eingesetzt und punktuell befestigt werden. Durch diese Methode konnte ein geeignetes transparentes Material unabhängig von den Vorgaben des 3D-Druckers gewählt werden. Mit der Ergänzung ist es wieder möglich, den Deckel auf den Pokal zu setzen, die Stabilität wurde verbessert und die Bruchkanten geschützt. Ein weiterer Vorteil ist, dass die Ergänzung ohne viel Zeitaufwand wieder entnommen und eine neue Ergänzung gegossen werden kann (Abb. 10).⁹⁴



Abbildung 10: Die Einzelteile der zerbrochenen Glasvase wurden zusammengesetzt und verklebt. Die verbliebenen großflächigen Fehlstellen wurden durch ein innovatives Verfahren ergänzt.

Diese Beispiele zeigen, wie komplex und zeitintensiv Einzelrestaurierungen sein können und warum sie im Zuge eines Sammlungspflegeprojekts eher Einzelfälle als die Regel darstellen, weil sie ansonsten das Budget und den Zeitrahmen sprengen. Umso wichtiger war die sorgfältige Auswahl der Objekte für Einzelrestaurierungen – jene, die besonders substanzgefährdet waren und bei der einfach Sammlungspflegemaßnahmen zur Stabilisierung nicht mehr ausgereicht hätten, wurden bevorzugt. Bei Objekten, die für die Neuaufrichtung der Sammlung bestimmt waren, wurden außerdem auch Maßnahmen, die zur Verbesserung der Lesbarkeit und des ästhetischen Erscheinungsbildes beitrugen, vorgenommen.

⁹³ Epoxy- Eingießharz „Wasserklar“, Kurt Wolf & CO KG, Margaretenstraße 124, A-1050 Wien.

⁹⁴ Die Restaurierung wurde im Rahmen einer Semesterarbeit von Angela Vorhofer am Institut für Konservierung und Restaurierung unter der Betreuung von Manfred Trummer und unter der Leitung von Gabriela Krist durchgeführt. Die Arbeit wurde 2019 publiziert: Vorhofer (2019). Dieser Absatz stellt eine Zusammenfassung der Publikation dar.

5.3. Zustand der Sammlung, Risiken und Maßnahmen

Um die Evaluierung der Maßnahmen durchzuführen, werden hier Methoden der konservatorischen Bestandsaufnahme und des sogenannten „Risk Assessments“ zusammengeführt. Dieses Kapitel ist nach den „ten agents of deterioration“ gegliedert – den 10 Hauptschadensursachen für Kunstobjekte, die vom Canadian Conservation Institute definiert wurden. Sie werden nach den Prioritäten für die Sammlung im Stift Neukloster gereiht. Die Schadensursachen werden einzeln abgehandelt und aus unterschiedlichen Gesichtspunkten betrachtet. Zunächst werden sie beschrieben: ihre Auswirkungen, Charakteristika und Wirkungsweisen. Dann erfolgt die Analyse der Ausgangssituation im Stift Neukloster im Jahr 2013. Welche Spuren hat die jeweilige Schadensursache bereits hinterlassen? Wie viele Objekte wurden dadurch geschädigt? Gibt es historische Berichte über das Wirken der Schadensursache in der Vergangenheit? Es handelt sich also zunächst um eine Zustandserfassung. Für die weitere Analyse werden in der Folge die Methoden der Risikoanalyse angewendet. Es wird bewertet, wie groß die Risiken für die Erhaltung der Sammlung im Jahr 2013 waren und welche Schäden und Verluste möglich gewesen wären, wenn die Situation unverändert geblieben wäre. Im nächsten Abschnitt werden die Maßnahmen beschrieben, die von 2013 bis 2018 gesetzt wurden. Anschließend wird die neu geschaffene Situation im Jahr 2018 mit den Methoden der Risikoanalyse bewertet. Diese theoretische Abhandlung gibt Einblick in den Entscheidungsprozess und begründet welche Prioritäten unter Berücksichtigung des beschränkten Budget- und Zeitrahmens gesetzt wurden. Als Resultat soll sich ein klares Bild der Auswirkung und Effizienz der Maßnahmen ergeben.

5.3.1. Schwund und Verlust

Das Canadian Conservation Institute bezeichnet den Schadensmechanismus, der zu Schwund und Verlust von Objekten und Informationen führt als „dissociation“. Wörtlich übersetzt bedeutet „dissociation“ Entkopplung oder Absonderung – in diesem Fall von Kunstobjekten. Etwas freier kann dieser Risikofaktor auch als Unwissenheit bzw. fehlender Überblick über eine Sammlung übersetzt werden. Dieses Risiko äußert sich im Verlust von Objekten und/oder Informationen oder darin, dass weder das eine noch das andere auffindbar oder miteinander verknüpfbar ist. „Dissociation“ kann bei Katastrophen oder laufend in kleinerem Ausmaß stattfinden. Häufig sind diese Vorfälle mit anderen Schadensmechanismen verknüpft, sehr häufig mit den Menschen in der Umgebung. Das Bewegen von Objekten ohne Dokumentation, das Entfernen oder das Verlorengehen von Beschriftungen, die unübersichtliche und nicht konsequente Inventarisierung einer Sammlung oder auch Transkriptionsfehler spielen hierbei eine große Rolle.⁹⁵

Schwund und Verlust von Objekten und Informationen scheinen schon im 19. Jahrhundert ein bekanntes Phänomen im Stift Neukloster gewesen zu sein. 1855 hatte Abt Schwindel Schwierigkeiten bei der Inventarisierung, weil viele Informationen zu den Objekten bereits in Vergessenheit geraten waren. So schreibt Schwindel in der Einleitung seines Inventars: „Ich bin zu wenig Kenner von allen vorhandenen Gegenständen, die richtige Beschreibung oder auch nur Angabe liefern zu können; daher ich ersuche meine Unrichtigkeiten nachträglich verbessern zu wollen. Ich habe bei dieser Zusammenstellung (...) hauptsächlich nur den Zweck vor Augen, und das Geschichtliche so mancher Gegenstände, das ich von den alten Geistlichen erfahren habe, von der Vergessenheit zu retten. Vieles ist leider, wovon nur Niemand Auskunft zu geben wusste, jetzt schon der Vergessenheit verfallen.“⁹⁶ Schwindel ordnete im Zuge der Inventarisierung jedem Objekt eine Nummer zu und „heftete“ diese auf die einzelnen Stücke.⁹⁷ Die Nummern sind nur noch in wenigen Fällen vorhanden – hierbei handelt es sich um Klebeetiketten, die mit Tinte beschriftet worden waren. Schwindels Werk blieb bis ins Jahr 2014 wahrscheinlich die einzige systematische Erfassung der Sammlung des Stiftes Neukloster. Weder im Neuklosterarchiv noch im Archiv in Stift Heiligenkreuz konnten im Zuge der Recherche weitere umfassende Inventare der Sammlung gefunden werden.

⁹⁵ Waller, R. R./Paisley S. C, Agent of deterioration: dissociation, in: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/dissociation.html#def1>, Zugriff am 8.12.2018, update 22.8.2018.

⁹⁶ Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855, S. 3.

⁹⁷ Ebd., S. 3.

Ausgangssituation

2013 bot das historische Inventar von 1855 keine gute Orientierung über den Bestand. Es ist in Kurrentschrift verfasst und verzeichnet viele Objekte, die sich gar nicht mehr in der Sammlung befinden.

Durch die enge Aufbewahrung und die Vermischung mit sammlungsfremden Gütern war es 2013 mit großen Schwierigkeiten verbunden, bestimmte Objekte zu suchen und zu finden. Das Fehlen von Inventarnummern machte eine schnelle Identifikation unmöglich. Der Platz am alten Aufbewahrungsort im Jahr 2013 war zu gering und Depotmöbel waren schlichtweg nicht vorhanden.

Der Zutritt zu Sammlungsräumen war 2013 stark eingeschränkt. Nur sehr wenige Personen im Stift verfügten über einen Schlüssel. Dies verhinderte den Zutritt fremder Personen, Diebstahl und Vandalismus. Aus dem sorgfältigen Verschließen lässt sich auch ableiten, dass die Sammlung als erhaltenswert betrachtet wurde.

Trotz dieser Sicherungsmaßnahmen und dem grundsätzlichen Willen zum Bewahren der Sammlung im Stift, führten die inadäquate Aufbewahrung und die fehlende Inventarisierung dazu, dass das Risiko von Schwund und Verlust von Objekten und Informationen im Jahr 2013 sehr hoch war. In der Risikobewertung wird deswegen davon ausgegangen, dass in einem Zeitraum von 100 Jahren ein kleiner Teil der Sammlung nicht mehr auffindbar oder aufgrund der schlechten Dokumentation und Unwissenheit über den Bestand abhandenkommen gekommen wäre (Tab. 6).

Tabelle 6: Schwund und Verlust, Risk Assessment 2013.

RISIKO	A	B	C	RISIKOGRÖßE
SCHWUND UND VERLUST	3	5	3	11

Gesetzte Maßnahmen: Bestandsaufnahme, Inventarisierung, Beschriftung und Ordnung der Objekte

Ein vollständiges Inventar ist einer der wichtigsten Aspekte, um dem Schwund und Verlust von Objekten und Informationen entgegenzuwirken. Die Inventarisierung ist ein standardisierter Vorgang, der Verluste von Objekten verhindern kann. In der Regel wird in einem Inventar der Fokus vor allem auf Herkunft, Datierung, Darstellung und andere Hintergrundinformation zur Geschichte des Objektes gelegt. Bei der Erfassung der Sammlung des Neuklosters wurden darüber hinaus auch Aspekte der konservatorischen Bestandsaufnahme berücksichtigt: Material, Herstellungstechniken, Schadensbilder und Zustand. Somit konnten die Daten für eine weitergehende konservatorische Analyse herangezogen werden. Das historische Inventar von 1855 wurde von der Autorin transkribiert, sodass die neuen Erkenntnisse daraus ebenfalls in die Erfassung des Bestandes miteinfließen konnten.

Im Zuge des Projekts des Instituts für Konservierung und Restaurierung wurde die Bestandsaufnahme und Inventarisierung der Sammlung des Stiftes Neukloster im Rahmen von drei Projektwochen mit bis zu 20 Studierenden durchgeführt⁹⁸. Die Daten wurden zunächst auf Datenblättern aufgenommen und dann in eine EDV-gestützte Datenbank überführt.⁹⁹ Der Vorteil von Datenbanken gegenüber analogen Systemen ist, dass eine große Menge an Informationen gespeichert, miteinander verknüpft und abgefragt werden kann.¹⁰⁰ Für das Stift Neukloster wurde von der Autorin eine auf den Bestand abgestimmte Datenbank mit folgenden Feldern entwickelt¹⁰¹: Inventarnummer, Fotonummer, historische Inventarnummer, Eigentümer, Sammlungsgruppe, Objektbezeichnung, Objektbeschreibung, Konvolut, Standort, historische Beschriftung, Maße, Material, Technik, Zustandskategorie, Zustandsbeschreibung, Signatur, Datierung, Künstler, Herkunftsort, Provenienz, Konservierung, Anmerkung, Literatur, ErstellerIn und Datum des Eintrags.¹⁰² Einige Felder sind aufgrund ihrer Bezeichnungen selbsterklärend, andere sollen hier kurz vorgestellt werden. Das Feld „historische Inventarnummer“ diente dazu, bereits existierende Inventarnummern zu dokumentieren. So wurden, wenn diese

⁹⁸ Studierende aus der Objekt-, Stein-, Textil- und Gemäldeklasse waren gemeinsam im Neukloster unter der Leitung von Gabriela Krist für die Inventarisierung und Bestandsaufnahme tätig. Sie wurden betreut von Johanna Runkel, Eva Lenhart, Kathrin Schmidt, Caroline Ocks, Veronika Loiskandl, Susanne Sandner, Britta Schwenck und Barbara Eisenhardt.

⁹⁹ Vom Institut für Konservierung und Restaurierung wurde zunächst Access 2010 benutzt. Am Ende der Projekte wurde die Access Datenbank laut Förderrichtlinien des Landes NÖ in die Datenbank IMDAS-pro überspielt. IMDAS Pro wurde vom Institut für Informations- und Kommunikationstechnologien der JOANNEUM RESEARCH Forschungsgesellschaft mbH entwickelt Joanneum Research Digital, Digital culture. Die digitale Welt der Kultur, in: <http://culture.joanneum.at/>, Zugriff am 4.6.2018, update 2018.

¹⁰⁰ ICOM, CIDOC Fact Sheet No 2, Labelling and marking objects, 1994, in: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Guidelines/CIDOC_Fact_Sheet_No2.pdf, Zugriff am 21.9.2016.

¹⁰¹ Besonderer Dank gilt Johann Wolfesberger für die enorme Unterstützung bei der Erstellung der Access-Datenbank.

¹⁰² Richtlinien zur Inventarisierung und zu den Informationsfeldern eines Inventars finden sich beispielsweise hier: Pröstler (2013), Roberts (2004).

einem Objekt zugeordnet werden konnten, die historischen Inventarnummern aus dem Jahr 1855 aufgenommen. Im Feld „Konvolut“ wurde vermerkt, welche Objekte zusammengehören.¹⁰³ Unter „historischer Beschriftung“ wurden Informationen erfasst, die sich im Laufe der Geschichte rund um oder an den Objekten angesammelt haben: beigelegte oder aufgeklebte Etiketten und Notizen, Beschriftungen auf den Rückseiten oder Verweise, die schon vom Künstler angebracht wurden. Die Kategorisierung des Zustands erfolgte in „gut“, „mittel“ und „schlecht“¹⁰⁴ (Abb. 11).

Inventarnummer	3			
Hist. Inventarnr.				
Sammlungsgruppe	Bild, Gemälde			
Objektbezeichnung	Leinwandgemälde			
Konvolut				
Beschreibung	Kaiser Karl VI (1685-1740), Zierrahmen			
Hist. Beschriftung				
Standort	Gemäldedepot, Gitterwand 1			
Maße in cm	197,5	105	5,7	
Zustand	I(gut)			
Künstler	Georg A. Wasshuber			
Signatur				
Provenienz	1732 durch Bernhard Sommer angekauft.			
Konservierung				
Anmerkungen				
Literatur	Mayer (1893), S. 11.			
Zustandsbeschreibung	Material	Technik		
Restaurierung, vorangegangene	Holz	gemalt		
Doublierung	Leinen, Hanf			
	Ölfarbe			
	Metall			

Abbildung 11: Ausschnitt aus dem aktuellen Inventar des Stiftes Neukloster

¹⁰³ Die aufsteigende Auflistung der jeweiligen Inventarnummern stellt hierbei die unverwechselbare Bezeichnung des Konvoluts dar.

¹⁰⁴ Mehr Informationen zu dieser Kategorisierung siehe: „Ausgangssituation und was von 2013 bis 2018 geschah“

Um die Nomenklatur einheitlich zu gestalten, wurde für die Felder „Objektbezeichnung“, „Standort“, „Material“, „Technik“, „Zustandskategorisierung“ und „Zustandsbeschreibung“ jeweils ein Thesaurus entwickelt. Somit entstanden einheitliche Schlagworte bzw. Suchbegriffe, um die Auswertung und Vernetzung der Daten zu vereinfachen (Tab. 7).¹⁰⁵

Tabelle 7: Thesaurus Material aus der Datenbank des Stiftes Neukloster.

Alabaster	Harz	Metall	Stuck
Baumwolle	Holz	Metallfaden	Synthetische Faser
Bein, Elfenbein	Holzfaserplatte	Mineral, Gestein	Synthetisches Bindemittel
Bergkristall	Horn, Schildpatt	Muschel, Schnecke	Textil
Bernstein	Insekt	Natürliches Bindemittel	Tierische Faser
Beton	Kalksandstein	Ölfarbe	Tierpräparat
Blei	Kalkstein	Pastellkreide	Ton
Brokat	Karton, Papier	Pergament	Versteinertes Fossil
Bronze	Keramik, Porzellan	Perle	Wachs
Edelstein	Knochen	Perlmutter	Wässriges Bindemittel
Eierschale	Kokosnuss	Pflanze	Wolle
Eisen	Koralle	Pflanzliche Faser	Zink
Email	Kunststein	Quecksilber	Zinn
Fassung	Kunststoff	Samen	
Feder	Kupfer	Schlagmetall	
Geweih	Kupferlegierung	Schwefel	
Gips	Lack	Seide	
Glas	Leder, Haut	Silber	
Gold	Leinen, Hanf	Speckstein	
Granit	Marmor	Spiegel	
Haar	Messing	Stein	

Neben der genannten Inventarisierung und Bestandsaufnahme wurde von allen Objekten und Gemälden ein Foto gemacht. Es dient als wichtiges Hilfsmittel zur Auffindung und Wiedererkennung des Objekts und ist in der Forschung, bei Publikationen oder auch im Fall von Diebstahl oder Zerstörung von Bedeutung.¹⁰⁶ Bei der praktischen Arbeit erwies es sich als besonders sinnvoll, die Inventarnummer gut sichtbar mit zu fotografieren.¹⁰⁷ Das Inventar wurde sowohl in Datenbankform als auch in gedruckter Form dem Stift übergeben.

¹⁰⁵ Siehe hierzu etwa: Pröstler (2013), S. 11–26.

¹⁰⁶ Verbund Oberösterreichischer Museen, Inventarisierung – Fachinformation – Verbund Oberösterreichischer Museen, in: <http://www.ooemuseumsverbund.at/verbund/fachinformationen/inventarisierung>, Zugriff am 21.9.2016. Die Fotos wurden von Stefan Olah, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien gemacht.

¹⁰⁷ ICOM, CIDOC Fact Sheet No 2, Labelling and marking objects, 1994, in: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Guidelines/CIDOC_Fact_Sheet_No2.pdf, Zugriff am 21.9.2016.

Die Verknüpfung aller Informationen in der Datenbank mit dem jeweiligen Objekt geschieht über die Inventarnummer. Die Vergabe der Nummern erfolgte von 1 bis unendlich. Die historische Nummerierung aus dem 19. Jahrhundert konnte nicht weitergeführt werden. Die Beschriftungsmethode wurde von Material und Zustand des Objektes bestimmt.¹⁰⁸ Im Allgemeinen gibt es für das Anbringen von Inventarnummern bestimmte Grundregeln: Die Inventarnummer an einem Objekt muss beständig, leserlich, reversibel sein und darf in keiner Weise das Objekt beeinträchtigen oder schädigen.¹⁰⁹ Sie darf nicht an einer exponierten, auffälligen Stelle angebracht werden, um das Erscheinungsbild des Objekts, etwa in Ausstellungen, nicht zu verfremden.¹¹⁰ In der Regel sollte in einer Sammlung die Anbringung der Inventarnummer an einheitlichen, festgelegten Stellen erfolgen,¹¹¹ etwa bei Gemälden immer auf der Rückseite rechts oben. Schwere oder fragile Objekte sollen nicht unnötig bewegt werden müssen, um die Inventarnummer zu finden.¹¹² Besteht ein Objekt aus mehreren Teilen, die nicht fix miteinander verbunden sind, wird jedes Einzelteil mit der Inventarnummer des Objekts versehen. Dies gilt auch für Fragmente eines zerbrochenen Objekts.¹¹³ Wird ein Objekt in Papier eingewickelt oder in einer Schachtel aufbewahrt, sollte die Nummer ebenfalls auf der Verpackung angebracht werden.¹¹⁴ Diese Vorgaben wurden auch beim Anbringen der Inventarnummern an den Objekten der Sammlung des Stiftes Neukloster befolgt.

Die Objekte wurden bevorzugt direkt beschriftet, weil diese Methode am wenigsten verlustgefährdet ist¹¹⁵. Dies erfolgte durch den Auftrag einer dünnen Schicht eines Acrylharzes¹¹⁶ auf der Rück- oder Unterseite der Objekte, auf die dann mit Acrylfarben¹¹⁷ geschrieben wurde. Diese Form des Anbringens von Inventarnummern ist reversibel, weil das Kunstharz löslich bleibt, und außerdem sehr alterungsbeständig und stabil ist. Nicht ohne Grund ist diese Methode in vielen Museen Teil der langjährigen Praxis¹¹⁸ und wird vom „International Comitee for Documentation“ von ICOM empfohlen.¹¹⁹ Auf empfindlicheren Oberflächen wie Textilien, Leder, bemalten, lackierten oder instabilen Oberflächen oder bei Kunststoff wurde keine direkte Beschriftung durchgeführt,¹²⁰ sondern auf Hängeetiketten zurückgegriffen. Objekte aus Papier wurden

¹⁰⁸ Wießmann (2013), S. 27.

¹⁰⁹ ICOM, CIDOC Fact Sheet No 2, Labelling and marking objects, 1994, in: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Guidelines/CIDOC_Fact_Sheet_No2.pdf, Zugriff 21.9.2016.

¹¹⁰ Wießmann (2013), S. 27.

¹¹¹ Ebd., S. 34-35.

¹¹² Ebd., S. 34.

¹¹³ CIDOC Fact Sheet No 2, Labelling and marking objects, 1994, in: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/cidoc/DocStandards/CIDOC_Fact_Sheet_No_2.pdf, Zugriff am 21.9.2016.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁶ Paraloid B72, 25%ig in Aceton

¹¹⁷ Golden Acrylics

¹¹⁸ Wießmann (2013), S. 28.

¹¹⁹ ICOM, CIDOC Fact Sheet No 2, Labelling and marking objects, 1994, in: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Guidelines/CIDOC_Fact_Sheet_No2.pdf, Zugriff 21.9.2016.

¹²⁰ Ebd.

mit einem Bleistift der Härte 2B beschriftet.¹²¹ Unabhängig davon, wurden zusätzlich an allen Objekten, die sich langfristig im Depot befinden sollen, gut sichtbare Hängeetiketten aus säurefreiem Papier¹²² angebracht, um eine gute Wiederauffindbarkeit und schnelle Lesbarkeit im Depot zu ermöglichen.

Besonderes Augenmerk wurde auf die Beschriftung von Depotmöbeln und Verpackungen gelegt, um die Ordnung und Übersichtlichkeit im Depot zu gewährleisten. An pulverbeschichteten Stahlmöbeln wurden Magnetschilder¹²³ angebracht. Kamen Kartonboxen zum Einsatz, so wurden Plastikflaschen¹²⁴ aufgeklebt, in die Beschriftungen und Fotos der verpackten Objekte eingeschoben wurden. Im Gemäldedepot wurde jede einzelne Gitterzugwand mit einer laminierten Übersichtskarte mit Fotos der dort befindlichen Objekte und Inventarnummern versehen (Abb. 12).



Abbildung 12: Von links nach rechts: laminierte Übersichtskarten im Gemäldedepot, Plastikflaschen mit Bildern auf Kartonboxen, Magnetschilder an pulverbeschichteten Stahlmöbeln im Depot.

Ein Inventar braucht Pflege und erfordert, dass verbliebene Lücken nach und nach geschlossen und Änderungen zeitnahe vermerkt werden. Im Stift Neukloster wurde daher in jedem Depot ein Buch platziert, in das jeder Standortwechsel eingetragen werden soll. Diese Einträge sollen in regelmäßigen Abständen gesammelt in die Datenbank übertragen werden.

¹²¹ Wießmann (2013) S. 29.

¹²² Die Beschriftung erfolgte mit Fineliner, Sakura Pigma Micron.

¹²³ Magnetetiketten, Supermagnete, Webcraft GmbH, Industriepark 206 78244 Gottmadingen, Deutschland.

¹²⁴ Etikettenhalter, Monochrom, Mono-C GmbH, Königstor 14 a, D-34117 Kassel. Diese Etikettenhalter bestehen aus klarem Polypropylen und sind mit einem weichmacherfreien Acrylklebstoff versehen.

Resultate

Durch die neue Inventarisierung ist nach dem Projekt eine vollständige Übersicht des gesamten Bestandes gegeben. Die Inventarnummern sind sicher an den Objekten angebracht und durch sie können die Informationen zu den einzelnen Stücken jederzeit abgefragt werden, sei es nun im gedruckten Inventar oder in der Datenbank.

Die Verbesserung der Aufbewahrung in Depot und Ausstellung trug außerdem maßgeblich zu einem besseren Überblick über die Sammlung bei. Auch heute noch ist der Zutritt zu den Sammlungsräumlichkeiten stark eingeschränkt. Nur zwei Personen im Stift verfügen über einen Schlüssel bzw. den Code der Alarmanlage.

Die personelle Situation im Stift ist nach wie vor ein Risiko. Das Stift braucht langfristig eine Person, die für die Sammlung, ihre Erhaltung, Inventarisierung und Pflege zuständig ist. Sonst bleibt die laufende Aktualisierung des Inventars immer nur Nebensache im Stiftsalltag und es besteht die Gefahr der Vernachlässigung.

Trotzdem kann im Jahr 2018 von einer starken Verminderung des Risikos von „Dissociation“ gegenüber 2013 ausgegangen werden. Im Risk Assessment wird also angenommen, dass in 1000 Jahren nur ein ausgesprochen kleiner Teil der Objekte und Informationen zur Sammlung nicht mehr auffindbar sein werden (Tab. 8).

Tabelle 8: Schwund und Verlust, Risk Assessment 2018.

RISIKO	A	B	C	RISIKOGRÖßE
SCHWUND UND VERLUST	2	4	2	8

5.3.2. Mechanische Belastungen

Mechanische Belastungen können ein Objekt zerstören, beschädigen, deformieren und/oder unter Spannung und Druck setzen. Die daraus resultierenden Schäden reichen von Haarrissen, Abrieb an den Objekten, dem Zerbrechen bis hin zum Einsturz eines gesamten Gebäudes. Hier soll der Fokus auf solche Risiken gelegt werden, die durch inadäquate Lagerung, Unfällen, Abnutzung und Alterung und von Menschen verursacht werden. Die mechanischen Belastungen durch klimatische Bedingungen und durch Verschmutzungen werden in den entsprechenden Kapiteln („Staub“ und „Klima“) behandelt.¹²⁵ Zum einen handelt es sich hierbei um schleichende Prozesse – etwa kontinuierlicher Abrieb an einer Wanddekoration durch vorbeigehende Personen oder den Verlust von Oberflächenpartikeln durch Vibrationen und „katastrophale“ Einzelereignisse, die Objekte schwer beschädigen können. Erstere werden oft erst nach langen Zeiträumen bemerkt, während letztere eine Zäsur in der Geschichte des Objekts darstellen können: Wenn diese umgestoßen, zerbrochen, fallen gelassen werden etc.¹²⁶ und in der Folge restauriert werden müssen.

Ausgangssituation

Im Neukloster waren im Jahr 2013 vor allem drei Faktoren für mechanische Schäden an Objekten ausschlaggebend: inadäquate Lagerung, schlechtes Handling und die Versprödung von Materialien durch Alterung. Im alten Aufbewahrungsraum des Stiftes waren die Objekte sehr dicht gelagert. Sie stießen aneinander, waren teilweise eingeklemmt und so entstanden Abrieb und Brüche. Ein Teil der Objekte befand sich direkt auf dem Fußboden. Darüber hinaus wurde die gesamte Sammlung offensichtlich mehrmals unsachgemäß bewegt, um neue Objekte und auch andere sammlungsfremde Gegenstände unterzubringen, wobei es zu weiteren Schäden kam. Es existierten keine geeigneten Aufbewahrungsmöbel, abgesehen von den historischen Naturalienkästen von 1777, die für die Aufbewahrung von Kunstkammerobjekten als auch Naturalia benutzt wurden.

Im Jahr 2013 wiesen bereits rund 60 der Sammlungsobjekte einen sehr schlechten Zustand durch Risse, Brüche, Löcher oder Deformierungen auf. Diese Schäden können mit großer Wahrscheinlichkeit auf die schlechte Lagerung und das inadäquate Handling und daraus resultierende Unfälle zurückgeführt werden. Es handelt sich bei den betroffenen Objekten vor allem um Leinwandgemälde und Keramik- bzw. Glasobjekte,

¹²⁵ Lloyd/Lithgow (2006), S. 55; Die Aspekte der mechanischen Belastungen in Bezug auf Staub und Klima werden in den Kapiteln „Staub“ und „Klima“ behandelt. Das Risiko von Erdbeben wird hier ausgeklammert: Das Stiftsgebäude wurde das letzte Mal 1768 von einem Erdbeben beschädigt. Das Gebäude kann insgesamt als stabil eingeschätzt werden.

¹²⁶ Lloyd/Lithgow (2006), S. 56.

da sie besonders empfindlich auf Stoßeinwirkungen sind. Manche Gemälde waren regelrecht durchbohrt bzw. zerrissen, die betroffenen Objekte zerbrochen. Die meisten Gemälde befanden sich in der alten Aufbewahrungssituation direkt am Boden – an die Wand gelehnt und aneinander gestapelt, was das Risiko von mechanischen Schäden massiv erhöhte. Bei einer weiteren Gruppe von Objekten kam es bereits aufgrund von Alterung bzw. Ermüdung der Materialien zu akuten Gefährdungen und Schäden durch kleinste mechanische Einwirkung. Diese Gruppe umfasste rund 30 Stück. Dazu gehörten etwa Gemälde mit losen Malschichtschollen oder Muschelfiguren, die durch die Versprödung des Leimes die aufgesetzten Muscheln verloren (Abb. 13).



Abbildung 13: Durch mechanische Einwirkung in Mitleidenschaft gezogene Objekte: Porzellanteller, Leinwandgemälde und Muschelfiguren.

Das Risiko weiterer mechanischer Beschädigungen an der Sammlung war im Jahr 2013 sehr hoch. Diese Schäden führen in der Regel zu einem starken Wert- und Substanzverlust und beeinträchtigten die Lesbarkeit der Objekte. Sie sind somit als schwerwiegend einzustufen. Bei der besonders betroffenen Objektgruppe handelt es sich vermutlich um mehr als 550 Stücke: 212 Objekte der Sammlung bestehen ganz oder teilweise aus Glas, 233 aus Keramik oder Porzellan und bei 88 Stück handelt es sich um Leinwandgemälde. Dazu kommen noch Objekte aus anderen Materialien, deren Substanz durch Alterung bereits geschwächt ist, dabei handelte es sich um rund 20 Stücke.

In der Risikobewertung wird deswegen davon ausgegangen, dass mit dieser Ausgangssituation in einem Zeitraum von 100 Jahren ein erheblicher Schaden an einem Teil der Sammlung zu erwarten gewesen wäre, also, dass in 100 Jahren rund 10 % der Sammlung zu Bruch gehen, massiv abgerieben, durchbohrt oder abgebrochen gewesen sein würden, oder dass Teilbereiche durch die fortlaufende Versprödung und Alterung verloren gegangen wären (Tab. 9).

Tabelle 9: Mechanische Belastungen, Risk Assessment 2013

RISIKO	A	B	C	RISIKOGRÖßE
--------	---	---	---	-------------

MECHANISCHE BELASTUNGEN	3	4	4	11
--------------------------------	---	---	---	-----------

Gesetzte Maßnahmen: Depot- und Ausstellungseinrichtung und Objektmontagen

Eine der wichtigsten Maßnahmen zur Reduktion von mechanischen Belastungen war das Einrichten neuer Depots. Diese wurden im Rahmen des Projekts von der Autorin konzipiert. Die neuen Depoträume wurden von Prior Pater Walter Ludwig bestimmt. Sie befinden sich im selben Trakt wie die Ausstellung im ersten Stock des Stiftes – so werden die Wege kurz gehalten und eine gute Zugänglichkeit mit einem Lift ist gegeben.¹²⁷ Die mögliche Gebäudelast in den jeweiligen Räumen wurde vor dem Einbau von neuen Lagersystemen geprüft.¹²⁸ Die gesamte Last sollte nicht die Tragfähigkeit der Gebäudestruktur überschreiten.¹²⁹

Depot

Neben der Wahl von schadstoffarmen bzw. -freien Materialien (siehe Kapitel: „Staub und Schadstoffe“), wurde insbesondere darauf geachtet, dass alle Objekte gut zugänglich und sicher aufbewahrt sind, sodass das Risiko von Unfällen bei Handling und Lagerung minimiert wurde. Die Einrichtungsplanung setzte ein genaues Lagerungskonzept nach Objekt- bzw. Materialgruppen voraus. Zu Beginn musste festgestellt werden, welche Objekte, wo und auf welche Weise gelagert werden sollten – verpackt, unverpackt, hängend, stehend oder liegend. Diese Vorgaben bestimmten die Art der Einrichtung und eventuell notwendige Hilfsmittel. Neben den Raummaßen definierten Größe und Anzahl der Objekte die Maße der Einrichtungsgegenstände – etwa bei Regalen die Tiefe und Breite sowie Abstände der Fachböden.¹³⁰ Es kamen in allen Depots maßgefertigte Aufbewahrungssysteme aus pulverbeschichtetem Stahl zum Einsatz¹³¹, die an die Räume und die spezifischen Größen und Montagenotwendigkeiten der Objekte angepasst wurden. Als Ausgangspunkt für die Planung dienten die Maximalmaße der Objekte (inklusive Rahmen und auskragende Elemente), die im Zuge der Inventarisierung erfasst wurden. Ziel der Planung war es, sowohl die optimale Nutzung des vorhandenen Platzes als auch die schnelle ungehinderte Wiederauffindbarkeit der einzelnen Sammlungsstücke zu gewährleisten.¹³²

In der Depotplanung für das Neukloster wurden als erster Schritt dreidimensionale Objekte und Gemälden getrennt, da sie unterschiedliche Anforderungen an die

¹²⁷ Siehe etwa auch: Lithgow (2006), S. 698-699.

¹²⁸ Dies erfolgte durch Arnold Link, Baumeister Stift Heiligenkreuz

¹²⁹ Lithgow (2006), S. 699.

¹³⁰ Siehe etwa auch: Köhnlein (1998), S. 82-83.

¹³¹ Die Einrichtung wurde von der Firma Erka nach den Plänen von Johanna Runkel ausgeführt. Fa. Erka: Rudolf Kirner, ERKA Metallwarenfabrik GmbH, Bonygasse 1, 1120 Wien

¹³² Siehe etwa auch: Wießmann (1998), S. 33.

Lagerung stellen. Gemälde, als auch andere flache Gegenstände wie Spiegel oder auch gerahmte Grafiken können hängend aufbewahrt werden, dreidimensionale Objekte hingegen stehend bzw. liegend.

Das neue Gemäldedepot wurde mit einem Gitterzugsystem ausgestattet. Solche Gitterzugsysteme stellen die allgemein übliche fachgerechte Lagerung für Gemälde dar, die in der Regel hängend ausgestellt und auch aufbewahrt werden.¹³³ Es wurden 30 ausziehbare Gitterwände aus Metall (130 x 247 cm) eingeplant. Als Abstand zwischen den Gitterwänden wurden 20 cm gewählt. Dieser Abstand orientiert sich an den maximalen Rahmenbreiten der Gemälde und gewährleistet, dass die Rahmen nicht aneinander schaben.¹³⁴ Die gesamte Anlage besteht aus Stahlprofilen und Gitterwänden, die entlang darüber liegender Schienen ausziehbar sind. Am Boden wurden keine Schienen angebracht, um den Weg entlang der Gitterzuganlage stolperfrei zu gestalten. Das Herausziehen der einzelnen Elemente ist ohne ruckartiges Stoppen möglich. An einer Längswand des Gemäldedepots wurden zusätzlich noch drei Gitterwände angebracht: eine davon ist fix an der Wand montiert (850 x 380 cm) und bietet Raum für besonders empfindliche und besonders große Stücke, eine weitere wurde noch davor eingezogen (425 x 247 cm). Eine kleinere fixe Gitterwand wurde an der gegenüberliegenden Wand angebracht (90 x 247 cm). So konnten in dem ca. 28 m² großen Raum rund 242 m² Hängefläche geschaffen werden (Abb. 15). Es blieb außerdem genug Platz für einen rollbaren Arbeitstisch. Die Konzeption des Gemäldedepots wurde auch darauf ausgelegt, dass noch etwas freier Platz an den Gitterwänden verblieb (ca. 20 %), sodass in Zukunft ein Anwachsen der Sammlung möglich ist, bzw. die Gemälde aus der Ausstellung dort Platz finden können.

Voraussetzung für die sichere Aufbewahrung der Gemälde war das Schaffen von stabilen Montagen der Gemälde im Zierrahmen und Hängevorrichtungen. So wird verhindert, dass Gemälde herabfallen oder beim Herausziehen der Gitterwände hin- und herschwingen. 2013 waren alle Gemälde nur mit historischen Aufhängungsvorrichtungen versehen. Es handelte sich in den meisten Fällen um Ringösen, die sich lockern können bzw. bereits gelockert waren. Daher wurde jedes Bild vor dem Übersiedeln in das neue Depot mit einer Zweipunktaufhängung versehen¹³⁵. Das bedeutet, dass links und rechts am Gemälde Ösen angebracht werden, um dieses dann auch an den beiden Punkten aufzuhängen. Die neuen Ösen wurden, wenn möglich, an den seitlichen Rahmenelementen angebracht, sodass sich das Gewicht optimal verteilt. Die

¹³³ Huber (2003), S. 45.

¹³⁴ Siehe etwa auch Köhnlein (1998), S. 91.

¹³⁵ Dies wurde von Studierenden der Objektklasse unter der Leitung von Gabriela Krist und unter der Betreuung von Caroline Ocks und Veronika Loiskandl durchgeführt. Hier wurden Ovalringaufhänger der Firma Boesner verwendet: Zwei-Loch Aufhänger, 16x58 mm, Boesner, Unter der Kirche 4, 1110 Wien.

historischen Ringösen wurden an Ort und Stelle belassen. Die Haken, mit denen die Gemälde an der Gitterwand befestigt wurden, sind auf einer Seite zweigeteilt und greifen somit immer in zwei Gitterabschnitte.¹³⁶ Dadurch wird ein Verrutschen verhindert (Abb. 16).

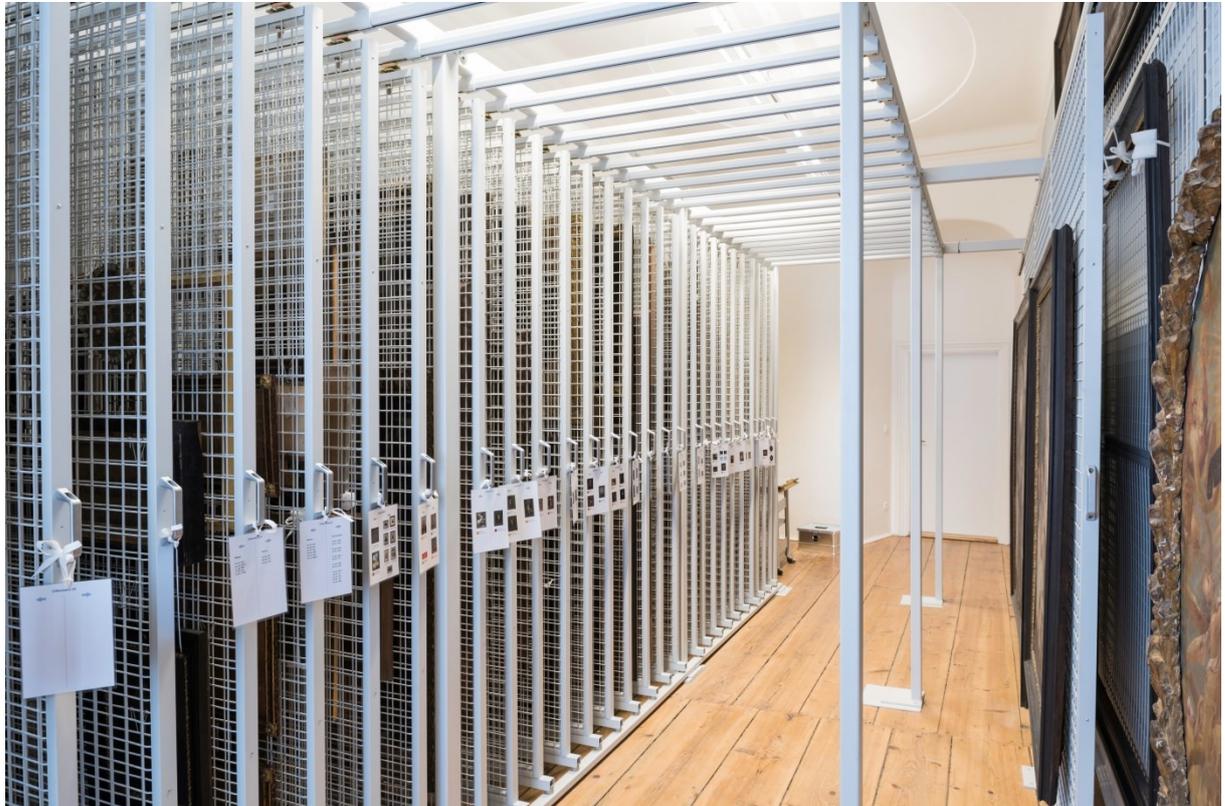


Abbildung 14: Das Gemälededepot, 2017.

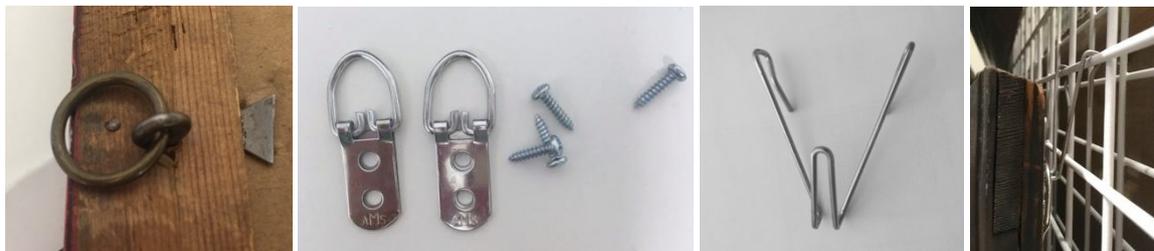


Abbildung 15: Von links nach rechts: historische Ringöse, Ovalringaufhänger, die an den Gemälden an zwei Punkten angebracht wurden, Haken zum Anbringen der Gemälde an der Gitterwand, Detail der Hängung eines Gemäldes an der Gitterzugwand.

¹³⁶ Diese Haken wurden maßgefertigt von der Firma Erka. Rudolf Kirner, ERKA Metallwarenfabrik GmbH, Bonygasse 1, 1120 Wien

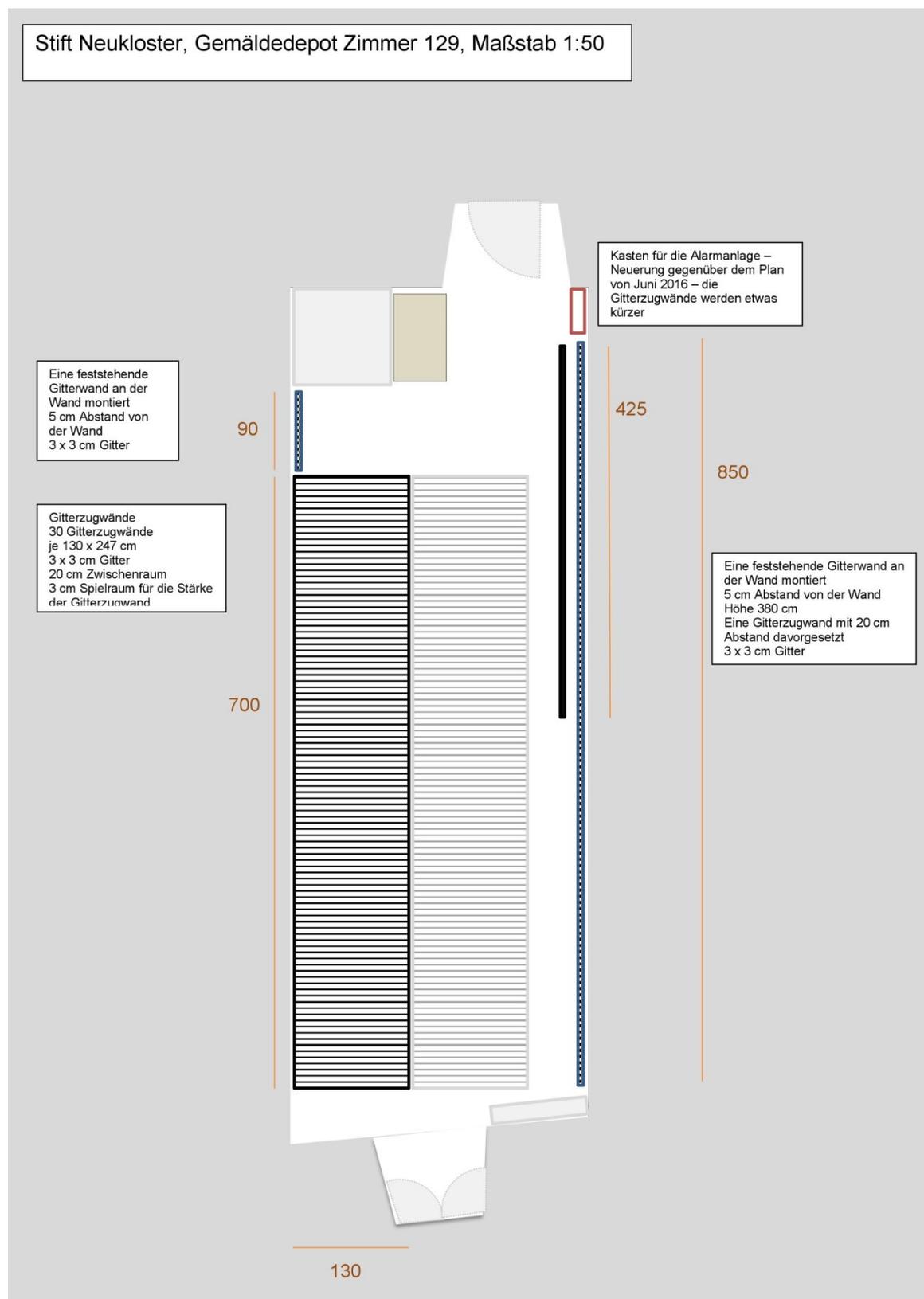


Abbildung 16: Planung für das Gemäldedepot. Diese Zeichnung wurde an die Metallbaufirma übergeben und in der Folge so ausgeführt.

Der zweite neu eingerichtete Depotraum wurde den dreidimensionalen Objekten gewidmet und zum größten Teil mit verschließbaren Kästen ausgestattet.¹³⁷ Verschlussene Kästen bieten den Objekten mehr Schutz als einfach Regale, da sie sowohl Staub und Verschmutzungen abhalten als auch eine zusätzliche Barriere gegen Diebstahl bilden. In den Kästen befinden sich höhenverstellbare Regalbretter, die an die dort gelagerten Objektgruppen angepasst werden können. Die Maße der Kästen, insbesondere ihre Tiefe, wurde am Bestand ausgerichtet. So ist das Depot mit besonders tiefen (100 cm) und weniger tiefen Schränken (30 und 50 cm) ausgestattet. Letztere sind vor allem für kleinteilige Objekte von Vorteil, die in tiefen Schränken häufig verschoben werden, um dahinter befindliche Objekte zu erreichen.¹³⁸ Die Höhe der Kästen geht nicht über 190 cm hinaus, sodass für den Zugang zu den obersten Regalbrettern keine Hilfsmittel, wie Leitern, notwendig sind (Abb. 19). Die Bestände wurden nach Materialien und Größe in den Kästen geordnet. Wenn möglich, wurden die Objekte nicht in Boxen gelagert, sondern frei auf den Regalbrettern. So sind sie leicht auffindbar, zugänglich und können ohne Auspacken bewegt werden¹³⁹. Nur besonders fragile Objekte wurden zusätzlich in säurefreie Kartonboxen¹⁴⁰ verpackt, die mit den Inventarnummern und Fotos auf der Außenseite versehen wurden (Abb. 17). Die Boxengrößen wurden zunächst anhand der Objekte bestimmt und dann Module, drei Boxengrößen, daraus abgeleitet, die in die Kästen passen. Ein Modulsystem ist besonders platzsparend und garantiert, dass die Boxen gut stapelbar sind und vielfältig platziert und verwendet werden können. Die meisten Objekte wurden nicht gestapelt – nur im Fall von Tellern wurde eine Ausnahme gemacht – hier sorgen Zwischenlagen aus Seidenpapier für einen Schutz vor Abrieb. Besonders sensible oder kleinteilige Objekte wurden außerdem mit Polyethylenschaumstoff¹⁴¹ unterstützt oder in Seidenpapiernester gelegt. Einige der Schränke wurden zur besseren Sichtbarmachung des Inhalts mit Glaseinsätzen versehen. So „verschwindet“ die Sammlung nicht in verschlossenen Kästen sondern bleibt präsent.

¹³⁷ Diese wurden wiederum von der Fa. Erka in pulverbeschichtetem Metall ausgeführt. Firma Erka. Rudolf Kirner, ERKA Metallwarenfabrik GmbH, Bonygasse 1, 1120 Wien

¹³⁸ Siehe etwa: Lithgow (2006), S. 701

¹³⁹ Siehe dazu etwa: Lithgow (2006), S. 700

¹⁴⁰ Stülpboxen K16, nach Maß angefertigt, KLUG-CONSERVATION, Zollstraße 2, 87509 Immenstadt, Deutschland.

¹⁴¹ Ethafoam, Eurofoam GmbH, Greinerstrasse 70, 4550 Kremsmünster, Österreich.



Abbildung 17: Lagerung der Objekte im Objektdepot: in säurefreien Kartonboxen oder auf Seidenpapierlagen in verschlossenen Schränken.

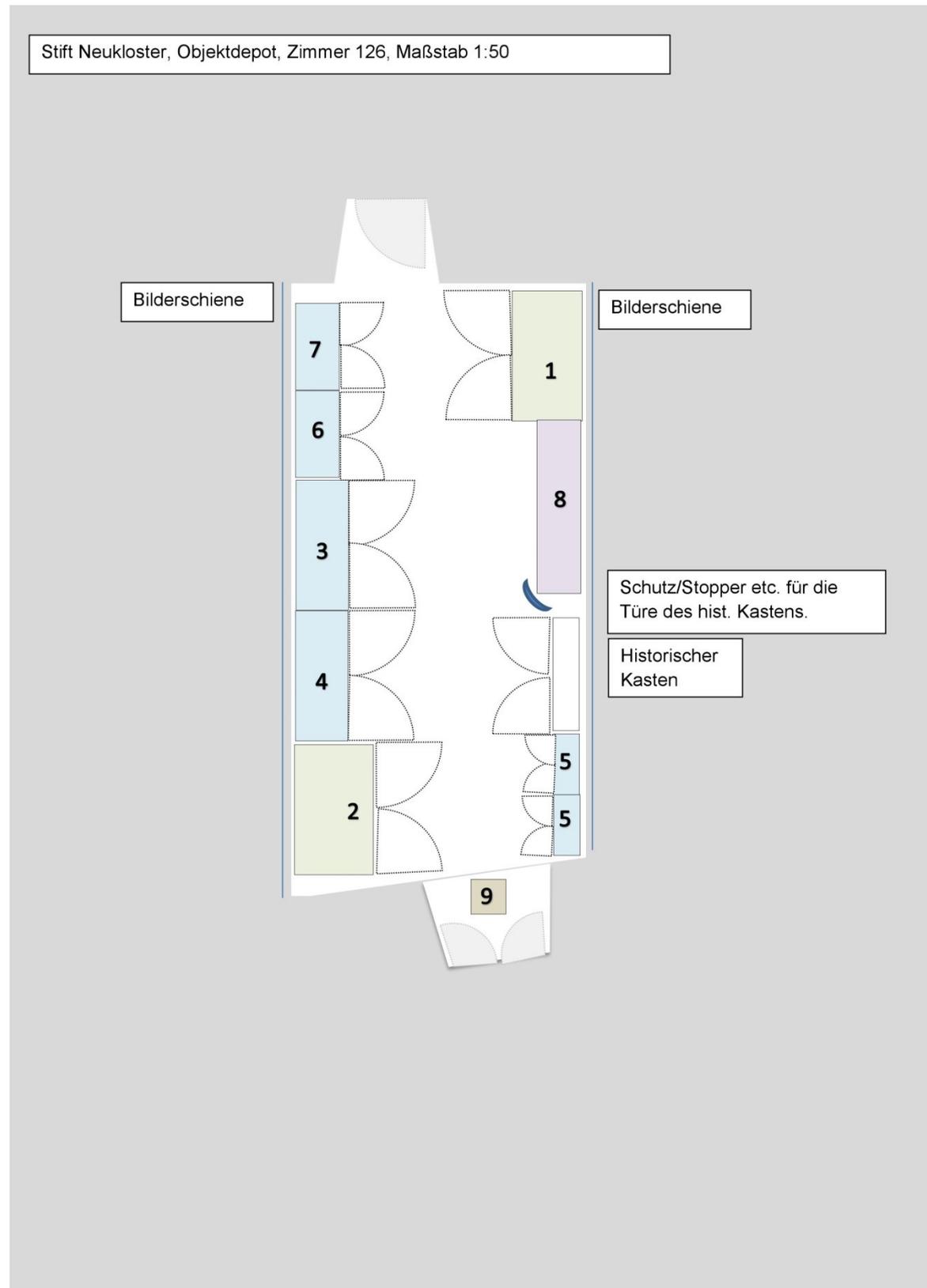


Abbildung 18: Planung des Objektdepots. Diese Grafik wurde der Metallbaufirma übergeben und die Einrichtung in der Folge so ausgeführt.



Abbildung 19: Objektdepot im Jahr 2017

Ziel des Depotkonzeptes war es, Objekte von schädlichen Einflüssen von außen, so gut wie möglich zu schützen – allen voran vor mechanischen Belastungen. In allen Fällen wurde vermieden, dass sich Objekte direkt auf dem Boden befinden, sondern mindestens 10-15 cm erhöht in den entsprechenden Lagerungssystemen. So wird ein irrtümliches Anstoßen im Vorbeigehen oder bei der Reinigung der Räume verhindert.¹⁴² Darüber hinaus bietet dies leicht erhöhte Lagerung einen gewissen Schutz vor Wassereinwirkung in Falle eines Rohrbruches etwa und ermöglicht eine bessere Reinigung der Räume. Bei beiden Depots wurde darauf geachtet, dass die Depoteinrichtungen nicht überfüllt sind. Das Objektdepot kann zum heutigen Zeitpunkt als 100% voll gelten, weshalb bereits ein weiterer Depotraum in Planung ist. Beim Gemäldedepot konnte sogar ein „Puffer“ von leeren Gitterzugwänden von etwa 20% eingeplant werden, um Neuzugänge unterzubringen bzw. um Gemälde aus anderen Bereichen des Stiftes oder aus der Ausstellung bei Bedarf im Depot lagern zu können.

In beiden Depots wurde eine Box hinterlegt, die neben einem Eingangs- und Ausgangsbuch und anderen Materialien zur Dokumentation (archivtaugliche Stifte, säurefreie Hängeetiketten etc.), mehrere Paare Baumwollhandschuhe beinhaltet, sodass sie zum Handling von Objekten verfügbar sind.

¹⁴² Siehe etwa: Lithgow (2006), S. 700

Ausstellung

Der Schutz vor mechanischen Belastungen ist auch im Ausstellungsraum von Bedeutung, hier steht insbesondere der Schutz vor BesucherInnen im Vordergrund und auch ästhetische Komponenten müssen bei den Montagen berücksichtigt werden. In der neuen Ausstellung befinden sich die meisten Objekte in verschlossenen Vitrinen. Diese sind fix mit der Wand verschraubt und können durch vorübergehende Personen nicht in Schwingung versetzt werden. Sie beinhalten jedoch auch Schubladen, die bei Benutzung Objekte in Bewegung bringen könnten (Abb. 20).¹⁴³ Aus diesem Grund wurde besonderen Wert auf die Montage der Objekte in den Schubladen gelegt. Sie wurden auf mit Stoff bezogene Schaumstoffplatten¹⁴⁴ gebettet. Die kleineren flachen Objekte wurden mit Stahlnadeln¹⁴⁵ mit einem Überzug aus Polyethylen befestigt (Abb. 21). Die Überzüge wurden passgenau aus Polyethylenschläuchen aus dem Laborbedarf¹⁴⁶ gefertigt. Dadurch kommen die Objekte nicht in direkte Berührung mit dem Stahl und es entsteht außerdem eine gewisse Polsterung, die vor Abschabungen und Kratzern durch die Montage schützt. Für die Befestigung von dreidimensionalen Objekten, etwa von Schalen, wurde eine passgenaue Vertiefung in den Schaumstoff der Schubladen geschnitten und die Objekte dann darin versenkt. Wenn notwendig, wurden noch zusätzliche Halterungen mit Schaumstoffklötzchen hinzugefügt (Abb. 22). Buchmalereien wurden in den Schubladen durch eine Einrahmung aus mit Stoff überzogenen Schaumstoffklötzchen in Position gehalten (Abb. 21). Diese wurde wiederum mit Stahlstiften auf dem Schaumstoff darunter befestigt.

In vielen Fällen konnten in den Vitrinen handelsübliche Polystyrol- und Plexigalsstützen für die Montage der Objekte benutzt werden, sogenannte Tellerhalter oder Warenstützen (Abb. 23).¹⁴⁷ Ansonsten wurden die Objekte auf die Glasfachböden in den Vitrinen gelegt. Eine weitere Montage war aufgrund der sicheren Befestigung der Vitrinen an der Wand und der daraus resultierenden geringen Schwingungen nicht notwendig. Für einzelne Objekte mussten Sonderlösungen gefunden werden. So wurde für die filigranen Elfenbeindrechseleien etwa eigens eine Stützkonstruktion aus feinen Glasröhrchen zur Präsentation entwickelt, die sowohl stabil als auch optisch sehr zurückhaltend ist (Abb. 24).¹⁴⁸

¹⁴³ Die Möbel wurden von Manfred Trummer entworfen und von den Werkstätten des Stiftes Heiligenkreuz unter der Leitung von Arnold Link umgesetzt.

¹⁴⁴ Ethafoam, Eurofoam GmbH, Greinerstrasse 70, 4550 Kremsmünster, Österreich; Creation Baumann, Dekorationsstoff Ultra V., Leopold editionen, sitzmöbelstudio – einrichtungen handelsgesellschaft m.b.h. a – 4040 linz, fiedlerstr. 2-4

¹⁴⁵ Prym, Stahlstecknadeln superfein, 30 x 0,50 mm, <https://www.prym.com/de/stecknadeln-0-50-x-30mm-silberfarbig-50g-kunststoffdose-024120?number=10241200>, Prym Consumer Europe GmbH Zweifaller Straße 130, 52224 Stolberg, Deutschland

¹⁴⁶ Rotilabo-PE-Schlauch, transparent, Innendurchmesser 3 mm, Außendurchmesser 5mm, Carl Roth GmbH+Co.KG, Schoemperlenstraße 3-5, 76185 Karlsruhe, Deutschland.

¹⁴⁷ Tellerhalter, Tellerständer, Warenstützen, Acrylhaus, HB Präsentationssysteme oHG, Ostermooringer Strasse 6, 25899 Niebüll Deutschland.

¹⁴⁸ Dies erfolgte im Rahmen einer Semesterarbeit. Siehe: Vorhofer (2019)



Abbildung 20: Die Vitrinen der Ausstellung mit ausziehbaren Schubladen



Abbildung 21: Stahlnadel mit Polyethylen-Überzug zur Befestigung von flachen Objekten in den Schubladen und mit Stoff überzogene Polyethylenklötzchen zur Montage von Buchmalereien.



Abbildung 22: Montage zweier Teller in einer Schublade. Links ist die Montage erkennbar, rechts ist bereits der Teller passgenau eingefügt



Abbildung 23 (links): Majolikatableau in einem Ausstellungsbehelf aus Plexiglas, einer sogenannten „Warenstütze“.



Abbildung 24 (rechts): Stützkonstruktion für Elfenbeindrehseleien, entwickelt und ausgeführt von Angela Vorhofer

Alle Gemälde in der Ausstellung wurden wie jene im Depot mit einer Zweipunktaufhängung versehen und mit Haken an der Wand befestigt.

Für die freistehenden Objekte in der Ausstellung wurden deutlich erhabene rot gestrichene Sockelzonen geschaffen¹⁴⁹, um BesucherInnen abzuhalten näher heranzutreten. Besonders fragile gefährdete Objekte wurden außerdem durch Montageelemente fix mit dem Sockel verbunden. So geschah dies unter anderem bei den Porzellanleuchtern und dem Porzellankreuz, die mit gepolsterten Metallwinkeln an der Wand bzw. an den Sockeln festgeschraubt wurden (Abb. 25).¹⁵⁰

Wie sich im Laufe des Jahres 2017 zeigte, ignorierten die BesucherInnen häufig die niedrige Sockelzone und betraten diese während Führungen. Aus diesem Grund wurde im Jahr 2018 eine Nachrüstung mit einem Absperrsystem aus Ständern und Kordeln¹⁵¹ vorgesehen, die eine größere Barriere bilden soll (Abb. 20). Diese Maßnahme erfolgte insbesondere im Hinblick auf die Landesausstellung 2019, bei der ein deutlich größeres Besucheraufkommen erwartet wird. Außerdem werden einige kleinteilige Objekte vor der Eröffnung der Landesausstellung aus der freien Aufstellung entfernt und ins Depot gebracht.



Abbildung 25: Montage von Porzellanleuchtern (links) und Porzellankreuz (rechts) in der Ausstellung

¹⁴⁹ Der Entwurf stammt von Manfred Trummer.

¹⁵⁰ Die Konstruktion wurde von der Tischlerei des Stiftes Heiligenkreuz unter der Leitung von Arnold Link umgesetzt.

¹⁵¹ Fa. Weidner, Heinz Weidner Nfg. Angela Metzner, Rechte Wienzeile 75, 1050 Wien



Abbildung 26: Die BesucherInnen werden durch den roten Sockel und das Absperseil auf Abstand gehalten. Zustand im Jänner 2019

Die Naturalienkästen von 1777 bekamen in der neuen Ausstellung ihren ursprünglichen Zweck zurück und dienen wieder als Aufbewahrungsmöbel ausschließlich für Naturalien. Durch die Einteilung im Inneren der Kästen und die Schubladen sind sie sehr gut dafür geeignet und schützen die einzelnen Stücke vor Abrieb. So sehen die historischen Kästen etwa runde Vertiefungen oder eine rasterartige Gliederung der einzelnen Regalböden für die Aufbewahrung der einzelnen Mineralien und Muscheln vor. In den Schubladen der Naturalienkästen ist für jedes Stück ein einzelnes Fach vorhanden (Abb. 27).



Abbildung 27: Blick in einen Naturalienschränk, Hier sind deutlich die Einteilungen der einzelnen Regalböden erkennbar, die dafür sorgen, dass die Konchylie und Mineralien nicht verrutschen.

Im Allgemeinen entstand durch die Übersiedelung der gesamten Sammlung in die neuen Räumlichkeiten, den Depots und der Ausstellung, ein hoher Bedarf an Handling. Es mussten viele Objekte bewegt werden. Jede Bewegung stellt ein Risiko dar und kann zu Schäden führen.¹⁵² Daher war eine Einschulung der Studierenden und des Teams in Bezug auf Handling und Verpacken essenziell.¹⁵³ Vor dem Transport sollte der Weg bekannt und frei sein und der Ort, an dem das Objekt letztlich abgestellt werden sollte, vorbereitet. Im Vorfeld wurde in diesem Sinne für das Gemäldedepot am Computer ein Hängeschema für die Anordnung der Bilder auf den Gitterwänden grafisch ausgearbeitet, was eine wichtige Orientierung für die Verbringung ins Depot bot.¹⁵⁴ Weiters sollten Kleidung und Hände beim Handling sauber sein und Handschuhe aus Latex und Baumwolle verwendet werden, um die Objekte vor Handschweiß zu schützen. Objekte sollten generell mit beiden Händen an stabilen Punkten angefasst und nur einzeln transportiert werden. Beim Transport mehrerer kleinerer Stücke können Boxen und Nester aus Seidenpapier als Hilfsmittel verwendet werden. Dabei sollten die Objekte nicht in das Verpackungsmaterial eingewickelt werden, weil dann beim Auspacken nicht mehr erkennbar ist, was sich in dem Paket befindet, wodurch es zu unsachgemäßem Handling und Unfällen kommen kann. Große Gemälde sollten von zwei Personen transportiert werden, wobei immer der untere Rahmen mit einer Hand gestützt werden sollte, während die andere das Gemälde an der Seite hält (Abb. 28). Die Wege führten im Neukloster generell durch das Stiftsgebäude und waren relativ kurz, was einen großen Vorteil darstellte. Es konnte außerdem ein Lift benutzt werden.

¹⁵² Huber (2003), S. 63

¹⁵³ Der Transport der Sammlungsobjekte erfolgte durch Studierende der Objekt- und Gemäldeklasse unter der Leitung von Gabriela Krist und der Betreuung von Johanna Runkel, Caroline Ocks, Veronika Loiskandl, Eva Lenhart und Kathrin Schmidt.

¹⁵⁴ Das Hängeschema wurde mit der Software Adobe InDesign CS6 von Caroline Ocks erstellt. Gitterwände und Gemälde wurden maßstabsgetreu im Verhältnis 1:10 verkleinert. Siehe: Ocks (2019), S. 239-240.



Abbildung 28: Transport eines Gemäldes durch das Neukloster

Durch die Pflege-, Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen, die zum Ziel hatte, den Zustand der Objekte zu stabilisieren, konnte der Anteil von Objekten mit losen und beschädigten Oberflächen deutlich reduziert werden und somit auch die Gefahr von mechanischen Belastungen. An den Gemälden wurde beispielsweise neben einer Reinigung, wenn notwendig auch Sicherungsmaßnahmen durchgeführt. In vielen Fällen wurde die Malschicht gefestigt und Löcher und Risse im Bildträger geschlossen.¹⁵⁵ Im Fall von Objekten wurden ebenfalls lose Teile und instabile Oberflächen fixiert. Bei den am meisten gefährdeten Stücken waren oft weitergehende Restaurierungen notwendig. Die Maßnahmen wurden detailliert im vorangegangenen Kapitel „Direkte Maßnahmen“ beschrieben.

¹⁵⁵ Ocks (2019), S. 237.

Resultate

Im Jahr 2018 weisen nur noch sehr wenige der Sammlungsobjekte einen sehr schlechten Zustand durch Risse, Brüche, Löcher oder Deformierungen auf, weil zahlreiche Sicherungsmaßnahmen im Zuge von Konservierung, Restaurierung und Pflege vorgenommen wurden.

Im neuen Depot sind die Objekte nun in eigens dafür angefertigten Depotmöbeln, die Gemälde auf dem Gitterzugsystem vor mechanischen Belastungen geschützt. Die Gefahr von Abrieb wurde reduziert, die Objekte lagern nicht mehr am Boden und stoßen nicht aneinander. Ein Bewegen der Sammlungsbestände wird nicht mehr häufig nötig sein, weil jedes Objekt seinen Platz hat und leicht zugänglich ist. Das Handling stellt jedoch auch in Zukunft ein Risiko für die Sammlung dar. Nach wie vor gibt es im Stift keine geschulte Person, die für die Sammlung zuständig ist und es kann trotzdem wieder vorkommen, dass unsachgemäßes Handling durch Konventsmitglieder zu Schäden führt.

Das Ansteigen der Besucherzahlen erhöht außerdem das Risiko, dass in der Ausstellung unabsichtlich Objekte umgestoßen oder abgerieben werden. Durch die verschlossenen Vitrinen, die neuen Absperrvorrichtungen und das Entfernen von besonders exponierten freistehenden Objekten, kann diese Gefahr jedoch sehr geringgehalten werden.

In der Risikobewertung wird davon ausgegangen, dass durch mechanische Einwirkungen in einem Zeitraum von 300 Jahren nur noch ein kleiner Schaden an einem kleinen Teil der Sammlung zu erwarten ist (Tab. 10).

Tabelle 10: Mechanische Belastungen, Risk Assessment 2018

RISIKO	A	B	C	RISIKOGRÖßE
MECHANISCHE BELASTUNGEN	2,5	3	3	8,5

5.3.3. Feuer

Keine Institution ist völlig geschützt vor Feuer. Feuer kann verheerende Auswirkungen haben und führt im schlimmsten Fall zur totalen Zerstörung von Sammlungen. Feuer verursacht verschiedene Arten von Schäden, zum durch Verbrennungsreaktion, zum anderen durch Hitze und Reaktionen durch die Einwirkung von Rauch. Zusätzlich können auch Folgeschäden durch die Einwirkung Wasser oder andere Löschmittel entstehen. Feuer ist nicht nur eine Gefahr für Objekte, sondern vor allem auch für Menschenleben. Aufgrund seiner verheerenden Auswirkungen sind die Vorbeugung und Kontrolle von Feuer eine der wichtigsten Aufgaben in Sammlungen.¹⁵⁶

Die meisten Brände in Sammlungen und Museen beginnen durch Nachlässigkeit oder werden absichtlich gelegt. Darüber hinaus können elektrische Geräte, Leitungen, Klimaanlage, tragbare Heizstrahler, offene Flammen Brandherde darstellen. Ein erhöhtes Feuerrisiko besteht außerdem während Renovierungs- und Handwerksarbeiten, etwa durch die Verwendung von hochentzündlichen Materialien wie Farbverdünnern.¹⁵⁷

Auch die Niederösterreichische Brandschadenstatistik aus dem Jahr 2017 nennt ähnliche Brandursachen in der Region: Neben Zündquellen wie elektrischer Energie (Elektroanlagen) oder atmosphärische Elektrizität (Blitzschlag), sind immer häufiger auch Handlungen von Personen verantwortlich für Brandschäden. So wird festgehalten: „Sei es der sorglose Umgang mit Rauchwaren, die unsachgemäße Entsorgung heißer Asche aus Feuerstätten, die vielfach unterschätzte Gefahr bei Feuer- und Heißenarbeiten oder auch die „vergessene“ Kerze, auf diese Umstände ist ein Großteil der Brandfälle- und Schäden zurückzuführen.“¹⁵⁸

Im Neukloster sind aus jüngeren Zeiten keine Brände bekannt. Das letzte verheerende Feuer in der Geschichte des Stiftes ist im Jahr 1649 zu verorten. Hier zerstörte ein Brand „alles Holzwerk im Kloster, über der Kirche und in dem Thurme (...), selbst die Glocken schmolzen“¹⁵⁹, wie Quellen aus dem Jahr 1835 berichten. Im Jahr 1945 traf ein Bombentreffer das Neuklostermuseum, auch hier entstand in der Folge womöglich ein Brand durch die Explosion. Der letzte große Brandschaden fand also vor rund 70 Jahren statt.

¹⁵⁶ Staniforth (2006), S. 46-47.

¹⁵⁷ Stewart, D. Agent of deterioration: fire, in: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/fire.html>, Zugriff am 8.12.2018, update 17.5.2018.

¹⁵⁸ Landesstelle für Brandverhütung des Bundeslandes Niederösterreich, Niederösterreichische Brandschadenstatistik 2017, in: <http://www.brandverhuetung-noe.at/wp-content/uploads/2018/07/N%C3%96-Brandschadenstatistik-2017.pdf>, Zugriff am 8.12.2018, S. 2.

¹⁵⁹ Freunde der Geschichte (1835), S. 85.

Ausgangssituation

In der Aufbewahrungssituation der Sammlung im Jahr 2013 war das Risiko eines Feuerausbruches aufgrund der Nachlässigkeit oder Mutwilligkeit einzelner Personen sehr gering, da kaum jemand die Räume betrat. Wohnräume und Küchen waren nicht in der Nähe, es gab keine elektrischen Heizstrahler und außer der Beleuchtung keine anderen elektrischen Geräte. Handwerker waren in diesen Bereichen des Stiftes schon lange nicht mehr tätig. Das Risiko durch atmosphärische Elektrizität, also durch einen Blitzeinschlag war nicht sehr groß, da die Kirche und die metallische Kirchturmspitze direkt an die Räumlichkeiten angrenzen. Ein Blitz würde also mit großer Wahrscheinlichkeit dort einschlagen und sofort bemerkt werden, bevor sich ein möglicher Brand weiter ausbreiten könnte. Das größte Brandrisiko ging 2013 wohl von den veralteten elektrischen Leitungen aus, also der elektrischen Energie als potenzieller Zündquelle. In der Brandschadenstatistik rangiert die Schadenssumme und die Anzahl der Feuerausbrüche durch defekte elektrische Anlagen unter den größten bzw. häufigsten. Im Jahr 2017 entstanden dadurch in Niederösterreich 371 Brände mit einer Schadenssumme von 12 590 EUR.¹⁶⁰ In den meisten Fällen passiert dies, wenn bereits defekte Leitungen überlastet werden – also zu viele Geräte daran angeschlossen werden und das Kabel in der Folge überhitzt¹⁶¹. Im Neukloster waren jedoch nur die Leuchtstoffröhren der Beleuchtung in Betrieb, und das sehr selten. Diese sehr geringe Nutzung verminderte wiederum das Risiko eines Kabelbrandes. Die Auswirkungen eines Brandes wären jedoch erheblich gewesen, da die Räumlichkeiten abgeschieden liegen, kein Brandmeldesystem vorhanden war und auch keine Brandabschnitte unterteilt waren. Das Ausbrechen eines Brandes wäre nicht sofort bemerkt worden. Über den Räumen befand sich nur noch der hölzerne Dachstuhl – eine weitere Brandlast, die das Risiko erhöhte.

Das Feuerrisiko in der Aufbewahrungssituation der Sammlung konnte im Jahr 2013 als erhöht eingestuft werden. Im Risk Assessment wird angenommen, dass in den nächsten 100 Jahren ein Feuer hätte ausbrechen können, in dem ein kleiner Teil der Sammlung verbrannt worden wäre, was zum Totalverlust der betroffenen Objekte geführt hätte (Tab. 11).

Tabelle 11: Feuer, Risk Assessment 2013

RISIKO	A	B	C	RISIKOGRÖßE
FEUER	3	5	3	11

¹⁶⁰ Landesstelle für Brandverhütung des Bundeslandes Niederösterreich, Niederösterreichische Brandschadenstatistik 2017, in: <http://www.brandverhuetung-noe.at/wp-content/uploads/2018/07/N%C3%96-Brandschadenstatistik-2017.pdf>, Zugriff am 8.12.2018, S. 5.

¹⁶¹ Hilbert (2002), S. 403; Brandverhütungsstelle für OÖ Kuratorium für Verkehrssicherheit, Linz, Pressegespräch. Kleine Ursache – große Wirkung: Brandgefahren durch elektrische Anlagen, Elektrogeräte und Akkus, 14. November 2017, in: https://www.bvs-ooe.at/assets/uploads/2017/12/PK_Elektrobra%CC%88nde.pdf, Zugriff am 5.12.2018.

Gesetzte Maßnahmen: Brandmeldeanlage und Erneuerung der elektrischen Leitungen

Im Jahr 2018 wurde in den neuen Sammlungsräumlichkeiten eine Brandmeldeanlage installiert. Es handelt sich hierbei um eine sogenannte „interne“ Brandmeldeanlage, also eine Anlage, die nicht direkt mit der Feuerwehr verbunden ist.¹⁶² Der Brand wird durch einen Anruf an ausgewählte Personen gemeldet und durch ein durchdringendes akustisches Signal, das im ganzen Stift zu hören ist, angezeigt. Für die Brandmeldeanlage wurden Rauchmelder als Detektoren eingesetzt, die einen Brand schon in der Entstehungsphase anzeigen. Diese Anfangsphase ist dadurch gekennzeichnet, dass Rauch und Brandgase erzeugt werden, noch bevor die Temperatur deutlich gestiegen ist oder offene Flammen erscheinen.¹⁶³ Für den vorbeugenden Brandschutz sind solche Brandmeldeanlagen von großer Bedeutung. Da ein brennendes Gebäude gegebenenfalls schon nach 30 Minuten zerstört sein kann, kann die Meldung eines Brandes nicht früh genug geschehen.¹⁶⁴

In den neuen Sammlungsräumlichkeiten wurden im Zuge der Einrichtung der neuen Depots und der Ausstellung alle elektrischen Leitungen und die Beleuchtung von Professionisten neuinstalliert. Bei den Leuchtmitteln handelt es sich um LEDs, die kaum Wärme erzeugen.¹⁶⁵

Resultate

Durch die Brandmeldeanlage und die Erneuerung aller elektrischer Leitungen und Anlagen in den neuen Sammlungsräumlichkeiten ist das Risiko von Feuer im Jahr 2018 deutlich niedriger als im Jahr 2013. Außerdem befinden sich die neuen Räume im ersten Stock des Stiftes, also nicht mehr direkt unter dem hölzernen Dachstuhl. Alle Decken und Wände in diesem Gebäudeteil bestehen aus schwer brennbarem Material. Nach wie vor sind keine Wohnräume und Küchen in der Nähe der Sammlung und außer der elektrischen Beleuchtung keine anderen elektrischen Geräte in Betrieb. Die Beleuchtung durch LEDs produziert kaum Wärme und stellt somit kein Brandrisiko dar. Das Risiko durch atmosphärische Elektrizität, also eines Blitzeinschlages, ist gleichgeblieben. Durch die Brandmeldeanlage und die neue zentrale Lage der Sammlungsräumlichkeiten im Stift kann davon ausgegangen werden, dass ein Feuer sehr schnell entdeckt werden würde.

¹⁶² Das Stift entschied sich für diese Art von Brandmeldeanlage, weil in den nächsten Jahren in einem größeren Prozess das gesamte Stift mit Brandabschnitten und einer externen Brandmeldeanlage ausgestattet werden soll. In den Sammlungsräumlichkeiten wurde die Dringlichkeit erkannt schon jetzt eine Anlage einzubauen und deswegen vorerst eine interne Anlage angeschafft.

¹⁶³ Hilbert (2002), S. 435

¹⁶⁴ Ebd., S. 433.

¹⁶⁵ Die Beleuchtung wird im Kapitel „Licht“ eingehend beschrieben.

Das Besucheraufkommen hat sich jedoch seit der Eröffnung der Ausstellung im Mai 2017 erhöht. So wurden jeden Monat einmal eine Gruppe von 20-30 Personen für rund 1 bis 2 Stunden durch die Sammlung geführt. Da sich diese Gruppen immer nur kurze Zeit unter Aufsicht in der Sammlung befinden, ist die Gefahr von mutwilliger Brandstiftung trotzdem als gering einzuschätzen. Im Jahr 2019 wird das Besucheraufkommen in der Sammlung von Stift Neukloster aufgrund der Niederösterreichischen Landesausstellung noch mehr erhöht. Das Risiko von mutwilligem Feuerlegen steigt mit der Anzahl an Personen. Durch die Brandmeldeanlage und das immer anwesende Führungspersonal kann die Brandgefahr trotzdem als gering betrachtet werden.

Im Risk Assessment wird also davon ausgegangen, dass ein Feuer in der aktuellen Situation nur einmal in 300 Jahren ausbrechen könnte, es würde jedoch sofort entdeckt werden und somit würde es nur einen sehr kleinen Teil der Sammlung betreffen und hier nur sehr kleine Schäden verursachen (Tab. 12).

Tabelle 12: Feuer, Risk Assessment, 2018

RISIKO	A	B	C	RISIKOGRÖßE
FEUER	2,5	2	2	6,5

5.3.4. Staub und Schadstoffe

Unter Schadstoffen versteht man Substanzen in der Umgebung, die mit den Objekten in Interaktion treten und so Schäden verursachen können. Sie können flüssig, gasförmig (Schadgase) oder fest sein. In Museen und Sammlungen passiert eine Reaktion entweder durch die Luft, durch direkten Kontakt zwischen zwei Materialien oder der Schadstoff ist schon im Objekt selbst enthalten, also materialimmanent. Zu den häufigsten durch die Luft wirkenden Schadstoffen gehören in diesem Zusammenhang Essigsäure, Schwefelwasserstoff, feine Partikel (Staub) und Wasserdampf.¹⁶⁶

Staub

Als Hausstaub können alle Arten von Partikeln bezeichnet werden, die sich in abgelagerter Form im Innenraum befinden: organische und anorganische Feststoffe im Mikrometerbereich bis zum Bereich mehrerer Millimeter. Die feinen Teilchen bestehen aus Hautschuppen, Haaren, Abrieb von Textilien und Einrichtungsgegenständen, Sand, Lehm und Ton, Nahrungskrümeln, Rußpartikeln, Stäuben aus Verbrennungsprozessen (Rauch), Mikroorganismen, Pilzsporen und Pollen. Größere Teile umfassen etwa Blätter, Nadeln, Haare, Steinchen und Staub. Das stärkste Partikelauftreten ist in den meisten Museen während Zeiten mit hohem Besucheraufkommen zu messen. Die Ursachen liegen zum einen darin, dass die BesucherInnen selbst durch ihre Kleidung Schmutzpartikel einbringen und durch das Betreten der Räume die in Teppichen oder anderen Fußbodenbelägen haftenden Partikel lostreten.¹⁶⁷

Für Kunstobjekte stellt Staub neben der ästhetischen Beeinträchtigung durch die Verschmutzung auch ein Risiko für die Erhaltung dar. In der Regel absorbieren Staubauflagen Feuchtigkeit und Schadstoffe, wodurch sie wie Kompressen auf Objektoberflächen wirken und Alterungsprozesse beschleunigen können. Die im Staub enthaltenen organischen Bestandteile dienen als Futterquelle für Schädlinge und als Nährboden für Schimmel – oft liegt einem biogenen Befall unzureichende Hygiene zu Grunde. Darüber hinaus können scharfkantige Staubpartikel Abrieb auf empfindlichen Oberflächen verursachen. Bei faserigen, rauen oder klebrigen Objektoberflächen ist das Entfernen von Staub und Verschmutzungen nur mehr unvollständig möglich und kann einen Materialverlust nach sich ziehen.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Tétreault, J., Agent of Deterioration: Pollutants, in: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/pollutants.html>, Zugriff am 8.12.2018, update 18.5.2018.

¹⁶⁷ Schieweck (2006), S. 51.

¹⁶⁸ Siehe hierzu etwa auch: Höllinger/Wallmann (2015)

Ausgangssituation

Verstaubungen, die teilweise bereits stark auf der Oberfläche hafteten und daher bereits zu Verschmutzungen geworden waren, waren ein sehr weit verbreitetes Schadensphänomen in der Sammlung des Stiftes Neukloster im Jahr 2013. Ungefähr ein Drittel der Objekte war nicht in den historischen Naturalienkästen oder anderen Schränken gelagert und somit gänzlich ohne Staubschutz. Es kann davon ausgegangen werden, dass im Jahr 2013 jedes einzelne Objekt in der Sammlung von Staub beeinträchtigt war und dass die Verschmutzung auch in Zukunft weiter kontinuierlich zugenommen hätte. Dies begünstigte auch das Risiko von Schädlingen, für die Staub eine Nahrungsgrundlage bildet. Eine regelmäßige Reinigung der Objekte fand nicht statt.

Ein Teil der Objekte der Sammlung kann als besonders empfindlich auf Staub eingestuft werden, vor allem solche, bei denen aufgrund der Materialien die Möglichkeit besteht, dass die Staubpartikel dauerhaft eingebunden werden könnten oder nur sehr schwer zu entfernen wären. Es handelt sich hierbei um ein Federobjekt, 121 Objekte mit textilen Bestandteilen, wie pflanzliche Fasern oder Seide, und 37 Objekte mit Wachs.

Das fehlende Besucheraufkommen bzw. die Tatsache, dass die Räume kaum betreten wurden, wirkte sich mit Sicherheit positiv auf das Staubaufkommen auf, weil keine weiteren Partikel dadurch eingetragen oder aufgewirbelt wurden.

Im Risk Assessment wird angenommen, dass weiterhin in 100 Jahren ein erheblicher Teil der Sammlung durch Verstaubung und Verschmutzung betroffen gewesen wäre und dass dadurch im Laufe der Zeit weitere reversible oder sehr kleine Schäden verursacht worden wären (Tab. 13).

Tabelle 13: Feuer, Risk Assessment 2018

RISIKO	A	B	C	RISIKOGRÖßE
VERSTAUBUNG UND VERSCHMUTZUNG	3	2,5	4	9,5

Gesetzte Maßnahmen: Reinigung und Staubschutz

Die Sammlung wurde im Zuge des Projekts vor Ort Pflegemaßnahmen unterzogen. So wurde ein großer Teil der Objekte von Studierenden des Instituts für Konservierung und Restaurierung gereinigt und von Verschmutzungen und Staubauflagen befreit (Abb. 29-30).¹⁶⁹ Die neuen Sammlungsräumlichkeiten wurden vollständig saniert, bevor die Objekte dorthin überführt wurden. Die Wände und Fenster wurden frisch gestrichen, die Parkett- und Holzböden abgeschliffen und neu versiegelt.¹⁷⁰ In Depot und Ausstellung wurden geschlossene Formen der Aufbewahrung und Präsentation bevorzugt: Kästen und Vitrinen. Besonders kleinteilige, fragile und schwer zu reinigende Objekten wurden zusätzlich in säurefreie Kartonboxen verpackt.¹⁷¹



Abbildung 29: Käferflügelbild vor und nach der Reinigung.



Abbildung 30: Muschelfigur vor und nach der Reinigung.

¹⁶⁹ Siehe Kapitel „Direkte Maßnahmen: Pflege und Sicherung, Konservierung und Restaurierung“.

¹⁷⁰ Die Sanierung erfolgte durch die Handwerksbetriebe des Stiftes Heiligenkreuz unter der Leitung von Arnold Link.

¹⁷¹ Dies erfolgte mit Studierenden des Instituts für Konservierung und Restaurierung unter der Leitung von Gabriela Krist und der Betreuung von Johanna Runkel. Die Boxen wurden nach der Planung von Johanna Runkel maßgefertigt: Stülpboxen K16, nach Maß angefertigt, KLUG-CONSERVATION, Zollstraße 2, 87509 Immenstadt, Deutschland.

Resultate

Durch die Reinigung eines großen Teils der Objekte wurde das Risiko von Schäden durch Staubauflagen und Verschmutzungen reduziert.

Die meisten Objekte in Depot und Ausstellung sind nun in staubgeschützten Kästen oder Vitrinen untergebracht. Bei den nach wie vor freistehenden Objekten handelt es sich um Möbel und Porzellanobjekte in der Ausstellung, bei denen eine regelmäßige sanfte Trockenreinigung zur Prävention von Schäden durch Staub vertretbar ist und vermutlich keinen Substanzverlust nach sich ziehen wird.

Durch die Sanierung der Sammlungsräumlichkeiten wurden Wände, Böden und Fenster in einen guten Zustand gebracht und sind somit keine Staubquelle.

Das Besucheraufkommen war in der Ausstellung bisher als eher gering einzustufen, mit der Landesausstellung 2019 wird sich dieses erhöhen und damit auch das Staubaufkommen. Die Reinigungsintervalle in den Räumen müssen damit erhöht werden (mindestens einmal in der Woche).

Das Risiko von Staub ist durch die vorwiegende Aufbewahrung der Objekte in geschlossenen Kästen und Vitrinen im Jahr 2018 erheblich geringer als im Jahr 2013. Die Möglichkeit von dauerhaften Schäden durch Staub und Verschmutzungen wurde durch die Reinigung eines großen Teiles des Bestandes stark reduziert. Im Risk Assessment kann nun angenommen werden, dass in 300 Jahren nur an einem sehr kleinen Teil der Objekte, sehr kleine Schäden durch Staub zu erwarten sind (Tab. 14).

Tabelle 14: Verstaubung und Verschmutzung, Risk Assessment, 2018

RISIKO	A	B	C	RISIKOGRÖßE
VERSTAUBUNG UND VERSCHMUTZUNG	2,5	2	2	6,5

Materialimmanente Schadstoffe

Als materialimmanente Schadstoffe werden jene verstanden, die Teil des Objekts sind. Diese Stoffe sind entweder instabil oder sie können mit anderen Bestandteilen des Objekts reagieren und so Schäden verursachen.¹⁷²

Im Neukloster konnte im Jahr 2013 nur ein eindeutiges Schadensphänomen durch materialimmanente Schadstoffe festgestellt werden: die sogenannte Pyritpest. Bei Pyrit handelt es sich um Mineral mit der chemischen Formel FeS_2 . Es kommt auch in anderen Mineralien und Fossilien (Ammoniten) vor. Pyrit zersetzt sich bei hoher Luftfeuchtigkeit und in Anwesenheit von Sauerstoff materialbedingt in Eisensulfat und Schwefelsäure, Zunächst entstehen weiße, gelbe oder bräunliche Ablagerungen, und der Stein bekommt eine rostige Farbe. Als letzte Konsequenz zerfällt der Pyrit vollständig in bröselige Krümel. Die bei diesem Prozess entstandene Schwefelsäure kann umgebende Sammlungsobjekte (etwa Muscheln) oder Aufbewahrungsmaterialien (Papier) angreifen.¹⁷³

Die Umgebungsbedingungen haben einen großen Einfluss auf den Zerfall von Schwefelsulfiden. So wird angenommen, dass eine erhöhte relative Luftfeuchtigkeit das Risiko für den Zerfall erhöht. Zum Beispiel wird von der „British Geological Survey empfohlen Pyrite bei einer relativen Luftfeuchtigkeit von weniger als 55% zu lagern. Eine andere Studie geht davon aus, dass auch kurze Zeiträume mit einer Luftfeuchtigkeit über 60% zu einem schnelleren Zerfall der Mineralien führen. Robert Waller empfahl 1992 die Luftfeuchtigkeit um 30% zu halten.¹⁷⁴

Ausgangssituation

Die Mineraliensammlung des Neukloster beinhaltet zahlreiche Pyrite und pyrithaltige Mineralien. Viele von ihnen wurden im Laufe der Zeit vermutlich bereits aus der Sammlung entfernt, weil sie aufgrund der Pyritpest zerfielen. Peter Huber ein Mineraloge aus Wiener Neustadt berichtet, dass er diese Maßnahme systematisch bei seiner Neuordnung der Sammlung in den 1990er Jahren vorgenommen hatte. Übrig blieben die Aufbewahrungsbehältnisse für die Pyrite aus Papier, die durch Schwefelsäure zerfressene Löcher in der Mitte aufwiesen (Abb. 31).

¹⁷² Tétreault, J., Agent of Deterioration: Pollutants, in: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/pollutants.html>, Zugriff am 8.12.2018, update 18.5.2018.

¹⁷³ Caracanhas (2014), S. 36.

¹⁷⁴ Baars (2018), S. 154.



Abbildung 31: Aufbewahrungsbehältnisse aus Papier, die durch die Zersetzung von Pyriten angegriffen wurden.

Im Jahr 2013 konnte keine akute Pyritpest festgestellt werden. Eine Auswirkung der Pyritpest auf andere Objektgruppen (abgesehen von den Papierschächtelchen) konnte im Jahr 2013 ebenfalls nicht eindeutig festgestellt werden, da die Steine in ihrer Aufbewahrung in den Schubladen der historischen Kästen räumlich von anderen Stücken getrennt waren. Die räumliche Trennung ist ein Grund, warum eine Schädigung umgebender Objekte auch für die folgenden Jahre auszuschließen gewesen wäre. Die historischen Kästen bilden hier die einzige Ausnahme: sie wären auf lange Sicht betroffen gewesen. Das Resultat wären Flecken und fortlaufende Zersetzung des Holzes an den Kontaktpunkten mit den betroffenen Mineralien gewesen.

Im Risk Assessment wird deshalb angenommen, dass materialimmanente Schadstoffe in den nächsten 100 Jahren einen kleinen Teil der Sammlung betroffen hätte (einen Teil der Pyrite und die historischen Kästen) und dieser wäre sehr dadurch beeinträchtigt worden (Tab. 15).

Tabelle 15: Materialimmanente Schadstoffe, Risk Assessment 2013

RISIKO	A	B	C	RISIKOGRÖßE
MATERIALIMMANENTE SCHADSTOFFE	3	3	3	9

Gesetzte Maßnahme: Isolierung der sulfidhaltigen Mineralien

Es wurde entschieden, dass in den neuen Sammlungsräumlichkeiten die potentiell Schwefelsäure produzierenden Mineralien weiter isoliert werden sollten. Um die historische Ordnung in den Kästen nicht zu stören, sollten diese jedoch nicht daraus entfernt werden. So wurden die betreffenden Mineralien in Polyethyensäcken verpackt, denen Silikagelsäckchen hinzugefügt wurden.

Resultate

Durch die Verpackung der pyrithaltigen Mineralien wurde in Kauf genommen, dass sich im Fall einer Schwefelsäurebildung, diese im Behältnis aufkonzentriert und somit die Pyrite schneller zerfallen könnten. Andererseits wurde sichergestellt, dass die zahlreichen anderen Objekte und die historischen Kästen auch in Zukunft nicht beeinträchtigt werden können und dass die historische Anordnung der Mineralien nach wie vor nachvollzogen werden kann. Wie die langfristige Auswirkung der Verpackung auf die Mineralien ist, soll durch ein Monitoring in Zukunft abgeklärt werden. Die hinzugefügten Silikagelsäckchen sollten dazu beitragen, dass sich im Inneren der Verpackung kein feuchtes Mikroklima bildet und die Luftfeuchtigkeit innerhalb der Säckchen sogar unter der der Umgebung gehalten werden kann.

Durch die Maßnahmen konnte die Gruppe der betroffenen Objekte voraussichtlich auf die Pyrite selbst reduziert werden, bei denen ein sehr langsamer Zerfall zu erwarten ist. Im Risk Assessment für 2018 wird deshalb angenommen, dass materialimmanente Schadstoffe in den nächsten 300 Jahren nur einen winzigen Teil der Sammlung betreffen. Diese würden jedoch nach wie vor relevante Schäden davontragen (Tab. 16).

Tabelle 16: Materialimmanente Schadstoffe, Risk Assessment 2018

RISIKO	A	B	C	RISIKOGRÖßE
MATERIALIMMANENTE SCHADSTOFFE	2,5	3	2	7,5

Schadgase

Relevante Schadgase im Neukloster sind Essigsäure, Ameisensäure und Schwefelwasserstoff.

Schwefelwasserstoff ist ein natürlicher Bestandteil unserer Luft und er wird in größeren Konzentrationen von der Industrie ausgestoßen. Dieses Gas ist vor allem am Anlaufen von Silber- und Kupferobjekten beteiligt.

Zur Produktion von Essigsäure und Ameisensäure können Holzwerkstoffe, Papier, Pappen, Kartonagen, und Hölzer, insbesondere Eiche und Zedernholz, aber auch ölbasierte Lacke und Alkydfarben beitragen.¹⁷⁵ Hölzer weisen einen natürlichen Säuregehalt auf, der durch den Abbau von Zucker und Stärke gebildet wird.¹⁷⁶ Essigsäure und Ameisensäure können vor allem dann schädigend wirken, wenn Kästen und Vitrinen mit den genannten Materialien luftdicht verschlossen werden. Blei reagiert am empfindlichsten auf die Säuren und bildet dann charakteristische weiße pudrige Korrosionsprodukte aus. Muscheln und Perlmutter können ebenfalls dadurch beeinträchtigt werden. Sie beinhalten wasserlösliche Salze, die in Verbindung mit Essigsäure und Ameisensäure nadelförmige Kristalle an der Oberfläche ausbilden. Dieser Vorgang ist irreversibel, weil das Kalziumcarbonat in den Objekten mit den Säuren zu Salzen reagiert. Das Auftreten der schädigenden Effekte von säurehaltigen Aufbewahrungsmaterialien ist auch abhängig von Luftfeuchtigkeit und Temperatur: ist beides hoch, so treten Säuren schneller aus ungeeigneten Aufbewahrungsmaterialien aus und die Reaktion läuft schneller ab. Auch Verunreinigungen begünstigen die Vorgänge.¹⁷⁷

Ausgangssituation

Die Objekte des Neuklosters waren im Jahr 2013 zu einem großen Teil in historischen Kästen aus Eichenholz untergebracht. Eine Säurebelastung war aufgrund des Eichenholzes also wahrscheinlich. An den besonders empfindlichen Objekten waren 2013 jedoch keine charakteristischen Schäden erkennbar. In der Sammlung befinden sich zwei Bleireliefs, die nur eine leichte Anlaufschicht aufwiesen und in den Vertiefungen einen Anflug von weißer Korrosion. Die Bildung von nadelförmigen Kristallen konnte an den Muscheln und Schnecken, die allesamt in den Eichenholzkästen aufbewahrt waren, nicht festgestellt werden. Dass keine großen Schäden durch Schadgase auftraten, kann daran liegen, dass die Kästen nicht luftdicht verschlossen waren und die Säuren durch den ständigen Luftwechsel keine hohen Konzentrationen im Inneren erreichten. Das Klima mit

¹⁷⁵ Schieweck (2006), S. 124.

¹⁷⁶ Ebd., S. 126.

¹⁷⁷ Caracanhas (2014), S. 40.

niedrigen Temperaturen und moderaten Luftfeuchtigkeitswerten trug wahrscheinlich dazu bei, dass die Säureemissionen aus dem Holz gering blieben.

Schwefelwasserstoff war auch in der alten Aufbewahrungssituation der Sammlung des Neuklosters nicht vermeidbar. Das natürliche Vorkommen von Schwefelwasserstoff in der Luft trug zum Anlaufen von Silber- und Kupferobjekten bei. So waren auch die Silberobjekte der Sammlung 2013 (rund 93 Stück) leicht angelauten.

Da bisher keine relevanten Schäden durch Schadgase aufgetreten sind, wird im Risk Assessment angenommen, dass in der Aufbewahrungssituation von 2013 bei gleichbleibenden Klimawerten in den nächsten 300 Jahren nur an einem kleinen Teil der Sammlung, kleine Schäden durch Schadgase zu erwarten gewesen wären (Tab. 17).

Tabelle 17: Schadgase, Risk Assessment 2013

RISIKO	A	B	C	RISIKOGRÖßE
SCHADGASE	2,5	3	3	8,5

Gesetzte Maßnahmen: Wahl der Ausstellungs- und Depotausstattung

Bei der Wahl der Ausstellungs- und Depotausstattung wurde auf die Verwendung von emissionsarmen Produkten geachtet. Die neuen Depots wurden mit pulverbeschichteten Stahlmöbeln bzw. Gitterzugwänden ausgestattet. Eine Pulverbeschichtung wird auf Stahl oder Aluminium elektrostatisch appliziert und dann mit 150°C bis 200°C eingebrannt. Pulverlackbeschichtungen sind quasi lösemittelfrei und haben einen Festkörpergehalt von nahezu 100%.¹⁷⁸ Außerdem wurde die Menge an zusätzlichen Verpackungsmaterialien in den Depots geringgehalten und auf museums- und archivtaugliche Produkte reduziert. So kamen säurefreies Seidenpapier¹⁷⁹, säurefreie Kartonboxen¹⁸⁰, Polyethylenschaumstoff¹⁸¹ und Polyethylenboxen¹⁸² zum Einsatz.

Es wurde entschieden, die Naturalienkästen aus Eichenholz weiterhin für die Ausstellung und Aufbewahrung der Muscheln und Mineralien zu benutzen, um die wertvolle historische Einheit von Naturaliensammlung und dazugehörigen Aufbewahrungskästen zu bewahren.

In der Ausstellung musste in der Wahl der Materialien ein Kompromiss eingegangen werden. Das Stift Heiligenkreuz-Neukloster verfügt über eine hauseigene

¹⁷⁸ Schieweck (2006), S. 137. Diese Art von Depotmöbel ist momentan der State of the Art in Museen in Europa. In Österreich kommen sie etwa im Museum für angewandte Kunst, im Kunsthistorischen Museum oder in den Landessammlungen NÖ zum Einsatz.

¹⁷⁹ Seidenpapier ohne Alkalipuffer im Bogen, KLUG-CONSERVATION, Zollstraße 2, 87509 Immenstadt, Deutschland.

¹⁸⁰ Stülppboxen K16, nach Maß angefertigt, KLUG-CONSERVATION, Zollstraße 2, 87509 Immenstadt, Deutschland.

¹⁸¹ Ethafoam, Eurofoam GmbH, Greinerstrasse 70, 4550 Kremsmünster, Österreich.

¹⁸² Ikea Samla Box mit Deckel transparent, unterschiedliche Größen, www.ikea.com.

Tischlerei und so konnten hochwertige und ästhetisch ansprechende Holzmöbel günstig nach Maß gefertigt werden. Der Einsatz von Metallmöbeln, die von externen Firmen bezogen werden müssten, wurde vom Stift in diesem Fall vehement abgelehnt. Die Vitrinen bestehen nun zum großen Teil aus Vollholz (Esche) und aus Glas. Die Holzoberflächen wurden mit einer Wasserbeize¹⁸³ und einem Polyurethan-Zweikomponentenlack¹⁸⁴ behandelt.

Die Montageelemente im Inneren der Vitrinen bestehen aus Acrylglas¹⁸⁵ oder Polystyrol¹⁸⁶. In den Schubladen wurden die Objekte mit Ethafoamblöcken¹⁸⁷ unterlegt, diese wurden mit archivtauglichen Stoffen der Firma Creation Baumann¹⁸⁸ überzogen.

Resultate

In den neuen Depots ist das Risiko von Schadgasen so weit als möglich gebannt. Die Depotmöbel sind so gestaltet, dass sie kaum Emissionen abgeben. Die hier eingesetzten pulverbeschichteten Ausstattungsstücke aus Stahl sind State-of-the-Art im Museum und sind – wenn sie in guter Qualität ausgeführt werden – praktisch schadstofffrei. Alle anderen Materialien, die in den Depots verwendet wurden, sind alterungsbeständig und stabil und treten nicht in Interaktion mit den Objekten.

In der Ausstellung besteht sowie 2013 das Risiko von Säureemissionen durch die historischen Kästen aus Eichenholz, dazu kommen mögliche Emissionen aus den neuen Holzvitrinen. Aufgrund starken Wunsches des Stiftes konnten keine (schadstoffarmen) Möbel aus Metall für die Ausstellung angeschafft werden, sondern nur solche aus Vollholz und Glas, die von der Tischlerei von Stift Heiligenkreuz angefertigt wurden. Es wurde darauf geachtet keine Holzarten zu benutzen, die als besonders stark säureemittierend bekannt sind wie etwa Eiche, Birke oder Kastanie¹⁸⁹. Esche, das Holz, das letztendlich zum Einsatz kam, ist in der einschlägigen Fachliteratur nicht unter den besonders „gefährlichen“ Arten gelistet. Hilbert empfiehlt im Allgemeinen Hölzer mit einem pH-Wert unter 5 zu meiden.¹⁹⁰ Der pH-Wert von Esche liegt bei rund 5,8¹⁹¹ - zum Vergleich: Eiche

¹⁸³ Adler, Arova Aqua Style Trend, https://www.adler-lacke.com/fileadmin/user_upload/products/tmb/Arova%20Aqua-Style%20Trend_TMB_1337_de.pdf.

¹⁸⁴ Adler, Legno Pur, https://www.adler-lacke.com/fileadmin/user_upload/products/tmb/Legnopur_TMB_2513_de.pdf

¹⁸⁵ Z.B.: Acrylglasblock transparent, www.acrylhaus.com, HB Präsentationssysteme oHG, Ostermooringer Strasse 6, 25899 Niebüll, Deutschland.

¹⁸⁶ Z.B.: Tellerständer/Tellerhalter, Polystyrol, www.acrylhaus.com, HB Präsentationssysteme oHG, Ostermooringer Strasse 6, 25899 Niebüll, Deutschland.

¹⁸⁷ Ethafoam, Eurofoam GmbH, Greinerstrasse 70, 4550 Kremsmünster, Österreich.

¹⁸⁸ Creation Baumann, Dekorationsstoff Ultra V, https://www.creationbaumann.com/de/ULTRA-V-4895,631371.html?filter_modus=1&filter_zusatzfunktionen%5B249583%5D=1.

¹⁸⁹ Hilbert (2002), S. 251.

¹⁹⁰ Ebd., S. 252. Schieweck und Salthammer geben aber zu bedenken, dass auch der pH-Wert kein uneingeschränkt verlässlicher Indikator für die Korrosivität ist, weil er keine Aussage über die Menge an schwachen und starken Säuren erlaubt und auch von individuellen Faktoren wie der Einschlagzeit und des Trocknungsprozesses abhängig ist. Siehe: Schieweck (2006), S. 126.

liegt bei 3,9¹⁹². Die Vitrinen wurden nicht luftdicht ausgeführt und es wurde auf zusätzliche Dichtungen verzichtet, um einen Luftwechsel zu ermöglichen und ein Aufkonzentrieren der Säuren im Inneren zu vermeiden. Bei der Oberflächenbehandlung wurde darauf geachtet, emissionsarme Systeme zu benutzen. Sowohl die Wasserbeize als auch der Zweikomponenten-Polyurethanlack, der auf den Vitrinen zum Einsatz kam, sind als emissionsarm klassifiziert.¹⁹³ Die Möbel wurden nicht gleich nach ihrer Herstellung mit den Objekten befüllt, sondern etwa zwei Monate später, um die letzten Lösemittelbestandteile „ausdampfen“ zu lassen. Die Montagematerialien für die Objekte in den Vitrinen sind alle archivtauglich und dauerhaft.

Die Mineralien und Muscheln befinden sich im Jahr 2018 wie schon seit dem Jahr 1777 in den dafür gebauten historischen Kästen aus Eichenholz. Da bisher keine spezifischen Schäden durch Säureemissionen, zum Beispiel an den Konchylien, festgestellt werden konnten, wird davon ausgegangen, dass eine weitere Verwendung der Kästen ohne erhöhtes Risiko erfolgen kann.

Schadstoffmessungen in den Vitrinen waren im Rahmen des Projekts nicht möglich. In Zukunft sollte durch ein regelmäßiges Monitoring der Objekte (Befundung durch einen Restaurator/eine Restauratorin mindestens einmal im Jahr), ein schädigender Einfluss von möglichen Schadgasen durch die Holzvitrinen in der Ausstellung frühzeitig erkannt werden. Im Vergleich zu den mit ölhaltigen Lacken behandelten Eichenholzvitrinen, in denen die meisten Objekte die letzten Jahrzehnte verbracht haben, ist bei den neuen Vitrinen zu erwarten, dass sie geringere Schadgaskonzentrationen abgeben – das Lacksystem als auch die Art des Holzes sind als schadstoffärmer klassifiziert als die historische Ausführung.

Es kann angenommen werden, dass das Risiko von Schäden durch Schadgase im Jahr 2018 etwas geringer ist als im Jahr 2013, weil die Situation in den Depots deutlich verbessert wurde, und die Schadgaskonzentration für die Objekte in den neuen Vitrinen und in den historischen Kästen vermutlich ungefähr gleich bleibt wie zuvor. In der Risikoanalyse wird davon ausgegangen, dass in den nächsten 300 Jahren an einem sehr kleinen Teil der Sammlung, kleine Schäden durch Schadgase entstehen können. Ein Monitoring der Sammlung in Bezug auf Schadgase sollte in Zukunft unbedingt eingeplant werden (Tab. 18).

¹⁹¹ Portal des deutschen Holzfachhandels, Holz vom Fach, Esche, in: <https://www.holzvomfach.de/fachwissen-holz/holz-abc/esche/>, Zugriff am 19.12.2018.

¹⁹² Portal des deutschen Holzfachhandels, Holz vom Fach, Eiche, in: <https://www.holzvomfach.de/fachwissen-holz/holz-abc/eiche/>, Zugriff am 19.12.2018.

¹⁹³ Schieweck (2006), S. 138.

Tabelle 18: Schadgase, Risk Assessment 2018

RISIKO	A	B	C	RISIKOGRÖßE
SCHADGASE	2,5	3	2	7,5

5.2.5. Diebstahl und Vandalismus

Unter Diebstahl versteht man das opportunistische, absichtliche oder geplante Entwenden eines Objekts. Als Vandalismus wird „wilde Zerstörungswut“ bezeichnet, also das absichtliche Zerstören oder Beschädigen von Objekten. Jedes Jahr gehen Millionenwerte durch Diebstähle in Museen, Galerien, Archiven und Bibliotheken verloren. Einige wenige dieser Vorfälle sind geplant, die meisten sind nur Gelegenheitsdiebstähle, die nicht von professionellen Banden durchgeführt wurden. Die Täter sind häufig BesucherInnen, psychisch instabile Personen, oder solche, die einen Groll gegen das Museum hegen. Die meisten Fälle von Vandalismus in Museen sind ebenfalls opportunistisch und werden wiederum häufig von BesucherInnen ausgeführt, meistens von psychisch kranken oder solchen unter Drogen- und Alkoholeinfluss. Vandalismus kann auch als Akt des politischen Protests oder Aktivismus stattfinden.¹⁹⁴ Der letzte Bericht des Bundesministeriums für Inneres über Kulturgutkriminalität in Österreich berichtet von 175 Fällen von Kunstdiebstahl im Jahr 2016, davon die meisten in Wien. Betroffen sind vor allem Wohnungen und Häuser sowie Kirchen. Gestohlen wird grundsätzlich jede Art von Kulturgut, am meisten jedoch Gemälde, Statuen und Musikinstrumente. Die besondere „Beliebtheit“ von Gemälden liegt in der guten Transportierbarkeit und in ihrer guten Absetzbarkeit. Aus Kirchen werden vor allem Statuen, Leuchter und liturgisches Gerät, wie Kelche, Monstranzen oder Ziborien gestohlen.¹⁹⁵

Diebstähle und Diebstahlversuche sowie Betrügereien kamen in der Geschichte des Neuklosters mehrfach vor und führten zum Verlust von Objekten. So soll Ende des 19. Jahrhunderts der Kunsthändler Frey für eine Ausstellung in Prag für Papst Pius IX. 18 Objekte aus dem Neukloster erhalten haben. Dann behauptete er, dass diese Gegenstände beim Einsturz eines Gerüsts zerstört worden wären und leistete 1300 Gulden „Schadensersatz“. Zu diesen Objekten gehörten ein großes Elfenbeinrelief mit einer Darstellung der Kreuzigung aus dem 18. Jahrhundert und ein Elfenbeinschnitzwerk mit den Heiligen Drei Königen aus dem 15. Jahrhundert.¹⁹⁶ Weitere Diebstähle Ende des 19. Jahrhunderts werden auf die Sorglosigkeit des Stiftes zurückgeführt. Sie betrafen etwa eine Monstranz im Wert von 6000 Gulden und ein Ciborium im Wert von 60 Gulden.¹⁹⁷ Im Jahr 1914 versuchten Einbrecher in der Nacht in die „Schatzkammer“ von Stift Neukloster einzubrechen. Es handelte sich dabei womöglich um die heutige Paramentenkammer.

¹⁹⁴ Tremain, D., Agent of Deterioration: Thieves and Vandals, in: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/thieves-vandals.html>, Zugriff am 8.12.2018, update 24.5.2018.

¹⁹⁵ Bundesministerium für Inneres, Kulturgutkriminalität, Kulturgutbericht 2016: 175 Fälle von Kunstdiebstahl bei Polizei angezeigt

in: <https://www.bmi.gv.at/news.aspx?id=31685A3938564C466C33413D>, Zugriff am 15.12.2018, update 12.6.2017.

¹⁹⁶ P. Eugen Bill an Abt Heinrich Grünbeck, Ansuchen um Überlassung von Kunstgegenständen zu Ausstellungszwecken, 28.11.1886, Archiv Stift Neukloster, L245/8/4.

¹⁹⁷ Mayer (1966), S. 28.

„Die Türe hielt jedoch den verschiedenen Einbruchswerkzeugen stand und die Täter mussten unverrichteter Dinge abziehen.“, so berichtet die Reichspost.¹⁹⁸ Über Vandalismus im Neukloster sind bisher keine Berichte zu finden.

Ausgangssituation

In der Aufbewahrungssituation im Jahr 2013 gab es wenige Möglichkeiten für Diebe und Vandalen zuzuschlagen, obwohl keine Alarmanlage existierte. Erstens war der Öffentlichkeit nicht bekannt, dass die Sammlung existierte, zweitens wussten selbst die meisten Mönche im Stift nicht genau, wo sie lagerte und drittens waren die Objekte sehr unzugänglich untergebracht. Die Tatsache, dass sie für BesucherInnen nicht zu besichtigen waren und, dass nur ausgewählte Personen Schlüssel zu den Lagerräumlichkeiten besaßen, reduzierte das Risiko für Gelegenheitsdiebstähle und Gelegenheitsvandalismus auf beinahe null. Die einzige denkbare, wenngleich auch sehr unwahrscheinliche Möglichkeit, wäre eine geplante hochprofessionelle Aktion von sehr gut informierten Personen, die gezielt Objekte aus der Sammlung entwenden oder zerstören wollten.

Die Häufigkeit eines Diebstahls oder eines vandalistischen Anschlags konnte in der Situation von 2013 vermutlich auf einmal in 1000 Jahren eingeschätzt werden, wobei nur ein sehr kleiner Teil der Objekte betroffen gewesen wäre. Die Auswirkung auf die einzelnen Objekte wäre jedoch erheblich gewesen – bis hin zum Totalverlust (Tab. 19).

Tabelle 19: Diebstahl und Vandalismus, Risk Assessment, 2013

RISIKO	A	B	C	RISIKOGRÖßE
Diebstahl und Vandalismus	2	4,5	2	8,5

Gesetzte Maßnahmen: Alarmanlage und Barrieren

Im Jahr 2017 wurde eine Alarmanlage in den neuen Sammlungsräumlichkeiten installiert. Die Kästen in den Depots sind versperrbar, um die Hürden bis zum Objekt zu erhöhen, ebenso befinden sich die meisten Objekte in der Ausstellung in verschlossenen Vitrinen. Die wenigen freistehenden Stücke befinden sich auf deutlich erhabenen rot gestrichenen Sockeln, um BesucherInnen davon abzuhalten, näher heranzutreten. Dieses System wurde im Jahr 2018 mit einem Absperrsystem aus Ständern und Kordeln nachgerüstet, das eine noch größere Barriere bildet.¹⁹⁹ Außerdem wurden 2019 die

¹⁹⁸ Einbrecher in Stift Neukloster, Reichspost, Wien, 12. Februar 1914, Nr. 70.

¹⁹⁹ Die Analyse endet mit dem Zustand im März 2019 noch vor Beginn der Landesausstellung.

wenigen kleinteiligen Objekte, die sich noch freistehenden in der Ausstellung befinden, entfernt und ins Depot gebracht. Zu den Öffnungszeiten ist immer Aufsichts- bzw. Führungspersonal vorhanden.

Resultate

Seit der Ausstellungseröffnung im Mai 2017 ist die Sammlung des Neuklosters der Öffentlichkeit bekannt und regelmäßig für BesucherInnen zu besichtigen. Im Jahr 2019 wird sich das Besucheraufkommen durch die Niederösterreichische Landesausstellung deutlich erhöhen. Das Risiko für Gelegenheitsdiebstähle und Gelegenheitsvandalismus wird durch diese neue Zugänglichkeit und den größeren Bekanntheitsgrad der Sammlung erhöht. Die Aufstellung der Sammlung in der Ausstellung in größtenteils geschlossenen Vitrinen bzw. hinter deutlichen Absperrungen, und die Tatsache, dass BesucherInnen niemals ohne Aufsichtspersonal die Ausstellung betreten dürfen, hält das Risiko jedoch vergleichsweise gering.

Durch den Einbau der Alarmanlage wird die Gefahr von Einbrüchen außerhalb der Öffnungszeiten minimiert. Nur sehr wenige Personen verfügen über einen Schlüssel zu den Sammlungsräumlichkeiten bzw. den Alarmanlagencode.

Die Wahrscheinlichkeit eines Diebstahls oder eines vandalistischen Anschlages wird aufgrund der zusätzlich gesetzten Schutzmaßnahmen trotz der größeren Bekanntheit und Zugänglichkeit der Sammlung 2018 ebenso gering eingeschätzt wie 2013. Es wird angenommen, dass einmal in 1000 Jahren ein solches Ereignis vorkommen könnte. Dieses könnte erhebliche Schäden nach sich ziehen, beträfe jedoch nur einen sehr kleinen Teil der Objekte (Tab. 20).

Tabelle 20: Diebstahl und Vandalismus, Risk Assessment, 2018

RISIKO	A	B	C	RISIKOGRÖßE
DIEBSTAHL UND VANDALISMUS	2	4	2	8

5.3.6. Direkte Wassereinwirkung

Unter dem Risiko von direkter Wassereinwirkung versteht man die Einwirkung von flüssigem Wasser auf Kunstobjekte. Der Einfluss der relativen Luftfeuchtigkeit bzw. Wasserdampf wird hier nicht abgehandelt. Wasserschäden können durch natürliche Faktoren, technologische oder mechanische Problematiken verursacht werden. In den meisten Fällen entstehen sie jedoch durch Gebrechen, Unfälle oder Nachlässigkeit. So werden häufig auch Keller für die Lagerung von Sammlungen benutzt oder Objekte werden „nur provisorisch“ auf dem Boden abgestellt. Zu den natürlichen Ursachen von Wasserschäden gehören Stürme und Starkregen, Hurricanes, Flut, Schneeschmelze, ein hoher Grundwasserspiegel oder die Lage direkt an einem See oder Fluss. Zu den technischen Ursachen zählen beschädigte Wasserrohre, ein undichtes Dach, ein Leck in der Heizung, defekte Toiletten oder Waschbecken, blockierte Regenrinnen oder Bauarbeiten. Auch Reinigungsarbeiten, die nicht richtig durchgeführt werden, oder Löscharbeiten in Folge eines Brandes können Wasserschäden an Kunst- und Kulturgut verursachen.²⁰⁰ Durch den Kontakt mit Wasser können sich organische Objekte verformen, anquellen oder fleckig werden. Die Korrosion von Metall- oder Glasobjekten wird gefördert, Farbstoffe werden gelöst... Bei allen organischen Materialien ist durch die Einwirkung von Wasser die Bildung von Schimmel stark begünstigt.²⁰¹

Ausgangssituation

Im Jahr 2013 ließen sich in der Sammlung keine Fälle von Schäden durch direkte Wassereinwirkung feststellen.

Das Risiko eines Wasserschadens war in der Aufbewahrungssituation 2013 vor allem durch die Heizungsrohre und die Möglichkeit eines Lecks gegeben. Wäre ein solches Leck längere Zeit unentdeckt geblieben, so hätten Schäden durch direkte Wassereinwirkung und in der Folge durch die erhöhte Luftfeuchtigkeit im Raum entstehen können. Außerdem befinden sich die betreffenden Räume direkt unter dem Dachstuhl. Undichtigkeiten im Dach stellten ebenfalls ein Risiko für Wasserschäden dar. Ein erhöhtes Risiko für Schäden ergab sich auch dadurch, dass viele Objekte im Jahr 2013 auf dem Boden gelagert waren, bei einem Wasserschaden also betroffen gewesen wären.

Positive Aspekte waren, dass sich in den alten Räumen keine Waschbecken oder andere Wasseranschlüsse befinden und dass der Gebäudeteil vom Wetter geschützt ist, weil er von anderen Gebäuden umgeben ist. Die Räume befinden sich im zweiten Stock,

²⁰⁰ Tremain, D., Agent of Deterioration: Water, in: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/water.html>, Zugriff am 8.12.2018, update 17.5.2018; Staniforth (2009), S. 50.

²⁰¹ Tremain, D., Agent of Deterioration: Water, in: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/water.html>, Zugriff am 8.12.2018, update 17.5.2018.

so wären sie auch im unwahrscheinlichen Fall einer Flut in Wiener Neustadt sicher. Gleichzeitig ist das Aufsteigen von Bodenfeuchte auszuschließen.

Im Risk Assessment wird also angenommen, dass es durch Undichtigkeit im Dach oder in der Heizung in den nächsten 300 Jahren zu einem Eintritt von Wasser in die Depoträumlichkeiten hätte kommen können. In diesem Fall wäre vermutlich kein vollständiges „Fluten“ der Räumlichkeiten zu erwarten gewesen, sondern punktuelle Wasserschäden, die dann die in der Nähe des Lecks auf dem Boden befindlichen Objekte betroffen hätten (Tab. 21).

Tabelle 21: Direkte Wassereinwirkung, Risk Assessment, 2013

RISIKO	A	B	C	RISIKOGRÖßE
DIREKTE WASSEREINWIRKUNG	2,5	3	2,5	9

Gesetzte Maßnahmen: Sanierung, Wartung und erhöhte Lagerung

Die neuen Sammlungsräumlichkeiten wurden, bevor die Objekte dorthin verbracht wurden, generalsaniert: Die Fenster und die Heizkörper wurden gewartet, die WC-Anlage, die sich am Rand der Räume befindet, komplett erneuert. Die Objekte wurden in den neuen Depots- und Ausstellungsräumen nicht mehr direkt auf dem Boden gelagert oder ausgestellt, sondern immer erhöht auf einem Sockel, in einer Vitrine oder in einem Kasten mit Sockel.

Resultate

Da die Heizung sich nun in einem sehr guten Zustand befindet, sind in naher Zukunft keine Lecks in den Rohren zu erwarten. Die Sammlungsräumlichkeiten befinden sich nun nicht mehr direkt unter dem Dachstuhl sondern im ersten Stock. Diese Lage schützt vor eindringendem Wasser von oben und ist erhöht genug, um aufsteigende Bodenfeuchtigkeit und auch einer möglichen Flut zu widerstehen.

Die neben dem Objektdepot befindliche WC-Anlage könnte in Zukunft zu einer Ursache für direkte Wassereinwirkung werden. Sie wurde jedoch neu installiert und sollte bei regelmäßiger Wartung einwandfrei funktionieren. Falls doch Wasser austritt, so sind im angrenzenden Depotraum alle Objekte erhöht gelagert und wären nicht davon betroffen. Bei dem laufenden Besucherbetrieb würde ein Defekt in der Toilette sofort bemerkt und bald behoben werden.

Ebenso wie die alten Sammlungsräumlichkeiten befinden sich die neuen in einer wettergeschützten Lage.

Durch die Sanierung und die Lage der Räume konnte das Risiko von direkter Wassereinwirkung gegenüber 2013 reduziert werden. In den nächsten 300 Jahren könnte es zu einem Eintritt von Wasser kommen, das jedoch durch die bessere Aufbewahrung der Objekte und die regelmäßige Anwesenheit und Kontrolle von Menschen nur einen winzigen Teil der Sammlung betreffen würde und diesen auch nur indirekt durch steigende Luftfeuchtigkeit oder Spritzer. Somit wären nur sehr kleine Schäden zu erwarten (Tab. 22).

Tabelle 22: Direkte Wassereinwirkung, Risk Assessment, 2018

RISIKO	A	B	C	RISIKOGRÖßE
DIREKTE WASSEREINWIRKUNG	2,5	2	2	6,5

5.3.7. Licht

Licht macht Kunst sichtbar, ist jedoch gleichzeitig ein Schadensfaktor für zahlreiche empfindliche Objekte. Physikalisch betrachtet handelt es sich bei Licht um elektromagnetische Strahlung mit unterschiedlicher Wellenlänge. Abhängig von der Lichtquelle verteilt sich die Strahlung auf einen charakteristischen Wellenlängenbereich. Das Tageslicht umfasst sowohl sichtbares Licht, UV-Strahlung als auch Wärmestrahlung.

Die Schädigung durch Licht erfolgt hauptsächlich durch zwei Mechanismen: Photochemische Reaktionen und Reaktionen durch Strahlungswärme. Der erste Mechanismus umfasst chemische Vorgänge: Durch die Absorption von Licht werden permanente Veränderungen der molekularen Struktur des Materials verursacht. Letztendlich kommt es zu Kettenreaktionen, die auch im Dunkeln weiter ablaufen.²⁰² Diese Veränderungen sind irreversibel und zeigen sich durch Farbveränderungen, Ausbleichen und die Degradierung und Versprödung des Materials.²⁰³ Bei besonders lichtempfindlichen Farbstoffen reicht schon das Spektrum des sichtbaren Lichts aus, um irreversible Schäden zu verursachen.²⁰⁴ Im Allgemeinen ist kurzwellige Strahlung energiereicher und damit gefährlicher. Sehr großes Schädigungspotential hat die hochenergetische UV-Strahlung.²⁰⁵

Der zweite Schadensprozess durch Licht beruht auf der langwelligen Wärmestrahlung, die sowohl von der Sonne als auch von künstlichen Lichtquellen abgegeben wird. Viele Leuchtmittel, wie etwa Glühbirnen und Halogenlampen, emittieren einen größeren Anteil an Wärmestrahlung als an sichtbarem Licht. Durch die Wärmestrahlung können Objekte lokal begrenzt erhitzt werden, so dass Spannungen im Gefüge entstehen.²⁰⁶

Die Empfindlichkeit der Objekte variiert abhängig vom Material. Als lichtunempfindlich können Metall, Glas, Porzellan, Stein und Mineralien eingeschätzt werden. Seide, flüchtige Färbemittel und Photographien sind hingegen hochgradig lichtempfindlich. Im mittleren bis niedrigen Empfindlichkeitsbereich sind unter anderem Textilien, Leder und Gemälde eingeordnet.²⁰⁷ Auf die Einwirkung von UV-Strahlung reagieren Holz, Harze, Elfenbein, Baumwolle, Seide, Wolle und Papier mit einer Farbveränderung oder Schwächung ihrer Struktur.²⁰⁸

²⁰² Cuttle (2007), S. 39f.

²⁰³ ICOM Deutschland (2014), S. 57.

²⁰⁴ Michalski, S., Agent of Deterioration: Light, Ultraviolet and Infrared, in: Government of Canada, <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/light.html>, Zugriff am 1.12.2017, update 10.10.2017.

²⁰⁵ Cuttle (2007), S. 43.

²⁰⁶ Ebd., S. 40f.

²⁰⁷ ICOM Deutschland (2014), S. 58.

²⁰⁸ Michalski, S., Agent of Deterioration: Light, Ultraviolet and Infrared, in: Government of Canada, <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/light.html>, Zugriff am 1.12.2017, update 10.10.2017.

Das Risiko von Lichtschäden ist zum einen von der Strahlungsintensität (in der Einheit lux), zum anderen von der Expositionsdauer abhängig; beides multipliziert sich.²⁰⁹ Eine Beleuchtung bei 50 lux für 10 Stunden birgt dasselbe Risiko wie eine Beleuchtung bei 500 lux für eine Stunde. Wichtig ist also die Gesamtdosis, die auf ein Objekt auftrifft: Lichtschäden sind kumulativ.²¹⁰

Zur Messung der Beleuchtungsstärke werden Luxmeter verwendet. 50 lux ist das niedrigste Beleuchtungslevel, bei dem man noch zufriedenstellend sehen kann.²¹¹ Für lange Zeit besagten daher Museumsstandards in der westlichen Welt, dass Textilien und Arbeiten auf Papier (Aquarelle und Handschriften) bei 50 lux ausgestellt werden sollten, Ölgemälde und andere gefasste Oberflächen bei 150 lux und Stein und Metall bei 300 lux.²¹² Zum Vergleich: Volles Sonnenlicht kann bis zu 100 000 lux erreichen, indirektes Tageslicht 10 000 lux. In den letzten 10 Jahren wurden die Vorzüge von individuellen Lösungen gegenüber strikten Regeln in der Fachliteratur immer mehr betont. So sollte etwa die maximale Ausstellungsdauer für die Objekte beschränkt und Beleuchtung außerhalb der Öffnungszeiten komplett vermieden werden.²¹³

Ausgangssituation

Die Aufbewahrungsräume im Jahr 2013 verfügten über halbtransparente Vorhänge. Durch die Lage der Räume an der Westseite direkt gegenüber einem hohen Gebäude kam kaum direktes Sonnenlicht dorthin. Die künstliche Beleuchtung, die nur sehr selten eingeschaltet wurde, bestand aus Leuchtstoffröhren. Die Luxmenge, die auf die Objekte auftraf, war also über lange Zeit sehr gering, mit Tageslicht und eingeschalteter Beleuchtung handelte es sich dabei um maximal 50-150 lux. Ohne künstliche Beleuchtung wurden kaum 50 lux erreicht. Es bestand ein vernachlässigbares Risiko durch Lichteinwirkung.

Im Risk Assessment wird daher davon ausgegangen, dass in 1000 Jahren an einem sehr kleinen Teil der Sammlung sehr kleine Schäden durch Licht zu erwarten gewesen wären (Tab. 23).

²⁰⁹ Cuttle (2007), S. 42.

²¹⁰ ICOM Deutschland (2014), S. 59.

²¹¹ Cuttle (2007), S. 29.

²¹² Michalski, S., Agent of Deterioration: Light, Ultraviolet and Infrared, in: Government of Canada, <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/light.html>, update 10.10.2017, Zugriff am 1.12.2017.

²¹³ Ebd.

Tabelle 23: Licht, Risk Assessment, 2013

RISIKO	A	B	C	RISIKOGRÖßE
LICHT	2	2	2	6

Gesetzte Maßnahmen: Beleuchtung und Lichtschutz

Auf Wunsch des Stiftes sollten die Fenster in den neuen Sammlungsräumlichkeiten nicht vollständig mit Jalousien oder Rollos verdunkelt werden.²¹⁴ So wurde nach einer Lösung gesucht, die das sichtbare Licht reduziert und den UV-Anteil des Tageslichtes filtert, ohne den Raum zu verdunkeln. UV-Schutzfolien, die direkt auf das Fenster geklebt werden, wurden nicht in Betracht gezogen, weil die filternde Wirkung nach einiger Zeit versagt²¹⁵, wodurch die Folien fehleranfällig und wartungsintensiv sind. Lichtschutzfolien verursachen außerdem in historischen Gebäuden Schwierigkeiten mit dem Denkmalschutz, weil sie die Außenwirkung verändern können und nur schwer wieder entfernt werden können. Die Wahl fiel deshalb auf Funktionsstoffe zum Schutz vor Tageslicht. Solche Stoffe können UV-Licht filtern und dienen auch als Wärmeschutz. Sie sind auf einer Seite mit Metallen, wie Aluminium oder Stahl bedampft und sind in unterschiedlicher Transparenz erhältlich.²¹⁶ Auf Wunsch des Stiftes wurde ein mitteltransparenter Stoff²¹⁷ gewählt, der 77-97% des sichtbaren Lichtes und 87-96% des UV-Lichts filtert. Der am stärksten filternde Funktionsstoff, der 92-99% des UV-Lichts abhält²¹⁸, wäre wiederum einer vollständigen Verdunkelung gleichgekommen und wurde vom Stift abgelehnt. Der gewählte mitteltransparente Stoff wurde auf eigens angefertigte Holzrahmen aufgespannt, die dann in die historischen Fensterleibungen der Depot- und Ausstellungsräume eingesetzt wurden (Abb. 32).²¹⁹

Im Zuge der Einrichtung der neuen Sammlungsräume wurde die Beleuchtung vollkommen erneuert. Es sollten nur Leuchtmittel mit einem geringen UV- und Infrarotanteil eingesetzt werden.²²⁰ Somit schieden Glühbirnen und Halogenlampen

²¹⁴ Huber (2003), S. 30f.

²¹⁵ Ebd., S. 30.

²¹⁶ Création Baumann, Silver & Steel – Die Stoffe zum Regulieren von Licht und Wärme, Produktkatalog, Leopold Editionen, Sitzmöbelstudio-Einrichtungen, Handelsgesellschaft m.b.H., Fiedlerstraße 2-4, 4040 Linz, 2015.

²¹⁷ Création Baumann, Shade Medium, Leopold Editionen, Sitzmöbelstudio-Einrichtungen, Handelsgesellschaft m.b.H., Fiedlerstraße 2-4, 4040 Linz.

²¹⁸ Création Baumann, Shade Dense, Leopold Editionen, Sitzmöbelstudio-Einrichtungen, Handelsgesellschaft m.b.H., Fiedlerstraße 2-4, 4040 Linz.

²¹⁹ Stoff: Création Baumann, Silver&Steel – Die Stoffe zum Regulieren von Licht und Wärme, Produktkatalog, Leopold Editionen, Sitzmöbelstudio-Einrichtungen, Handelsgesellschaft m.b.H., Fiedlerstraße 2-4, 4040 Linz, 2015. Die Rahmen wurde nach den Entwürfen von Manfred Trummer von der Tischlerei des Stiftes Heiligenkreuz unter der Leitung von Arnold Link angefertigt und von Katharina Kohler und Studierenden des Instituts für Konservierung und Restaurierung mit dem Stoff bespannt.

²²⁰ Cuttle (2007), S. 43.

aufgrund ihrer hohen Wärmeproduktion aus²²¹, ebenso wie Leuchtstofflampen, weil sie UV-Strahlung emittieren können.²²² Die aktuell erhältlichen Leuchtmittel mit der geringsten Wärme- und UV-Strahlung sind neben faseroptischen Beleuchtungssystemen LEDs.²²³ Diese emittieren kaum UV-Licht und nur wenig Wärme und sind sehr langlebig²²⁴ und wurden aus diesem Grund für die Beleuchtung von Ausstellung und Depots im Neukloster gewählt. Der Ausstellungsraum wurde mit Stromschienen ausgestattet, von denen LED-Strahler²²⁵ gezielt die freistehenden Objekte beleuchten und eine Art Grundbeleuchtung des Raumes schaffen. Zusätzlich wurden LED-Bänder²²⁶ in den Vitrinen angebracht, um die Objekte optimal sichtbar zu machen. Die Vitrinenbeleuchtung kann unabhängig von der Raumbeleuchtung ein- und ausgeschaltet werden (Abb. 33-34). Am Gang wird die Grundbeleuchtung durch LED-Wandstrahler gegeben und, so wie im Ausstellungsraum, wurde in die historischen Kästen mit minimalen Eingriffen ein vertikales LED-Band²²⁷ eingebaut (Abb. 35). In den beiden neu eingerichteten Depots wurde eine Beleuchtung mit LED-Paneelen an Stromschienen an der Decke befestigt. So werden die Räume direkt und indirekt beleuchtet (Abb. 32).



Abbildung 32: Rahmen, mit Lichtschutzstoff bespannt und in die Fensternische eingesetzt. Die Beleuchtung erfolgt über abgehängte LED-Paneele. Objektdepot 2017.

²²¹ Vattenfall, Halogenlampen: Funktionen, Vorteile und Nachteile, in: <https://elife.vattenfall.de/gewusst-wie/halogenlampe-funktion-vorteile-nachteile/>, Zugriff am 1.12.2017.

²²² Lavédrine (2003), S. 156.

²²³ Fördergemeinschaft Gutes Licht, Gutes Licht für Museen, Galerien und Ausstellungen, http://www.museenlandgr.ch/fileadmin/user_upload/Dokumente/Kursunterlagen/lichtwissen18_Gutes_Licht_fuer_Museen_Galerien_Ausstellungen.pdf, Zugriff am 13.5.2016, update 2016, S. 32.

²²⁴ Osram, Beleuchtung von Kunstmuseen und Galerien, schonend und erhellend, http://www.osram.at/osram_at/anwendungen/beleuchtung-von-museen-und-denkmaelern/beleuchtung-von-kunstmuseen-und-galerien/index.jsp, Zugriff am 19.5.2016, update 2016.

²²⁵ Molto, Shop Star, weiß LED, Fa. Schäcke, Murbangasse 1 A1100 Wien.

²²⁶ Bilton, LED Band, Fa. Schäcke, Murbangasse 1, 1100 Wien.

²²⁷ Bilton, LED Band, Fa. Schäcke, Murbangasse 1, 1100 Wien.



Abbildung 33: Vitrinen mit Innenbeleuchtung in Kombination mit von der Decke abgehängten Spots, Ausstellung, Stand 2017



Abbildung 34: An einer Lichtschiene, von der Decke abgehängte Spots, Ausstellung, Stand 2017



Abbildung 35: Lichtleiste im Inneren der historischen Kästen (in der Mitte). Wenn der Kasten geschlossen ist, ist auch die Leiste nicht mehr sichtbar.

Resultate

Die neuen Sammlungsräumlichkeiten sind wie die alten nach Westen ausgerichtet, und werden durch ein direkt gegenüberliegendes hohes Gebäude beschattet, sodass kaum direkte Sonneneinstrahlung gegeben ist. Die Funktionsstoffe vor den Fenstern schützen die Objekte vor einem großen Teil der Strahlung des Tageslichtes. Es verbleibt jedoch ein geringes Restrisiko durch die 3-13% an UV-Licht, das immer noch diese Barriere überwindet. Dieses Risiko betrifft vor allem Objekte in der Nähe der Fenster, die nicht zusätzlich abgeschirmt sind. Sie machen nur einen sehr kleinen Anteil der Sammlung aus. Die LED-Leuchten, die in allen Räumen eingesetzt wurden, emittieren kein UV-Licht. Es wurden warmweiße LEDs gewählt, die somit auch einen geringeren Anteil des hochenergetischen blauen Lichtspektrums abgeben als kaltweiße Beleuchtungskörper.

In den Depots erreicht die Lichtstärke bei künstlicher Beleuchtung maximal 200 lux. Die Leuchten werden hier ca. einmal in zwei Monaten für eine kurze Zeit eingeschaltet. Ohne die künstliche Beleuchtung rangiert die Lichtstärke am Tag zwischen 50 bis maximal 120 lux. Ein großer Anteil an Objekten ist im Depot in geschlossenen Kästen untergebracht und dieser Strahlung deshalb so gut wie gar nicht ausgesetzt. Im Gemäldedepot wird

durch die Hängung in den Gitterzugwänden ebenfalls ein großer Teil des Lichtes abgeschirmt. In der Nähe des Fensters sind an den Gitterwänden lichtunempfindliche Objekte angebracht – massive Spiegel mit vergoldeten Holzrahmen, die das meiste Licht von den dahinter befindlichen Gemälden fernhalten. Die sichtbare Strahlung als auch die UV-Strahlung stellt in den neuen Depots also nur ein sehr geringes Risiko dar.

Die Lichtexposition in der neuen Ausstellung ist jedoch deutlich höher als in der Aufbewahrungssituation 2013. Die Öffnung für BesucherInnen bringt mit sich, dass die Objekte sichtbar gemacht, also auch beleuchtet werden müssen. Mit voller Beleuchtung bei Führungen ergeben sich im Ausstellungsraum 250-300 lux²²⁸. Im Jahr 2018 macht das also 300 lux für eine Stunde im Monat aus. Das ergibt maximal 3600 Luxstunden im Jahr. Dieser Wert ist im Vergleich zu einem normalen Museum, das seine Sammlung womöglich nur einer Beleuchtung von 50 lux, aber dafür 50 Stunden jede Woche im Jahr aussetzt, und somit 130 000 Luxstunden im Jahr erreicht, gering²²⁹. Im Allgemeinen sind von der Lichtexposition nur Objekte betroffen, die nicht nur auf UV-Strahlung sondern auch auf das sichtbare Licht reagieren und die empfindliche Pigmente und Farbstoffe enthalten – dieser Anteil an Objekten ist sehr klein in der Sammlung.

Das Anbringen von Beleuchtungskörpern innerhalb von Vitrinen, wie es im Neukloster geschah, wird oft kritisch hinterfragt, da durch die mögliche Wärmeentwicklung eine ständige Luftbewegung stattfinden kann, die Staub mit sich zieht. Außerdem können Wärmestrahler Vitrinen stark aufheizen und dadurch Objekte beschädigen. Aufgrund der sehr geringen Wärmeemissionen der LED-Lampen kann der Einsatz dieser Leuchtmittel in den Vitrinen aber zu Gunsten der besseren Sichtbarkeit der Objekte gerechtfertigt werden.

2019 wird im Zuge der NÖ Landesausstellung in Wiener Neustadt von 30. März bis 30. November im Neukloster jeden Tag eine Führung angeboten werden und die Lichtexposition wird steigen, danach jedoch voraussichtlich wieder auf das Niveau von 2018 sinken. Die Ausstellung ist dazu konzipiert, nur in Führungen besucht zu werden und wird daher immer über beschränkte Öffnungszeiten verfügen. Das Stift hat langfristig kein Interesse daran, einen regulären Museumsbetrieb einzuführen. So werden auch in Zukunft die stark beschränkten Öffnungszeiten maßgeblich zum Schutz der Objekte vor einer gefährdenden Lichtexposition beitragen.

Zusammenfassend muss festgestellt werden, dass die Lichtbelastung 2018 höher ist als 2013. Somit ergibt sich auch ein etwas höheres – wenngleich immer noch niedriges -

²²⁸ In der Lichtplanung wurden zunächst angedacht dimmbare Strahler in der Ausstellung einzusetzen, sodass die Lichtmenge dann noch feiner justiert und herunt geregelt hätte werden können. Aus Kostengründen entschied sich das Hofmeisteramt des Stiftes Heiligenkreuz jedoch für nicht dimmbare Beleuchtungskörper. Die Lichtplanung wurde von Gunter Ferencsin vorgenommen.

²²⁹ In diesem Vergleich wird angenommen, dass die Exposition außerhalb der Öffnungszeiten ähnlich gering ist.

Risiko von Lichtschäden. Das ist der Preis für die Sichtbarmachung und Ausstellung der Sammlung. Im Risk Assessment wird angenommen, dass in 100 Jahren an einem sehr kleinen Teil der Sammlung, sehr kleine Schäden durch Licht zu erwarten sind (Tab. 24).

Tabelle 24: Licht, Risk Assessment, 2018

RISIKO	A	B	C	RISIKOGRÖßE
LICHT	3	2	2	7

5.3.8. Klima

Relative Luftfeuchtigkeit und Temperatur sind die entscheidenden Größen bei der Analyse des Klimas. Beide Werte hängen eng zusammen und können nie allein betrachtet werden. Unter relativer Luftfeuchtigkeit versteht man die Menge an Wasserdampf, die in einem bestimmten Luftvolumen enthalten ist. Sie wird in Prozent angegeben. Abhängig von Temperatur und Druck kann ein bestimmtes Luftvolumen nur eine gewisse Höchstmenge an Wasserdampf enthalten. Eine relative Luftfeuchtigkeit von 100% bedeutet somit, dass das Höchstmaß an Wasserdampf im Luftvolumen enthalten ist. Die relative Luftfeuchtigkeit beschreibt also, wie sehr die Luft mit Feuchtigkeit gesättigt ist. Wird der Taupunkt unterschritten, erreicht die relative Luftfeuchtigkeit also mehr als 100%, kommt es zu Kondensat, das sich als Ausscheidung des Wasserdampfes als Wassertröpfchen manifestiert. In einem geschlossenen System verhalten sich relative Luftfeuchtigkeit und Temperatur umgekehrt proportional zueinander. Steigt die Temperatur, sinkt die relative Luftfeuchtigkeit. Sinkt die Temperatur, steigt die relative Luftfeuchtigkeit.

Es gibt kein perfektes Klima für Sammlungen – im besten Fall kann ein Temperatur- und Luftfeuchtigkeitsbereich definiert werden, in dem der geringste Schaden zu erwarten ist.²³⁰ Lange Zeit wurden für Museen strikte Klimawerte von 50+/- 5 % relativer Luftfeuchtigkeit und Temperaturen von 20 +/- 2 °C propagiert.²³¹ Im deutschsprachigen Raum galt lange der Richtwert 55+/- 5%.²³² In den letzten Jahren wurden lockerere Richtlinien in Fachkreisen diskutiert, die an die individuellen Bedürfnisse der Objekte angepasst werden sollten und auch weniger Energieaufwand bedeuten.²³³ Entscheidungen über die Klimakontrolle sollen nun anhand der Bedürfnisse der Sammlung getroffen werden, aber auch in Betracht ziehen, in welchem Gebäude und in welcher Klimazone sie sich befindet und ob es personelle und finanzielle Ressourcen zur Wartung und Pflege eines Klimakontrollsystems gibt.²³⁴ Auch die „Klimageschichte“ einer Sammlung ist hierbei von Bedeutung. Objekte können sich an Umgebungsbedingungen „gewöhnen“. Wenn die gewöhnten, wenngleich auch vielleicht nicht idealen Klimabedingungen über einen längeren Zeitraum nicht zu schädigenden Auswirkungen geführt haben, kann eine Veränderung oder vermeintliche Verbesserung sogar Schäden verursachen.²³⁵

²³⁰ Michalski, S., Agent of Deterioration: Incorrect Relative Humidity, in: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/humidity.html>, Zugriff am 19.12.2018, update 22.5.2018.

²³¹ Atkinson (2014), S. 205.

²³² Bickersteth (2014), S. 222.

²³³ Atkinson (2014), S. 205.

²³⁴ Bickersteth (2014), S. 224.

²³⁵ Stefan Michalski beschreibt dies in seinem sogenannten „proofed fluctuation concept“, das aus dem Klima der Vergangenheit, Empfehlungen für die Zukunft trifft. Siehe etwa: Michalski, S., The Ideal Climate, Risk Management, the ASHRAE Chapter, Proofed Fluctuations and Toward a Full Risk Analysis Model, Contributions

Welche Risiken birgt ein inadäquates Klima für Sammlungen? In der Regel können vor allem Klimaextreme und Klimaschwankungen zu Schäden führen. Bei hohen Temperaturen laufen chemische Reaktionen schneller ab und die biologische Aktivität nimmt zu. So fressen Insekten mehr und vermehren sich schneller. Das Wachstum von Schimmel wird ebenfalls beschleunigt. Darüber hinaus können bei hohen Temperaturen bestimmte Materialien erweichen wie etwa Wachs oder Klebstoffe und das führt wiederum zu einer verstärkten Anhaftung von Staub und zum Versagen von Klebeverbindungen. Für die Erhaltung der meisten Objekte sind daher tiefere Temperaturen etwa um die 8-10°C von Vorteil, für den menschlichen Komfort jedoch nicht. Im Museum ergeben sich aus diesem Konflikt Kompromisslösungen, die sich zwischen dem menschlichen Komfort und den konservatorischen Aufbewahrungsbedingungen ansiedeln müssen. Eine häufige Empfehlung sind daher 18-20°C.

Sehr hohe relative Luftfeuchtigkeit wird vom Canadian Conservation Institute als Werte über 75% definiert.²³⁶ Ähnlich wie bei hohen Temperaturen laufen bei höherer relativer Luftfeuchtigkeit chemische Reaktionen schneller ab und die biologische Aktivität, etwa die von Schimmel, nimmt zu. Außerdem brauchen viele chemische Reaktionen, wie etwa Metallkorrosion, Wasser, um überhaupt stattfinden zu können. Wenn viel Wasserdampf vorhanden ist, ist somit die Wahrscheinlichkeit dafür höher. Wenn die relative Luftfeuchtigkeit länger ohne Unterbrechung über 60% liegt, wird das Schimmelwachstum gefördert. Organische Materialien, die viel Protein, Stärke oder Zucker beinhalten sind besonders anfällig: Leder, Pergament, gestärkte und/oder verschmutzte Textilien und Papier.²³⁷

Organische Materialien, wie Holz, Elfenbein und Papier, reagieren mit Volumsänderungen auf Veränderungen der Luftfeuchtigkeit. Steigt oder sinkt die Luftfeuchtigkeit, steigt oder sinkt auch der in hygrokopischen organischen Objekten enthaltene Wassergehalt. Größenänderungen, Ausdehnen und Schrumpfen sind die Folge, weil eine ständige Anpassung an die Luftfeuchtigkeit stattfindet. Bei Extremen der relativen Luftfeuchtigkeit und Temperatur kann es daher zu mechanischen Beschädigungen kommen. Hier stellen insbesondere Klimaschwankungen ein großes Risiko dar – es entstehen Spannungen im Material, die zu Rissen und Brüchen führen

to the Experts' Roundtable on Sustainable Climate Management Strategies, held in April 2007, in Tenerife, Spain, in: http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/climate/paper_michalski.pdf, Zugriff am 8.12.2018.

²³⁶ Michalski, S., Agent of Deterioration: Incorrect Relative Humidity, in:

<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/humidity.html>, Zugriff am 19.12.2018, update 22.5.2018.

²³⁷ Ebd.

können. Besonders betroffen sind Objekte, die aus unterschiedlichen Materialien aufgebaut sind, wie etwa furnierte Möbel oder Gemälde.²³⁸

Bei sehr geringer relativer Luftfeuchtigkeit (unter 30%) können organische Materialien austrocknen und sich verwerfen, im schlimmsten Fall sogar brechen oder Risse bekommen.²³⁹

Ausgangssituation

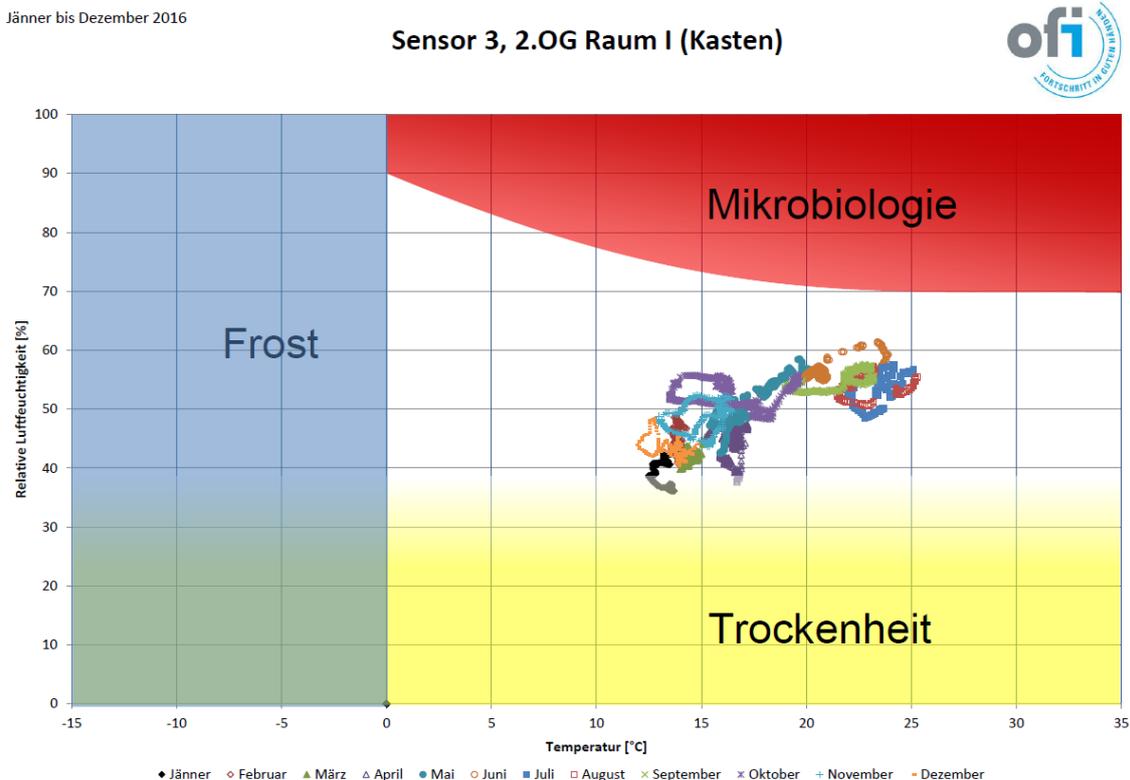
Von 2014 bis 2018 erfolgten Klimamessungen in den Sammlungsräumlichkeiten des Stiftes.²⁴⁰ Es zeigte sich, dass die Kunstkammerobjekte in ihrem versteckten Aufbewahrungsort der letzten 20 Jahre im zweiten Stock des Stiftes unter relativ guten klimatischen Bedingungen gelagert waren. Es handelte sich um nur leicht beheizte Räume mit dicken Wänden, sodass meist weder sehr trockene oder feuchte Perioden auftraten. Die Luftfeuchtigkeit rangierte dort über das Jahr zwischen 40 und 60 % mit Temperaturen von 13° bis 25°C. Im Jänner sank die Luftfeuchtigkeit phasenweise knapp unter 40 %. Die Schwankungsbreite des Klimas ist für museale Verhältnisse groß, für ein Stift ohne Klimakontrolle jedoch nicht. An den Objekten konnten 2013 keine Schäden festgestellt werden, denen eindeutig das Klima als Ursache zugeordnet werden konnte. Die historischen Holzböden und Holzkästen fungierten zusätzlich als Klimapuffer. Holz ist ein hygroskopisches Material und hat die Fähigkeit, Feuchtigkeit aus der Umgebung zu binden, somit werden im Inneren der Holzschränke Feuchtigkeitsschwankungen ausgeglichen (Tab. 25).

²³⁸ Michalski, S., Agent of Deterioration: Incorrect Relative Humidity, in: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/humidity.html>, Zugriff am 19.12.2018, update 22.5.2018.

²³⁹ Ebd.,

²⁴⁰ Die Klimamessungen wurden auf Empfehlung des Instituts von Günther Fleischer vom Österreichischen Forschungsinstitut für Chemie und Technik (OFI) durchgeführt.

Tabelle 25: Klimamessungen in einem Kasten im alten Depot 2013, Jänner bis Dezember 2016, Streudiagramm



Das Risiko für klimatisch bedingte Schäden konnte 2013 als gering eingestuft werden. Durch das Klima wären in 300 Jahren nur an einem sehr kleinen Teil der Objekte, sehr kleine Schäden zu erwarten gewesen (Tab. 26).

Tabelle 26: Ungeeignetes Klima, Risk Assessment, 2013

RISIKO	A	B	C	RISIKOGRÖßE
UNGEEIGNETES KLIMA	2,5	2	2	6,5

Gesetzte Maßnahmen: Regulierung der Heizung

Die Klimamessungen in den neuen Räumlichkeiten, die sich direkt unter den alten befinden, zeigten, dass durch starkes Heizen im Winter sehr geringe Werte der relativen Luftfeuchtigkeit erreicht wurden: um die 30% mit Tiefstwerten von 25%. Die Temperaturen lagen im Winter um 20°C.²⁴¹

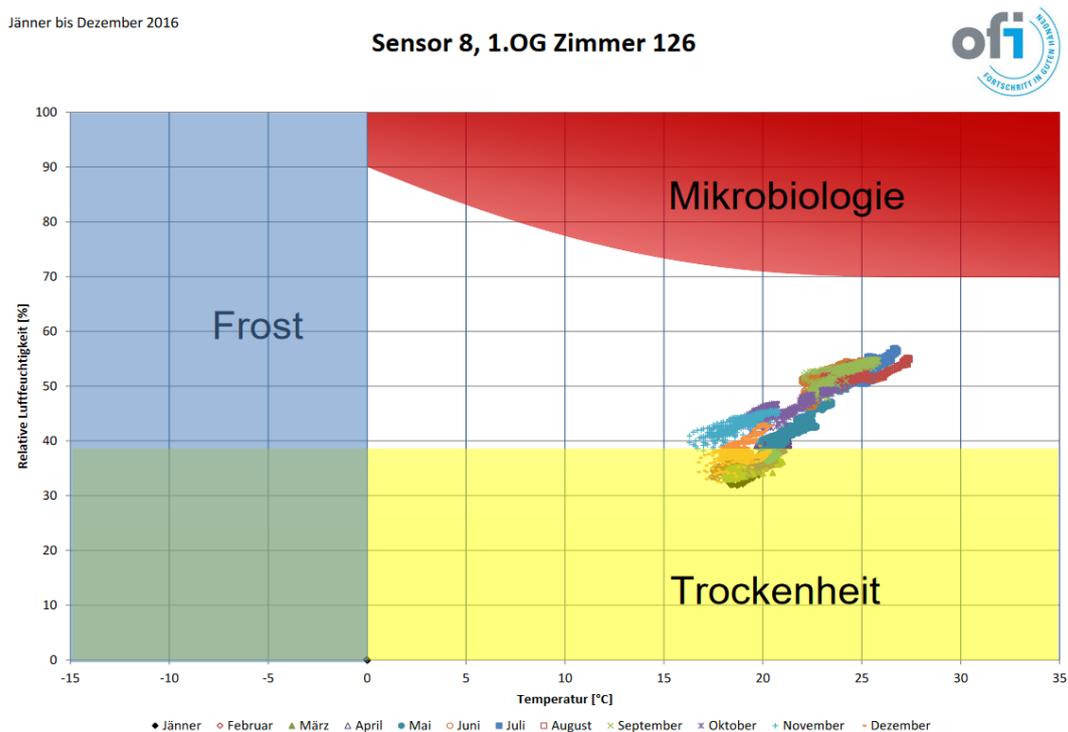
Die Messdaten und der Vergleich mit den alten Sammlungsräumlichkeiten machte deutlich, dass auch in den neuen Räumen durch eine Reduktion der Raumtemperatur ein akzeptables Klima erreicht werden könnte – ohne den Einsatz von Be- oder

²⁴¹ ÖFI, Prüfbericht, Stift Neukloster, Permanentüberwachung des Raumklimas von Februar 2014 bis Januar 2015, 7.1.2015, Sensor 6.

Entfeuchtungsgeräten.²⁴² So wurden die Objekte übersiedelt und der Plan gefasst, im ersten Winter 2017/2018 die Heizung in den betroffenen Räumlichkeiten stark herunterzeregeln mit Minimalwerten um 13°C. Somit wären auch die Luftfeuchtwerte im Winter in einem akzeptablen Bereich.

Aufgrund eines unerwartet aufgetreten Defekts der Heizungsregelung war dies jedoch bisher nicht möglich, und die Heizung lief weiterhin wie in den Jahren zuvor. Die Objekte haben somit in ihrer neuen Unterbringung bereits einen Winter mit sehr geringen Luftfeuchtwerten um die 30% und einer dementsprechend hohen jahreszeitlichen Schwankung zwischen 30-55% relativer Luftfeuchtigkeit und 17°C bis 28°C erlebt (Tab. 27).

Tabelle 27: Klimamessungen, Objektdepot in den neuen Sammlungsräumen, Jänner bis Dezember 2016, Streudiagramm



Resultate

Bisher konnten noch keine Schäden, wie etwa Risse in organischen Materialien durch die niedrigen Luftfeuchtwerte im Winter 2017/2018 festgestellt werden. Es ist jedoch davon auszugehen, dass eine starke Austrocknung stattfand/stattfindet.

Der Defekt an der Heizung ist dem Stift bekannt und soll so bald wie möglich behoben werden. Nach wie vor gibt es keine Alternative zu dem gefassten Konzept der Klimaregulierung. Eine Klimaanlage oder andere Gerätschaften wurden langfristig einen

²⁴² Wolfgang Kippes war hier beratend tätig.

zu hohen Wartungs- und Energieaufwand bedürfen und sind in dieser stiftlichen Umgebung mit Personalmangel nicht nachhaltig.

Für die Zeit, in der die Heizung noch nicht heruntergeregelt werden kann, sind die klimabedingten Risiken für die Objekte des Neuklosters nun höher als im Jahr 2013. Dies ergibt sich zum einen durch die großen jahreszeitlichen Schwankungen, zum anderen durch die niedrige Luftfeuchtigkeit im Winter. Mit jedem neuerlichen Schwankungszyklus mit Austrocknen im Winter (um die 30%) und darauffolgender hoher Feuchtigkeit in den wärmeren Monaten (bis zu 55%), steigt das Risiko für Spannungen, Risse und Abplatzungen an organischen Objekten.

Ein positiver Aspekt ist, dass die Luftfeuchtigkeit auch in den neuen Ausstellungs- und Depoträumen in der Regel nicht über 60% erreicht, was das Risiko von biogenem Befall und Korrosion an Metall- und Glasobjekten geringhält. Durch zu hohe Luftfeuchtigkeit sind im Allgemeinen mehr Schäden zu erwarten als durch zu geringe Luftfeuchtigkeit. Trotzdem gilt: Sollte das Klima in den nächsten 100 Jahren so bleiben, dann sind kleine Schäden an einem erheblichen Teil der Sammlung zu erwarten, nämlich jenen der organischen Materialien beinhaltet. Das ergibt ein Risiko, das nun deutlich Priorität haben sollte. Die Lösung liegt jedoch auf der Hand. Wird die Heizung reguliert, wie vorgesehen, so sinkt das Risiko von Schäden durch inadäquates Klima wieder auf den Ausgangswert von 2013 (Tab. 28).

Tabelle 28: Ungeeignetes Klima, Risk Assessment 2018

RISIKO	A	B	C	RISIKOGRÖßE
UNGEEIGNETES KLIMA	3	3	4	10

5.3.9. Biogener Befall

Biogene Schädigung von Objekten kann durch Tiere, Pilze und Mikroorganismen erfolgen. In unseren Breiten sind vor allem Nager (Mäuse), Schadinsekten und Schimmel ein häufiges Problem.

Schadinsekten kommen in der Natur vor oder finden von draußen ihren Weg in Sammlungen, oder sie werden mit bereits befallenen Objekten eingeschleppt. Bei den meisten Insekten vollzieht sich der Lebenszyklus vom Ei zur Larve zur Puppe bis hin zum erwachsenen Tier. Der Larvenstatus wird durch konstantes Fressen und Wachstum gekennzeichnet. Erwachsene Tiere fressen häufig nicht mehr, sondern pflanzen sich nur noch fort. Die Schäden, die durch Schadinsekten entstehen, reichen von der Verschmutzung zum kompletten Auffressen von organischen Materialien.²⁴³ Für das Wachstum der Insekten und der Larven sind neben dem Nahrungsangebot auch die Umgebungsbedingungen bestimmend. Dazu gehören Temperatur, Luftfeuchtigkeit und Materialfeuchte. Je feuchter und wärmer desto günstiger sind die Lebensbedingungen für Insekten.²⁴⁴

Schimmel ist ein weiterer häufiger Schadensfaktor in Sammlungen. Die Entwicklung dieser Pilze ist von der Art, von den Umgebungsbedingungen und dem Nahrungsangebot bestimmt. Eine besondere Rolle spielt hierbei die relative Luftfeuchtigkeit. Schimmelsporen, die in der Luft immer enthalten sind, können ab 55% bis 65% relativer Luftfeuchtigkeit anfangen zu keimen und das Hyphenwachstum setzt ein – der sichtbare Befall.²⁴⁵ Schadensbilder auf den Objekten können dauerhafte Flecken sein bis hin zum Abbau des Materials. Außerdem stellt Schimmelbefall eine Gesundheitsgefährdung für Menschen dar.

Nager, wie Mäuse oder Ratten, werden vor allem durch menschliche Nahrungsreste oder Abfälle angezogen. Sie können Sammlungsobjekte zernagen und als Nestmaterial benutzen oder durch ihre Ausscheidungen beschädigen.²⁴⁶

Ausgangssituation

Im Fall der Sammlung des Neuklosters konnte an einigen Gemälderahmen Spuren eines Befalls mit einem Holzschädling festgestellt werden: Fraßlöcher und Fraßgänge von ein bis zwei Millimetern Durchmesser. Diese wurden vermutlich vom gewöhnlichen Nagekäfer (*anobium punctatum*) verursacht, dem häufigsten Nagekäfer in unseren Breiten. Die

²⁴³ Strang, T./Kigawa, R., Agent of Deterioration: Pests, in: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/pests.html#pest-parasites2b>, Zugriff am 19.12.2018, update 18.5.2018.

²⁴⁴ Hilbert (2003), S. 296.

²⁴⁵ Ebd., S. 299. Siehe auch: Sterflinger/Pinar (2015), S. 188-189.

²⁴⁶ Strang, T./Kigawa, R., Agent of Deterioration: Pests, in: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/pests.html#pest-parasites2b>, Zugriff am 19.12.2018, update 18.5.2018.

geschlechtsreifen Käfer erscheinen in der Regel zwischen April und August und legen ihre Eier in Spalten und Ritzen im Holz, aus denen die Larven schlüpfen und sich in das Holz fressen. Trockene Zentralheizungsluft während des Winters führt meist zum Absterben der Larven oder verzögert ihre Entwicklung. Generell benötigen diese Holzschädlinge eine Materialfeuchtigkeit von 28 %.²⁴⁷ Eine solche Materialfeuchte wird im geheizten Innenraum selten erreicht.

Um abzuklären, ob der Befall an den Gemälden im Neukloster aktiv war, wurde zunächst schwarzes Tonpapier unter den befallenen Stücken ausgelegt, um erkennen zu können, ob durch die Aktivität der Larven weiteres Fraßmehl aus den Löchern rieselt. Dann wurden zusätzlich Klebefallen aufgestellt. Beide Methoden zeigten keine Aktivität des Holzschädlings an. Daher wurde angenommen, dass der Befall inaktiv ist. Bei den betroffenen Gemälden handelte es sich in den meisten Fällen um Altarbilder – sie befanden sich in der Vergangenheit wahrscheinlich in unbeheizten Kirchen und wurden dort vom Holzwurm befallen. Durch die Lagerung in den schwach geheizten Räumen über die letzten 10 bis 20 Jahre, bei denen die Luftfeuchtigkeit nicht über 60 % stieg, fanden die Schädlinge vermutlich keine günstigen Klimabedingungen mehr vor und starben.

Die hygienischen Bedingungen in den alten Aufbewahrungsräumen waren sehr schlecht. Staub und Schmutz war in großen Mengen vorhanden, was wiederum Nahrung für Schädlinge und Schimmel bietet. Trotzdem wurden im Jahr 2013 außer den bereits abgehandelten Spuren des Holzschädlings auch keine Spuren von Schimmel oder Nagetieren gefunden.

Das Risiko für biogene Schädigung war im Jahr 2013 demzufolge sehr gering. Bei gleichbleibendem Klima kann also angenommen werden, dass in derselben Aufbewahrungssituation in 1000 Jahren nur ein sehr kleiner Schaden an einem sehr kleinen Teil der Sammlung zu erwarten gewesen wäre (Tab. 29).

Tabelle 29: Biogener Befall, Risk Assessment, 2013

RISIKO	A	B	C	RISIKOGRÖßE
BIOGENER BEFALL	2	2	2	6

Maßnahmen- Monitoring und Reinigung

Eine aktuelle Methode der Schädlingskontrolle in Museen und Sammlung ist das sogenannte Integrated Pest Management (IPM). Die wichtigsten Grundprinzipien dieses Systems ist ein regelmäßiges Monitoring, eine genaue Analyse des Befalls und die gezielte

²⁴⁷ Hilbert (2003), S. 302-303.

Bekämpfung durch die Anpassung der Umgebungsbedingungen, sodass sie für Schädlinge nicht mehr attraktiv sind.²⁴⁸ Es ist etwa kaum möglich, das Eindringen von Insekten in Sammlungsgebäude vollständig zu vermeiden, man kann jedoch dafür sorgen, dass sie dort keine guten Lebensbedingungen vorfinden. Vier wichtige Faktoren sind hier: Futter, Unterschlupfmöglichkeiten, Wärme, Wasser oder Luftfeuchtigkeit. All diese Elemente brauchen Schädlinge, um sich auszubreiten.²⁴⁹

Ein wichtiger Aspekt des IPMs wurde im Zuge des Projekts bereits in den alten Sammlungsräumen durchgeführt: die Identifikation des möglichen Schädlings und ein Monitoring mit Klebefallen (Abb. 36). Es wurde auch in den neuen Sammlungsrumlichkeiten fortgeführt. Auch hier konnten nach der Übersiedelung des Bestandes keine Spuren eines Befalls durch Holzschädlinge detektiert werden.

Ein Großteil der Objekte wurde vor der Übersiedelung in die neuen Sammlungsrumlichkeiten von Staub und Verschmutzungen befreit, die die Nahrungsgrundlage für Schädlinge bilden können. Die Räume werden nun regelmäßig gereinigt.



Abbildung 36: Klebefalle der Marke Historyonics zum Monitoring von Schadinsekten

Resultate

Die neuen Räume bieten Schädlingen weder Nahrungsquellen (Staub, Schmutz, menschliche Nahrungsreste), noch günstige klimatische Bedingungen, um sich auszubreiten. Auch Schimmel findet hier nicht genügend Feuchtigkeit, um zu wachsen, weil die Luftfeuchtigkeit meist unter 60% bleibt.

Das Risiko für biogene Schädigung ist im Jahr 2018 also ebenso gering wie im Jahr 2013. Bei gleichbleibendem Klima kann also angenommen werden, dass in derselben

²⁴⁸ Pinniger (2001), S. 1. Siehe auch: Querner/Kimmel (2015).

²⁴⁹ Pinniger (2001), S. 3.

Aufbewahrungssituation in 1000 Jahren nur ein sehr kleiner Schaden an einem sehr kleinen Teil der Sammlung zu erwarten sind (Tab. 30).

Tabelle 30: Biogener Befall, Risk Assessment, 2018

RISIKO	A	B	C	RISIKOGRÖßE
BIOGENER BEFALL	2	2	2	6

5.4. Resümee zur Erhaltung der Sammlung

Das Risk Assessment zeigt deutlich auf, dass 2013 vier Aspekte eine erhebliche Gefahr für die Sammlung darstellten. Es handelt sich um mechanische Belastungen, Schwund und Verlust („Dissociation“), Staub und Feuer. Hier wurden Risikogrößen zwischen 9,5 und 11 erreicht – Werte, die vor allem in Institutionen möglich sind, die bisher keine Maßnahmen zur präventiven Konservierung durchgeführt haben.²⁵⁰ Das traf im Jahr 2013 auch auf das Neukloster zu. Das Stift besitzt zwar eine herausragende Sammlung, verfügte jedoch nicht über die Struktur und Organisation eines Museums, geschweige denn über adäquate Räumlichkeiten und Personal für die Sammlungspflege und -verwaltung. Im Fall von mechanischen Einwirkungen und Schwund und Verlust stellten insbesondere das Fehlen von entsprechenden Lagerungsmöbel und eines Inventars eine große Gefahr dar. Das Risiko von Feuer war vor allem wegen veralteten elektrischen Leitungen, der abgeschiedenen Lage der Räume und der hohen Brandlast durch den über den alten Sammlungsräumlichkeiten liegenden Dachstuhl begründet.

Durch das Projekt des Instituts für Konservierung und Restaurierung konnten die Risiken für die Erhaltung in allen Bereichen gesenkt werden, sodass es 2018 nur noch solche mit mittlerer und nicht mehr mit hoher Priorität gibt. Dazu gehören Schädgase, materialimmanente Schadstoffe, Diebstahl und Vandalismus und das Risiko von Schwund und Verlust („Dissociation“). Sie erreichen 2018 Punktezahlen zwischen 7 und 8. Solche Werte kommen in der Regel auch in sehr bemühten Organisationen vor, wenn die größten Risiken bereits vermieden wurden.²⁵¹ Diesen Aspekten mit mittlerer Priorität sollte man in Zukunft noch erhöhte Aufmerksamkeit schenken, auch wenn sie heute nicht akut die Erhaltung der Sammlung bedrohen.

Im Fall von „Schwund und Verlust“ muss beachtet werden, dass die Inventarisierung ebenso wie die Aufrechterhaltung der Ordnung ein fortlaufender Prozess ist, der fortlaufende Bemühungen erfordert – aktuell gibt es außer Prior Pater Walter Ludwig noch keinen Sammlungsverantwortlichen, der sich hauptsächlich um die Sammlung kümmert. Die Risikogröße beim Aspekt Schädgase ergibt sich durch die Weiterverwendung der historischen Eichenholzvitriolen und durch die neuen Holzvitriolen in der Ausstellung, da Holz immer zu einer Quelle von Emissionen werden kann. Das Risiko durch materialimmanente Schadstoffe ist nach wie vor bedingt durch die Schwefelsäure produzierenden Pyrite in der Naturaliensammlung. Sie wurden zwar vom Rest der Sammlung isoliert, sind aber noch vom materialimmanenten Zerfall durch die „Pyritpest“ bedroht. Und zuletzt kann auch die Gefahr durch Vandalismus und Diebstahl in Zukunft

²⁵⁰ Michalski (2016), S. 137

²⁵¹ Ebd., S. 137

nicht vernachlässigt werden, weil durch die Landesausstellung 2019 eine große Anzahl an BesucherInnen ins Stift kommen wird.

In den folgenden Tabellen (Tab. 31-32) werden die Risiken für 2013 und 2018 nach der ABC-Methode von Stefan Michalski dargestellt – in einem sogenannten „Tornado graph“. Das bedeutet, dass die Risiken jeweils nach ihrer Größe angeordnet sind, um auf den ersten Blick Prioritäten zu erkennen.

Tabelle 31: Risiken für die Sammlung im Stift Neukloster im Jahr 2013, quantifiziert nach der ABC-Methode

Risiken im Jahr 2013

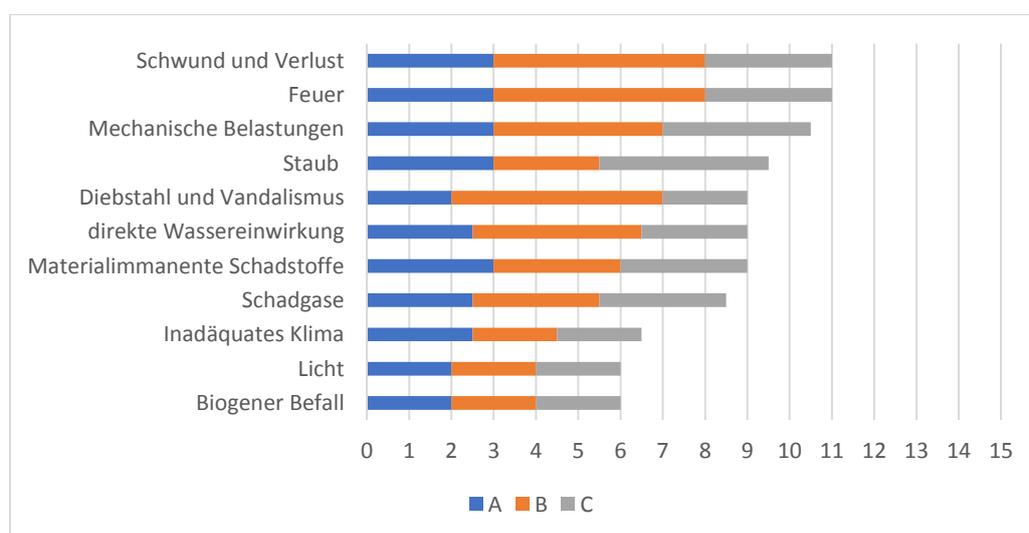
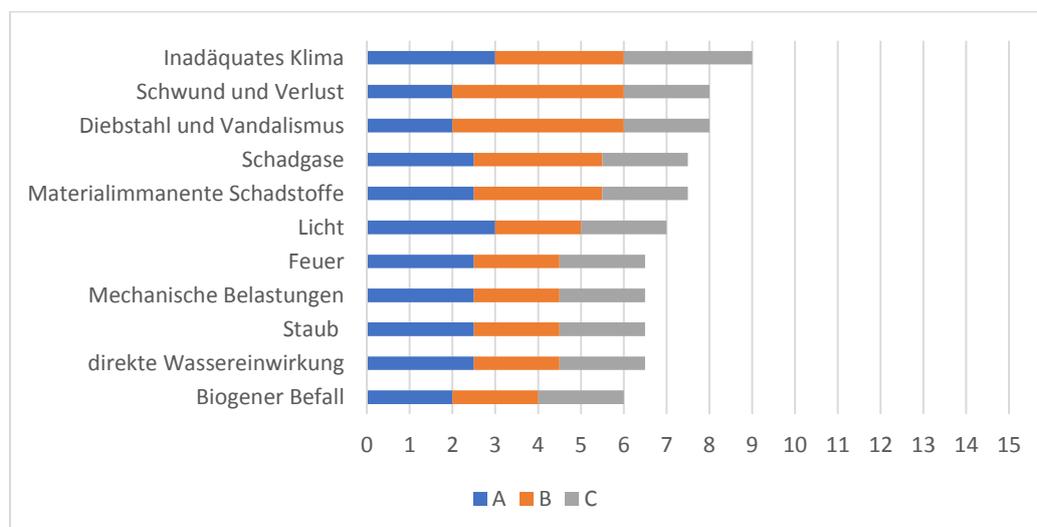


Tabelle 32: Risiken für die Sammlung im Stift Neukloster im Jahr 2018, quantifiziert nach der ABC-Methode

Risiken im Jahr 2018



Welche Maßnahmen waren nun besonders effizient? – Vor allem solche, die auf mehrere Aspekte der Erhaltung einen positiven Einfluss hatten oder die Risiken in bestimmten Bereichen massiv senkten. Eine der wohl effizientesten und auch aufwändigsten Maßnahmen war die Einrichtung neuer Sammlungsräume und die verbesserte Anordnung und Unterbringung der Objekte in ihnen. Sie führte zu einer massiven Reduktion der Risiken im Bereich mechanischer Belastungen, Staub und direkte Wassereinwirkung. Gemeinsam mit der Inventarisierung trug sie auch maßgeblich dazu bei, Schwund und Verlust von Objekten und Informationen in Zukunft zu vermeiden. Die Sicherungsmaßnahmen – der Einbau einer Brandmelde- und Alarmanlage, bewirkte eine große Verbesserung und ermöglicht in Zukunft eine schnelle Reaktion in Gefahrensituation. Nicht zuletzt trägt der gute Zustand der neuen Räumlichkeiten durch die vorangegangene Sanierung maßgeblich dazu bei, dass sie einen sicheren Ort für die Objekte bieten.

Gibt es Risiken, die 2018 größer sind als 2013? In zwei Bereichen stieg die Risikogröße 2018 im Vergleich zu 2013 – die Risiken sind nun größer als in der Ausgangssituation: inadäquates Klima und Licht. Die Erhöhung des Risikos durch Licht ergibt sich durch die Ausstellung einiger Objekte und ist nach wie vor gering. Wegen des inadäquaten Klimas ist 2018 jedoch akuter Handlungsbedarf gegeben. Aufgrund der defekten Regelung der Heizung in den neuen Sammlungsrumlichkeiten wurden im Winter 2017/2018 sehr geringe Werte der relativen Luftfeuchtigkeit erreicht, was auf lange Sicht ein Risiko für die Erhaltung organischer Objekte darstellt. Wird die Heizung repariert und in der Folge richtig reguliert, so sollte das Risiko von Schäden durch inadäquates Klima wieder sinken.

Wie wirkt sich die Zugänglichmachung und Öffnung der Sammlung für die BesucherInnen auf die Erhaltungsbedingungen aus? Es ergibt sich zwangsläufig eine höhere Lichtexposition, weil die ausgestellten Objekte in den Führungen beleuchtet werden müssen. Ebenso stellt jeder einzelner BesucherInnen eine potentielle Gefahr dar: Hier ist eine Quelle von Verschmutzungen und könnte mutwillig oder auch unabsichtlich Dinge beschädigen, entwenden oder abnutzen. Andererseits muss beachtet werden, dass auch die Zugänglichkeit einer Sammlung ein bedeutender Aspekt der langfristigen Erhaltung darstellt. Sammlungen sollen dazu dienen, dass Menschen von ihnen lernen und sich daran erfreuen können.²⁵² Ist dies nicht möglich, so verlieren die Kunstgegenstände ihre Funktion und in der Folge auch einen Teil ihres Wertes für die Gesellschaft. Fehlende Wertschätzung führt zu Vernachlässigung und wiederum zu Verlusten von Objekten. Es muss also eine Balance zwischen Schutz und Zugänglichkeit für die Objekte gefunden werden, sodass auch zukünftige Generationen noch vom

²⁵² Staniforth (2006), S. 36.

kulturellen Erbe profitieren können.²⁵³ Im Stift Neukloster tragen vor allem die eingeschränkten Öffnungszeiten und die Tatsache, dass die Sammlung nur im Rahmen von Führungen besucht werden kann, dazu bei, die Belastungen durch BesucherInnen möglichst gering zu halten.

5.4.1. Empfehlungen für die Zukunft

Die Reparatur der Heizungsregulierung in den neuen Sammlungsräumlichkeiten sollte so bald wie möglich durchgeführt werden. Im Winter sollen statt 20°C nur noch maximal 13°C erreicht werden, sodass die Objekte nicht austrocknen und keinen großen jahreszeitlichen Schwankungen der relativen Luftfeuchtigkeit ausgesetzt sind wie bisher.

Von ebenso großer Bedeutung ist, dass das Stift langfristig eine Person auswählt bzw. einstellt, die für die Sammlung, ihre Erhaltung, Inventarisierung und Pflege zuständig ist, und Ansprechpartner für alle die Sammlung betreffenden Fragen ist. Sonst besteht die Gefahr, dass die Sammlungspflege im Stift wieder zur Nebensache wird und sich eine schleichende Vernachlässigung bemerkbar macht.

Die Klimamessungen im Stift sollten weiter fortgeführt werden, ebenso das Schädlingsmonitoring mit Klebefallen (IPM) in den Depots. Die Person, die in Zukunft für die Sammlung verantwortlich ist, sollte damit vertraut sein bzw. in regelmäßigen Abständen Fachpersonal dazu zu Rate ziehen.

So sollte einmal im Jahr durch geschultes, restauratorisches Personal (wenn möglich jedes Jahr dasselbe) eine Kontrolle und Pflege der Bestände stattfinden. Hier sollten alle Objekte begutachtet, Schäden verzeichnet und konservatorische Reinigungsmaßnahmen an den Objekten durchgeführt werden. Diese Kontrollen dienen dazu, mögliche Risiken und Schadensfaktoren frühzeitig zu erkennen und die Objekte durch eine regelmäßige Pflege in einem guten Zustand zu halten. Auch die Fortführung des Integrated Pest Managements und die Auswertung der fortlaufenden Klimadaten können im Zuge dessen gemeinsam mit dem Sammlungsverantwortlichen erfolgen.

In den Sammlungsräumlichkeiten sollte ein adäquates Reinigungsregime etabliert werden. So sollte die Trockenreinigung der Räume und Vitrinen mit Staubsaugern und Mikrofasertüchern bei großem Besucheraufkommen während der Landesausstellung mindestens einmal in der Woche erfolgen. Eine Feuchtreinigung soll einmal im halben Jahr mit milden Reinigungsmitteln und nur nebelfeucht durchgeführt werden. Das Reinigungspersonal darf dabei auf keinen Fall die Objekte befeuchten oder beschädigen und sollte sich der Bedeutung und des Wertes der Sammlung bewusst sein. Eine Aufsicht oder Einschulung von RestauratorInnen ist wünschenswert. Sinkt das

²⁵³ Staniforth (2006), S. 36.

Besucheraufkommen wieder, so können auch die Reinigungsintervalle vergrößert werden.

Die Öffnungszeiten der Sammlung sollten auch in Zukunft eingeschränkt bleiben. Ein normaler Museumsbetrieb ist im Stift Neukloster auf lange Sicht nicht aufrechtzuerhalten. In der Landesausstellung Wiener Neustadt 2019 wird eine tägliche Öffnung nur durch eine starke Erhöhung von externem Personal möglich gemacht, danach ist das jedoch nicht mehr der Fall. Für die Sicherheit der Objekte und das Stift selbst ist es daher von Vorteil, die Ausstellung langfristig nur an ausgewählten Tagen monatlich oder auch wöchentlich in Führungen zugänglich zu machen. Dabei muss die Gruppengröße aufgrund der Größe des Ausstellungsraums auf maximal 25 Personen reduziert werden.

Im Allgemeinen ist eine regelmäßige Wartung der Gebäudehülle und der Haustechnik von großer Bedeutung, um Schäden abzuwenden: Sie beginnt bei den Wänden, Fenstern und Türen bis hin zur Heizung, den elektrischen Leitungen und Anlagen, den Wasserleitungen, WCs und Waschbecken, den Regenrinnen und der Alarm- und Brandmeldeanlage. All diese Einrichtungen sollen in gutem und funktionstüchtigem Zustand gehalten und regelmäßig überprüft werden.

Das Neukloster sollte in Zukunft ein umfassendes Brandschutzsystem im Stift einführen. Die interne Brandmeldeanlage, die die Sammlungsräumlichkeiten abdeckt, bildet nur ein Übergangssystem zu einer externen Brandmeldeanlage, die auch einen direkten Draht zur Feuerwehr bietet und gesetzlichen Bestimmungen entspricht. Einhergehend mit einem solchen Brandschutzsystem ist das Einrichten von Brandabschnitten in Abstimmung mit dem Denkmalamt. Empfehlenswert ist es, den Kontakt zur zuständigen Feuerwehrstelle zu suchen und gemeinsam die Räume zu begehen. Feuerwehren haben in der Regel Menschenleben als oberste Priorität, die Rettung von Kunstobjekten kommt danach. Damit Feuerwehrleute besser mit einem Notfall in Sammlungsräumen umgehen können, ist ein guter Kontakt zur Feuerwehr essentiell.²⁵⁴

Um bei katastrophalen Ereignissen besser reagieren zu können, ist es außerdem empfehlenswert einen Notfallplan für das Stift zu entwickeln. Hier werden für jeden möglichen Notfall, wie etwa ein Feuer, Ablaufpläne und Handlungsanweisungen vorgegeben, die im Ernstfall leicht abgerufen werden können und Schäden minimieren. Unter anderem beinhaltet ein Notfallplan für Sammlungen auch eine Liste an Objekten, die Priorität haben, also zuerst gerettet werden sollten und die in einem einfachen Raumplan eingezeichnet werden, sodass jeder an dem Einsatz beteiligte Personen den

²⁵⁴ Staniforth (2009), S. 47.

Anweisungen folgen kann. Die Aufgaben jeder beteiligten Person sollten genau definiert sein und durch Training und Einführungen eingeübt werden.²⁵⁵

²⁵⁵ Staniforth (2009), S. 53.

6. GESAMTRESÜMEE

Ziel der Dissertation ist es, Aufschluss über die Geschichte und die Bestände der Sammlung des Stiftes Neukloster zu geben und Strategien zu ihrer Erhaltung zu erarbeiten und zu evaluieren. Zu diesem Zweck wurde Archiv- und Literaturrecherche betrieben, die Objekte untersucht, Bildmaterial und Vergleichsbeispiele ausgewertet und eine Risikobewertung und eine konservatorische Bestandsaufnahme der Aufbewahrungssituation der Sammlung im Jahr 2013 und nach einem großangelegten Sammlungspflegeprojekt im Jahr 2018 durchgeführt.

Durch die Aufarbeitung der Geschichte der Bestände kann gezeigt werden, dass der größte Teil der Sammlung ihre Ursprünge im 18. Jahrhundert in der Blütezeit des Stiftes hat. Es handelt sich um eine Periode, in der das Neukloster beinahe im fürstlichen Ausmaß repräsentierte und Kunst sammelte, da die Äbte des Neuklosters, so wie alle Äbte der alten Orden, nicht nur geistliche, sondern auch weltliche Würdenträger waren und über einen eigenen Herrschaftsbereich verfügten. Zunächst konzentrierte sich die Aufbewahrung und Präsentation von Kunstobjekten auf die Prälatur, die 1723-1724 neu aufgebaut bzw. erweitert wurde. Zwischen 1723 und 1728 wurden dort die Kaiserzimmer mit prunkvollen Ausstattungsstücken eingerichtet. Frühestens ab 1725 entstand ebenfalls in der Prälatur die Kunstkammer des Verwalters und späteren Hofmeisters Pater Bernhard Sommers. Sie wird 1783 zum ersten Mal als solche in den Archivalien erwähnt. Die bedeutendsten BesucherInnen dieser Einrichtungen waren wohl Angehörige des Kaiserhauses, allen voran Maria Theresia, Franz I. Stephan und Joseph II. Maria Theresia war von 1764 bis 1780 mehrmals im Neukloster zu Gast. Die Präsenz des Kaiserhauses als „Publikum“ und Inspiration bedingte und förderte die Sammlungsbestrebungen des Stiftes in allen Bereichen. Parallel zu den Aktivitäten in der Prälatur entstanden spezialisierte Sammlungen, zunächst die Bibliothek und das physikalische Kabinett durch Abt Joseph Stübicher (reg. 1746-1775), dann das Naturalienkabinett und der mathematische Turm durch Abt Alberich Stingel (reg. 1775-1801). Diese Konvolute entsprachen den Interessen der einzelnen Akteure, dienten zur Bildung des Konvents und gleichzeitig zur Zurschaustellung von Gelehrsamkeit.

Den Kern des heutigen Bestandes im Neukloster bilden das Naturalienkabinett Abt Alberich Stingels und die Kunstkammer Pater Bernhard Sommers. Die Analyse des Typus‘ der „Kunst- und Wunderkammer“ zeigt, dass sich Sommers Kunstkammer zwar daran orientiert, jedoch nicht den damit verknüpften universalen, enzyklopädischen Anspruch erfüllt. Es handelt sich in gewissem Sinne bereits um eine spezialisierte Sammlung, die nur

hochwertige Kunstobjekte enthält, jedoch keine Naturobjekten oder „Wunder“. Eigenständig steht auch das wissenschaftlich geordnete Naturalienkabinett Abt Alberich Stingels, das zahlenmäßig größte Konvolut des Bestandes des Neuklosters. Hierbei handelt es sich um eine typische spezialisierte Sammlung, wie sie im Laufe des 18. Jahrhunderts entstanden. Aus diesem Grund wurde für diese Arbeit der Titel „Kunstammer und Naturalienkabinett“ gewählt. Die Bezeichnung bildet den Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts ab und scheint am besten geeignet zu sein, um den beiden größten und sehr unterschiedlichen Sammlungsbeständen des Stiftes Rechnung zu tragen.

Der Vergleich mit den Beständen der Habsburger in Wien macht deutlich, dass diese wohl für das Sammeln im Neukloster als Vorbild dienten. In der Galerie in der Stallburg als auch in der Schatzkammer fanden sich deutliche Vorbilder für die Kunstammer Pater Bernhard Sommers. Er orientierte sich in Geschmack und Auswahl der Objekte an diesen damals schon für BesucherInnen zugänglichen Einrichtungen. Sie werden in dieser Arbeit eingehend beschrieben. Darüber hinaus werden weitere Vergleichssammlungen definiert, im deutschsprachigen Raum insbesondere im stiftlichen und kirchlichen Umfeld: in Stift Kremsmünster, in Stift Göttweig und in den Franckeschen Stiftungen zu Halle. Vor allem in den Stiftssammlungen spielen wie im Neukloster Persönlichkeiten eine große Rolle, deren Aktivitäten in der Institution des Stiftes eingebettet waren, die sich mehr oder weniger speziellen Gebieten widmeten und sich gleichzeitig an der traditionellen „Kunst- und Wunderkammer“ orientierten. Der Modus des Erwerbs war bei allen Vergleichssammlungen ähnlich. Die Objekte wurden nicht im Auftrag gefertigt, sondern meist über Händler und Vermittler käuflich erworben. Es handelte sich auch oft um Schenkungen. Interessanterweise sind vor allem in den Stiftssammlungen die Kunstobjekte selten in Rechnungsbüchern verzeichnet. Das mag daran liegen, dass die Äbte und möglicherweise auch die Hofmeister, wie Pater Bernhard Sommer, über eine eigene Privatkasse verfügten, über die sie keine Rechenschaft ablegen mussten.

Die Recherche zeigt außerdem, dass im 19. Jahrhundert die aktive Sammelzeit des Stiftes wieder beendet war. Es wurden kaum neue Objekte mehr angeschafft, die vorhandenen jedoch neu angeordnet –im sogenannten „Neuklostermuseum“. Dieser Prozess begann ab 1823 durch den Pater und späteren Abt Bernhard Schwindel und war spätestens 1837 beendet. Hier wurden in vier Räumen in der Prälatur die Ausstattungsgegenstände der Kaiserzimmer, das Naturalienkabinett, die Kunstammer und vermutlich auch das ehemalige physikalische Kabinett miteinander vereint. Das so entstandene Neuklostermuseum löste somit jede vorher bestehende Ordnung innerhalb der einzelnen Bestände auf und blieb bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges bestehen. In dieser Arbeit werden die vorhandenen Quellen zur Aufstellung des Neuklostermuseums eingehend untersucht und die Aufstellung der Objekte nachverfolgt

und graphisch dargestellt. Die zeitgenössischen Beschreibungen des Museums verdeutlichen das Fehlen einer übergeordneten Systematik und zeigen, dass die Aufstellung immer wieder willkürlich verändert wurde.

Eine wichtige Aufgabe dieser Arbeit ist die kunsthistorische Erforschung und Einordnung der einzelnen Objekte, um einen repräsentativen Überblick über die Sammlung des Stiftes zu geben. So entstand ein bebildeter Katalog, der auch als Anknüpfungspunkt für weitere Forschung verstanden werden kann und keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Eine Errungenschaft hierbei ist die Einteilung der Objekte in sinnvolle Gruppen, die der Entstehungsgeschichte der Sammlung und ihren heterogenen Ursprüngen im 18. Jahrhundert Rechnung trägt und somit die einzelnen Bestände noch einmal klar definiert: allen voran die Kunstkammer, das Naturalienkabinett, die Möbel der Kaiserzimmer und der Prälatur, die Gemälde und die wenigen verbliebenen Objekte des physikalischen Kabinetts. Im Katalog werden ausgewählte Objekte jeder Gruppe beschrieben und mit Vergleichsbeispielen in einen Kontext gesetzt. Den Abschluss der kunsthistorischen Erforschung bildet die Beschreibung der Neuaufstellung der Sammlung, die bis zum Jahr 2017 abgeschlossen wurde. Sie stellt die anschauliche und materielle Schlussfolgerung dieses Teils der Arbeit dar.

Neben der Geschichte und der Analyse der Bestände ist die Beschäftigung mit Erhaltungsstrategien für die Sammlung ein Kernthema dieser Arbeit. Nachdem im Zweiten Weltkrieg das sogenannte „Neuklostermuseum“ von einem Bombentreffer zerstört worden war, war die Sammlung des Stiftes jahrzehntelang kaum für BesucherInnen oder Fachpublikum geöffnet. Das einzige umfassende historische Inventar stammte von 1855. So waren die Bestände im Jahr 2013 unbekannt, nicht inventarisiert und inadäquat gelagert. Die Universität für angewandte Kunst Wien führte von 2013 bis 2017 ein erfolgreiches Sammlungspflegeprojekt durch. In der Folge wurden im Mai 2017 Kunstkammer und Naturalienkabinett erstmals wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die nicht ausgestellten Objekte lagern in neu eingerichteten Depots.

Die vielfältigen Maßnahmen zur Erhaltung der Sammlung des Stiftes Neukloster werden in dieser Arbeit als Teil eines ganzheitlichen Sammlungspflege-Konzeptes betrachtet. Zunächst musste daher eine terminologische Klärung des Begriffes „Sammlungspflege“ erfolgen, zum einen anhand von Literaturrecherche, zum anderen durch Diskussionen mit ExpertInnen. Das Ergebnis stellt sich folgendermaßen dar: Sammlungspflege umfasst sowohl indirekte Maßnahmen in der Umgebung der Bestände, als auch direkte Maßnahmen an den Objekten selbst. Dazu gehören also nicht nur Verbesserungen der Umgebungssituation, sondern auch einfache Konservierungsmaßnahmen, wie etwa Oberflächenreinigung oder Sicherungsmaßnahmen. Dabei wird immer die Gesamtheit der Sammlung berücksichtigt.

Das oberste Ziel ist die Erhaltung und Stabilisierung des Bestandes. Es handelt sich um ein Fachgebiet, das immer mehr an Bedeutung in der Konservierung und Restaurierung gewinnt und Schritt für Schritt die aufwändige und kostenintensive Praxis von Einzelrestaurierungen ablöst.

In der Folge werden zur Analyse der gesetzten Maßnahmen des Projekts die konservatorische Bestandsaufnahme und des sogenannten Risk Assessment eingesetzt. Die Objekte, ihr Zustand und mögliche Schadensursachen werden erforscht und die Wahrscheinlichkeit des Eintretens von bestimmten Risiken für die Sammlung eingeschätzt und quantifiziert. So ist es möglich, Erhaltungsmaßnahmen fokussiert zu evaluieren. Dabei wird die Situation von 2013 mit der im Jahr 2018 nach dem Projekt verglichen. Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass vor Projektbeginn insbesondere mechanische Belastungen, Schwund und Verlust, Staub und Feuer besondere Risiken für die Sammlung darstellten. Es fehlten sowohl entsprechende Lagerungsmöbel, als auch ein aktuelles Inventar. Die veralteten elektrischen Leitungen und die abgeschiedene Lage der Räumlichkeiten unter dem Dachstuhl trugen zur Feuergefahr bei. Als eine der wohl effizientesten und auch aufwändigsten Maßnahmen des Projekts kann die Einrichtung neuer Sammlungsräume und die verbesserte Anordnung und Unterbringung der Objekte identifiziert werden. Gemeinsam mit der Inventarisierung trug sie maßgeblich dazu bei, Schwund und Verlust von Objekten und Informationen in Zukunft zu vermeiden. Besonders wirksam erweist sich auch die Einrichtung einer Brandmelde- und Alarmanlage, die mit wenig Aufwand den Schutz für die Sammlung deutlich erhöhte. Die Analyse der Maßnahmen zeigt außerdem die große Bedeutung der Balance zwischen Schutz und Zugänglichkeit für die Objekte. Einerseits sollten Sammlungen dazu dienen, dass Menschen von ihnen lernen und sich daran erfreuen können, da sie sonst ihre Funktion und in der Folge auch einen Teil ihres Wertes für die Gesellschaft verlieren. Andererseits stellen BesucherInnen immer ein Risiko dar – sei es durch den eingebrachten Staub, die Möglichkeit von Vandalismus und Diebstahl oder durch die höhere Lichtexposition. Der praktikable Kompromiss im Neukloster ist insbesondere durch eingeschränkte Öffnungszeiten und einen Führungsbetrieb für BesucherInnen charakterisiert und wird hier beschrieben.

Zusammenfassend muss trotz der Errungenschaften des Projekts festgestellt werden, dass nach wie vor Handlungsbedarf für die Erhaltung der Sammlung besteht. Dieser wird in dieser Arbeit klar umrissen, wobei ein zentraler Aspekt das Fehlen von adäquatem Personal für die Pflege und Verwaltung der Sammlung im Stift darstellt. Die Betreuung einer Sammlung ist durch fortlaufende Bemühungen geprägt, die in der heutigen Situation von den Mitgliedern des Konvents jedoch kaum geleistet werden können.

Die Dissertation kann als erstmalige eingehende Erforschung der Sammlung des Stiftes Neukloster seit dem Ende des 19. Jahrhunderts betrachtet werden und als Ausgangspunkt für weitere Forschung dienen. Durch die Aufarbeitung dieses beispielhaften Bestandes bringt die Arbeit Erkenntnisse über die stiftliche Sammelpraxis im 18. Jahrhundert und die Weiterentwicklung des Kunst- und Wunderkammerkonzepts in dieser Zeit.

Darüber hinaus tragen die Analyse und Dokumentation der praktischen Maßnahmen des Sammlungspflegeprojekts der Universität für angewandte Kunst Wien zur Forschung in der Konservierungswissenschaft bei. So werden die Überlegungen und Strategien nachvollziehbar und können damit in Zukunft auch auf andere Projekte umgelegt werden.

Letztlich steht in dieser Arbeit immer ein Aspekt im Mittelpunkt, die Erhaltung der Sammlung. Es wird ein wichtiger Schritt gesetzt, die Bestände des Neuklosters als materielles Erbe zu sichern und das Wissen um die Objekte - ihre Identität - wiederherzustellen. Dies ist die Grundlage für einen wertschätzenden Umgang mit diesem Kulturgut und für anhaltendes Interesse in der Öffentlichkeit und im Konvent – und somit die beste Garantie für das Bestehen der Sammlung.

Anhang

7. Quellen

7. 1. Literatur

Amt der NÖ Landesregierung (1966)

Amt der Niederösterreichischen Landesregierung (Hrsg.), Friedrich III. Kaiserresidenz Wiener Neustadt, 28.5. – 30.10.1966, Ausst. Kat., Wiener Neustadt 1966

Amt der NÖ-Landesregierung (1990)

Amt der NÖ-Landesregierung (Hrsg.), Adel im Wandel. Politik – Kultur – Konfession. 1500-1700, Niederösterreichische Landesausstellung, Rosenberg 12.5.-28.10.1990, Wien 1990.

Amt der OÖ Landesregierung (1977)

Amt der OÖ Landesregierung (Hrsg.), 1200 Jahre Kremsmünster. Stiftsführer. Geschichte, Kunstsammlungen, Sternwarte, Linz 1977.

Atkinson (2014)

Atkinson, J. K., Environmental conditions for the safeguarding of collections: A background to the current debate on the control of relative humidity and temperature in: *Studies in conservation* 59/4/2014, S. 205-212.

Auer (1994)

Auer, G., 550 Jahre Zisterzienserstift Neukloster, in: Auer G./Sengstschmid, W. (Hrsg.), *Stift Neukloster 1444-1994. 550 Jahre Zisterzienser in Wiener Neustadt, Neunkirchen 1994*, S. 13–76.

Auer/Sengstschmied (1994)

Auer G./Sengstschmid, W. (Hrsg.), *Stift Neukloster 1444-1994. 550 Jahre Zisterzienser in Wiener Neustadt, Neunkirchen 1994*.

Baars (2018)

Baars, C./Horak, J., Storage and conservation of geological collections – a research agenda, in: *Journal of the Institute of Conservation* 41/2/2018, S. 154-168.

Balis (2002)

Balis, A., Das Jagdstillleben, in: Seipel, W. (Hrsg.), *Das flämische Stillleben 1550-1680*, Ausstellung, Kunsthistorisches Museum Wien, 18. März - 21. Juli 2002, Wien 2002, S. 196-221.

Barten (1985)

Barten, S. (Hrsg.), *Die Muschel in der Kunst*, Zürich 1985.

Bauer (1979),

Bauer, H., *Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, München 1979.

Beßler (2012)

Beßler, G., Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart, 2. Auflage, Berlin 2012.

Biber (2012)

Biber, A. M., Präventive Konservierung und Risikoanalyse im Gefechtsturm Arenbergpark : die Erhaltungsbedingungen im Gegenwartskunstdepot des Österreichischen Museums für angewandte Kunst/Gegenwartskunst Wien, Diplomarbeit, Universität für angewandte Kunst Wien 2012.

Bickersteth (2014)

Bickersteth, J., Environmental conditions for safeguarding collections: What should our set points be? in: *Studies in conservation* 59/4/2014, S. 218-224.

Birker (1836)

Birker, L., Nekrolog. Anton Wohlfahrt, Abt des Cisterzienser Stiftes in Wiener Neustadt, Wiener Zeitung, 20. Februar 1836, S. 227.

Blankenstein (2015)

Blankenstein, D., Das Kunst- und Naturalienkabinett in Braunschweig, in: Savoy, B. (Hrsg.), *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815*, Wien 2015, S. 324-348.

Böheim (1827)

Böheim, F. C., *Das Rathhaus zu Wr. Neustadt und seine Merkwürdigkeiten*, Wiener Neustadt 1827.

Böheim (1830)

Böheim, F. C., *Chronik von Wiener-Neustadt, II. Teil*, Wien 1830.

Boeheim (1887)

Boeheim, W., *Das Museum im Neukloster zu Wiener Neustadt*, in: *Die Presse*, 23. Juli 1887, S. 1-2.

Brakensiek (2002)

Brakensiek, S., *Der gedeckte Tisch*, in: Seipel, W. (Hrsg.), *Das flämische Stillleben 1550-1680*, Ausstellung, Kunsthistorisches Museum Wien, 18. März - 21. Juli 2002, Wien 2002, S. 222-245.

Braunschweigischer Anzeiger (1758a)

Braunschweigische Anzeigen, 11. Stück, 8.2.1758, Spalte 623.

Braunschweigischer Anzeiger (1758b)

Braunschweigischer Anzeiger, 39. Stück, 17.5.1758, Spalte 622-623.

Brokerhof (2016)

Brokerhof, A./Bülow, A. E., *The QuiskScan- a quick risk scan to identify value and hazards in a collection*, in: *Journal of the Institute of Conservation* 39/1/2016, S. 18-28.

Brunner (1842)

Brunner, S., *Wiener-Neustadt in Bezug auf Geschichte, Topographie, Kunst und Alterthum*, Wien 1842.

Brunner (1881)

Brunner, S. (Hrsg.), Ein Cisterzienserbuch, Würzburg 1881.

Caracanhas (2014)

Caracanhas, D. et. al. Dangers to Malacological Collection: Bynesian Decay and Pyrite Decay, in: Collection Forum 28/2014, S. 35-46.

Cuttle (2007)

Cuttle, S., Light for Art's Sake. Lighting for Artworks and Museum Displays, Amsterdam 2007.

Dance (1985)

Dance, P. S., Zur Geschichte des Muschelsammelns, in: Barten, S. (Hrsg.), Die Muschel in der Kunst, Zürich 1985, S. 14-17.

Doberschiz (1764)

Doberschiz, L., Specula Creminfanensis, Kremsmünster 1764, Herausgegeben von Kraml, A., in: Naturwissenschaftliche Sammlungen Kremsmünster, Berichte des Anselm Desing Vereins 40/1999.

Dolz (2012)

Dolz, W., „Was ich mit meinem newerfundenen Instrument zeigen unnd darthun kann.“ Der tätige Fürst und das „Reißgemach“ Augusts von Sachsen, das Zentrum der Dresdener Kunstkammer, in: Haag, S. (Hrsg.), Dresden & Ambras. Kunstkammerschätze der Renaissance, Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien, Schloss Ambras, Innsbruck 14. Juni - 23. September 2012, Wien 2012, S. 55-64.

Dreger (1914)

Dreger, M., Baugeschichte der K. J. Hofburg in Wien, Österreichische Kunsttopographie 14, Wien 1914.

Eikermann (2007)

Eikermann, R. (Hrsg.), Kunst- und Wunderkammer. Burg Trausnitz, München 2007.

Fischer (2013)

Fischer, N., Kunst nach Ordnung, Auswahl und System, in: Swoboda, G. (Hrsg.), Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums, Wien 2013, S. 22-89.

Flor (2004)

Flor, I., Entstehung und Bedeutung des Friedrich-Retabels, in: Der Wiener Neustädter Altar in St. Stephan in Wien. Erforschung und Restaurierung 1985-2004, in: Bedeutende Kunstwerke, gefährdet – konserviert – präsentiert 19/2004, S. 8-11.

Flossmann (1985)

Flossmann, G./Hilger, W., Stift Melk und seine Kunstschatze, St. Pölten 1985.

Freiesleben (1817)

Freiesleben, J. C. (Hrsg.), Abraham Gottlob Werner' s letztes Mineralsystem. Aus dessen Nachlasse auf oberbergamtliche Anordnung herausgegeben und mit Erläuterungen versehen, Freyburg-Wien 1817.

Freunde der Geschichte (1835)

Freunde der Geschichte (Hrsg), Historische und topografische Darstellung von Neukloster in Wiener Neustadt und der Cisterzienser Nonnen in Wien, Wien 1835.

Fronner (1837)

Fronner, J., Monumenta nova Civitas Austria, De monasterio De monasterio Cisterciensium ad. S. S. Trinitatem Vulgo, novo Claustro, Liber IV, Wiener Neustadt 1837.

Fuger (1998)

Fuger, W./Kreilinger, K. (Hrsg.), Das Museumsdepot. Grundlagen, Erfahrungen, Beispiele, München 1998,

Gabriel (2000)

Gabriel, L., Die Kaiserzimmer in den barocken Stiften Nieder- und Oberösterreichs, Dissertation, Universität für angewandte Kunst Wien, 2000.

Gale-Schodterer (2016)

Gale-Schodterer, G., Rissverklebung im Fokus. Theorie und Praxis der Rissbehandlung anhand eines entsprechend geschädigten, barocken Gemäldes aus der Sammlung des Stiftes Neukloster, Wiener Neustadt, Diplomarbeit, Universität für angewandte Kunst Wien 2016.

Gerhartl (1966)

Gerhartl, G., Wiener Neustadt als Residenz, in: Amt der Niederösterreichischen Landesregierung (Hrsg.), Friedrich III. Kaiserresidenz Wiener Neustadt, 28.5. – 30.10.1966, Ausst. Kat., Wiener Neustadt 1966, S. 104–131.

Gerhartl (1982)

Gerhartl, G. Wiener Neustadts Kunstdenkmäler im Zweiten Weltkrieg, Katalog der Sonderausstellung des Stadtmuseums Wiener Neustadt, Wiener Neustadt 1982.

Germar (1824)

Germar, E. F., Johann Ludwig Georg Meinecke's Lehrbuch der Mineralogie mit Beziehung auf Technologie und Geographie, Halle 1824.

Gleich (1808)

Gleich, A., Geschichte der kaiserl. königl. Stadt Wienerisch Neustadt vereinigt mit der Geschichte unseres Vaterlandes, Wien 1808.

Grote (1994)

Grote, A. (Hrsg.), Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, Wiesbaden 1994.

Haag (2012)

Haag, S. (Hrsg.), Dresden & Ambras. Kunstkammerschätze der Renaissance, Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien, Schloss Ambras, Innsbruck 14. Juni - 23. September 2012, Wien 2012.

Haag (2009)

Haag, S. (Hrsg.), Fernsucht. Die Suche nach der Fremde vom 16. bis 19. Jahrhundert, Ausstellung Schloss Ambras, Innsbruck, 3. April - 31. Mai 2009, Innsbruck 2009.

Haag/Wieczorek (2012)

Haag, S., Vom Hausschatz zum Museum: Die Geschichte der Wiener Kunstkammer, in: Haag, S./Wieczorek, A. (Hrsg.), Sammeln! Die Kunstkammer des Kaisers in Wien, München 2012, S. 13-24.

Haag/Swoboda (2010)

Die Galerie Kaiser Karls VI. in Wien: Solimenas Widmungsbild und Storffers Inventar (1720-1733), Wien 2010

Haedeke (1976)

Haedeke, H.-U., Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Zinn, Köln 1976.

Hammer-Purgstall (1829)

Hammer-Purgstall, J., Ueber die talismanischen Hemden der Moslimen, und insbesondere über das in dem Cistercienser-Stifte Neukloster zu Wiener-Neustadt aufbewahrte, in: Anzeigenblatt für Wissenschaft und Kunst, Wiener Jahrbücher der Literatur 45/1829, S. 1-54.

Hasenauer (2019)

Hasenauer, S., Ein Jagdstillleben aus dem Stift Neukloster, in: Krist, G./Runkel, J. (Hrsg.), Depotoffensive. Wiener Neustadt, Zwettl, Eggenburg, Purgstall, Korneuburg, Retz, Wien 2019, S. 336-342.

Heimbuchner (1965)

Heimbucher, M., Die Orden der Kongregationen der katholischen Kirche, 1. Band, München 1965.

Herzog-Anton-Ulrich-Museum (2000)

Herzog-Anton-Ulrich-Museum (Hrsg.), Weltenharmonie. Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens, Ausstellung im Herzog Anton-Ulrich Museum Braunschweig, 20. Juli - 22. Oktober 2000, Braunschweig 2000.

Herzog Anton-Ulrich Museum (2004)

Herzog Anton-Ulrich Museum (Hrsg.), Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert, Braunschweig 2004.

Hilbert (2002)

Hilbert, G. S., Sammlungsgut in Sicherheit. Beleuchtung und Lichtschutz, Klimatisierung, Schadstoffprävention, Sicherungstechnik, Brandschutz, Gefahrenmanagement, Berlin 2002.

Höggerl (1946)

Höggerl, A., 500 Jahre Stift Neukloster. Geschichte und Kunstdenkmäler des Neuklosters in Wiener Neustadt, Wiener Neustadt 1946.

Höllinger/Wallmann (2015)

Höllinger, R./Wallmann, H., Konservatorische Bestandserfassung und Präsentationskonzept der Tapisserien und Polstermöbel des Boucher-Zimmers in der Hofburg Wien, in: ist, G. (Hrsg.) Collection Care – Sammlungspflege, Wien 2015, S. 259-276.

Holzinger (2009)

Holzinger, J./Buchmayr F. (Hrsg.), Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Regensburg 2009.

Holzleitner/Cech (2019)

Holzleitner, M. /Cech, J., Elfenbeinfiguren aus dem Stift Neukloster, in: Krist, G./Runkel, J. (Hrsg.), Depotoffensive. Wiener Neustadt, Zwettl, Eggenburg, Purgstall, Korneuburg, Retz, Wien 2019, S. 263-268.

Huber (2018)

Huber, S./Huber, P., Johann Michael Bretschneiders Habsburger-Galeriebild im Stift Neukloster, Wiener Neustadt, Editio naturae et artis, Wiener Neustadt 2018.

Huber (2003)

Huber, J./Lerber, K., Handhabung und Lagerung von mobilem Kulturgut. Ein Handbuch für Museen, kirchliche Institutionen, Sammler und Archive, Bielefeld 2003.

Huber (1991)

Huber, S./Huber, P., Mineral und Dose, Ausstellung in Stift Altenburg, 31. Mai - 27. Okt. 1991, Wiener Neustadt 1991.

Hummelberger (1969)

Hummelberger, W., Die Türkenbeute im Historischen Museum der Stadt Wien, Kopenhagen 1969.

ICOM Deutschland (2014)

ICOM Deutschland (Hrsg.), Präventive Konservierung. Ein Leitfaden, Berlin 2014.

Jencquel (1727)

Jencquel, K. F./Kanold, J., Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Raritäten-Kammern, Leipzig 1727.

Jobst (1908)

Jobst, J., Die Neustädter Burg und die k. u. k. thesesianische Militärakademie, Wien 1908.

Kircher (1678)

Kircher, A./Sepibus, G., Romani Collegii Societatus Jesu Musaeum celeberrimum, cujus magnum Antiquariae rei, statuarum imaginum, picturarumque partem : ex legato Alphonsi Donini, Amstelodami 1678.

Keller (2010)

Keller, P., Glaube & Aberglaube, in: Keller, P. (Hrsg.), Glaube. Aberglaube, Ausst. Kat. Dommuseum zu Salzburg, 21. Mai – 26. Oktober 2010, Salzburg 2010, S. 68-115.

Kluge (1869)

Kluge, B., Ein mittelalterliches Öhlgefäss im Stifte Neukloster, in: Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 14/1869, S. XCVI.

K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (1887)

K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (Hrsg.), Illustrierter Katalog der Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart, K. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, 19. März-31. August 1887, Wien 1887.

Klemm (2008)

Klemm, V. (Hrsg.), Ein Garten im Ärmel, Ausstellung Bibliotheca Albertina 10. Juli - 27. September 2008, Leipzig 2008.

Kluge (1881)

Kluge, B., Das Cisterzienserstift zur heiligsten Dreifaltigkeit (ad sanctissimam Trinitatem) in Wiener-Neustadt, in: Brunner, S. (Hrsg.), Ein Cisterzienserbuch, Würzburg 1881, S. 220–279.

Knudsen (1985)

Knudsen, J., Meeresschnecken und Muscheln, in: Barten, S. (Hrsg.), Die Muschel in der Kunst, Zürich 1985, S. 14-17.

Koller (2004)

Koller, M., Das Friedrich-Retabel in der Entwicklung des Flügelaltars, in: Der Wiener Neustädter Altar in St. Stephan in Wien. Erforschung und Restaurierung 1985-2004, in: Bedeutende Kunstwerke, gefährdet – konserviert – präsentiert 19/2004, S. 7-8.

Koller (1993)

Koller, M., Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie, Innsbruck 1993.

Köhnlein (1998)

Köhnlein, R., Überblick zur Depotausstattung mit Beispielen aus der Praxis, in: Fuger, W./Kreiling, K. (Hrsg.), Das Museumsdepot. Grundlagen, Erfahrungen, Beispiele, München 1998, S. 81-98.

Korth (1975)

Korth, T., Stift St. Florian. Die Entstehungsgeschichte der barocken Klosteranlage, Nürnberg 1975.

Krapf (1998)

Krapf, M. (Hrsg.), Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo, Ausstellung Belvedere, Wien 1998.

Krist (2015)

Krist, G. (Hrsg.) Collection Care – Sammlungspflege, Wien 2015.

Krist (2019)

Krist, G./Runkel, J., Die Depotoffensive: angewandte Sammlungspflege, in: Krist, G./Runkel, J. (Hrsg.), Depotoffensive. Wiener Neustadt – Zwettl – Eggenburg – Purgstall – Korneuburg – Retz, Wien 2019, S. 13-24.

Krist/Runkel (2019)

Krist, G./Runkel, J. (Hrsg.), Depotoffensive. Wiener Neustadt, Zwettl, Eggenburg, Purgstall, Korneuburg, Retz, Wien 2019

Küchelbecker (1730)

Küchelbecker, J. B., Allerneueste Nachricht vom Römisch-Kayserl. Hofe. Nebst einer ausführlichen historischen Beschreibung der kayserlichen Residenz-Stadt Wien und der umliegenden Oerter, Hannover 1730.

Laube (2012)

Laube, S., Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort - Wunderkammer – Museum, Berlin 2012.

Lavédrine (2003)

Lavédrine, B., A Guide to the Preventive Conservation of Photograph Collections, Los Angeles 2003.

Lee (2015)

Jin Yi Lee, Eine barocke Collage auf bemaltem Alabaster aus dem Stift Neukloster, Wiener Neustadt. Untersuchung, Konservierung und Restaurierung unter besonderer Berücksichtigung der Ergänzungsmöglichkeiten, Diplomarbeit, Universität für angewandte Kunst Wien 2015.

Lee (2019)

Jin Yi Lee, Eine barocke Collage auf bemaltem Alabaster aus dem Stift Neukloster, in: Krist, G./Runkel, J. (Hrsg.), Depotoffensive. Wiener Neustadt, Zwettl, Eggenburg, Purgstall, Korneuburg, Retz, Wien 2019, S. 247-254.

Leonhard (1833)

Leonhard, K. C., Grundzüge der Oryktognosie, Heidelberg 1833.

Lhotsky (1945)

Lhotsky, A., Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes, Zweiter Teil: Die Geschichte der Sammlungen. 2.Hälfte. Von Maria Theresia bis zum Ende der Monarchie, Wien 1945.

Lithgow (2006)

Lithgow, K., Storage, in: National Trust (Hrsg.), Manual of Housekeeping, London 2006, S. 696-709.

Lloyd/Lithgow (2006)

Lloyd, H., Lithgow, K., Physical agents of deterioration, in: National Trust (Hrsg.), Manual of Housekeeping, London 2006, S. 54-67.

Lowitzsch (2004)

Lowitzsch, N., Studien zur Sammeltätigkeit Erzherzog Leopold Wilhelms und zur Aufstellung seiner Gemäldesammlung in Brüssel und in Wien, Dissertation, Universität Wien, 2004.

Lücker (1978)

Lücker, G., Die Türkenzeit in den österreichischen Ländern, in: Wessely, C. (Hrsg.), Die Türken und was von ihnen blieb, Wien 1978, S. 7-17.

MacGregor (1994)

MacGregor, A., Die besonderen Eigenschaften der „Kunstkammer“, in: Grote, A. (Hrsg.), Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, Wiesbaden 1994, S. 61-106.

Mader-Kratky (2010)

Mader-Kratky, A., Versteigern oder verschenken? Zur Geschichte der Galerieausstattung im späten 18. Jahrhundert, in: Haag, S./Swoboda, G. (Hrsg.), Die Galerie Kaiser Karls VI. in Wien: Solimenas Widmungsbild und Storffers Inventar (1720-1733), Wien 2010, S. 33-38.

Madritsch (2019)

Madritsch, R., Die Kunst- und Wunderkammer des Stiftes Neukloster, in: Krist, G./Runkel, J. (Hrsg.), Depotoffensive. Wiener Neustadt, Zwettl, Eggenburg, Purgstall, Korneuburg, Retz, Wien 2019, S. 67-78.

Major (1704)

Major, J. D., Unvorgreifliches Bedencken Von Kunst- und Naturalien-Kammern insgemein, Zürich 1704.

Mayer (1893)

Mayer, J., Das Stift zur heiligen Dreifaltigkeit (Neukloster) in Wiener-Neustadt und seine Kunstbestrebungen von 1683-1775, in: Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien 29/1893, S. 1-34.

Mayer (1926)

Mayer, J., Geschichte von Wiener Neustadt. Wiener Neustadt im Mittelalter, Wiener Neustadt 1926.

Mayer (1927)

Mayer, J., Geschichte von Wiener Neustadt, II Wiener Neustadt in der Neuzeit, 1. Teil, Wiener Neustadt 1927.

Mayer (1966)

Mayer, H. A., Auf immerwährende Zeiten. Die Vereinigung des Stiftes Neukloster in Wiener Neustadt mit dem Stifte Heiligenkreuz im Jahr 1881, Wien 1966.

Müllegger (2011)

Müllegger, S., Der Tod in der Kunstkammer der frühen Neuzeit, Diplomarbeit, Universität Wien, 2011.

Michalski (2004)

Michalski, S., Care and Preservation of Collections, in: ICOM, Running a Museum, A Practical Handbook, Paris 2004, S. 51-90.

Michalski (2016)

Michalski, S./Pedersoli, J. L., The ABC Method: a risk management approach to the preservation of cultural heritage, Ottawa 2016.

Müller-Bahlke (2012)

Müller-Bahlke, T., Die Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen, Halle 2012.

National Trust (2006)

National Trust (Hrsg.), Manual of Housekeeping, London 2006.

Neues Fremdenblatt (1867)

O. V., Tagesneuigkeiten, Neues Fremdenblatt, Wien, 22.9.1867, S. 8.

N. N. (1914)

N. N., Einbrecher in Stift Neukloster, Reichspost, Wien, 12. Februar 1914, Nr. 70.

Ocks (2019)

Die Gemäldesammlung des Stiftes Neukloster. Bestands- und Zustandserfassung, Sammlungsanalyse, Pflege und Depoteinrichtung, in: Krist, G./Runkel, J. (Hrsg.), Depotoffensive. Wiener Neustadt – Zwettl – Eggenburg – Purgstall – Korneuburg – Retz, Wien 2019, S. 231-246.

Olearius (1666)

Olearius, A., Gottorffische Kunst-Kammer : worinnen allerhand ungemene Sachen, so theils die Natur, theils künstliche Hände hervor gebracht und bereitet : vor diesem aus allen vier Theilen der Welt zusammen getragen, und vor einigen Jahren beschrieben, auch mit behörigen Kupffern gezieret, Schleswig 1666.

Pinniger (2001)

Pinniger, D., Pest Management in Museums, Archives and Historic Houses, London 2001.

Plackinger (2017)

Plackinger, A./Schawe, M., Staatsgalerie in der Neuen Residenz Bamberg. Barockmalerei, Berlin 2017.

Pomian (2013)

Pomian, K., Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, 4. Auflage, Berlin 2013.

Pröstler (2013)

Pröstler, V., Inventarisierung als Voraussetzung für ein zeitgemäßes Museum, in: Henker, M., Inventarisierung als Grundlage der Museumsarbeit, Berlin/München 2013, S. 11-26

Querner/Kimmel (2015)

Querner, P./Kimmel T., Integriertes Schädlingsmanagement (IPM) und integrierte Schädlingsbekämpfung in der Sammlungspflege, in: Krist, G. (Hrsg.) Collection Care – Sammlungspflege, Wien 2015, S. 155-166.

N. N. (1842)

N. N. Wegweiser für Wr. Neustadt und seine nächsten Umgebungen auf vier Gehestunden im Umkreise, Wiener Neustadt 1842.

Rauch (2008)

Rauch, A., Corallenfabrik Van Selow. Ein Beitrag zur Geschichte des Kunstgewerbes im 18. Jahrhundert, Dissertation, Technische Universität Dortmund, 2008.

Rauch (2009)

Rauch, M., Kunstkammerstücke aus exotischen Materialien, in: Haag, S. (Hrsg.), Fernsucht. Die Suche nach der Fremde vom 16. bis 19. Jahrhundert, Ausstellung Schloss Ambras, Innsbruck, 3. April - 31. Mai 2009, Innsbruck 2009

Ritter (1972)

Ritter, E., Gottfried Bessel – der deutsche Mabillon, in: Reichert, R. (Hrsg.), Gottfried Bessel (1672-1749). Diplomat in Kurmainz – Abt von Göttweig Wissenschaftler und Kunstmäzen, Mainz 1972, S. 203-215.

Reichert (1972)

Reichert, R. (Hrsg.), Gottfried Bessel (1672-1749). Diplomat in Kurmainz – Abt von Göttweig Wissenschaftler und Kunstmäzen, Mainz 1972.

Roberts (2004)

Roberts, A., Inventory and Documentation, in: ICOM (Hrsg.), Running a Museum. A practical Handbook, Paris 2004, S. 31-50.

Ronzoni (1998)

Ronzoni, L. A., Altarmodelle – Überlegungen und Beobachtungen zu einer Sonderform von Architekturmodellen, in: Krapf, M. (Hrsg.), Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo, Ausstellung Belvedere, Wien 1998, S. 27-38.

Rozmanit (1984)

Rozmanit, K., Geschichte des Zisterzienserstiftes Neukloster von der Gründung bis zum Jahre 1746, Dipl.-Arb., Universität Wien, 1984.

Savoy (2015)

Savoy, B. (Hrsg.), Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815, Wien 2015.

Scheicher (1979)

Scheicher, E., Die Kunst- und Wunderkammer der Habsburger, Wien 1979.

Schemper-Sparholz (1998)

Schemper-Sparholz, I., Barockaltäre in Österreich – Möbel, Schaubühne, Denkmal. Versuch einer typologischen Ordnung, in: Krapf, M., Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo, Wien 1998, S. 49-64.

Schieweck (2006)

Schieweck, A./Salthammer, T., Schadstoffe in Museen, Bibliotheken und Archiven, Braunschweig 2006

Schütte (1997)

Schütte, R.-A., Die Kostbarkeiten der Renaissance und des Barock. Pretiosa und allerley Kunstsachen aus den Kunst- und Raritätenkammern der Herzöge von Braunschweig Lüneburg aus dem Hause Wolfsbüttel, Braunschweig 1997.

Schwarzacher (1984)

Schwarzacher, S., Studien zum barocken Gefäßsteinschnitt in Süddeutschland und Österreich (Schwerpunkt: Salzburg), Dissertation, Universität Wien, 1984.

Seipel (2002)

Seipel, W. (Hrsg.), Das flämische Stillleben 1550-1680, kunsthistorisches Museum Wien, 18. März - 21. Juli 2002, Wien 2002.

Seidl (2009)

Seidl, V., Aus dem Fernen Osten, in: Haag, S. (Hrsg.), Fernsucht. Die Suche nach der Fremde vom 16. Bis 19. Jahrhundert, Ausstellung im Schloss Ambras, Innsbruck, 3. April – 31. Mai 2009, Wien 2009, S. 59-84.

Seidl (1826)

Seidl, J. G., Wien's Umgebungen. Nach eigenen Wandungen und mit Benützung der besten und neuesten Quellen geschildert, Wien 1826.

Staniforth (2006)

Staniforth, S., Agents of Deterioration, in: National Trust (Hrsg.), Manual of Housekeeping, London 2006, S. 44-53.

Sterflinger/Pinar (2015)

Sterflinger, K./Pinar, G., Schimmelpilze in Museen, Sammlungen und Depots, in: Krist, G. (Hrsg.) Collection Care – Sammlungspflege, Wien 2015, S. 187-198.

Strommer (1980)

Strommer, M., Anton Wohlfahrt, 1801-1836, Abt des Neuklosters in Wiener Neustadt, ein Repräsentant des Spätjosephinismus, Diss., Universität Wien, 1980.

Stütz (1807)

Stütz, A., Mineralogisches Taschenbuch, Wien 1807.

Swoboda (1982)

Swoboda, K. M., Die Kunst des 18. Jahrhunderts, Wien 1982.

Swoboda (2010)

Swoboda, G., Die verdoppelte Galerie. Die Kunstsammlungen Kaiser Karls VI. in der Wiener Stallburg und ihr Inventar, in: Haag, S./Swoboda, G. (Hrsg.), Die Galerie Kaiser Karls VI. in Wien: Solimenas Widmungsbild und Storffers Inventar (1720-1733), Wien 2010, S. 11-32.

Swoboda (2013)

Swoboda, G. (Hrsg.), Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums, Wien 2013.

Syndram (2012)

Syndram, D., Die Anfänge der Dresdner Kunstammer, in: Syndram, D./Minning, M. (Hrsg.) Die kurfürstlich-sächsische Kunstammerin Dresden. Geschichte einer Sammlung, Dresden 2012, S. 14-45.

Syndram/Minning (2012)

Syndram, D./Minning, M. (Hrsg.) Die kurfürstlich-sächsische Kunstammerin Dresden. Geschichte einer Sammlung, Dresden 2012

Tinius (2011)

Tinius, I., Altägypten in Braunschweig: Die Sammlungen des Herzog Anton Ulrich-Museums und des Städtischen Museums, Braunschweig 2011.

Thieme/Willis (1998)

Thieme, U./Willis, F. C. (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, von der Antike bis zur Gegenwart, 14. Band, Giddens-Gress, Leipzig 1998.

Thome (2007)

Thome, M., Kirche und Klosteranlage der Zisterzienserabtei Heiligenkreuz. Die Bauteile des 12. und 13. Jahrhunderts, Petersberg 2007.

Treml (2016)

Treml, M., Drei konchylienbesetzte Figuren aus der Kunst- und Wunderkammer des Stiftes Neukloster, Wiener Neustadt, unpublizierter Semesterbericht, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, 2016.

Vercamer (2015)

Vercamer, J., Das Museum Fridericianum in Kassel, in: Savoy, B. (Hrsg.), Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815, Wien 2015, S. 490-523.

Vieregg (2008)

Vieregg, H., Geschichte des Museums. Eine Einführung, München 2008.

Vitovec (2019)

Vitovec, U., Die Qualitätsoffensive Museumsdepots in Niederösterreich, Schätze ins Schaufenster, in: Krist, G. (Hrsg.) Collection Care – Sammlungspflege, Wien 2015, S. 37-48.

Vollmer (1998)

Vollmer, H., (Hrsg.) Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 30. Band, Scheffel-Siemerding, Leipzig 1998.

Von Philippovich (1966)

Von Philippovich, E., Kuriositäten/Antiquitäten. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber, Band XLVI, Braunschweig 1966.

Vorhofer (2019)

Vorhofer, A., Ein Deckelpokal aus dem Stift Neukloster, Glasergänzung mit 3D-Druck, in: Krist, G./Runkel, J. (Hrsg.), Depotoffensive. Wiener Neustadt – Zwettl – Eggenburg – Purgstall – Korneuburg – Retz, Wien 2019, S. 269-276.

Wagner (1988)

Wagner, B. P., Stift Seitenstetten und seine Kunstschatze, St. Pölten 1988.

Wagner (1965)

Wagner, H., Barocke Festsäle in süddeutschen Klosterbauten, Dissertation, Freie Universität Berlin, Berlin 1965.

Waller (2003)

Waller, R., Cultural property risk analysis model : development and application to preventive conservation at the Canadian Museum of Nature, Göteborg 2003.

Weiskern (1770)

Weiskern, F. W., Beschreibung der K. K. Haupt und Residenzstade Wien, als der dritte Theil zur österreichischen Topographie, Wien 1770.

Werner (1774)

Werner, A. G., Von den äußerlichen Kennzeichen der Foßilien, Leipzig 1774.

Wessely (1987)

Wessely, C. (Hrsg.), Die Türken und was von ihnen blieb, Wien 1978

Wiener-Weltausstellungs-Zeitung (1873)

O. V., Wiener-Weltausstellungs-Zeitung, Vorbereitungen zur Wiener Weltausstellung. Nieder-Österreich, 19.2.1873.

Wiener Zeitung (1873a)

Wiener Zeitung, Weltausstellung 1873. Der Pavillon des amateurs. Die österreichisch-cisleithanische Abtheilung, 25.6.1873, S. 1147.

Wiener Zeitung (1873b)

Wiener Zeitung, Weltausstellung 1873. Der Pavillon des amateurs. Oesterreich-Cisleithanische Abtheilung, V., 29.7.1873, S. 1380.

Wießmann (1998)

Wießmann, A., Präventive Konservierung durch Museumsdepots, in: Fuger, W./Kreißinger, K. (Hrsg.), Das Museumsdepot. Grundlagen, Erfahrungen, Beispiele, München 1998, S. 29-48.

Wießmann (2013)

Wießmann, A., Anbringung von Inventarnummern an Museumsobjekten, in: Henker, M. (Hrsg.), Inventarisierung als Grundlage der Museumsarbeit, Berlin/München 2013, S. 27-38.

Wilhelm (1813)

Wilhelm, G. T., Unterhaltungen aus der Naturgeschichte. Der Würmer zweyter Theil, Wien 1813.

Windisch-Grätz (1960)

Windisch-Grätz, F., Die Kaiserzimmer. Ihre Verwendung Ausstattung und das Hofzeremoniell, in: Barockausstellung, Jakob Prandtauer und sein Kunstkreis. Ausstellung Stift Melk 14.5.-31.10.1960, S. 133-139.

Woerl (1891)

Woerl's Reisehandbücher, Führer durch Wiener Neustadt und Umgebung, Würzburg 1891.

Woldbye (1985)

Woldbye, V., Die Muschel im europäischen Kunsthandwerk, in: Barten, S. (Hrsg.), Die Muschel in der Kunst, Zürich 1985, S. 5-9.

Zahlten (2004)

Zahlten, J., Reisen, Besichtigen, Sammeln: Herzog Carl Eugen von Württemberg und die Stuttgarter Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert, in: Herzog Anton-Ulrich Museum (Hrsg.), Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert, Braunschweig 2004, S. 30-36

7.2. Archivalien

nach Datum und Archiv geordnet

Erzdiözese Wien

Erzdiözese Wien, Kunstgut-Inventar-Neukloster, 2004.

BDA Archiv Abt. NÖ

Wilhelm Goll, Prior Neukloster, an J. Cykan, Bundesdenkmalamt, Brief, 28.11.1948, BDA Archiv, Abt. NÖ, 2712, 4778.

Magistrat Wiener Neustadt Abteilung 4, Stadtbauamt an das Bundesdenkmalamt, Wien, Anschreiben und Pläne, betreffend Neukloster Wiederaufbau, 14.04.1951, BDA Archiv, Abt. NÖ, 2712, ZI 3205.

Bundesdenkmalamt an Magistrat. Wr. Neustadt Abtlg. 4. Stadtbauamt, Brief, 9.5.1951, BDA Archiv, Abt. NÖ, 2712, ZI 4b/102/51,

Mag. P. Johannes Verbecky OCist, Prior und Pfarrer, Stift Neukloster, Wiener Neustadt an Landeskonservator Hofrat Dr Werner Kitlitschka, Bundesdenkmalamt Wien, Brief, 09.10.1986, BDA Archiv, Abt. NÖ, 2712/3.

Mag. P. Johannes Vrbecky OCist, Oberstudienrat, Prior und Pfarrer, Stift Neukloster, Wiener Neustadt an Dozent Dr. Koller, Bundesdenkmalamt, Brief, 18.11.1985, BDA Archiv, Abt. NÖ, 2712.

Dr. M. Koller, Bundesdenkmalamt, Abteilung für Restaurierung und Konservierung von Denkmalen, Schlußbericht W7342/43, 12.2.1987, BDA Archiv, Abt. NÖ, 2712/2/87.

Archiv Stift Neukloster

Abt Benedikt Hell, Prothocollum miscelaneum in memoria subsidium dictum instructum. Aufzeichnung in Chronikform des Abtens Benedikt Hell, beginnend mit seiner Wahl am 3. Mai 1729, letzte Eintragung am 6. Juni 1733, Archiv Stift Neukloster K104, 1729-1733.

P. Bernardus, Hofmeister, Jahres-Rechnung, pro anno domini 1751, Archiv Stift Neukloster, K111, 1751.

Stift Neukloster, Ausgaben pro 1778, Archiv Stift Neukloster, L154/6, 1778.

Wiener Hofmeister, Rapulare pro anno 1779, Ein- und Ausgaben des Wiener Hofmeisters, Archiv Stift Neukloster, K112, 1779.

Stift Neukloster, Empfang und Ausgaab 780, Archiv Stift Neukloster, L154/7, 1780

Wiener Hofmeister, Rapulare pro Anno Domini 1781, Rechnungsbuch des Wiener Hofmeisters, Archiv Stift Neukloster, K 113, 1781.

Schwindel, B., Katalog der Mineralien und Conchylien Sammlung, Wiener Neustadt, 1828, Archiv Stift Neukloster, K 412.

Schwindel, B., Verzeichniss der Antiquitäten, Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt, Archiv Stift Neukloster, K 413, 1855.

Sectionsrath im Staatsministerium Heiderer, Österr. Museum für Kunst und Industrie, an den Abt des Stiftes Neukloster Benedikt Steiger, Brief, Ankündigung der Übernahme der Makolikaobjekte, 5.4.1864, Archiv Stift Neukloster, L235/1/1.

Falke, Kustos am K. K. österr. Museum, Bestätigung der leihweisen Überlassung von , Wiener Neustadt, Neukloster, 16.4.1864, Archiv Stift Neukloster, L235/1/1.

General-Direktion der Weltausstellung an das Stift Neukloster, Ansuchen um das Einsenden von Kunstgegenständen, Brief, 24.4.1873, Archiv Stift Neukloster, L235/8/4.

Kornheisl im Namen von Direktor Eitelberger, Museum für Kunst und Industrie an den Herrn Prälat (Abt) des Neuklosters, Verkaufsanfrage - Majolikasammlung, 18.11.1874, Archiv Stift Neukloster, L235/1/1.

Dr. Albert Ilz, Kustos Österr. Museum Wien, an den Prälaten, Bestätigung der leihweisen Überlassung an das k. k. Museum für Kunst und Industrie, Auflistung der Werke, 18.3.1875, Archiv Stift Neukloster, L235/1/1.

Photokopien des Inventars des Stiftes Heiligenkreuz aus dem Jahr 1880, Archiv Stift Neukloster, K397, 1880.

P. Eugen Bill an Abt Heinrich Grünbeck, Ansuchen um Überlassung von Kunstgegenständen zu Ausstellungszwecken, 28.11.1886, Archiv Stift Neukloster, L245/8/4.

Falke für die Direction des k. k. Museums für Kunst und Industrie, Bestätigung der leihweisen Überlassung des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie an das Neukloster, Auflistung der Werke, 18.11.1888, Archiv Stift Neukloster, L235/1/1.

Ministerium für Cultur und Unterricht an das Stift Neukloster, Brief, 29.11.1888, Archiv Stift Neukloster, L235/1/3.

K. k. österreichisches Museum für Kunst und Industrie an den Prior des Neuklosters, Brief über den Verbleib von 40 Majoliken im Museum bis 3. Nov. 1921, 11.8.1914, Archiv Stift Neukloster, L 235/1/2.

Paul Hanakamp, Architekt und Korrespondent der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege, Brief an das Stift Heiligenkreuz-Neukloster, 23.8.1916, Archiv Stift Neukloster L235/8/2.

Stift Neukloster an das k. k. österreichische Museum für Kunst und Industrie, Brief, Forderung der Rückgabe, 28.2.1925, L235/1/2.

Stift Neukloster an das Erzbischöfliche Ordinariat, Brief, Antrag zum Verkauf der Majolika-Sammlung, 30.4.1925, Archiv Stift Neukloster, L235/1/4.

K. k. österreichisches Museum für Kunst und Industrie an das Stift Neukloster, Brief, Vereinbarung zur Abholung der Objekte, 28.5.1925, Archiv Stift Neukloster, L235/1/4.

Schubert vom Bundesdenkmalamt an den Prior des Neuklosters, Brief, 13.6.1925, Archiv Stift Neukloster, L235/1/4.

Dr. Erich Strohmer an den Abt des Neuklosters, Mitteilung, Archiv Stift Neukloster, 3.6.1939, Archiv Stift Neukloster, L235/2/4.

Landeshauptmannschaft Niederdonau an das Stift Neukloster, Bescheid, Sicherstellung von Kunstgegenständen, 19.12.1939, Archiv Stift Neukloster L235/8/5.

Heinrich Mayer, Archivar des Stiftes Neukloster, an Dr. Eva-Frodl Kraft, Österreichisches Bundesdenkmalamt, Benachrichtigung für eine Forschungsarbeit, 30.9.1971, Archiv Stift Neukloster, L235/2/4.

Pater Heinrich Mayer an Dr. Frodl, BDA, Auskunft für eine Forschungsarbeit, Brief, 30.9.1971, Archiv Stift Neukloster, L235/2/5.

Romanek, G., Pater Dominik Bilimek ein Geistlicher des 19. Jahrhunderts als Forscher und Reisender, Hausarbeit in Geschichte, Lehrkanzel Günther Hamann, 1981, Archiv Stift Neukloster, K 423.

Des Weiteren wurden im Archiv des Stiftes Neukloster folgende Archivalien gesichtet, jedoch nicht daraus zitiert, weil keine verwertbaren Informationen gefunden wurden:

Hofmeisterei, Rechnungen der Jahre 1746-1759, 1772-1774, 1778-1800, Archiv Stift Neukloster, L 164, 1746-1780.

Stift Neukloster, Rechnung, Empfang und Ausgab 1750, Archiv Stift Neukloster, L154/2, 1750

Stift Neukloster, Ausgabenbuch de Anno 1775, Archiv Stift Neukloster, L154/4, 1775

Stift Neukloster, Ausgabenbuch p777, Archiv Stift Neukloster, L154/5, 1777

Stift Neukloster, Empfang und Ausgab 778, Archiv Stift Neukloster, L154/6, 1778

Stift. Neukloster. Ausgaben pro 781, Archiv Stift Neukloster, L154/8, 1781

Stift Neukloster, Empfang und Ausgab 782, Archiv Stift Neukloster, L154/9, 1782

Stift Neukloster, Inventarium über das sämtliche Vermögen des Stiftes Neukloster, Archiv Stift Neukloster, L150/24, 3.2.1801

Stift Neukloster, Inventarium über das sämtliche Vermögen des Stiftes Neukloster, Archiv Stift Neukloster, L150/25, 31.8.1827

7.3. Onlinequellen

Bakker, P., Jacob Toorenvliet (Leiden 1640 – 1719 Leiden), in: Wheelock, A. K. (Hrsg.), *The Leiden Collection Catalogue*, in: <https://www.theleidencollection.com/artists/jacob-van-toorenvliet/>, Zugriff am 7.10.2018, update 2007.

Beschluss des Beirats des Bundesgesetzes über die Rückgabe von Kunstgegenständen aus den Österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen, Sitzung vom 23. Jänner 2009, in: Heiligenkreuz_2009_01_23, http://www.provenienzforschung.gv.at/wp-content/uploads/2014/04/Heiligenkreuz_2009-01-23.pdf, Zugriff 10.1.2017.

Bibliographisches Institut, Duden, Pflege, Rechtschreibung, Bedeutung, Definition, Synonyme, Herkunft, in: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Pflege>, Zugriff am 4.11.2018, update 2018.

Bibliographisches Institut, Duden, Sammlung, Rechtschreibung, Bedeutung, Definition, Synonyme, Herkunft, in: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Sammlung#Bedeutung2a>, Zugriff am 4.11.2018, update 2018.

Brandverhütungsstelle für OÖ Kuratorium für Verkehrssicherheit, Linz, Pressegespräch. Kleine Ursache – große Wirkung: Brandgefahren durch elektrische Anlagen, Elektrogeräte und Akkus, 14. November 2017, in: https://www.bvs-ooe.at/assets/uploads/2017/12/PK_Elektrobra%CC%88nde.pdf, Zugriff am 5.12.2018.

Bundesministerium für Inneres, Kulturgutkriminalität, Kulturgutbericht 2016: 175 Fälle von Kunstdiebstahl bei Polizei angezeigt
in: <https://www.bmi.gv.at/news.aspx?id=31685A3938564C466C33413D>, Zugriff am 15.12.2018, update 12.6.2017.

Christies, London, Table Globes, Doppelmayr, LOT 200, in: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/table-globes-doppelmayr-johann-gabriel-1677-1750-6089411-details.aspx>, Zugriff am 28.10.2018.

Encyclopaedia Britannica, Urbino majolica, pottery, in: <https://www.britannica.com/art/Urbino-majolica>, Zugriff am 23.10.2018, update 11.5.2011.

European Confederation of Conservator-Restorers' Organizations: Professional Guidelines (I), überarbeitete Fassung aus dem Jahr 2002/2004, deutsche Übersetzung, in: <https://www.restauratoren.de/wp-content/uploads/2016/10/E.C.C.O.-Richtlinien-I-Der-Beruf.pdf>, Zugriff am 4.3.2019.

Fördergemeinschaft Gutes Licht, Gutes Licht für Museen, Galerien und Ausstellungen,

http://www.museenlandgr.ch/fileadmin/user_upload/Dokumente/Kursunterlagen/lichtwissen18_Gutes_Licht_fuer_Museen_Galerien_Ausstellungen.pdf, Zugriff am 13.5.2016, update 2016, S. 32.

Franckesche Stiftungen zu Halle, Historische Aktenbestände und Sammlungen, in: <http://192.124.243.53/szeig.FAU?sid=F96C207820&dm=1&erg=A&qpos=1>, Zugriff am 6.10.2015.

Galleria Estensi, Nativity Scene, Inv. Nr. 17750, in: <http://www.gallerie-estensi.beniculturali.it/en/the-galleria-estense/collections/decorative-arts/nativity-scene-presepe/>, Zugriff am 2.9.2018.

Georg August Universität Göttingen, Retorte aus Grünglas, Museum der Göttinger Chemie, Inv. Nr. MGC_00388, in: <https://hdl.handle.net/21.11107/54978f2f-face-42ba-9378-3936736da424>, Zugriff am 28.10.2018.

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Objektkatalog der Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums, Kanne, Inv. Nr. HG645, in: <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/HG645>, Zugriff am 17.6.2015.

Historisches Museum Basel, Tod mit Sanduhr, in: <https://www.hmb.ch/sammlung/object/tod-mit-sanduhr.html>, Zugriff am 25.10.2018.

ICOM-CC, Terminology to characterize the conservation of tangible cultural heritage, following the resolution on a terminology for conservation of the 15th Triennial Conference in New Delhi in September 2008, in: <http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/#.W9s7p-lxk2x>, Zugriff am 1.11.2018.

ICOM, CIDOC Fact Sheet No 2, Labelling and marking objects, 1994, in: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Guidelines/CIDOC_Fact_Sheet_No2.pdf, Zugriff am 21.9.2016.

ICOM-Deutschland, Ethische Richtlinien für Museen, in: <http://www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-ethische-richtlinien-fuer-museen.php>, Zugriff am 8.12.2018.

ICOM – Internationaler Museumsrat, Ethische Richtlinien für Museen von ICOM, in: http://www.icom-deutschland.de/client/media/364/icom_ethische_richtlinien_d_2010.pdf, Zugriff am 5.11.2018, S. 15-16, 2.18-2.26.

Klosterarchiv Einsiedeln, P. Plazidus Sartore von Schlettstadt, in: http://www.klosterarchiv.ch/e-archiv_personen_popup.php?id=1615, Zugriff am 8.9.2016.

Kunsthistorisches Museum Wien, Frans II. Francken, Kunst- und Raritätenkammer, Gemäldegalerie, Inv. Nr. Gemäldegalerie 1048, in: www.khm.at/de/object/912d2b1c7b/, Zugriff am 15.2.2019.

Kunsthistorisches Museum Wien, Die Kunst des Steinschnitts.Prunkgefäße, Kameen und Commessi aus der Kunstkammer, in:

<http://www.khm.at/de/besuchen/ausstellungen/2002/die-kunst-des-steinschnitts/>, Zugriff am 29.1.2019

Kunsthistorisches Museum Wien, Kaiser Karl VI, Inv. Nr. Kunstkammer, 9203, in: www.khm.at/de/object/3823d6dafa/, Zugriff am 30.5.2018.

Kunsthistorisches Museum Wien, Uschebti-Kasten des Nes-imen, Ägyptische Sammlung, INV 961, in: www.khm.at/de/object/abf482e402/, Zugriff am 28.10.2018.

Kunsthistorisches Museum Wien, Glockenkrater, Achilleus verfolgt den trojanischen Königsohn Troilos, Inv. Nr. Antikensammlung, IV 1091, in: www.khm.at/de/object/6d4a572abc/, Zugriff am 28.10.2018.

Kunsthistorisches Museum Wien, Totes Wild von einem Hund bewacht, Franz Werner Tamm, Inv. Nr. Gemäldegalerie, 1165, in: www.khm.at/de/object/dc5d637ed5/, Zugriff am 28.10.2018.

Kunsthistorisches Museum Wien, Toter Hase, Jan Weenix, Inv. Nr. Gemäldegalerie, 575, in: www.khm.at/de/object/3937230de3/, Zugriff am 28.10.2018.

Kunsthistorisches Museum Wien, Stilleben mit Hummer, Inv. Nr. Gemäldegalerie, 9565, in: www.khm.at/de/object/4311359ed4/, Zugriff am 28.10.2018

Kunsthistorisches Museum Wien, Frühstückstillleben, Andries Benedetti. Inv. Nr. Gemäldegalerie, 5663, in: www.khm.at/de/object/bcbe3365e6/, Zugriff am 28.10.2018.

Kunsthistorisches Museum Wien, Kaiser Leopold I. im Theaterkostüm, Jan Thomas, Inv. Nr. Gemäldegalerie, 9135, in: www.khm.at/de/object/bc7f621451/, Zugriff am 28.10.2018

Kunsthistorisches Museum Wien, Infantin Margarita Teresa, Jan Thomas, Inv. Nr. Gemäldegalerie, 9136, in: www.khm.at/de/object/d5e2fbef30/, Zugriff am 28.10.2018.

Kunsthistorisches Museum Wien, Tödlein, Hans Leinberger, Inv. Nr. Schloss Ambras Innsbruck, PA 694, in: www.khm.at/de/object/634c86c3ff/, Zugriff am 28.10.2018.

Kunsthistorisches Museum Wien, Pokal aus Rhinozeroshorn, Inv. Nr. Kunstkammer, 3738, in: www.khm.at/de/object/71efacde22/, Zugriff am 28.10.2018.

Landesmuseum Württemberg, Fußschale aus Jaspis, Johann Daniel Mayer (nachgewiesen 1662-1675), Augsburg, 17. Jahrhundert, in: <https://bawue.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=9099>, Zugriff am 24.1.2019, update 12.4.2018.

Landesmuseum Württemberg, Museum-Digital, Temperantiaschale, Inv. Nr. WLM 9009, in: <https://bawue.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=469>, Zugriff am 21.9.2018.

Landesstelle für Brandverhütung des Bundeslandes Niederösterreich, Niederösterreichische Brandschadenstatistik 2017, in: <http://www.brandverhuetzung-noe.at/wp-content/uploads/2018/07/N%C3%96-Brandschadenstatistik-2017.pdf>, Zugriff am 8.12.2018.

Linck, J. H., *Index Musaei Linckiani, oder, Kurzes systematisches Verzeichniss der vornehmsten Stücke der Linckischen Naturaliensammlung zu Leipzig, Erster Teil*, Leipzig 1783, in: <http://www.e-rara.ch/zuz/content/titleinfo/11859329>, Zugriff am 18.10.2018.

Michalski, S., *Agent of Deterioration: Light, Ultraviolet and Infrared*, in: *Government of Canada*, <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/light.html>, Zugriff am 1.12.2017, update 10.10.2017.

Michalski, S., *Agent of Deterioration: Incorrect Relative Humidity*, in: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/humidity.html>, Zugriff am 19.12.2018, update 22.5.2018.

Michalski, S., *The Ideal Climate, Risk Management, the ASHRAE Chapter, Proofed Fluctuations and Toward a Full Risk Analysis Model, Contributions to the Experts' Roundtable on Sustainable Climate Management Strategies, held in April 2007*, in Tenerife, Spain, in: http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/climate/paper_michalski.pdf, Zugriff am 8.12.2018.

Museum Digital, Sachsen-Anhalt, *Himmelsglobus von Doppelmayr*, Museum Schloß Moritzburg Zeitz, in: <https://st.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=10809>, Zugriff am 21.10.2018, update 30.1.2016.

Museo pepoli, *Presepe in corallo*, Inv. Nr. 4359, in: <http://www.regione.sicilia.it/bbccaa/museopepoli/immagini/immagini/Presepe-in-corallo.jpg>, Zugriff am 2.9.2018.

National Trust UK, *Heritage*, in: <https://www.nationaltrust.org.uk/heritage>, Zugriff am 1.11.2018.

National Trust Collections, *A La Ronde*, in: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/place/a-la-ronde>, Zugriff am 19.10.2016.

Österreichische Galerie Belvedere Wien, *Kaiser Joseph I*, Inv. Nr. 5373, in: <https://digital.belvedere.at/objects/4124/kaiser-joseph-i?ctx=03079bab-3521-4519-93b4-3fb6da4a1861&idx=7>, Zugriff am: 29.12.2017, update 2017.

Österreichische Akademie der Wissenschaften, *Österreichisches Biographisches Lexikon und biographische Dokumentation*, *Schwindel, Bernhard (Joseph) (1787-1856)*, Abt, in: <http://www.biographien.ac.at/oebl?frames=yes>, Zugriff 18.6.2018.

O. V., *Bilimek, Dominik*, in: *Biographia Cisterciensis (Cistercian Biography)*, http://www.zisterzienserlexikon.de/wiki/Bilimek,_Dominik, Zugriff 21.4.2016, update 2.12.2013.

Portal des deutschen Holzfachhandels, *Holz vom Fach, Esche*, in: <https://www.holzvomfach.de/fachwissen-holz/holz-abc/esche/>, Zugriff am 19.12.2018.

- Salzburg-Wiki, Revertera-Salandra, in:
<http://www.salzburg.com/wiki/index.php/Revertera-Salandra>, Zugriff am 14.4.2016,
 update 21.4.2011.
- Schnackenburg, B., Der Geiz. Alte Frau beim Goldwiegen, in: Museum Kassel,
<http://datenbank.museum-kassel.de/33626/0/0/0/s1/0/100/objekt.html>, Zugriff am
 25.10.2018, update 1996.
- Staatliche Kunstsammlung Dresden, Bettler mit Stock, Inv. Nr. II216, Online Katalog
 der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden in: [https://skd-online-
 collection.skd.museum/Details/Index/217813](https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/217813), Zugriff am 4.9.2018.
- Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Die geizige Alte (Avaritia), Abraham
 Bloemaert, Inv. Nr. Gal.-Nr. 1252, in: [https://skd-online-
 collection.skd.museum/Details/Index/218402](https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/218402), Zugriff am 28.10.2018.
- Stadtmuseum Siegburg, Siegburger Keramik, in: [http://www.stadtmuseum-
 siegburg.de/web/stadtmuseum/87491/index.html](http://www.stadtmuseum-siegburg.de/web/stadtmuseum/87491/index.html), Zugriff am 18.10.2018.
- Strang, T./Kigawa, R., Agent of Deterioration: Pests, in:
[https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-
 deterioration/pests.html#pest-parasites2b](https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/pests.html#pest-parasites2b), Zugriff am 19.12.2018, update 18.5.2018.
- Stewart, D. Agent of deterioration: fire, in:
[https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-
 deterioration/fire.html](https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/fire.html), Zugriff am 8.12.2018, update 17.5.2018.
- Stift Heiligenkreuz-Neukloster, in: http://www.mak.at/stift_heiligenkreuz-neukloster,
 Zugriff 10.1.2017
- Tétreault, J., Agent of Deterioration: Pollutants, in:
[https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-
 deterioration/pollutants.html](https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/pollutants.html), Zugriff am 8.12.2018, update 18.5.2018.
- Tremain, D., Agent of Deterioration: Thieves and Vandals, in:
[https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/thieves-
 vandals.html](https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/thieves-vandals.html), Zugriff am 8.12.2018, update 24.5.2018.
- Tremain, D., Agent of Deterioration: Water, in:
[https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-
 deterioration/water.html](https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/water.html), Zugriff am 8.12.2018, update 17.5.2018.
- TU Graz, Austria Forum, Thürrheim, Christoph Wilhelm, in: [http://austria-
 forum.org/af/AEIOU/Th%C3%BCrheim%2C_Christoph_Wilhelm_Graf](http://austria-forum.org/af/AEIOU/Th%C3%BCrheim%2C_Christoph_Wilhelm_Graf), Zugriff am 14.4.2016,
 update 25.3.2016.
- Ulmer Museum, Samenfiguren, Inv. Nr. D. 78.1+2, in: [http://www.museum-
 digital.de/bawue/index.php?t=objekt&oges=2775](http://www.museum-digital.de/bawue/index.php?t=objekt&oges=2775), Zugriff am 15.09.2016.

Vattenfall, Halogenlampen: Funktionen, Vorteile und Nachteile, in:
<https://elife.vattenfall.de/gewusst-wie/halogenlampe-funktion-vorteile-nachteile/>, Zugriff
am 1.12.2017.

Verbund Oberösterreichischer Museen, Inventarisierung – Fachinformation –
Verbund Oberösterreichischer Museen, in:
<http://www.ooemuseumsverbund.at/verbund/fachinformationen/inventarisierung>, Zugriff
am 21.9.2016

V&A, Tankard, Hilger Hans, in: <http://collections.vam.ac.uk/item/O161061/tankard-hilgers-hans/>, Zugriff am 17.6.2015, update 3.6.2015.

Waller, R. R./Paisley S. C, Agent of deterioration: dissociation, in:
<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/dissociation.html#def1>,
Zugriff am 8.12.2018, update 22.8.2018.

Wikipedia, Collections care, in: https://en.wikipedia.org/wiki/Collections_care,
Zugriff am 1.11.2018, update 14.6.2018

7.4. Andere Quellen

Ferdinand Storffer, Neu eingerichtetes Inventarium der Kayl. Bilder Gallerie in der Stallburg (...), 1730, Gouache, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

Freundliche Mitteilung von Mag. Bernhard Rameder, Archivar Stift Göttweig, persönliches Gespräch am 23. August 2018.

Freundliche Mitteilung von Dr. Rainald Franz, Kustode, Sammlung Glas und Keramik des Museums für angewandte Kunst Wien, Gutachten, Objekte Glas Keramik Neukloster, Email am 13.4.2018.

Freundliche Mitteilung von Dr. Elfriede Haslauer, Ägyptische Sammlung, Kunsthistorisches Museum Wien, Email am 17.3.2016.

Freundliche Mitteilung von Dr. Georg Lechner, Kurator - Sammlung Barock, Österreichische Galerien Belvedere, Wien, Email am 5.6.2018.

Freundliche Mitteilung von Mag. Walter Öhlinger, Politische Geschichte und Stadtchronik, Bürgerliches Zeughaus, Wien Museum, Email am 19.11.2015.

Freundliche Mitteilung von Dr. Johannes Wieninger, Kustode, Sammlung Asien, Museum für angewandte Kunst Wien, Email am 21.4.2015.

Gabriela Krist, Einführung in die Konservierungspraxis I, jährliche Vorlesung am Institut für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst Wien.

8. Abbildungen

Teil 1

Abb. 1: Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abb. 2:

http://bilddb.lehrerweb.wien/index.php?id=5265&tx_imgdb_pi1%5Bitem%5D=12856&tx_imgdb_pi1%5Baction%5D=show&tx_imgdb_pi1%5Bcontroller%5D=Media&cHash=a2c947af3d0ff8176d955c62585a9f1b, Petra Tratberger, Wiener Bildungsserver

Abb. 3: 1672, Georg Matthäus Vischer

Abb. 4: Grafik von Johanna Runkel

Abb. 5: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wien_-_Stephansdom,_Hochalter.JPG, © Bwag/Wikimedia

Abb. 6: © Bundesdenkmalamt, Aufn. Bettina Neubauer-Pregl

Abb. 7: entnommen aus. Leisching, J., Handzeichnung des älteren Fischer von Erlachs, in: Jahrbuch der Kunstwissenschaft, München 1923, S. 263-276, Tafel 110, Abb. 3: Johann B. Fischer von Erlach, Altar-Entwurf für Straßengel, Wien Albertina

Abb. 8: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abb. 9: Foto: Constantin Beyer

Abb. 10-13: Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abb. 14: © Stift Seitenstetten

Abb. 15: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abb. 16-17: Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abb. 18: Christoph Schießmann, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abb. 19: Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abb. 20: Christoph Schießmann, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abb. 21: © NHM Wien, Alice Schumacher

Abb. 22: Peter Huber, Wiener Neustadt, <http://www.kunstkammer.at/> Seitenstetten

Abb. 23: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abb. 24: Christoph Schießmann, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abb. 25: Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Heiligenkreuz

Abb. 26: entnommen aus Gerhartl (1982), o. S.

Abb. 27: BDA-Archiv, Stift Neukloster, Aufnahme 12.774.

Abb. 28: Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Heiligenkreuz

Abb. 29-31: Grafik erstellt von Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien

Abb. 32: BDA Archiv, Wiener Neustadt, Neukloster Sammlung, 1939, Nr. 40.

Abb. 33-34: Grafik erstellt von Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien

Abb. 35-38: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abb. 39: Grafik erstellt von Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien

Abb. 40: Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Heiligenkreuz

Abb. 41: Simone und Peter Huber, <http://www.kunstkammer.at/neuklo2.jpg>

Abb. 42: Kircher (1678), Titelblatt

Abb. 43: KHM Museumsverband, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1048, in: www.khm.at/de/object/912d2b1c7b/

Abb. 44: Ferdiannd Storffer Neu eingerichtetes Inventarium der Kayl. Bilder Gallerie in der Stallburg (...), Bd. 2, 1730, fol. 2-11, Gouache, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie

Abb. 45: H. Raab,

https://de.wikipedia.org/wiki/Sternwarte_Kremsm%C3%BCnster#/media/File:Kremsmuenster_Abbey_Northeast.jpg;

https://de.wikipedia.org/wiki/Sternwarte_Kremsm%C3%BCnster#/media/File:Kremsmuenster_Abbey_Northeast.jpg,

https://de.wikipedia.org/wiki/Sternwarte_Kremsm%C3%BCnster#/media/File:Mathematical_Tower_Kremsmuenster.jpg; CC BY-SA 3.0

Abb. 46: Jencquel (1727), Titelblatt, Ausschnitt.

Abb. 47: Johanna Runkel

Abb. 48-49: Kupferstich von Salomon Kleiner, 1744, Stift Göttweig

Abb. 49: Johanna Runkel

Teil 2

Abbildung 1: Christoph Schießmann, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 2: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 3: Landesmuseum Württemberg, Stuttgart / Hendrik Zwietasch, CC BY-SA, <https://bawue.museum->

[digital.de/singleimage.php?objektnum=9099&resourcenr=17245&extern=yes&exWho=1](https://bawue.museum-digital.de/singleimage.php?objektnum=9099&resourcenr=17245&extern=yes&exWho=1)

Abbildung 4-6: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 7: Palazzo Madama, Turin

Abbildung 8-9: Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 10: Schatzkammer Stift Klosterneuburg

Abbildung 11-12: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 13: ©KHM-Museumsverband, www.khm.at/objektdb/detail/89745/

Abbildung 14-15: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abb. 16: Christoph Schießmann, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 17-18: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 19: entnommen aus: Olearius (1666), Tafel V.

Abbildung 20: ©KHM-Museumsverband, www.khm.at/de/object/e2c420d928/

Abbildung 21: entnommen aus: Von Philippovich (1966), S. 448, Abbildung 301

Abbildung 22: Stadt Ulm, Museum Ulm

Abbildung 23-24: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 25: Museum – Naturalienkabinett Waldenburg, zur Verfügung gestellt von Christina Ludwig, Email vom 20.10.2016.

Abbildung 26-27: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 28: „A la ronde“ in Devon, National Trust, UK,

<http://panoramas.nationaltrust.org.uk/a-la-ronde/drawing-room/>

Abb. 29: Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 30: ©KHM-Museumsverband, www.khm.at/de/object/6ee19c03c4/

Abbildung 31: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig

Abbildung 32: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 33: Christoph Schießmann, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 34: ©KHM-Museumsverband, www.khm.at/de/object/211f26108a/

Abbildung 35: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 36: ©KHM-Museumsverband, www.khm.at/de/object/634c86c3ff/

Abbildung 37: Historisches Museum Basel, Foto: P. Portner;
<https://www.hmb.ch/sammlung/object/tod-mit-sanduhr.html>

Abbildung 38: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 39: ©KHM-Museumsverband, www.khm.at/de/object/47c3773e7f/

Abb. 40: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 41: Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 42: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 43: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Foto. M. Runge,
<http://objektkatalog.gnm.de/objekt/HG645>

Abbildung 44: Belvedere Wien, <https://digital.belvedere.at/objects/8805/kreuzabnahme>,
<https://digital.belvedere.at/objects/8806/beweinung-christi>

Abbildung 45-46: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 47: Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 817-1868

Abbildung 48: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 49: Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stiftsmuseum Heiligenkreuz

Abbildung 50-54: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 55: Belvedere Wien, <https://digital.belvedere.at/objects/4124/kaiser-joseph-i>

Abbildung 56: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 57: ©KHM-Museumsverband, <http://www.khm.at/objektdb/detail/95220/>

Abbildung 56-59: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 60: Christoph Schießmann, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 61: Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stiftsmuseum Heiligenkreuz

Abbildung 62: Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 63: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 64-65: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 66-67: Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abb. 68: Christoph Schießmann, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 69: Staatsgalerie in der Neuen Residenz Bamberg,
<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/johann-michael-bretschneider/gemaeldegalerie-2>.

Abbildung 70-71: Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 72: ©KHM-Museumsverband, www.khm.at/de/object/dc5d637ed5/

Abbildung 73: ©KHM-Museumsverband, www.khm.at/de/object/3937230de3/

Abbildung 74: ©KHM-Museumsverband, www.khm.at/de/object/4311359ed4/

Abbildung 75: © Museumslandschaft Hessen-Kassel, <http://datenbank.museum-kassel.de/33626/>

Abbildung 76: Gemäldegalerie Alter Meister in Dresden, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/218402>

Abbildung 77: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 78: Leiden Collection New York,
<https://www.theleidencollection.com/artwork/the-chemist/>

Abbildung 79-80: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 81: ©KHM-Museumsverband, www.khm.at/de/object/bc7f621451/

Abbildung 82: ©KHM-Museumsverband, www.khm.at/de/object/d5e2fbef30/

Abbildung 83: entnommen aus: Dreger (1914), Abbildung 68.

Abbildung 84: Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 85: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 86: Museum der Göttinger Chemie, <https://hdl.handle.net/21.11107/54978f2f-face-42ba-9378-3936736da424>

Abbildung 87: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 88: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Mathematisch-Physikalischer Salon, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/50337>

Abbildung 89: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 90: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 91: Museum Schloss Moritzburg Zeitz, <https://st.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=10809>

Abbildung 92: © NHM Wien, https://www.nhm-wien.ac.at/en/press/press_releases_2018?presseartikel_id=1405301146553

Abbildung 93-94: Christoph Schießmann, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 95: Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 96-101: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 102: Christoph Schießmann, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 103: entnommen aus Hummelberger (1969), S. 17.

Abbildung 104: Universitätsbibliothek Leipzig

Abbildung 105: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 106: ©KHM-Museumsverband, www.khm.at/de/object/6d4a572abc/

Abbildung 107-110: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 111: Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 112-113: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 114: ©KHM-Museumsverband, www.khm.at/de/object/abf482e402/

Abbildung 115: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 116: Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 117-119: Stefan Oláh, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt

Abbildung 120: Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 121: entnommen aus: Keller (2010), S. 103., Kat. Nr. 5.63.

Abbildung 122: Christoph Schießmann, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 123: Grafik von Johanna Runkel

Abbildung 124-126: Christoph Schießmann, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 127: Grafik von Katharina Pöll nach den Angaben von Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 128-131: Christoph Schießmann, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Teil 3

Abbildung 1-3: Stefan Olah, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 4: Grafik von Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 5-6: Diagramm von Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien. Bei Abbildung 5 wurden die Daten von Caroline Ocks und Veronika Loiskandl erhoben.

Abbildung 7: links: Agnes Szökrön-Michl, Stefanie Hasenauer, Institut für Konservierung Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster.

Rechts: Stefan Olah, Institut für Konservierung Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster.

Abbildung 8: Jin Yi Lee, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 9: Julian Cech, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 10: Angela Vorhofer, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt

Abbildung 11: Screenshot, Datenblatt erstellt von Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 12: Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 13: Stefan Olah, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt

Abbildung 14: Christoph Schießmann, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 15: Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 16: Grafik von Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien

Abbildung 17: Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 18: Grafik von Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien

Abbildung 19-20: Christoph Schießmann, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abb. 21-22: Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 23: Christoph Schießmann, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt

Abbildung 24: Angela Vorhofer, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt

Abb. 25-26: Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt.

Abbildung 27: Christoph Schießmann, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt

Abbildung 28: Stefan Olah, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt

Abbildung 29-30: Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt

Abbildung 31: Stefan Olah, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt

Abbildung 32-33: Christoph Schießmann, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt

Abb. 34-35: Johanna Runkel, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, Stift Neukloster, Wiener Neustadt.