

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit:

Der lange Weg zur Modernen Galerie in Wien

Verfasserin
Barbara Sauer

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 312 315
Studienrichtung lt. Studienblatt: Geschichte
Betreuer: ao. Univ.-Prof. Dr. Gernot Heiß

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	5
2	Quellen und Literatur	10
3	Österreich: Bildende Kunst und Museen	14
3.1	Die Akademie der Bildenden Künste.....	15
3.1.1	Gründung und Frühzeit der Akademie	15
3.1.2	Organisation und Kunstbehörde	15
3.1.3	Die Ära Metternich.....	17
3.1.4	1848 und die Folgen	20
3.1.5	Neues Statut und Neubau	22
3.1.6	Die Akademiegalerie.....	23
3.2	Das Unterrichtsministerium.....	25
3.2.1	Ressortleiter und Minister 1848-1918.....	25
3.2.2	Die Kunstkommission.....	28
3.2.3	Der Kunstrat	28
3.3	Die Stadterweiterung und die Errichtung der Hofmuseen.....	30
3.3.1	Die Stadterweiterung	30
3.3.2	Die Errichtung der Hofmuseen.....	31
3.3.3	Das Kunsthistorische Museum	35
3.3.4	Die Sammlung moderner Meister.....	37
3.4	Das k.k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie.....	41
3.4.1	Rudolf von Eitelberger	41
3.4.2	Vorbilder im Ausland und Vorläufer in Österreich.....	43
3.4.3	Gründung und Anfangsphase des Österreichischen Museums	45
3.4.4	Der Museumsbau am Stubenring.....	51
3.4.5	Die Gründung der Kunstgewerbeschule	55
3.4.6	Die Bedeutung der Institution.....	56
3.5	Kunstvereine und Künstlervereinigungen.....	58
3.5.1	Wiener Kunstverein	58
3.5.2	Österreichischer Kunstverein.....	58
3.5.3	Die Genossenschaft bildender Künstler Wiens	59
3.5.4	Die Secession.....	60
3.6	Die bildenden Künstler.....	64
4	Musée du Luxembourg, Paris.....	70
4.1	Museale Tradition im Palais du Luxembourg bis 1818.....	70
4.2	Musée des Artists vivants	71

	graphisches	75
	ungen der Ära Bénédite	76
5	Nationalgalerie Berlin.....	80
5.1	<i>Bildende Künste und Museumsgründungen in Berlin.....</i>	80
5.2	<i>EXKURS: Über den Begriff der NATIONALGALERIE.....</i>	82
5.3	<i>Der Weg zu einer Nationalgalerie in Berlin.....</i>	84
5.4	<i>Die Sammlung Wagener.....</i>	86
5.5	<i>Direktion Jordan und Eröffnung der Nationalgalerie Berlin.....</i>	89
5.6	<i>Direktion Tschudi.....</i>	92
5.6.1	Hugo von Tschudi – Biographisches	92
5.6.2	Neuerungen und Widerstände	93
5.6.3	Die „Tschudi-Affäre“	96
5.7	<i>Direktion Justi</i>	100
5.7.1	Ludwig Justi – Biographisches	100
5.7.2	Die Nationalgalerie unter Ludwig Justi	101
6	Die Vorgeschichte der Modernen Galerie.....	103
6.1	<i>Kunsthistoriker, Museumsdirektoren und die Gegenwartskunst.....</i>	103
6.1.1	„Eine österreichische Geschichtsgalerie“	104
6.1.2	Wickhoff und die Moderne	110
6.2	<i>Die Äheiße Phaseñ der Vorbereitungen.....</i>	116
6.3	<i>Erwerbungen bis Mai 1903</i>	121
6.4	<i>EXKURS: Staatliche Museen der Gegenwartskunst: repräsentativ, vollständig, ausgewogen?</i>	124
7	Moderne Galerie	125
7.1	<i>Museale Tradition in den Belvedere-Schlössern</i>	125
7.2	<i>Die Moderne Galerie von 1903 bis 1909</i>	129
7.2.1	Eröffnung	129
7.2.2	Der Katalog und die ausgestellten Werke.....	131
7.2.3	Pressestimmen zur Eröffnung der Modernen Galerie	143
7.2.4	Entwicklung der Modernen Galerie bis 1909.....	147
7.3	<i>Direktion Dörnhöffer</i>	157
7.3.1	Friedrich Dörnhöffer – Biographisches	157
7.3.2	Neuerungen und Entwicklungen der Modernen Galerie unter Dörnhöffer 157	
7.4	<i>Die Moderne Galerie und die Künstler.....</i>	159
7.4.1	Carl Moll	159
7.4.2	Egon Schiele	162
7.4.3	Otto Wagner.....	163
7.5	<i>Direktion Haberditzl</i>	165



PDF

Complete

Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features

	z1 – Biographisches	165
	der Direktion Haberditzl.....	166
	n und die Neuorganisation der Staatsgalerie	167
7.5.4	Die Österreichische Galerie 1929 bis 1938	177
8	Schlusswort.....	179
9	Archivquellen.....	180
10	Bibliographie.....	181

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Entstehung der Modernen Galerie in Wien vorzustellen. Dabei ist ein Zeitraum von ungefähr siebzig Jahren zu untersuchen: Der Ruf nach einer derartigen Institution war bereits kurz nach der Revolution von 1848 zu vernehmen, dennoch konnte das Museum erst 1903 eröffnet werden. Damals wurde der Sammlung das Untere Belvedere als interimistischer Aufstellungsort zugewiesen. Die projektierte anderwärtige Unterbringung der Modernen Galerie – später Österreichische Staatsgalerie – konnte nicht realisiert werden.

Den zeitlichen Endpunkt der Untersuchung bildet die Republikgründung: Im Zuge der politischen Umwälzungen 1918/19 wurde der Gedanke an einen Museumsneubau endgültig aufgegeben (nachdem der rechte politische Wille anscheinend schon zuvor gefehlt hatte) und das Provisorium mutierte zur Dauerlösung. Als Epilog sollen die Entwicklungen in diesem Museum bis 1938 stehen, als der seit der Monarchiezeit amtierende Direktor Haberditzl zwangspensioniert wurde. In die Zeit der Ersten Republik fällt nämlich auch die Umstrukturierung der Sammlungen in eine Galerie des 19. Jahrhunderts, ein Barockmuseum und eine neue Moderne Galerie, die nun die Bestände aus dem 20. Jahrhundert umfasste. Auf dieser Neuordnung im Rahmen der Tietze'schen Museumsreform beruht im wesentlichen das heutige Erscheinungsbild der Österreichischen Galerie.

Einerseits soll also die institutionengeschichtliche Seite beleuchtet werden, der Vorgang der Entstehung dieses Museums. Andererseits wird auch die Frage nach einer etwaigen Ankaufspolitik zu stellen sein, ebenso wie diejenige nach „Hintermännern“, nach den Förderern des Projektes.

In diesem Zusammenhang ergibt sich eine zweite umfassendere Fragestellung, die eine präzise Beantwortung nicht erwarten lässt, bestenfalls eine Annäherung: Welche Ideen, Planungen, Entwürfe für ein „Museum der nationalen Gegenwartskunst“ gab es zu der Zeit, als die Errichtung eines solchen in Wien im Gespräch war? Dabei ist zu beachten, dass die Einrichtung vergleichbarer Institutionen zu dieser Zeit in mehreren europäischen Metropolen erfolgte. (Anderswo war die Frist vom

sierung des Projektes offenbar kürzer.) Es scheinen gewesen zu sein: In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfolgte eine zunehmende „Durchorganisierung“ der Bildenden Kunst (wie auch anderer Künste), sowohl betreffend die Lehre in Schulen und Akademien als auch die Präsentation. Darüber hinaus etablierte sich die Kunstgeschichte als selbständige Wissenschaft, der erste Lehrstuhl wurde 1844 in Berlin gegründet, der zweite 1851 in Wien. In dieser Phase wurde auch die Denkmalpflege institutionalisiert. Im Gegensatz zu früheren Initiativen waren alle diese Vorgänge eng mit dem sich wandelnden Leitbild des Staates verbunden. Dabei zählte zu den wesentlichen Anliegen die Repräsentation, jedoch nicht mehr die private des Herrscherhauses, sondern die des Staates oder der Nation. Gleichzeitig hatten Kirche und Orden als Auftraggeber bzw. religiöse Themen an Bedeutung verloren. Außerdem war eine gewisse Erweiterung des potentiellen Publikums, das auch den nötigen Sachverstand mitbrachte, durch das Anwachsen der bürgerlichen Mittelschicht erfolgt. Dadurch war auch das Bedürfnis nach öffentlichen Gebäuden für Kunst – im Gegensatz zur bis dahin üblichen Präsentation im exklusiven Rahmen des Hofes oder des Adels – gegeben. So entstanden neue Theater-, Opern- und Konzerthäuser ebenso wie Museen und Galerien. Im Zuge dieser Entwicklungen sahen Vertreter des an Bedeutung zunehmenden „staatlichen Nationalismus“ dieser Epoche in den Künsten ein wichtiges Vehikel für den Ideentransport. Dem allgemeinen Zeitgeist entsprach eine Präsentation der nationalen Gegenwartskunst im Sinne einer Leistungsschau nach innen und außen. Aufgrund der speziellen politischen Situation der Habsburgermonarchie mit ihren zahlreichen Ethnien galt der Begriff „national“ hierzulande allerdings als problematisch, hatte er doch einen revolutionären oder zumindestens separatistischen Beigeschmack. Vermutlich deshalb wurde das Museum bei seiner Eröffnung 1903 „Moderne Galerie“ genannt, während z.B. Berlin eine „Nationalgalerie“ erhalten hatte.

Zunächst soll ein Überblick über die Situation der Bildenden Künste in Österreich 1848 – 1918 gegeben werden¹, daran anschließend die „Biographien“ zweier

¹ Dieser Überblick ist über weite Strecken sehr „wien-zentriert“, war Wien, gerade in künstlerischen Belangen, doch eine äußerst dominante Metropole. Während des untersuchten Zeitraumes kam es jedoch in dieser Hinsicht zu großen Veränderungen in der Habsburgermonarchie, so gewann Prag zusehends an Bedeutung als Kunstmetropole. Ungarn zum Beispiel hatte bis weit ins 19. Jahrhundert

... der jeweiligen kulturpolitischen Situation heraus
... der Galerie der Gegenwartskunst (Palais du
Luxembourg) in Paris und der Nationalgalerie in Berlin. Erstere wurde
herangezogen, weil sie tatsächlich die erste ihrer Art weltweit war, wie ja Frankreich
im 19. Jahrhundert in Europa als die Kunstnation schlechthin betrachtet wurde und
seit den 1790er Jahren besonders in Museumsfragen eine Vorreiterrolle in Europa
innehatte, zweitens, weil sich österreichische Politik im 19. Jahrhundert besonders
stark auf Preußen bzw. das Deutsche Reich zu beziehen pflegte (Parallelaktion). Der
zeitliche Rahmen wurde dabei so gewählt, dass für das französische Beispiel die
Gründung 1818 den Anfangs-, das Aufgehen in andere Institutionen den Endpunkt
bildet. Hinsichtlich des Museums in Berlin hingegen wird der Bogen von der im
Umfeld der Revolution 1848 erstmals in Deutschland explizit auftauchenden
Forderung nach einer Nationalgalerie bis zur Umstrukturierung der Nationalgalerie
von einer Repräsentationsanstalt zu einem modernen Kunstmuseum gespannt. Ein
Vergleich mit den Situationen in anderen Ländern scheint auch deshalb sinnvoll,
weil die Planung der Modernen Galerie zweifelsohne als Reflex auf ähnliche Projekte
in anderen europäischen Staaten zu verstehen ist, wie auch aus zeitgenössischen
Texten bereits hervorgeht. 1948 erschien eine Festschrift anlässlich des
hundertjährigen Bestehens des Unterrichtsministeriums. In dem darin enthaltenen
Kapitel „Staatliches Musealwesen und Kunstakademien“ stellt der Autor Ankwicz-
Kleehoven gleich im ersten Satz des die Moderne Galerie betreffenden Abschnitts
fest, dass man sich bei der Errichtung dieses Museums am Ausland orientiert habe:
„Der Plan, in Wien eine „Moderne Galerie“ nach Art des Pariser „Luxembourg“ zu
errichten...“² Ob drei Jahre nach dem Ende der nationalsozialistischen Diktatur bzw.
zehn Jahre nach dem „Anschluss“ politisches Kalkül oder Wunschdenken dafür
verantwortlich waren, dass nur das französische, nicht aber das preußische Vorbild
erwähnt wurden, ist im Nachhinein schwer zu entscheiden.

... hinein überhaupt keine Kunstszenen von überregionaler Bedeutung. Erst in der Zeit nach dem
Ausgleich begann eine solche zu entstehen. Da es aber keine Akademie in Ungarn gab und die
Künstler gewöhnlich nicht nach Wien gehen wollten, studierten viele in Paris oder in deutschen
Städten. Diejenigen, die zurückkehrten, brachten daher oft Kenntnisse der neuesten Entwicklungen
mit heim.

² Egon Loebenstein (Hg.), 100 Jahre Unterrichtsministerium 1848-1948. Festschrift des
Bundesministeriums für Unterricht in Wien. (Wien 1948).

g der Modernen Galerie beginnt mit den ersten musealen Präsentation von Gegenwartskunst. Daran anschließend werden die Vorbereitungen für dieses Museum und die ersten Jahre seines Bestehens näher beleuchtet. Auch die nicht realisierten Pläne sollen angesprochen werden.

Es soll also auch gezeigt werden, welche Intentionen die „Wiener Sachverständigen“ verfolgten, die ja schon das Programm der Stadterweiterung im Rahmen der Errichtung der Ringstraße – nicht nur das der Museen – mitgestaltet oder zumindest seine Realisierung miterlebt hatten. Freilich kann damit nicht beabsichtigt werden, eine „Geschichte großer Männer“ zu schreiben, jedoch wären weder die Moderne Galerie in Wien, noch ein anderes vergleichbares Projekt ohne die Initiativen von Einzelnen realisiert worden; deshalb sollen biographische Einschübe die soziokulturelle Herkunft und die Intentionen dieser Protagonisten zu erhellen versuchen.

Die aus den angeführten Arbeitsschritten gezogene Schlussfolgerung sollte klären, welche theoretischen Konzepte und praktischen Interessen durch die Eröffnung der Modernen Galerie verwirklicht wurden.

Für jede derartige Untersuchung könnten die einleitenden Worte, welche Nikolaus Bernau seinem Aufsatz über die Berliner Museumslandschaft³ 1830-1994 voranstellt, programmatisch geschrieben werden: „Die Entscheidung für das eine oder andere Konzept ist jedoch nicht nur Ausdruck pragmatischer Notwendigkeiten – auch wenn diese im allgemeinen der Begründung dienen. Meist stehen dahinter politische, wirtschaftliche, gesellschaftliche, religiöse oder seltener ästhetische Interessen der unterschiedlichsten Gruppen, die um Durchsetzung ringen. ... Es wird sich zeigen, daß die Museen Berlins bis in feinste Nuancierungen hinein die Geschichte Deutschlands der letzten zweihundert Jahre spiegeln.“⁴

Peter Paret, der sich in mehreren Arbeiten mit der Situation in Deutschland befasst, nennt eines seiner Bücher *Kunst als Geschichte* (Originaltitel: *Art As History*) und

³ Nikolaus Bernau, Von der Kunstkammer zum Musenarchipel. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1994. in: Alexis Joachimides (Hg.), Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990. (Dresden/Basel 1995) S. 15-35.

⁴ Bernau, Berliner Museumslandschaft, S. 15.



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Wechselwirkung zwischen den schönen Künsten und

⁵ Peter Paret, Kunst als Geschichte, Kultur und Politik von Menzel bis Fontane. München 1990. (zuerst Princeton 1988) . S. 11.

Der Plan, die Errichtung der Modernen Galerie als Thema meiner Diplomarbeit zu wählen, entstand, als ich im Auftrag der Österreichischen Galerie Archivrecherchen durchführte. Meine damalige Aufgabe bestand darin, Unterlagen über die Erwerbungen vor Eröffnung der Galerie zu suchen. Um mir entsprechendes Hintergrundwissen für die Durchführung dieser Untersuchungen anzueignen, versuchte ich, wissenschaftliche Literatur über die „Vorgeschichte“ des Museums zu finden. Zu meinem Erstaunen stellte ich fest, dass diese Thematik bisher kaum bearbeitet worden war.

Hinweise fanden sich in Überblickswerken wie in Elisabeth Springers Buch über Geschichte und Kulturleben der Ringstraßenzeit⁶, oder Jeroen Bastiaan van Heerdes „Staat und Kunst“⁷. Eine kurze Darstellung wird in Gertrude Aurenhammers Artikel über die Geschichte des Belvedere in den „Mitteilungen der Österreichischen Galerie“⁸ gegeben, einem Periodikum, das auch andere Beiträge über die Frühzeit dieser Institution publizierte. Ein Artikel von Gabriele Hammel-Haider in dem Sammelband „Museumsraum Museumszeit“⁹ nimmt die Moderne Galerie als Ausgangspunkt, auch in der Festschrift zum hundertjährigen Bestehen des Unterrichtsministeriums¹⁰ war 1948 die Gründung dieses Museums beschrieben worden. Die einzige monographische Darstellung fand sich in einem Aufsatz Heinz Mlarinks¹¹ in der Zeitschrift „Belvedere“ (der Nachfolgerin der „Mitteilungen der Österreichischen Galerie“) aus dem Jahr 1996. Anlässlich des hundertjährigen Bestehens des Museums fand 2003 ein Symposium unter dem Titel „Das Museum.

⁶ Elisabeth Springer, Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße. Wiesbaden 1979 (= Band II) Renate Wagner-Rieger (Hg.), Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Die Erweiterung der Inneren Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph.

⁷ Jeroen Bastiaan van Heerde, Staat und Kunst. Staatliche Kunstförderung 1895 bis 1918. Wien, Köln, (Weimar 1993).

⁸ Gertrude Aurenhammer, Geschichte des Belvederes seit dem Tode des Prinzen Eugen. in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie. Jahrgang 13. Nummer 57. (Wien 1969).

⁹ Gabriele Hammel-Haider, „Moderne Galerie in Wien“ – „Neue Galerie in der Stallburg“ – und nun? in: Gottfried Fliedl, Roswitha Muttenthaler, Herbert Posch (Hg.), Museumsraum Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens. Wien 1992. S. 189-193.

¹⁰ Egon Loebenstein (Hg.), 100 Jahre Unterrichtsministerium 1848-1948. Festschrift des Bundesministeriums für Unterricht in Wien. (Wien 1948).

¹¹ Heinz Mlarink, „Wien entbehrt dieser wichtigsten Grundlage für sein Kunstleben“. Von der Gründung der Modernen Galerie zur Österreichischen Galerie. in: Belvedere 2/96 Wien 1996. S. 38-53.

er Visionen“ in Wien statt. Der im darauffolgenden
hält ebenfalls wertvolle Hinweise zu Vorgeschichte
und Umfeld der Gründung der Modernen Galerie.

Von diesen Beiträgen abgesehen, waren für die Gründungsgeschichte der Modernen Galerie Primärquellen heranzuziehen: In diesem Zusammenhang sind vor allem die Bestände des Ministeriums für Cultus und Unterricht im Allgemeinen Verwaltungsarchiv, ÖStA sowie die Protokolle der Kunstkommission im Haus-, Hof- und Staatsarchiv, ÖStA von Bedeutung. Vereinzelte Schriftstücke ließen sich auch im Archiv der Akademie der Bildenden Künste finden, während im Archiv der Österreichischen Galerie keinerlei Akten aus diesen Jahren aufbewahrt werden.

Als wesentliche Quelle diente hingegen das 1903 bei der Einrichtung des Museums erstellte Inventar, welches damals nach Erwerbungsjahren geordnet angelegt wurde. Der erste Katalog der Modernen Galerie, welcher bei der Eröffnung 1903 erschien und in den folgenden Jahren mehrfach in veränderter Fassung neu aufgelegt wurde¹³, war bisher noch nicht ausgewertet worden. Eine weitere bedeutende Quelle für die Frühzeit der Modernen Galerie sind die vom Museum selbst herausgegebenen Schriften.

Ebenfalls aus diesen Jahren konnten verschiedene Berichte der Tagespresse, sowie einige Artikel, welche in der zeitgenössischen Fachpresse erschienen waren, ausgewertet werden.

In diesem Zusammenhang sind die zeitgenössischen Schriftsteller zu erwähnen, die sich direkt mit Museumsfragen beschäftigten: Brauchen wir ein Museum der Gegenwartskunst? Wenn ja, warum? Was sollte dort idealer Weise ausgestellt sein? Wer kommt als Träger einer solchen Institution in Frage? Welche kulturpolitischen Zielsetzungen sind durch ein solches Museum zu verfolgen?

Zahlreich sind hingegen rezente Publikationen, die das „Umfeld“ dieser Museumsgründung betreffen.

¹² Hadwig Kräutler, Gerbert Frodl (Hg.), Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. 1903-2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere. Konferenzband zum gleichnamigen Symposium Anlässlich des 100-jährigen Bestandes des Museums. Wien 16. – 19. Oktober 2003 (Wien 2004).

¹³ K.K. Ministerium für Cultus und Unterricht in Wien (Hg.), Katalog der Modernen Galerie in Wien. (Wien 1903); 2. vermehrte Auflage. (Wien 1904); 3. vermehrte Auflage. (Wien 1906). 4. vermehrte Auflage. (Wien 1907) .

... eine ganze Flut von Werken hervorgebracht, die in den Jahren 1848 und 1918 beschäftigt. Der erste Anstoß für die Konjunktur dieser Thematik wurde durch die Ausstellung „Wien um 1900“ in der Mitte der achtziger Jahre gegeben, die zweite Welle erfolgte Mitte der neunziger Jahre, als – durch die aktuelle politische Situation in Europa angeregt – allseits die Beschäftigung mit Nationalismen dominierte und somit der Blick auf das 19. Jahrhundert gerichtet wurde. Gerade in der österreichisch-ungarischen Monarchie bestand durch die Vielsprachigkeit eine enge Verbindung zwischen Kultur- und Bildungspolitik auf der einen und nationalen Bestrebungen auf der anderen Seite, wobei sich der Nationalismus vielfach gegen den Staat, in dem man lebte, richtete, und nicht gegen die Nachbarstaaten.

Stellvertretend für viele Autorinnen und Autoren seien J. B. van Heerde und James Shedel genannt, die sich mit der Kunstsituation im Wien der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert befassten. Eine große Zahl an Einzelstudien behandelt darüber hinaus bestimmte Aspekte der Kulturpolitik jener Zeit, so z.B. Peter Haikos Buch über das nicht erbaute Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum¹⁴, in dem die Moderne Galerie aufgestellt hätte werden sollen, wenn es denn gebaut worden wäre.

Alfons Lhotskys Arbeit über das Kunsthistorische Museum in Wien¹⁵ ist in mehrfacher Hinsicht von Interesse, obwohl mehr als sechzig Jahre vergangen sind, seit sie anlässlich des fünfzigjährigen Jubiläums des Hauses am Burgring erschienen war: einerseits aus Gründen der Methodik (Entstehungsgeschichte eines Museums), andererseits behandelt der zweite Band vorwiegend jene Zeit, die für die Errichtung der Modernen Galerie entscheidend war. Bei der Lektüre drängt sich die Frage geradezu auf, warum eine derartige Bearbeitung der eigenen Hausgeschichte von der Österreichischen Galerie nie in Auftrag gegeben wurde.

Zur „Genealogie“ der Institution Museum wurde in den letzten Jahren vermehrt veröffentlicht. Bei einer Untersuchung der österreichischen Verhältnisse sind dafür die Publikationen Gottfried Fliedls von besonderer Bedeutung, umso mehr weil der Autor immer wieder den Vergleich mit anderen Ländern zieht.

¹⁴ Peter Haiko, Otto Wagner und das Kaiser-Franz-Josef-Stadtmuseum. Das Scheitern der Moderne in Wien. (Wien 1988).

¹⁵ Alphons Lhotsky, Die Geschichte der Sammlungen. Zweite Hälfte von Maria Theresia bis zum Ende der Monarchie. Festschrift des Kunsthistorischen Museums in Wien 1891–1941. (Wien 1949).

h der letzte Band von Peter Gays Kulturgeschichte
l Boheme. „Kunstkriege des 19. Jahrhunderts“¹⁶, der
den Kunstbetrieb in mehreren europäischen Ländern hinsichtlich Bildender Kunst,
Musik und Malerei untersucht, die vielfältigen Phänomene der (Geschmacks-)
Bildung beschreibt und auf die Diversität der bürgerlichen Gesellschaft hinweist.
Bei der Recherche zu den relevanten Museen in Frankreich und Deutschland erwies
sich, dass die Geschichte der Nationalgalerie Berlin so gut aufgearbeitet ist, dass nur
ein Teil der infrage kommenden Publikationen für die vorliegende Arbeit
hergezogen werden konnte. Ganz anders stellt sich die Situation im Hinblick auf das
Musée du Luxembourg dar. Nicht nur in österreichischen Bibliotheken waren kaum
Hinweise zu finden, auch eine internationale Recherche blieb weitgehend erfolglos.
Auf eine schriftliche Anfrage bei Professor Vaisse, einem in Genf lehrenden
Kunsthistoriker, der einen Vortrag über diese Institution gehalten hatte, erhielt ich
ein Antwortschreiben, das mit den Worten beginnt: „Über das Musée du
Luxembourg ist in der Tat zu wenig geschrieben worden.“
Für die vorliegende Arbeit wurde die Neue Rechtschreibung verwendet, jedoch in
allen Zitaten – sowohl aus Archivalien, wie auch aus der Literatur – die dortige
Orthographie beibehalten.

¹⁶ Peter Gay, Bürger und Boheme. Kunstkriege des 19. Jahrhunderts. (München 1999).

5 Österreich: Bildende Kunst und Museen

Die Funktion einer Kunstbehörde hatte seit dem 18. Jahrhundert die Akademie der Bildenden Künste erfüllt. Nach der Revolution von 1848 kam in Österreich ein Prozess in Gang, staatliche Stellen zu schaffen, die den neuen Anforderungen entsprachen. Deshalb soll im folgenden die Herausbildung des Unterrichtsressorts mit seiner zunehmenden Bedeutung für die Kunstinstitutionen vorgestellt werden. Dennoch blieben die Hofämter – gerade im Hinblick auf die Künste – bis 1918 von großer Bedeutung. So unterstanden die Hoftheater dem Obersthofmeisteramt, die Hofmuseen dem Oberstkämmereramt. Ebenfalls in jenen Jahren gewannen Vereine, Vereinigungen, Genossenschaften und andere Zusammenschlüsse an Bedeutung. Dadurch ergab sich ein Geflecht an Einflussosphären, Beziehungen und Förderungen, aus dem heraus die Situation der Bildenden Künste und ihrer Repräsentation in Museen erst verständlich wird.

Veranschaulichen lässt sich dies zum Beispiel anhand der Jahresausstellungen, welche die Genossenschaft bildender Künstler Wiens im Künstlerhaus veranstaltete. Diese Veranstaltungen einer an sich privaten Vereinigung mit offiziösem Charakter wurden einerseits vom Staat, der aus diesem Anlass jeweils Medaillen widmete, hoch subventioniert, andererseits oftmals vom Kaiser persönlich eröffnet oder wenigstens mit „allerhöchstem Besuch“ beehrt, während das Oberstkämmereramt jeweils den „Kaiserpreis“ stiftete.

Wien bildete zwar bis zur Auflösung der Habsburgermonarchie das unumstrittene Zentrum der institutionalisierten Kunst, jedoch entstanden während des hier untersuchten Zeitraumes auch in anderen Städten neue Museen. Mit der Abkehr vom neoabsolutistischen Zentralismus begann die Verländerung, die durch den Ausgleich einen zusätzlichen Impuls erfuhr. Dadurch wurden die Rahmenbedingungen für ein breites Spektrum kultureller Initiativen geschaffen.

3.1.1 Gründung und Frühzeit der Akademie

Unter den Institutionen, welche Kunst lehren und vermitteln, ist die Akademie der Bildenden Künste die älteste. Als Gründungsdatum wird gewöhnlich das Jahr 1692 angenommen.¹⁷ Bemerkenswert ist die Mischung aus der privaten Initiative des „Allspartenkünstlers“ Peter Strudel und einer öffentlich-staatlichen Anstalt.¹⁸ Durch den Kaiser wurden Unterrichtsmaterialien aus Italien angeschafft, der Ort, an dem sich die Strudel'sche Akademie befand, wechselte mehrmals und war zuletzt wahrscheinlich in der Währingerstraße (Strudelhof). Nach dem Tod des Gründers hörte die Institution jedoch wieder zu existieren auf und wurde erst 1726 durch den Kammermaler Jakob van Schuppen, selbst Mitglied der Akademie in Paris, wieder ins Leben gerufen.¹⁹ In den folgenden Jahren blühte die Akademie rasch auf, wegen des ständig steigenden Platzbedarfes übersiedelte sie neuerlich mehrmals.²⁰ Auch hielt van Schuppen regelmäßig öffentlich Vorträge zu Fragen der Kunst, die sein Sekretär ins Deutsche übersetzte. Nach dem Tod Karl VI. endete diese Blütezeit jedoch.

3.1.2 Organisation und Kunstbehörde

Als auch van Schuppen verstorben war, wurde 1751 eine Neuordnung durchgeführt. Die Akademieverfassung besagte nunmehr, dass alle drei Jahre von den Mitgliedern

¹⁷ Der Gedanke einer Kunstakademie geht auf die italienische Renaissance (u.a. Vasari) zurück, die älteste Gründung, welche der modernen Vorstellung von einer Kunstakademie entspricht, war San Luca in Rom (1577). Das für Wien bestimmende Vorbild dürfte aber die Akademie in Paris gewesen sein, deren Statuten bereits im 17. Jahrhundert den Unterricht, die Pflege der Kunsttheorie sowie die beratende Funktion als Kunstbehörde nannten. Vgl.: Walter *Wagner*, Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien. (Wien 1967). passim

¹⁸ Der Überblick zur Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien folgt, so nicht anders angegeben: Walter *Wagner*, Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien. (Wien 1967).

¹⁹ Ein diesbezügliches Gesuch der Bildhauer von 1716 war erfolglos geblieben. Van Schuppen stellte seinen Antrag bereits im Sommer 1725, die positive Erledigung dauerte jedoch bis Jänner des darauffolgenden Jahres, als van Schuppen zum Präfekten und Direktor der Akademie bestellt wurde. Sie unterstand dem Obersthofmeister Graf Althan, welcher Satzungen für die neugeschaffene Institution erließ. Im Juni 1726 war die Anmeldung möglich. Die Akademie befand sich in van Schuppens Wohnung in der Kärntnerstraße.

²⁰ Im Althan'schen Haus gab es neben Verwaltungs- und Unterrichtsräumen, Bibliothek, Bildhauerstudios auch einen Festsaal und mehrere Ausstellungsräume, wo preisgekrönte Arbeiten gezeigt wurden.

...or zu erstatten sei. Die Professoren sollten gewählt
...e Mitglieder in Betracht kamen, und die Wahl vom
Protektor bestätigt werden musste. Die Kosten trug Ihre Majestät. Unterrichtet
wurden weiterhin alle drei Sparten, Malerei, Bildhauerei und Architektur. An Sonn-
und Feiertagen wurde Zeichenunterricht für Handwerksgesellen und andere
Bedürftige abgehalten. Mit dieser Rektoratsverfassung „tritt uns die Akademie hier
schon voll organisiert entgegen in einer Form, die schon Züge der späteren
Gestaltung an sich trägt.“

1759 bezog die Akademie ein besseres Quartier in dem neuerrichteten
Universitätsgebäude (heute Akademie der Wissenschaften), zu jener Zeit lässt sich
auch schon das Wirken als Kunstbehörde nachweisen. Nach dem Modell der
bestehenden Akademie gründete Jakob Schmutzer mit Unterstützung des Hofes 1766
eine Kupferstecherakademie, die dem Protektorat des Fürsten Kaunitz-Rietberg
unterstand und in der Annagasse untergebracht wurde. Auf Betreiben Kaunitz'
gingen diese, sowie weitere Lehranstalten in der „Vereinigten Akademie der
bildenden Künste“ auf. Joseph II. ordnete an, dass die Akademie für zahlreiche
Gewerbe die Meisterprüfungen abzuhalten habe, wodurch der vorher schon
bestehende Platzmangel noch eklatanter wurde und die Institution in das Sankt-
Anna-Gebäude übersiedelte. Mit den acht Schulen²¹ (=Abteilungen, Klassen) nahm
die Akademie eine „wahrhaft beherrschende Stellung im gesamten Kunstleben der
Monarchie, ja darüber hinaus in der gewerblichen und industriellen Tätigkeit ein.“
Zu dieser Zeit wurde auch – nicht zuletzt aus kunstdidaktischen Gründen – die
kaiserliche Gemäldegalerie zugänglich gemacht.²²

²¹ Zeichnen für Anfänger, Zeichnen nach der Antike für Maler, Bildhauer, Erzverschneider und
Kupferstecher, Zeichnen nach der Natur (männliches Modell), Landschaftszeichnen, Architektur (drei
Klassen), Kupferstechen und Radieren, Zeichnen- und Modellieren für Metallarbeiter (Unterricht auch
an Sonntagen), Kommerzial-Stoffzeichnen.

²² Alfons Lhotsky, Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen
Bestandes. Die Geschichte der Sammlungen. 2. Teil, 2. Hälfte. Wien 1945. S. 436.

Zur Bedeutung der Akademie als Beratungsorgan:

ebd. S. 484-485 „Aus diesem Anlasse hat der Oberstkämmerer Graf Wrba-Freudenthal ein Gutachten
des Sekretärs der Akademie der bildenden Künste Joseph von Sonnenfels eingeholt, der in seiner
Denkschrift vom 21. März 1806 zum Zwecke des Fortschrittes der Nationalkünste vom Vorstande der
Kaiserlichen Galerie zunächst eine umfassende literarische Bildung und vor allem kunsthistorische
Kenntnisse verlangte, ferner Kenntnis der französischen und englischen Sprache wegen der
Ausländer, die die Galerie besuchen, und schließlich, dass er selbst Maler und Restaurator sei.“

n des Kurators Johann Philipp Graf Cobenzl, wobei
 d der Akademie ein denkbar schlechtes war und
 diese Periode als Zeit des Niedergangs empfunden wurde; allerdings handelte es
 sich allgemein um eine schwierige Phase praktisch ununterbrochener Kriege.

3.1.3 Die Ära Metternich

Nach Cobenzls Tod 1810 wurde Metternich zum Kurator gewählt. In seine Funktionsperiode fällt die Einrichtung eines Lehrstuhles für Theorie der Kunst, Mythologie, Archäologie und Geschichte 1812 sowie im selben Jahr das Inkrafttreten neuer Statuten.²³ Wesentlich scheint die Bezeichnung der Akademie als „Kunstbehörde der Nation“, mit der sich sämtliche Hof- und Länderstellen bezüglich allfälliger Kunstfragen ins Einvernehmen zu setzen hätten. Weiters wurde eine ausgedehnte Gutachtertätigkeit²⁴ vorgesehen. „Über Anregung des Kurators enthalten die neuen Statuten die Bestimmung, daß ab 1813 alle drei Jahre eine Ausstellung von Kunstprodukten veranstaltet werden sollte, zu der die „Nationalkünstler“ ihre in der Zwischenzeit gefertigten Arbeiten einsenden können, damit das Publikum den „Stufengang der Künste“ beurteilen und das Verdienst der Akademie würdigen könne. Ausgezeichnete Künstler sollten hierdurch die Möglichkeit erhalten, sich bekannt zu machen. Metternich hatte vorläufig bereits im Februar 1811 sein Palais hiefür angeboten.“

Zu jener Zeit wurde auch die Einrichtung eines Polytechnikums geplant, wodurch der Akademie – wie auch später durch die Kunstgewerbeschule – Konkurrenz erwachsen sollte. Obwohl sich Metternich mit aller Kraft dagegen wehrte, dass „seiner“ Akademie Kompetenzen entzogen würden, konnte er dies schließlich nicht verhindern. Die zentralen Streitpunkte bestanden in der Verlegung der Manufakturzeichenschule an das Polytechnikum und die dortige Einrichtung eines

Ebd. S. 509 „Ferner hatte der Kaiser schon am 23. November 1818 ein allgemeines Verbot erlassen, Kunstwerke ins Ausland zu bringen; Ausnahmen konnten allerdings gewährt werden, doch mußte in diesem Falle die Galeriedirektion oder die Akademie der bildenden Künste sich gutächtig äußern.“

²³ Diese sahen nunmehr vier Schulen vor: 1. Maler, Bildhauer, Kupferstecher, und „der Mosaik“, 2. Architektur, 3. Graveur, 4. Anwendung der Kunst auf Manufakturen. Die Veränderungen in der Verwaltungsstruktur zielten auf größere Klarheit, aber auch Autonomie, ab.

²⁴ Ausfuhrgenehmigungen für Kunstwerke, Besetzung von Zeichenlehrerstellen in der ganzen Monarchie, Errichtung bzw. Renovierung von diversen Gebäuden und Denkmälern, Einrichtung eines Lehrstuhls für Architektur an der Universität Lemberg, etc.

Der Vorgang erwies sich als Wende von einer
zu einer größeren Spezialisierung.

In dieser Zeit starb Joseph Sonnenfels, der seit 1772 zuerst als beständiger Sekretär, dann als Präses der Akademie gedient und ihre Entwicklung dadurch nachhaltig beeinflusst hatte. Auf Metternichs Wunsch wurde Anton Graf Lamberg-Sprinzenstein neuer Präses. Nach dessen Tod 1822 erhielt die Akademie seine Sammlung von 740 Bildern, die zum Grundstock für die Akademie-Galerie wurde.²⁵

1818 wurde Pietro Nobile Direktor der Architekturschule. Er entwarf einen ehrgeizigen Plan zur Reformierung des Unterrichts, der jedoch nur teilweise umgesetzt wurde, da 1820 eine EntschlieÙung des Kaisers endgültig die Aufteilung des Architekturunterrichts auf Akademie und Polytechnikum regelte.

In Ermangelung nennenswerter Aufträge der öffentlichen Hand, des Hofes, Adels oder der Kirche waren die meisten Künstler auf den Verkauf ihrer Arbeiten zur Existenzsicherung angewiesen. Wohl im Hinblick darauf, dass bis auf weiteres keine größeren Förderungen vom Staat zu erwarten seien, regte Metternich 1818 die Einrichtung einer Kunsthandlung an. Diese erhielt im Akademiegebäude ein zweigeschossiges Lokal, ebenerdig wurden Waren des Künstlerbedarfs verkauft, im ersten Stock Kunstwerke. Künstler, welche die Akademie besucht hatten, konnten Werke jeweils für ein halbes Jahr in Kommission geben. „Zum Vorteile und zur Aufmunterung der Künstler“ sollte diese Einrichtung dienen, man ging also offenbar schon 1821 davon aus, dass sie nie gewinnbringend arbeiten würde.²⁶

1825 stellte Kaiser Franz eine bestimmte Summe für Ankäufe aus den Akademieausstellungen bereit.

Allgemein verliefen diese Jahrzehnte in biedermeierlicher Beschaulichkeit, woran auch der Tod Josef Ellmaurers, der bis dahin ständiger Sekretär und Präses gewesen war, nichts änderte. Nachfolger wurde Ludwig von Remy, der bis 1848 wirken sollte. Konfliktstoff bildeten allenfalls neue Strömungen wie Romantik und Neugotik. Ab 1834 wurden – auf Wunsch des Kunstvereins – die Akademieausstellungen jährlich,

²⁵ Vgl. Kapitel 3.1.6.

²⁶ Sabine Grabner, Die „Moderne Schule“ in der kaiserlichen Gemäldegalerie und andere Bestrebungen zur Förderung der zeitgenössischen Kunst im 19. Jahrhundert.S.98 In: Hadwig Kräutler und Gerbert Frodl (Hg.), Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. 1903-2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere. (Wien 2004).

veranstaltet. Ab 1840 wurden diese wegen des
im Polytechnikum abgehalten.

Zutage tritt in dieser Zeit auch eine gewisse Unterlegenheit gegenüber Frankreich und einigen deutschen Staaten: So hatten die dortigen Akademien keinem Österreicher die Ehrenmitgliedschaft verliehen, während die Wiener Akademie diese Auszeichnung sehr vielen Ausländern zuerkannte. Der Schluss, den man daraus zog, war, diese Länder bei der nächsten Mitgliederwahl nicht zu berücksichtigen, um nicht den „Schein huldigender selbstbezeugender Inferiorität“ zu erwecken. Kunstförderung wurde in dieser Zeit vorwiegend über die Verleihung von Preisen betrieben, wobei auch ein Bestreben feststellbar ist, einerseits Peripherien einzubeziehen und andererseits weniger geübte und anerkannte Sparten zu unterstützen. Einen anderen wesentlichen Aspekt stellte die Förderung junger Künstler durch meist vierjährige Auslandsstipendien für Italien dar. Ihrem Selbstverständnis nach betrachtete sich die Akademie nicht nur als Lehranstalt, sondern als die zentrale Kunstbehörde. Dementsprechend gelang es Metternich auch, 1839 zu erwirken, dass die Akademiebibliothek von allen einschlägigen Neuerscheinungen Pflichtexemplare erhalten sollte. Allerdings ging die Entscheidungsbefugnis über Ausfuhrgenehmigungen für Gemälde nach dem Tod Professor Josef Redls 1846 an das Obersthofmeisteramt und die Direktion der kaiserlichen Galerie über.²⁷

Der Gedanke zur Gründung einer Restaurierschule tauchte 1837 im Zusammenhang mit der Notwendigkeit, die Bilder der Galerie zu restaurieren, auf.

1840 wurde Josef Ritter von Führich nach seiner Drohung, eine Berufung nach Prag anzunehmen, Professor der neuen Lehrkanzel für geschichtliche Komposition. Die Bevorzugung der Historienmalerei gegenüber anderen Zweigen zeigt sich unter anderem darin, dass die Professur für Landschaftsmalerei ab 1822 bis zur Bestellung Thomas Enders 1836 unbesetzt blieb. Ein stilistischer Wandel kündigte sich ebenfalls in der Architektur an, als 1842/43 Ludwig Förster, August Sicard von Siccardsburg und Eduard van der Nüll vakant gewordene Stellen erhielten. In den 40er Jahren

²⁷ Nach Ansicht Walter Wagners handelte es sich ohnehin nur mehr um eine Art Vorkaufsrecht des Hofes.

ng der Gewerbeschüler wieder aus der Akademie

Wagner stellt Metternich für seine Tätigkeit als Kurator der Akademie ein gutes Zeugnis aus. Trotz zahlreicher anderer Verpflichtungen habe er sich stets für deren Belange interessiert und eingesetzt, dabei aber dem Rat ausreichend Spielraum gelassen.

3.1.4 1848 und die Folgen

Die Revolution von 1848 wirkte in zweierlei Hinsicht unmittelbar auf die Akademie. Einerseits wurden die Zöglinge per Kundmachung zum Eintritt in das Korps der Bildenden Künstler aufgefordert, welches das fünfte Bataillon der akademischen Legion bildete. Andererseits wurden Reformwünsche der Studierenden formuliert. Präses Remy machte zunächst weitgehende Zugeständnisse, wurde von den älteren Professoren deshalb aber angegriffen, worauf eine Rücknahme folgte, während sich die jüngeren Professoren Anton Ritter von Perger, Siccardsburg und van der Nüll mit der Studentenschaft solidarisierten. Die Reformwünsche betrafen sowohl studentische Belange wie Mitbestimmung, Änderungen des Lehrplans mit stärkerer Betonung der Historie – besonders des Mittelalters und der Renaissance –, Neuordnung der Preis- und Stipendienvergabe, als auch den generellen Ausbau der Tätigkeit der Akademie als Kunstbehörde. Am 3. April 1848 trat Metternich als Kurator zurück.

Nach Remys altersbedingtem Rücktritt wurde Karl Roesner Präses.

Im Verlauf des Sommers 1848 wurde eine Reform sowohl der Organisation als auch der Lehrpläne ausgearbeitet, deren tatsächliches Inkrafttreten jedoch das Wiederaufflammen der Revolution verhinderte.

„Neben den Reformen nahmen Gutachten, Projekte zum Teil recht phantastischer Natur sowie die Denkmalpflege einen breiten Raum bei den Sitzungen ein. Als Beispiele seien etwa genannt: die Reform des Zeichenunterrichts an den Volksschulen, die Brücke vor dem Kärntnertor, die Altlerchenfelder Kirche, der Bau von Seitenflügeln am Oberen Belvedere zur Unterbringung von nicht aufgestellten und gefährdeten Gemälden der kaiserlichen Galerie sowie von Künstlerateliers, die

²⁸ – letzteres Projekt bezeichnete Leopold Ernst als
gründen und setzte sich eher für die künstlerische

Ausschmückung von Gemeindehäusern ein -, eine Konstitutionssäule als Denkmal für die Verfassung, die Herstellung der beschädigten Reliefs in der Stephanskirche oder der Spinnerin am Kreuz.“

Die Wiedereröffnung der Kunstschatze der Akademie wurde am 10. April 1849 gestattet, die der Schulen jedoch noch nicht. Erst am 1. Mai 1849 wurde die Kuratel aufgehoben, die Akademie unterstand aber nun dem Unterrichtsministerium. Ein Reformkomitee wurde eingesetzt, das einen Statutenentwurf ausarbeitete. „Die Akademie ist nach diesem Entwurf nur mehr Kunstbehörde und Lehranstalt, die Funktion als Kunstgesellschaft ist weggelassen. Ihr Zweck ist es, den der Nation innewohnenden Kunstsinn zu wecken und zu bilden, um dadurch Gesittung, Wohlstand und Ruhm zu fördern. Der Präsident, Vorstand und Geschäftsleiter der Akademie, ist zugleich als Ministerialrat ihr Vertreter beim Ministerium. [...] Die Aufgaben der Akademie als Kunstbehörde sind eher noch umfassender geworden: für Kronländer, welche kein gleichgestelltes Institut haben, entscheidet sie in allen wichtigen Kunstfragen des Staates.“ Der Unterricht sollte in einen allgemeinen Bereich und einen spezialisierten in Meisterschulen organisiert werden. Die Vertretung der Zöglinge war nicht mehr vorgesehen, die anderen Reformwünsche wurden nur teilweise umgesetzt. Es folgte eine Diskussion mit zahlreichen Einwänden und Gegenvorschlägen, Minister Leo Graf Thun-Hohenstein forderte einen Bericht, genehmigte jedoch den Vorschlag nicht, suchte eine bessere Lösung und verfasste eine Denkschrift mit einem Gegenmodell: Die Akademie wurde ausschließlich als Lehranstalt betrachtet, bestehend aus Vorbereitungsschule, Elementarschule und Meisterschulen; die Befugnisse der Kunstbehörde wären ohnehin nie ausgeübt worden und sollten vom Ministerium wahrgenommen werden. Auch über den Ministervorschlag konnte keine Einigkeit erzielt werden. Bis 1865 blieb somit ein Provisorium bestehen.

²⁸ Hervorhebung d. Verf.

Im Jahr 1865 arbeiteten Eduard van der Nüll und Christian Ruben Entwürfe für ein neues Statut der Akademie aus, welches vom Kaiser genehmigt wurde. Zunächst erfolgte die Wahl der Mitglieder des wiederhergestellten akademischen Rates mit je zwei Malern, Bildhauern, Architekten und Kunstfreunden. Zum Präses bestellte man Dr. Gustav Heider, Sektionsrat im Unterrichtsministerium. Diese Entscheidung wird hier deshalb besonders hervorgehoben, weil die Wahl weder auf einen hohen Adeligen fiel, noch auf einen Künstler. In seiner Antrittsrede betonte der neugewählte Präses die Rolle der Akademie, die nicht nur Lehranstalt sei, sondern auch die Rolle als Kunstinstitut wieder wahrzunehmen habe. So fallen in die folgenden Jahre unter anderem die Vorbereitungen für die Pariser Weltausstellung, wie auch eine verstärkte Gutachtertätigkeit.

Dennoch war man seitens des Ministeriums mit der Entwicklung der Akademie unzufrieden, weshalb Rudolf von Eitelberger 1872 mit der Ausarbeitung eines neuen Statuts betraut wurde. Die Akademie wurde nun als Hochschule definiert und erhielt eine Rektoratsverfassung. In der Lehre waren die wesentlichen Neuerungen – und hier ist die Handschrift Eitelbergers im Einklang mit dem Zeitgeist unverkennbar – eine starke Betonung der Historienmalerei und der Hilfsfächer.

In diese Zeit fiel auch die Errichtung des neuen Akademie-Gebäudes (1871-1876) durch Theophil Hansen.²⁹ Am 1. April 1877 konnte der Neubau eröffnet werden. Aus diesem Anlass zeigte man eine vielbesprochene Ausstellung mit Werken von der Gründungszeit der Akademie bis zur Gegenwart.

Dieser Neubau sah auch Räumlichkeiten vor, die eigens für die Unterbringung der Galerie, des Kupferstichkabinetts und der Gipsabgusssammlung eingerichtet wurden. Die Aufgabe dieser Sammlungen bestand zu jener Zeit vorwiegend darin, den Schülern „Anschauungsmaterial“ zur Verfügung zu stellen, weshalb der

²⁹ Der Däne Theophil Hansen, später Freiherr von, wurde am 13. Juli 1813 in Kopenhagen geboren. Ursprünglich stark von Schinkel beeinflusst, lebte er mehrere Jahre in Athen, in Athen, wo er unter anderem die Akademie der Wissenschaften errichtete. Ab 1846 in Wien wurde er zunächst Mitarbeiter Ludwig Försters. Sein Stil wandelte sich vom byzantinierenden Mischstil der Spätromantik (Waffenmuseum im Arsenal) über den von ihm kreierten so genannten "Wiener Stil", eine klassisch-strenge Neorenaissancespielart (Musikverein), zum strengen Historismus (Parlament). 1868 wurde er Professor an der Akademie der bildenden Künste und errichtete somit das neue Akademie-Gebäude während seiner Funktionsperiode als Leiter der Architekturschule. Er starb am 17. Februar 1891 in Wien.

trotz a priori eingeplanter musealer Einrichtungen
dingt als „Museumsbau“ zu betrachten ist.

3.1.6 Die Akademiegalerie

In der ältesten bekannten urkundlichen Erwähnung der Akademie war bereits von Objekten die Rede, welche als Lehrmittel dienten und dementsprechend untergebracht werden mussten. Diese Sammlung „künstlerischer Vorbilder“ wurde ab dem 18. Jahrhundert dann noch durch die sogenannten Aufnahmearbeiten, also Werke, die von den Künstlern vorgewiesen werden mussten, um Mitglied der Akademie zu werden und die dann in deren Besitz verblieben, erweitert.³⁰ Zudem hatte die Galerie aber auch eine bedeutende Sammlung an Werken eigener Schüler – in einigen Fällen nachmaliger Lehrer – des Instituts angesammelt. Wie bereits erwähnt, erhielt die Akademie die Sammlung des 1822 verstorbenen Grafen Anton Lamberg-Sprinzenstein, der nicht nur Präses gewesen war, sondern auch als Mäzen Heinrich Friedrich Füngers gewirkt und diesen an die Akademie nach Wien geholt hatte.³¹ In der Folge mussten eigene Galerieräumlichkeiten eingerichtet und Kustoden bestellt werden. Metternich hatte als ersten Kustoden Joseph Führich vorgeschlagen, doch setzte der Rat F.G. Waldmüller mit Titel und Rang eines Professors durch. Dessen Aufgabe war vorwiegend das Restaurieren, der Zweck der Galerie die technische Ausbildung der Zöglinge. Nichts desto trotz begann bereits zu dieser Zeit der Wandel von einer Studiensammlung zu einer öffentlichen musealen Einrichtung, indem die Galerie samstags dem Publikum offen stand. Ab der Eröffnung des Akademiegebäudes am Schillerplatz wurde der Besuch dann jeden Vormittag möglich.³²

1834 erhielt Führich dann doch die Stelle des Kustos, die er bis 1840 behielt, als für ihn eine eigene Professur geschaffen wurde, um seinen angedrohten Weggang aus Wien zu verhindern.

³⁰ Heribert Hutter, Renate Trnek, Führer durch die Schausammlung der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien. (Wien o.J.) S. 3.

³¹ Hutter, Trnek, Gemäldegalerie der Akademie, S. 3

Schaeffer, Die kaiserliche Gemälde-Galerie in Wien. Moderne Meister. S. 4.

³² Hutter, Trnek, Gemäldegalerie der Akademie, S. 3.

Eduard Engerth als Kustos der „Lambergischen dieser Institution die Entwicklung durchsetzen,

museale Einrichtungen eher von Gelehrten als von Künstlern leiten zu lassen. Bis 1918 gab es eine Dotation für die Erweiterung der Bestände, die vorwiegend für die Erwerbung von Werken zeitgenössischer Künstler verwendet wurde. Darüber hinaus erhielt die Akademiegalerie eine Reihe von Schenkungen.³³

Auf der homepage der Akademiegalerie heißt es zur Sammlungsgeschichte heute: „Vom ältesten Teil der Kunstsammlungen der Akademie bekommt der Besucher heute nur mehr sehr wenig zu Gesicht: Eine erste Ansammlung von Kunstwerken kam mit Hilfe der Aufnahmebestimmungen zustande: Jeder Bewerber um die Mitgliedschaft an der Wiener Akademie hatte ein "Aufnahmewerk" zum Nachweis seiner künstlerischen Befähigung einzureichen, das bei positiver Begutachtung im Besitz der Akademie blieb. Längst nicht alle Gemälde, die auf diese Weise an die Akademie kamen, sind auch in das Inventar der Galerie aufgenommen worden.

Mit der Errichtung einer österreichischen Nationalgalerie - der Österreichischen Galerie Belvedere - wurden alle Gemälde "österreichischer" Künstler dorthin abgegeben. Dennoch hat sich die Akademiegalerie ein beispielhaftes Ensemble von vorwiegend klassizistischen Aufnahme- und Preisstücken bewahrt, die Einblicke in das Leben an der Akademie im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert dokumentieren, wie der "moderne" klassizistische Geschmack auch für die Wiener Kunstszene prägend wurde.“³⁴ Wie es sich mit der *Abgabe* von Werken *österreichischer* Künstler an die *Nationalgalerie* verhielt, wird im folgenden noch zu sehen sein.

³³ Hutter, Trnek, Gemäldegalerie der Akademie, S. 3.

³⁴ <http://www.akademiegalerie.at>.

3.2.1 Ressortleiter und Minister 1848-1918

Zu den wesentlichen und wiederholt geäußerten Forderungen der Revolution von 1848 gehörten die „Hebung des Unterrichts“ sowie die Lehr- und Lernfreiheit. Am 24. März veröffentlichte die Wiener Zeitung eine EntschlieÙung Kaiser Ferdinands, ein Ministerium des Unterrichts zu gründen, welches die Studienhofkommission ersetzte. Zum Minister wurde Freiherr Franz von Sommaruga ernannt, der jedoch bereits einige Wochen später zurücktrat.

In der Zeit vom 24. März 1848 bis zum 11. November 1918 gab es insgesamt 25 Unterrichtsminister, davon einige mehrfach, sowie 16 in anderer Funktion für das Ressort Verantwortliche.³⁶ Näher eingegangen wird im folgenden nur auf Thun, der die Kunstangelegenheiten ins Unterrichtsministerium holte und Dr. Wilhelm Ritter von Hartel, in dessen Amtszeit die Moderne Galerie schließlich eröffnet wurde.

Das Ressort umfasste zunächst tatsächlich ausschließlich Bildungsangelegenheiten (Schulen, Universitäten, Akademie der Wissenschaften). Unter Felix Schwarzenberg übernahm Franz Graf Stadion das Innenministerium und die provisorische Leitung des Unterrichtsministeriums. Nachdem er den angebotenen Ministerposten abgelehnt hatte, führte J. A. Helfert³⁷ als Unterstaatssekretär die Geschäfte. Als

³⁵ Die folgende Darstellung basiert auf:

Egon Loebenstein (Hg.), 100 Jahre Unterrichtsministerium 1848-1948. Festschrift des Bundesministeriums für Unterricht in Wien. Wien 1948

insbesondere auf den darin enthaltenen Aufsätzen:

Josef Musil, Zur Geschichte des österreichischen Unterrichtsministeriums 1848-1948

Leodegar Petrin, Die Bildende Kunst und ihre Förderung 1848-1948

Hans Ankiewicz-Kleehoven, Staatliches Musealwesen und Kunstakademien

³⁶ Vgl. „Liste der führenden Persönlichkeiten der österreichischen Unterrichts(Kultus)verwaltung seit dem 23. März 1848“ im Anhang des Artikels von Musil in: 100 Jahre Unterrichtsministerium. S.30-35

³⁷ Joseph Alexander (ab 1854 Freiherr von) Helfert wurde 1820 als Sohn eines Universitätsprofessors in Prag geboren, wo er auch Jus studierte. Zunächst für verschiedene Finanzbehörden tätig, wurde er 1847/48 Supplent für römisches und Kirchenrecht an der Universität Krakau. 1848 wurde er vom Wahlbezirk Tachau (Böhmen) in den Reichstag entsendet, gehörte dem konservativen Zentrum an, verließ im Oktober Wien und schloss sich in Prag den slawischen Abgeordneten an. Noch im selben Jahr wurde Helfert, auf den Stadion anlässlich einer Deputation bei Hof (damals in Olmütz) aufmerksam geworden war, Unterstaatssekretär im Unterrichtsministerium, was er bis zu dessen Auflösung 1861 blieb. Auf ihn geht die Gründung des Institutes für Österreichische Geschichtsforschung 1854 zurück. 1863 wurde er Präsident der Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. 1881 wurde Helfert Mitglied des Herrenhauses. 1894 wurde er in den Archivrat im Ministerium des Inneren berufen, an dessen Einrichtung er wesentlichen Anteil

feld das Ministerium interimistisch, bis – auf
phs – eine endgültige Besetzung stattfand: ab Juli
1849 fungierte Leo Graf Thun³⁸ als Minister des Kultus und Unterrichts, wobei die
Übernahme der Kultusangelegenheiten³⁹ seine Bedingung für die Annahme dieser
Funktion gewesen war. Die Etablierung einer Kunstsektion in einem Ministerium,
dessen Leiter dies ausdrücklich wünschte, musste dem Wunsch der Akademie der
Bildenden Künste nach Ausbau ihrer Tätigkeit als Kunstbehörde⁴⁰ natürlich
entgegen wirken. Diese Ressortenteilung sollte im wesentlichen bis in die 90er Jahre
des 20. Jahrhunderts bestehen bleiben, als Bundeskanzler Klima die Kunst zur
Chefsache erklärte und ins Bundeskanzleramt übernahm. Im August 1850 wurde
Franz Anton Graf Thun, der ältere Bruder des Ministers, zum Kunstreferenten im
Ministerium im Range eines Ministerialrates ernannt. „Mit dieser Ernennung trat
zum ersten Male eine oberste Kunstverwaltung in Erscheinung.“⁴¹ Der Kunstreferent
wandte ab 1853 seine Aufmerksamkeit allerdings vornehmlich der von ihm
geleiteten „Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“⁴²
zu. Durch diese Einrichtung wurde der Akademie eine weitere Kompetenz entzogen
und dem Ministerium zugeordnet. 1861 wurde Franz Anton Thun im Ministerium
durch Adolf Heider (mehrfach Präsident der Akademie der Bildenden Künste)
abgelöst. In den 1870er Jahren wurde – auf Betreiben Eitelbergers – schließlich eine
Kunstsektion in der Ministerialbürokratie etabliert.

In Thuns Amtszeit fielen die Reform des Mittelschulwesens, die Herausbildung der
Hochschulautonomie, die Errichtung der philologischen Seminare und des Instituts
für Geschichtsforschung, sowie zahlreicher anderer Forschungs- und
Bildungseinrichtungen, aber auch die Berufungen von Professoren wie Theodor v.

hatte. Er starb am 16. März 1910 in Wien als hochangesehener Mann, Mitglied der königlich
böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften in Prag und korrespondierendes Mitglied der Akademie
der Wissenschaften in Wien sowie Gründer der Leo-Gesellschaft.

³⁸ Geboren 1811, verbrachte Graf Leo Thun seine Kindheit und Jugend in Prag und Tetschen (wo sich
das väterliche Schloss befand). Nach zehn Jahren Justiz- und Verwaltungsdienst in Böhmen, kam er
1845 zunächst in die Hofkanzlei, dann ins galizische Gubernium. Nach der Zeit als Minister des
Unterrichts und Kultus in Wien war er im Prager und Landtag und Herrenhaus tätig. Er starb in Wien
am 17. Dezember 1888.

³⁹ Bis dahin ressortierten die Kultusangelegenheiten ins Ministerium des Inneren.

⁴⁰ Vgl. Kap. 3.1.4.

⁴¹ Petrin in: Unterrichtsministerium, S. 342.

⁴² Es handelt sich dabei um die Vorläuferinstitution des heutigen Bundesdenkmalamtes.

Gleichstellung des Studiums der evangelischen Theologie mit dem des Konkordats von 1855. 1851 schlug Thun dem Kaiser die Errichtung einer eigenen Lehrkanzel für Kunstgeschichte⁴³ vor, welche mit dem Privatdozenten Rudolf von Eitelberger zu besetzen sei. Nach der Ablehnung dieses Gesuchs machte der Minister im darauffolgenden Jahr einen neuen Vorstoß, worauf der Antrag genehmigt wurde.⁴⁴ In jenen Jahren begann das Unterrichtsministerium auch, Werke lebender Künstler zu erwerben. Die früheste Erwerbung, welche später im Inventar der Modernen Galerie verzeichnet werden sollte, waren Daffingers Blumenabbildungen, die sogenannte Flora Austriaca, welche 1851 aus Mitteln der „akademischen Kasse“ angekauft wurden.

Am 20. Oktober 1860 wurde das Unterrichtsministerium durch ein kaiserliches Patent aufgelöst, dessen Agenden vom nunmehrigen Staatsministerium übernommen und als Sektion unter der Leitung Helferts geführt. Ab 1864 stand der Sektion schon der im kaiserlichen Patent vorgesehene Unterrichtsrat in den nichtadministrativen Angelegenheiten zur Seite. Durch kaiserliches Handschreiben vom 2. März 1867 wurde das Unterrichtsministerium wieder errichtet und zunächst von Justizminister Hye geleitet. Darauf folgten zahlreiche, häufige Ministerwechsel. Lange genug, um nachhaltig zu wirken und teilweise wiederholt amtierten Leopold von Hasner, Karl v. Stremayr, Conrad v. Eybesfeld sowie Paul Gautsch v. Frankenthurn.

Wilhelm Ritter von Hartel⁴⁵, der das Ressort bereits 1899 für einige Zeit geleitet hatte, wurde am 19. Jänner 1900 zum Unterrichtsminister bestellt und übte diese Funktion bis zum 11. September 1905 aus.

⁴³ Dieses Gebiet war bisher von einer Lehrkanzel für Ästhetik, üblicherweise mit Philologen besetzt, betreut worden.

⁴⁴ Borodajkewycz in: Eitelberger und Thun, S.321-324.

⁴⁵ Wilhelm R. v. Hartel wurde am 28. Mai 1839 in Hof / Dvorce (Mähren) als Sohn eines Webermeisters geboren, studierte in Troppau, Prag und Wien, wo er 1864 zum Doktor der Philosophie promoviert wurde. Zunächst als Mittelschullehrer tätig, habilitierte er sich für die klassischen Sprachen, wurde 1869 außerordentlicher, 1872 ordentlicher Professor, 1874/75 Dekan und 1890/91 Rektor an der Universität in Wien. 1874 wurde er in die Akademie der Wissenschaften gewählt, 1890 wurde er Direktor der Hofbibliothek, 1896 Sektionschef im Unterrichtsministerium. „Hier hat er sich als warmer Freund der aktuell werdenden Frage des Frauenstudiums gezeigt.“ (Musil, S.21) Von 1900-05 übte Hartel das Amt des Unterrichtsministers aus, zu seinen Verdiensten in dieser Funktion gehört auch die Errichtung der neuen Kliniken. Auch im Bereich der Bildungseinrichtungen wurden in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts wesentliche Neuerungen eingeführt. 1900 wurde Hartel Vizepräsident der Akademie der Wissenschaften; er bemühte sich um eine internationale Zusammenarbeit der Akademien. Wissenschaftlich publizierte er sowohl als Gräzist als auch als Latinist. Des weiteren gründete er das „Österreichische Volkslied-Unternehmen“,

Hartels im Hinblick auf die hier untersuchte Frage der Bildenden Kunst und ihrer musealen Repräsentation folgendermaßen: „Die dem Ministerium zustehende staatliche Förderung der Kunst war jener damals neuen, mit dem Ausdruck „Sezession“ bezeichneten Richtung durchaus günstig; auch die Gründung und Förderung der modernen Galerie sind Hartels Werk (Referent Stadler v. Wolfersgrün, der unter Hartel zum Sektionschef aufrückte).“⁴⁶

Nach Hartels Abgang existierte die Monarchie noch dreizehn Jahre, in welchen sie elf für das Unterrichtsministerium Verantwortliche verbrauchte, wobei wiederum einige mehrfach aufscheinen.

Insbesondere für die Angelegenheiten der Bildenden Kunst waren die Kunstkommission, später auch der Kunstrat zuständig.⁴⁷

3.2.2 Die Kunstkommission

1863 wurde unter Minister Anton Ritter von Schmerling eine Kunstkommission ins Leben gerufen, deren Sektion I. für bildende Kunst zuständig war. Anlass dafür war der in jenem Jahr erstmals im Budget vorgesehene Betrag für Kunststipendien und die somit anstehende Frage der Zuteilung. „Die Tätigkeit der Kunstverwaltung bestand ... im wesentlichen in der Gewährung von Subventionen an Kunstvereine zur Veranstaltung von Ausstellungen, in der Gewährung von Reisestipendien und Beiträgen an Künstler, im Ankauf von Kunstwerken und Erteilung von Kunstaufträgen.“ Aufgabe der Kunstkommission, welche sich aus „anerkannten und völlig unparteiischen Männern“ zusammensetzte, war es, alljährlich über die Verteilung der Künstlerstipendien zu befinden.

3.2.3 Der Kunstrat

Mit kaiserlicher EntschlieÙung vom 17. Juli 1898 wurde ein Kunstrat als beratendes Organ beim Ministerium für Kunst und Unterricht bestellt, der sich ausschließlich

fungierte als Herausgeber diverser Zeitschriften und Organisator wissenschaftlicher Aktivitäten. Hartel starb 1907 in Wien.

⁴⁶ Musil in: Unterrichtsministerium, S. 21.

⁴⁷ Die folgende Darstellung nach Springer, Ringstraße, S. 599-603.



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

st befasste. Diesem Gremium gehörten neben berufsmäßig sich mit der Kunstpflege befassende Persönlichkeiten“ und „Kunstfreunde“ an, es sollte einmal jährlich zusammentreten. Diese Zusammenkünfte waren jedoch mit hohen Kosten verbunden, mussten die Teilnehmer doch aus den Kronländern anreisen.⁴⁸

⁴⁸ Auch hier zeigt sich das (Wieder-) Entstehen mehrerer Zentren des Kunstlebens: Nicht alle Experten waren ohnehin in Wien.

d die Errichtung der Hofmuseen

3.3.1 Die Stadterweiterung⁴⁹

Bereits im 18. Jahrhundert waren Projekte für eine Stadterweiterung erwogen worden, hatte das barocke Wien doch längst die Grenzen der mittelalterlichen Stadtmauern gesprengt, weshalb größere Bauvorhaben wie die Hofstallungen und die Karlskirche bereits außerhalb der Befestigungen errichtet werden mussten. 1809 kam es durch die Sprengung der Festungswerke im Burgbereich beim Abzug der napoleonischen Truppen zu einer Vergrößerung des Burgvorplatzes, was Überlegungen hervorrief, wie dieser nun gestaltet werden sollte. Diese mündeten in der Errichtung des Äußeren Burgtores, ein Projekt, das in einer Zeit chronischen Geldmangels als Auftrag der öffentlichen Hand eine erwähnenswerte Ausnahme bildet. Im wesentlichen waren die meisten Künstler jedoch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf den Verkauf am freien Markt an private Interessenten angewiesen, wie auch durch die Einrichtung einer Verkaufsgalerie im Akademiegebäude ersichtlich wird.

Die „Allgemeine Bauzeitung“ wurde besonders durch ihren Herausgeber Ludwig von Förster (ab 1836) zum Forum für die Forderung nach einer Modernisierung Wiens. Durch die Ereignisse des Jahres 1848 kamen diese Bestrebungen jedoch neuerlich zum Erliegen, sodass es schließlich bis zum 20. Dezember 1857 dauerte, bis ein „Allerhöchstes Handbillet“ an den Innenminister die Schleifung der Stadtmauern und die Errichtung der Ringstraße anordnete. Am 30. Jänner 1858 erfolgte die Ausschreibung des Concours zur Stadterweiterung mit einer Frist bis zum 31. Juli desselben Jahres. Die zu errichtenden Museen wurden in den Vorschlägen an verschiedenen Plätzen vorgesehen, der erste, der den Bauplatz gegenüber der Burg vorsah, war Förster (1862).

⁴⁹ Das Kapitel zur Stadterweiterung und Errichtung der Hofmuseen folgt – so nicht anders angegeben – Elisabeth Springer, Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße. (Wiesbaden 1979) (= Band II) Renate Wagner-Rieger (Hg.), Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Die Erweiterung der Inneren Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph.

Die bedeutendste Kunstsammlung der österreichischen Monarchie war zweifellos die des Herrscherhauses, welche ja auch schon seit dem 18. Jahrhundert dem Publikum – im Belvedere – zugänglich war.⁵⁰ Sie umfasste nicht ausschließlich alte Meister, sondern durchaus auch Werke zeitgenössischer Künstler, sogenannter moderner Meister.⁵¹ So meint Lhotsky bezüglich der Jahrzehnte vor der Eröffnung der neuerrichteten Hofmuseen: „Die Tätigkeit der Gemäldegalerie galt in dieser Periode hauptsächlich der zeitgenössischen Malerei. Da waren ständig neue Bilder zu erwerben, evident zu halten und, wie beispielsweise im Jahre 1839, in der Burg und in anderen kaiserlichen Schlössern zu verteilen; [...] Schon Kaiser Ferdinand hatte 1840 zur Unterstützung der zeitgenössischen Malerei einen festen jährlichen Betrag bewilligt.“⁵²

Überlegungen bezüglich der Aufstellung der kaiserlichen Sammlungen, welche unzureichend an mehreren, wechselnden Standorten untergebracht und nur teilweise dem Publikum zugänglich waren, hatten schon länger bestanden. Mit dem Projekt der Stadterweiterung wurde die Realisierung einer grundsätzlichen Lösung nunmehr wahrscheinlich.

Erst allmählich setzte sich die Situierung der Hofmuseen vor der Burg durch;⁵³ die Idee, das „Eitelbergmuseum“, das neugegründete Österreichische Museum für Kunst und Industrie in die Anlage zu integrieren, wurde trotz nachdrücklicher Bemühungen seitens dessen Direktion wieder verworfen.⁵⁴ Nachdem man von den Kustoden der unterzubringenden Sammlungen den zukünftigen Platzbedarf

⁵⁰ Vgl. Kapitel 7.1.

⁵¹ „[...] erklärte der Kaiser, daß er sich weiterhin die Entscheidung über die Bildererwerbungen persönlich vorbehalten wolle. In der Zeit Franz' II. ist unverhältnismäßig viel an Bildern erworben worden, und zwar nicht nur durch Ergreifung günstiger Angebote an alten Meisterwerken, sondern auch durch laufende Erwerbungen jüngster Gemälde aus den jährlichen Ausstellungen in Wien.“ Lhotsky, KHM II., S. 509.

⁵² ebd. S. 558.

⁵³ Ursprünglich war für die Museen ein Bauplatz im Bereich Opernring - Getreidemarkt vorgesehen, während zwischen Burg und Hofstallgebäuden militärische Einrichtungen Platz finden hätten sollen. Offenbar war es nicht zuletzt die Frage der Repräsentation, die diese Entscheidung zugunsten einer Platzierung der kaiserlichen Sammlungen am prominentesten Bauplatz der Ringstraße ausfallen ließ. Vgl. ebd. S. 40-46.

⁵⁴ ebd. S. 46f. Ausschlaggebend für diese Entscheidung dürfte gewesen sein, dass das Kunstgewerbemuseum als (erstes) staatliches Museum nicht mit den kaiserlichen Sammlungen gekoppelt werden sollte.

in ein konkretes Stadium über. 1867 lagen Projekte von Lhotsky, Hansen, Hasenauer und Löhr. Ferstels Entwurf scheint nicht des Meisters größtes Werk zu sein – und wurde von der bewertenden Kommission auch entsprechend beurteilt –, bemerkenswert daran ist aber ein bestimmtes Planungsdetail: „In den Arkaden wollte er der modernen Kunst zu ihrem Rechte verhelfen, am besten durch eine ‚österreichische Geschichtshalle‘.“⁵⁵ Hansen hatte einen Vorschlag geliefert, der stark an das Parlament erinnert und dessen Nichtausführung von vielen sehr bedauert wurde,⁵⁶ Löhrs Projekt beschreibt Lhotsky als eine „Sparvariante“ des Hasenauer’schen. Nun wurden noch die österreichischen Vertretungsbehörden in mehreren europäischen Hauptstädten um Berichte über die dortigen Museen ersucht. Die mit der Entscheidung beauftragte Kommission⁵⁷ fand schließlich keinen der Entwürfe völlig entsprechend, tendierte aber zunächst in Richtung des Löhr-Vorschlages.⁵⁸ Die Kustoden wurden beigezogen, Denkschriften und Zeitungsartikel verfasst, allgemein herrschte große Aufregung. Schließlich wurden alle vier Konkurrenten zu einer Überarbeitung ihrer Pläne eingeladen. Deren Vorlage Mitte 1868 folgten weitere Auseinandersetzungen bis die Situation schließlich unlösbar verfahren schien. „Der Museenbau hat, wie gezeigt wurde, in den Jahren 1866 bis 1868 dauernd die Gemüter erhitzt, um schließlich an dem toten Punkte zu enden. Da entschloß man sich, dem Streite durch Anrufung einer europäischen Autorität ein Ende zu bereiten.“⁵⁹ Diese Instanz sollte Gottfried Semper sein, dessen unveröffentlichtes, 1852 entstandenes Manuskript „The ideal museum“ seit 1867 als Schenkung des Autors in der Bibliothek des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie aufbewahrt wurde. „The reasons for Semper’s generous endowment can no longer be definitively determined. Did the former professor of the Department of Practical Art feel it was important to play a part in the establishment of the school of applied arts? Did he want to be involved in the

⁵⁵ Im Jahr davor hatte Eitelberger erstmals seinen Aufsatz „Eine österreichische Geschichtsgallerie“ veröffentlicht. Vgl. Kapitel 6.1.1.

⁵⁶ Eine Pressekampagne für dieses Projektes umfasste sogar in Berlin publizierte Artikel, welche die dortige Nationalgalerie (Kapitel 5) u.a. als „zopfig“ bezeichneten. Vgl. Lhotsky, KHM I., S.54

⁵⁷ Die Kommission war mit Architekten, Museumsleuten, Vertretern des Hofes und des Unterrichtsministeriums besetzt.

⁵⁸ Damit setzte sie sich dem Vorwurf aus, bei der die gesamte Entscheidungsfindung begleitenden Frage, ob Nützlichkeit oder Ästhetik höher zu bewerten seien, zweitäre vernachlässigt zu haben.

⁵⁹ Ebd. S. 69.

of the Imperial Royal Austrian Museum and the
 ensthistorisches und Naturhistorisches Museum in
 Vienna)? Or did he consider the library of the MAK to be the proper repository
 where his unique work could be preserved for the future?"⁶⁰ Welche Motive Semper
 auch immer zu dieser Schenkung bewogen haben mögen, klar sind seine Ansichten
 bezüglich des Museums als nationale Erziehungsanstalt: "The high development of
 modern practical science, is not equalled by proportionate progress in Art, general
 artistic feeling and taste. National Education will be perfect, when Science shall be
 pervaded by Art, and Art by Science, and all human relations by both. ... Supposing
 that such a sound basis were given, it would be possible to remedy the imperfections
 and irregularities of National Education, by Instruction, and to bring about an
 harmonious, intellectual, moral, and practical Development of a Nation. Public
 Collections of Objects of Art, always were and will be very powerful means of
 national Education, if properly organised. They must bear the double Character of
 Scientific and Artistic Institutions, or rather they must be selected and disposed with
 the view of re-uniting what has been Artificially separated and divided in modern
 times, when modern Science began, and fulfilled its analysing and Critical Mission.
 As Collections were always the high Schools of National Education, the history of
 Collections will be a sort of Index to the History of Culture."⁶¹ Anfang 1869 berief
 man Gottfried Semper zunächst als Gutachter hinsichtlich der Hofmuseen ⁶², in
 seiner Denkschrift sprach er sich vor allem für eine gesamtheitliche Lösung für das
 Areal Burg – Hofstallungen aus.⁶³

Semper wurde vom Kaiser eingeladen und mehrmals empfangen. Er erhielt den
 Auftrag, „die Sache in die Hand zu nehmen“, allerdings unter Einbeziehung eines
 der bereits entworfenen Projekte. Seine Wahl fiel auf Hasenauer. Freilich wurden
 weiterhin vorliegende Pläne verändert oder neu entworfen, wobei der Kaiser im

⁶⁰ Nagel, S. 19-20 in: Gottfried Semper, Peter Noever (Hg.), The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials. (Wien 2007).

⁶¹ Semper, S. 45-46 in: Gottfried Semper, Peter Noever (Hg.), The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials. (Wien 2007).

⁶² Zu diesem Zeitpunkt standen nur noch die Vorschläge Löhrs und Hasenauers zur Diskussion; somit wurden Semper auch nur deren Pläne in die Schweiz gesandt.

⁶³ Die Bestellung Sempers durch den Hof, die vor allem von Seiten der Künstler betrieben worden war, weist darauf hin, dass man eine solche Platzgestaltung wünschte, war der Architekt international bisher doch vor allem durch das Forum in Dresden hervorgetreten. Vgl. Lhotsky, KHM I., S. 70-71.

war, dieses Projekt gegen den Widerstand des lassen. Im Winter 1871/72 wurde Semper „aus

Gefälligkeit für den Kaiser“ von den Schweizer Behörden vorzeitig entlassen, erhielt einen Vertrag und übersiedelte nach Wien. Gleichzeitig begannen die Bauarbeiten. Aus dem Stadterweiterungsfonds (damals 23 Mill. fl.) wurden für die Baukosten der Museen 7 Mill. fl. veranschlagt. Semper entwarf das Programm für die Ausschmückung mit allegorischen Figuren und schlug Bildhauer vor. Nach Beendigung seiner Arbeiten für die Weltausstellung 1873 wandte sich Hasenauer wieder verstärkt dem Museumsbau zu, worauf sich die Beziehungen zwischen den beiden Architekten soweit verschlechterten, dass sie schließlich nur noch schriftlich verkehrten. Der Fall wurde vor der Hofbaukommission verhandelt und eine Einigung erzielt, die Semper von der unmittelbaren Bauleitung enthob und ihn dennoch als Kommissionsmitglied einband, bis er 1879 verstarb. Wie von Lhotsky anschaulich beschrieben, verfolgte ihn Hasenauers Aversion über seinen Tod hinaus.⁶⁵

1876 gewann Kaspar (Ritter von) Zumbusch den Wettbewerb um die Gestaltung des schon länger geplanten Maria-Theresien-Denkmal; an der Gestaltung des Sockels hatte allerdings auch Hasenauer Anteil.⁶⁶ 1888 konnte es enthüllt werden.

Die für die Hofmuseen veranschlagte Bauzeit von sieben bis acht Jahren wurde nur wenig überschritten, nicht zuletzt aufgrund der reichlich vorhandenen Geldmittel⁶⁷, und so war es die äußerst aufwändige Innenausstattung, welche die Fertigstellung um mehr als zehn Jahre hinauszögerte. 1882 konnte Hasenauer nämlich bereits eine öffentliche Führung durch die Museumsbauten veranstalten.⁶⁸

Die Waffensammlung wurde bereits 1889 – zwei Jahre vor der offiziellen Eröffnung des Kunsthistorischen Museums – ohne Zeremonie dem Publikum zugänglich

⁶⁴ Im Ministerium wurde die Auffassung vertreten, nur ein Österreicher könne Burg und Hofgebäude errichten. Beim Bau des Parlamentes durch den Dänen Hansen hatte man offenbar keine derartigen Bedenken gezeigt, ein weiterer Hinweis darauf, dass es sich bei diesem Einwand um einen Versuch handelte, die Interessen der beamteten Architekten (z.B. Löhr) zu schützen. Die „freien Baukünstler“ hingegen hatten sich für die Berufung des Ausländers Semper eingesetzt, ohne davon einen Vorteil erwarten zu können. Vgl. Lhotsky, KHM I., passim.

⁶⁵ ebd. S. 86.

⁶⁶ ebd. S. 89.

⁶⁷ Bemerkenswert scheint die Tatsache, dass nicht das Kunsthistorische Museum, sondern das 1888 eröffnete Burgtheater das teuerste aller Ringstraßengebäude war. Vgl. ebd. S.98.

⁶⁸ ebd. S. 95.

mit der Übertragung der Antiken begonnen und das
e im August durch den Kaiser feierlich eröffnet
werden.⁶⁹

Während die Dekorationen abgeschlossen wurden, begann man mit der Übersiedelung der anderen Sammlungen. „So kam das Jahr 1891. Die Aufstellungsarbeiten näherten sich ihrem Abschlusse. Direktor Ilg, der die *Saliera* des Benvenuto Cellini begreiflicherweise als ein Hauptstück hervorheben wollte, hat wohl selbst den Architekten Baron Hasenauer veranlaßt, eine besonders *schöne* Vitrine dafür zu entwerfen, die leider nur in der Entwurfszeichnung überliefert ist und ein bemerkenswertes Geschmacksdokument der „Hasenauerzeit“ bleibt.“⁷⁰

„Die nach der Jahrhundertmitte wieder aufgenommene Tradition und Planung von Gesamtkunstwerken fand in diesen Stiegenhäusern (Burgtheater und Kunsthistorisches Museum, Anm. d. Verf.) im Verein mit den Gebäuden und ihrer Bestimmung eine eindrucksvolle neuerliche Verwirklichung. Das gilt besonders für das Museum, dessen Stiegenhaus durch Todesfälle bedingt (Hans Makart 1884, Hans Canon 1885), nicht in einem Guss ausgestattet wurde, wo aber die Gemeinsamkeit des künstlerischen Wollens über die strengen Auflagen des Bauherrn hinaus, eine Einheit von seltener Überzeugungskraft erreichte.“⁷¹

3.3.3 Das Kunsthistorische Museum

Am 17. Oktober 1891 fand die offizielle Eröffnung des Kunsthistorischen Museums statt. Franz Josef wurde am Eingang von Hasenauer und Thill, dem kaiserlichen Schatzmeister empfangen, anschließend von den jeweiligen Sammlungsleitern⁷² insgesamt zweieinhalb Stunden durch das Haus geführt. Der Monarch zeigte sich

⁶⁹ ebd. S. 98-99.

⁷⁰ Lhotsky, KHM II. S. 619-620.

⁷¹ Frodl in: ds. (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. 19. Jahrhundert. München, Berlin, London, New York 2002 [=Band 5 Hermann Fillitz (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich].

⁷² ägyptische Altertümer – Bergmann
Antikensammlung – Schneider
Münzkabinett – Kenner und Domanig
Kunstindustrielle Gegenstände – Ilg
Waffensammlung – Boeheim
Gemäldegalerie – Engerth
Handzeichnungen und Aquarelle – Schäffer

...e h r schön ausgefallen – der Bau ist ebenso schön
 ...Die Gegenstände kommen jetzt erst zur vollen
 Geltung.“⁷³ An den beiden folgenden Tagen stand das Haus geladenen Gästen offen,
 ab 21. Oktober war es allgemein zugänglich.⁷⁴ Für den Eintritt war anfangs nur am
 „Nobeltag“ (Donnerstag) zu bezahlen.⁷⁵ Die Pressekommentare zeigten ein breites
 Spektrum zwischen Begeisterung und Ablehnung.⁷⁶

Exemplarisch soll die künstlerische Ausgestaltung des neueröffneten Gebäudes im
 folgenden erläutert werden, lassen sich doch daran die Vorstellungen, die im 19. und
 bis ins 20. Jahrhundert hinein für Museumsneubauten bestimmend waren,
 veranschaulichen. So schreibt Semper im Vorwort seines „Entwurf eines
 Programmes für die bildnerische Decoration der Façade des k.k. Museums für Kunst
 und Alterthum“: „...“, daß ja streng genommen die Inhalte aller modernen
 Kunstsammlungen nach gleichem Systeme geordnet sind und daher das Bestreben,
 den äußeren Schmuck eines Kunstmuseums mit dessen Inhalte auch in dieser
 Beziehung in Einklang zu bringen, gerechtfertigt erscheint.“⁷⁷ Der Überzeugung
 entsprechend, das Äußere des Museums sollte auf das Innere verweisen, entwickelte
 Semper drei Kategorien für die Gestaltung der Fassade:

1. Stoffliche Motive für das Hochparterre, wo Gegenstände der angewandten
 Kunst (Vasen, Schmucksachen, Waffen, Geräte, etc.) untergebracht wurden,
 weshalb symbolische Hinweise auf das technische Element der Künste
 angebracht seien.
2. Kulturgeschichtliche Motive für die beiden Obergeschosse, wo Gemälde und
 Kupferstiche ausgestellt wurden, die einerseits Ausdruck der sozialen,
 politischen und religiösen Verhältnisse seien, in denen sie entstanden waren,
 andererseits die zivilisatorische Macht der Künste aufzeigten.
3. Persönliche Motive für die Balustrade des Baus, welche die persönliche
 Einwirkung des Künstlers auf die Kunst seiner Zeit aufzeigen sollten. Dabei

⁷³ Lhotsky, KHM I. S. 104.

⁷⁴ Lhotsky, KHM II. S. 622.

⁷⁵ Laut einer mündlichen Mitteilung von Hofrat Dr. Kugler, der dies damit in Zusammenhang bringt,
 dass am Donnerstag in Wien die feinen Leute ausgehen oder auch heiraten und dabei eben gerne
 unter ihresgleichen bleiben.

⁷⁶ Lhotsky, KHM I. S. 104-105.

⁷⁷ ebd. S. 165.

der Meister, die durch „ihr Genius hervorragten“
et“ hatten, aufzustellen, sondern auch der Dichter
und Männer der Wissenschaft, deren „begeisterter Zuruf dem Gedeihen der
Künste förderlich war“.

Weiters bestand die Absicht, das gleichzeitige Nebeneinander unterschiedlicher Stilrichtungen soweit als möglich zu berücksichtigen. An der Hauptfront zum Platz zwischen den beiden Museen sollte, da die Gemäldegalerie die zentrale Sammlung des neuen Museums sei, auf die Malerei und die Zeit ihrer höchsten Blüte – die Renaissance – verwiesen werden. Die Südfront zur Babenbergerstraße thematisierte die antike, die Fassade zur Lastenstraße (heute Museumstrasse) die byzantinische, karolingische und frühmittelalterliche und jene zum Ring die moderne Kunst.⁷⁸ Die Innendekoration sollte sich jeweils auf die in dem Raum untergebrachten Bestände beziehen.⁷⁹ In diesem Zusammenhang ist noch zu bemerken, dass die Aufstellung schon bald Änderungen erfuhr, weshalb der Bezug zwischen ausgestellten Objekten und Dekoration heute fast nur noch dort besteht, wo die Anordnung unveränderlich ist, z.B. eingemauerte ägyptische Säulen.

3.3.4 Die Sammlung moderner Meister

Von den im neuen Haus untergebrachten Sammlungen soll hier nur die für die vorliegende Arbeit bedeutende der zeitgenössischen Kunst (das heißt des 19. Jahrhunderts) näher betrachtet werden. Als Grundlage dient jener Katalog der Sammlung moderner Meister⁸⁰, der 1903 – im Jahr der Eröffnung der Modernen Galerie im Unteren Belvedere und somit acht Jahre, nachdem das Kunsthistorische Museum eröffnet worden war – erschien.⁸¹ August Schaeffer, der Autor des zweibändigen Kataloges, kommentiert und klassifiziert diese Sammlung folgender Maßen: „Die 'Moderne Schule', wie sie der Volksmund stets zu nennen beliebte, hat mit wenigen Ausnahmen bis auf den heutigen Tag den rein vaterländischen

⁷⁸ ebd. S. 166.

⁷⁹ Zur tatsächlichen Ausführung dieses Programms siehe Kapitel 3.6.

⁸⁰ August Schaeffer, Die kaiserliche Gemälde-Galerie in Wien. Moderne Meister. (Wien 1903.).

⁸¹ Im selben Jahr – auch als eine Art Gegendarstellung oder Ergänzung zu verstehen – publizierte der Kunstkritiker Ludwig Hevesi ein Werk über die Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert. Ludwig Hevesi, Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert. 1848-1900. Leipzig 1903. Vgl. Kapitel 3.6.

cht wenig beitrug, sie zum Liebling des grossen in den Sälen, wo sie dermalen im Museum ihre Aufstellung gefunden, thatsächlich auch stets am zahlreichsten aufzuhalten pflegt. Mag auch immerhin begründet sein, dass die alte Kunst dem Laien nur in selteneren Fällen zugänglich ist und das Gros des Publicums daher dort am liebsten verweilt, wo es Bilder sieht, die es leichter begreift, weil diese in ihren Darstellungen gewöhnlich ihrer Zeit entnommen sind, so liegt doch unleugbar der Schwerpunkt dieser Anziehungskraft in dem rein localen Geiste, welcher sich namentlich in den Bildern des 'alten Wien' widerspiegelt.

Für die vorliegende Publication der modernen Meister der kaiserlichen Gemäldegalerie sind daher vorzugsweise die Werke der österreichischen Maler ausgewählt worden, um demjenigen Geiste zu entsprechen, mit welchem wir auch die 'Moderne Schule' zu betrachten haben werden: als ein geistiges vaterländisches Eigengut, dem durch die Munificenz des Allerhöchsten Herrn und Kaisers und Allerhöchst seiner Familie gewiss noch eine bedeutsame Entwicklung bevorsteht.“⁸² Schaeffer beginnt seine Darstellung mit Föger und seinem Umkreis, die er als Endpunkt des 18. Jahrhunderts bezeichnet.⁸³ Er erwähnt die Nazarener als wesentliche Neuerer nach dem Vorbild der Renaissance, den Kampf gegen den Klassizismus⁸⁴, und beklagt dass Friedrich Johann Overbeck aus Ärger über den Geist der Akademie nach Rom ging.⁸⁵ Des weiteren beschreibt er die Historienmalerei als Neuerung auf der Suche nach historischer Wahrheit statt des „allegorisierenden Geistes“.⁸⁶ Die Genre- und Schlachtenmalerei „baute“ so Schaeffer „auf Wahrheit und Wissen auf“.⁸⁷ Die Zeit hätte reichlich Material für Schlachtenbilder geboten, doch es fehlte an Auftraggebern.⁸⁸ Der Autor hebt an Künstlern des weitem Peter Krafft und Ludwig Ferdinand Schnorr von Karolsfeld hervor ⁸⁹, weiters die Schlachtenbilder des Fritz L'Allemand. Nicht nur in diesem

⁸² August Schaeffer, Die kaiserliche Gemälde-Galerie in Wien. Moderne Meister. Wien 1903. S. 1.

⁸³ Ebd. S. 2, 3.

⁸⁴ Ebd. S. 2, 10.

⁸⁵ Ebd. S. 2, 9.

⁸⁶ Ebd. S. 2.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd. S. 12.

⁸⁹ Ebd.

auf Eitelberger Bezug, der diese Bilder auch schon
3 der Sammlung im Ballhaus präsentiert hatte.⁹⁰

Im Bereich der religiösen Kunst meint der Autor, Johann Scheffer von Leonardshoff (Tod der Heiligen Cäcilia) hätte zu großen Hoffnungen berechtigt, wäre aber zu früh gestorben, des weiteren hätten jedoch Leopold Kupelwieser und Josef (Ritter von) Führich entsprechende Bedeutung erlangt.

In vier Jahrzehnten sei eine neue Kunst entstanden, die allerdings vom Ende des Jahrhunderts aus betrachtet auch schon wieder antiquiert erscheine.⁹¹

Schaeffer wettert fortwährend gegen den Naturalismus, der die Schönheit aus der Kunst vertrieben habe, zeigt sich jedoch erleichtert, dass die meisten österreichischen Künstler diesen „Irrweg“ nicht eingeschlagen hätten.⁹² Allerdings bemerkt er in diesem Zusammenhang auch, dass vieles erst retrospektiv richtig einzuschätzen sei.⁹³

Bezüglich der Erwerbungspolitik schreibt Schaeffer, es sei durch „... die Moderne Abtheilung der kaiserlichen Gemälde-Galerie vorwiegend nur die österreichische und speciell die Wiener Malerei des XIX. Jahrhunderts repräsentirt.

In diesem Sinne wurden auch im Allgemeinen die Erwerbungen veranlasst. Was die Galerie an Bildern fremder, oder sagen wir ausländischer Meister birgt, ist eigentlich minimal und was sich in dieser Beziehung findet, kam zumeist durch Widmungen und Vermächtnisse herein.“⁹⁴ Sehr ähnliche Sammlungstendenzen werden sich bei den Beständen der Modernen Galerie zeigen.

Trotz der ambivalenten Einschätzung der inhaltlichen Relevanz der Sammlung wurde ihr materieller Wert sehr hoch eingeschätzt. Lhotsky gibt die Versicherungssumme allein für die Werke der modernen Malerei mit 1,5000.000 K an.⁹⁵

Auf die Bedeutung der Jahrtausendausstellung deutscher Kunst, welche 1906 in Berlin stattfand, wird im folgenden noch eingegangen. Im Katalog der Modernen Galerie von 1929, wird ihre Bedeutung dadurch betont, dass Direktor Haberditzl

⁹⁰ Ebd. S. 14.

⁹¹ Ebd. S. 2.

⁹² Ebd. passim.

⁹³ Ebd. S. 3.

⁹⁴ Ebd. S. 230.

⁹⁵ Lhotsky, KHM II. S. 617.

erstmals „eine umfassend klare Vorstellung von den Malerei Deutschlands und Österreichs im 19. Jahrhundert“ gegeben. Sie hätte eine „ideales Museumsprogramm für die österreichische Kunst des 19. Jahrhunderts“ vorgegeben und wäre „in auffälligem Gegensatz zum gleichzeitig erschienenen letzten Führer durch die moderne Abteilung der kaiserlichen Gemäldegalerie, der, von unwesentlichen lokalen Erscheinungen überfüllt, von der gesamten übrigen deutschen Kunst nur e i n durch Widmung in die Sammlung gelangtes Exemplar verzeichnet.“⁹⁶

⁹⁶ Verein der Museumsfreunde (Hg.), *Moderne Galerie in der Orangerie des Belvedere*. Mit 64 Tafeln. (Wien 1929). S. VI.

Zu den wesentlichsten kulturpolitischen Maßnahmen im Wien der Ringstraßenzeit zählte die Gründung des „Österreichischen Museums“, wie diese Institution schon bald mit „Rufnamen“ hieß. Zu dieser Initiative kam es vorwiegend aufgrund der Bemühungen des ersten Leiters Rudolf von Eitelberger. Von Interesse ist dieser „Promoteur“ jedoch nicht nur in seiner Funktion als Museumsdirektor, sondern auch als überaus engagierter Kulturpolitiker und unermüdlicher Publizist in allen Fragen der Lehre und Präsentation der bildenden Künste. Deshalb soll im folgenden auf seine Biographie ausführlich eingegangen werden.

3.4.1 Rudolf von Eitelberger

Rudolf von Eitelberger wurde am 14. April 1817 in Olmütz geboren. Sein Vater Eitelberger von Edelberg war Offizier und zuletzt Lehrer an der Olmützer Militärerziehungsanstalt. Nach der Gymnasialzeit begann Rudolf von Eitelberger ein Studium in Olmütz, wechselte 1837 an die Wiener Universität, um dort Philosophie, klassische Philologie und Ästhetik zu studieren. Der für Eitelberger wichtigste Lehrer war wohl Franz Ficker, der aus dem böhmischen Nokowitz stammte und vor seiner Berufung nach Wien in Olmütz gelehrt hatte. Die von ihm vertretene Ästhetik steht in der Tradition Hegels. Eitelberger, der sein Studium nie abschloss, wurde Supplent bei Ficker (1838-40). In dieser Zeit lernte er wichtige Personen der Wiener Kunstszenen kennen: den Medailleur Josef Daniel Böhm, dessen Sammlung später den Grundstock für das k.k. Österreichische Museum bilden sollte, den Maler und Restaurator Erasmus Engerth und den Maler Peter Krafft, damals Leiter der Galerie im Belvedere. In den Jahren 1844 bis 1845 reiste Eitelberger nach Venedig, München, Dresden und Berlin und widmete seine Aufmerksamkeit dem Wiener Kunstgeschehen, unter anderem indem er 1846 eine historisch ausgerichtete, viel beachtete Ausstellung alter Kunstwerke organisierte. 1847 wurde er Dozent für Theorie und Geschichte der bildenden Künste an der philosophischen Fakultät der

⁹⁷ Der folgende Abschnitt ist weitgehend übernommen aus meiner Seminararbeit „Rudolf von Eitelberger und die Errichtung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie“, vorgelegt im Rahmen des Seminars „Kunst, Kultur und Geschichte der Franzisko-josephinischen Ära“, welches Univ. Prof. Dr. Lorenz Mikoletzky im Wintersemester 2002/03 hielt. Anm.d.Verf.

1878 unentgeltlich Vorträge am Polytechnikum. Im April 1879 übernahm Eitelberger die Redaktionsleitung der Wiener Zeitung, für die er schon zuvor als Kunst- und Literaturkritiker gearbeitet hatte. Nach der Niederschlagung der Revolution gab er diese Funktion auf, schrieb aber weiterhin für das Blatt. In jenem bewegten Jahr publizierte Eitelberger auch die Streitschrift „Die Reform des Kunstunterrichts“ gegen Waldmüllers Vorschläge zur Akademiereform. Im Zuge der Reorganisierung der Akademie bemühte er sich – zunächst erfolglos – darum, dort eine Position zu erlangen.⁹⁸ Erst als er in Unterrichtsminister Thun einen Fürsprecher gefunden hatte, wurde er 1850 in das Komitee zur Leitung der Akademie berufen. Dort hielt er auch – allerdings nur zwei Semester lang – historische Vorlesungen und bekam den Auftrag, deren Sammlungen wissenschaftlich zu beschreiben. 1853 wurde Eitelberger zum a.o. Professor für Theorie und Geschichte der Kunst an der philosophischen Fakultät ernannt, 1860 zum korrespondierenden Mitglied der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. 1855 und 1862 reiste Eitelberger zu den Weltausstellungen nach Paris und London. Aufgrund der dort gesammelten Eindrücke betrieb er die Errichtung einer dem South Kensington Museum vergleichbaren Institution. In Ministerpräsident Erzherzog Rainer gewann er wieder einen mächtigen Protektor, auf dessen Antrag die Gründung eines „K.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie“ 1863 „mit allerhöchstem Handschreiben“ erfolgte.

1864 wurde Eitelberger dann Direktor dieser Institution, wobei er 1863 zum ordentlichen Professor ernannt worden war. Ebenfalls 1864 heiratete er Jeanette Lott (1838-1909), Tochter eines Universitätsprofessors, die im Frauen-Erwerb-Verein tätig wurde, dem sie 1874 bis 1899 als Präsidentin vorstand. Die Ehe blieb kinderlos.

1872 wurde Eitelberger ins Unterrichtsministerium und in den Beirat für Kunstangelegenheiten berufen und mit der Reorganisation der Akademie der bildenden Künste betraut. Im Rahmen der Weltausstellung 1873 fand auf Anregung Eitelbergers ein internationaler Kunsthistoriker-Kongress in Wien statt. In den folgenden Jahren beschäftigte sich Eitelberger zunehmend mit Fragen des Kunstunterrichts, darüber hinaus war er in seiner Eigenschaft als Vorsitzender des Aufsichtsrates der Kunstgewerbeschule auch Mitglied des Aufsichtsrates aller

⁹⁸ Vgl. z.B. Wagner, Akademie, S. 130, 137.

1877 wurde der Neubau der Kunstgewerbeschule ,
 adten, bezogen. In den folgenden Jahren 1879 bis
 1884 war Eitelberger vor allem mit der Herausgabe seiner gesammelten Schriften
 befasst. Er verstarb am 18. April 1885 nach kurzer Krankheit wenige Tage nach
 seinem 68. Geburtstag.⁹⁹

Grundsätzlich ist zu den Schriften Eitelbergers zu bemerken, dass der Autor sich
 eher als Politiker denn als Wissenschaftler an das Publikum wendet.
 Dementsprechend sind auch seine nicht-journalistischen Arbeiten zumeist als
 Streitschriften zu verstehen. Trotzdem gilt Eitelberger als Begründer bzw. Vorläufer
 einer wissenschaftlichen Denkrichtung, der Wiener Schule der Kunstgeschichte.

3.4.2 Vorbilder im Ausland und Vorläufer in Österreich

Bei einer Beschäftigung mit der Geschichte der Institution Museum fällt auf, dass die
 wesentlichen Impulse stets von Frankreich und England ausgingen. So existierte in
 Paris bereits seit 1794 das „Conservatoire des Arts et Métiers“, dem 1795 die „École
 polytechnique“ angeschlossen wurde.¹⁰⁰

Erst rund fünfzig Jahre später fand die Einrichtung einer derartigen Institution ihre
 Nachfolge, als man in England unter dem Protektorat des Prinzen Albert das „South
 Kensington Museum“, das heutige „Victoria and Albert Museum“, gründete.¹⁰¹

Der für das 19. Jahrhundert charakteristische „Wettlauf der Nationen“ wurde in
 wirtschaftlicher Hinsicht also auch auf dem Gebiet des Kunsthandwerks und des –
 um einen heutigen Ausdruck zu gebrauchen – Industriedesigns abgehalten.

Rainald Franz¹⁰² verweist auf die Bedeutung Gottfried Sempers.¹⁰³ In seiner Schrift
 „Wissenschaft, Kunst und Industrie. Vorschläge zur Anregung nationalen
 Kunstgefühls bei dem Schlusse der Londoner Industrieausstellung“ arbeitete Semper
 „eine dem Maschinenzeitalter gemäße Ästhetik“ aus. In diesem Werk entwickelte er
 auch schon seine Vorstellungen einer kunstgewerblichen Vorbildersammlung.

⁹⁹ Eitelbergers Nachlass befindet sich in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek.

¹⁰⁰ Pokorny-Nagel in: Kunst und Industrie, S. 53.

¹⁰¹ ebd. S. 54.

¹⁰² Franz in: Kunst und Industrie, Semper, S. 41.

¹⁰³ Gottfried Semper gestaltete bei der Great Exhibition die Nationalpavillons der Türkei, Kanadas,
 Schwedens und Dänemarks in Paxtons Glaspalast. Außerdem war er beim selben Anlass beauftragt,
 ein farbiges Gesamtkonzept für den Glaspalast zu entwerfen.

...t einen Aufsatz über „Das ideale Museum für ein
...ne Ernennung zum Professor der Kunstgeschichte
vom Kaiser zunächst abgelehnt worden war, unternahm Eitelberger in diesem Jahr
auf Kosten der österreichischen Regierung eine Studienreise unter anderem nach
London. Es liegt nahe anzunehmen, dass Eitelberger während seines Aufenthaltes in
London diese Ideen Sempers kennen lernte und seine Aktivitäten der folgenden Zeit
daran orientierte.

Auch in Österreich begannen zu Anfang des 19. Jahrhunderts die Bemühungen um
die Errichtung einschlägiger Schausammlungen. So verfolgte der Hofbuchdrucker
Johann Ferdinand R. v. Schönfeld bereits um 1800 das Ziel, durch die Ausstellung
historischer und rezenter Werkzeuge und Erzeugnisse die industrielle Produktion zu
fördern.¹⁰⁴ 1806 initiierte Kaiser Franz I. daraufhin die Gründung des
Industriekabinetts, welches als Labor dienen, aber auch Übersicht über den *Kunstfleiß
der Staaten* bieten sollte. 1815 wurde diese Institution dem neugegründeten Wiener
Polytechnikum als Lehrmittel- und Schausammlung eingegliedert.¹⁰⁵

Erzherzog Johann gründete 1811 ein Museum mit angeschlossenem Lyzeum in Graz;
Auch hier war die Absicht dominant, die Industrie zu fördern. Eine Abteilung für
Kunstgewerbe entstand im Joanneum allerdings erst 1833.¹⁰⁶

Der erste Gewerbeverein im Gebiet der Habsburgermonarchie wurde 1829 in
Böhmen im Gefolge einer Gewerbeausstellung gegründet. Die Initiatoren waren
industriell-gewerblich tätige Bürger, ebenso wie adelige Unternehmer und
Fabrikbesitzer. Als sich bei einer Gewerbeausstellung in Wien 1835 erstmals alle
Länder der Monarchie präsentierten, kam es auch in Wien zur Gründung eines
Vereines. 1839 wurde der Niederösterreichische Gewerbeverein ins Leben gerufen,
der bald eine dominante Stellung einnehmen sollte und durch die Einrichtung einer
Fachbibliothek und einer Schausammlung sowie durch die Herausgabe einer
Zeitschrift die Verbindung von Kunst und Industrie zu fördern trachtete.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Ebd. S. 54-55.

¹⁰⁵ Ebd. S. 55.

¹⁰⁶ Ebd. S. 55.

¹⁰⁷ Ebd. S. 56.

Gründungsphase des Österreichischen Museums

Die ersten Kunstgewerbe-Ausstellungen waren bereits die treibenden Kräfte der Entstehung des Österreichischen Museums gemeinsam aufgetreten: Eitelberger verfasste einen programmatischen Artikel für die Zeitschrift *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst*, Ferstel, nachmaliger Architekt des Museumsbaues gestaltete die Ausstellungsräume, Jacob von Falke¹⁰⁸, künftiger erster Custos und Nachfolger Eitelbergers als Direktor gehörte dem veranstaltenden Kunstverein an.¹⁰⁹ Im selben Jahr wurde auch der Niederösterreichische Gewerbeverein – besonders dessen Mitglied Theophil Hansen – in dieser Richtung aktiv, unter Hinweis auf die positiven Auswirkungen entsprechender Museumsgründungen in Frankreich¹¹⁰.

Rudolf von Eitelberger betont retrospektiv die Rolle, welche die Weltausstellungen in London und Paris, insbesondere jene von 1862, für die tatsächliche Gründung eines Kunstgewerbemuseums in Wien gehabt hätten. Durch den internationalen Vergleich wären die Mängel österreichischer Produkte im Hinblick auf deren künstlerische Gestaltung erst richtig auffällig geworden.¹¹¹

Die politischen Verhältnisse in Österreich waren Anfang der 60er Jahre günstig für die Gründung eines solchen Museums: Die Einsetzung einer Kunstkommission, die Etablierung des neuen Staatsministeriums, in welchem die Ressorts Inneres und Unterricht – also Wissenschaft und Kunst – zusammengezogen wurden, wohin Eitelberger gute persönliche Kontakte hatte, sowie die Ernennung Erzherzog Rainers¹¹² zum Ministerpräsidenten begünstigten dieses Vorhaben. So fielen

¹⁰⁸ Falke veröffentlichte 1866 seine „Geschichte des modernen Geschmacks“, 1880 eine überarbeitete Neuauflage. Darin äußert er sich „voll Abscheu über den Kitsch, der als Kunst ausgegeben werde. Seine *Geschichte des modernen Geschmacks* erreichte für mitteleuropäische Leser fast die gleiche Verbindlichkeit wie Eastlakes *Hints on Household Taste* für Großbritannien und die USA. Vierzehn Jahre später indes konnte er in einer neuen Ausgabe des Buches erfreut vermelden, daß sich 'allgemein ein frisches und reges Leben entfaltet'. Seiner Ansicht nach hatte die Londoner Weltausstellung von 1851 im Crystal Palace den ‚so tief gesunkenen Geschmack‘ enthüllt; die Lehren, die hauptsächlich von den Briten daraus gezogen worden seien, hätten zu einer erfreulichen Erneuerung geführt.“ (Gay, S.98) Solche Aussagen beziehen sich wohl auf die Verdienste des Österreichischen Museums.

¹⁰⁹ Pokorny-Nagel in: Kunst und Industrie.S. 62-63.

¹¹⁰ ebd. S. 63.

¹¹¹ Eitelberger, Gründung des Oesterr. Museums. S. 81-83.

¹¹² Erzherzog Rainer Ferdinand wurde am 11. Jänner 1827 in Mailand geboren. Nach der „üblichen Prinzerziehung“ verfolgte er zunächst die Armeelaufbahn. 1857 wurde er Präsident des (ernannten) ständigen Reichsrates, 1861 – 68 Ministerpräsident der Regierung Schmerling, ab 1867 auch Mitglied

... wo er bei der Weltausstellung als Mitglied der
 Bildenden Künste wirkte, auf fruchtbaren Boden.

Zurück in Wien wurde Eitelberger zu einem Gespräch mit dem Ministerpräsidenten eingeladen. Über die Gründung des Österreichischen Museums schrieb er 1878: „Der Erzherzog befragte mich über die Stellung Oesterreichs auf der Londoner Ausstellung ... antwortete ich, dass aber dieser Mangel an Geschmacksbildung bei den österreichischen Industriellen nicht so sehr dem geringeren Talente und der geringeren Befähigung der österreichischen Bevölkerung zuzuschreiben sei, als wesentlich dem Umstande, dass bisher von officieller Seite in Oesterreich wenig für Hebung des Geschmackes geschehen sei und dass es zweckmäßig wäre, in Oesterreich etwas Aehnliches zu unternehmen, wie das South Kensington Museum in London.“¹¹³ Über dieses heißt es im folgenden: „... hatte auf mich einen ausserordentlichen Eindruck gemacht, und zwar nicht so sehr durch die reichen Sammlungen, als durch die Ziele, welche dasselbe verfolgt. Zum ersten Male sah ich ein Museum, welches nicht allein gelehrten Zwecken zu dienen hat, sondern zu gleicher Zeit und vorzugsweise dem praktischen Zwecke der Kunstförderung und der Kunstbildung gewidmet ist. Weiter fand ich im South Kensington Museum ein Princip in Anwendung, das mir sofort einleuchtete, nämlich die Verbindung der Kunstschulen mit dem Museum selbst.“¹¹⁴ Wohl aus taktischen Gründen behielt er dies aber zunächst für sich: „Bei der Unterredung, welche ich ... mit dem Minister-Präsidenten Erzherzog Rainer hatte, habe ich mich darauf beschränkt, nur die Errichtung des Museums in's Auge zu fassen, ohne die Gründung von Schulen vorläufig zu berücksichtigen. Vorerst sollte das Museum geschaffen werden, und erst dann, wenn dasselbe mit allen seinen Hilfsanstalten sich konsolidiert hätte, würde auch der Zeitpunkt herangekommen sein, die Errichtung von Schulen in's

des Herrenhauses. Ab 1872 wurde Erzherzog Rainer wieder mit militärischen Aufgaben betraut. Von 1861 bis zu seinem Tod war er als Kurator der Akademie der Wissenschaften um deren Belange sehr bemüht. 1873 hatte er zudem die Präsidentschaft der Wiener Weltausstellungskommission inne. Er galt als hochgebildet und weitgereist. Neben der Erzherzog- Rainer- Widmung an die Akademie (Reisestipendien für junge Wissenschaftler) geht auch ein wesentlicher Teil der Papyrussammlung der heutigen Österreichischen Nationalbibliothek auf eine Schenkung Rainers zurück. Erzherzog Rainer starb am 27.Jänner 1913 in Wien zwei Wochen nach seinem sechsundachtzigsten Geburtstag.

Angaben nach: Österreichisches Biographisches Lexikon. Band VIII. Wien 1983. S. 395-396.

Biographisches Lexikon Südosteuropa. Band 4. S. 18-19.

¹¹³ Eitelberger, Gründung des Oesterr. Museums. S. 85.

¹¹⁴ Ebd. S. 85.

Rainer beauftragte ihn mit der Abfassung einer
Präsident an den Kaiser weiterleitete. Dieser,
vermutlich eher an den ökonomischen Vorteilen einer Museumsgründung nach dem
Vorbild des South Kensington Museums, als an der Hebung des künstlerischen
Niveaus interessiert, reagierte wie von Eitelberger und Erzherzog Rainer offenbar
gewünscht¹¹⁶:

„Lieber Herr Vetter Erzherzog Rainer!

Da es für den Aufschwung der österreichischen Industrie ein dringendes Bedürfniss ist, den
vaterländischen Industriellen die Benützung der Hilfsmittel zu erleichtern, welche die Kunst
und Wissenschaft für die Förderung der gewerblichen Thätigkeit und insbesondere für die
Hebung des Geschmackes in so reichem Masse bieten, so finde Ich anzuordnen, dass eine
Anstalt unter der Benennung „Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie“ ehestens
gegründet werde. In diese Museum sind geeignete Gegenstände aus den Sammlungen meines
Hofes, des Arsenalles vor der Belvedere-Linie, der Wiener Universität, des hiesigen
polytechnischen Institutes und anderer öffentlicher Anstalten in der Art aufzunehmen, dass
diese Gegenstände unter Vorbehalt des Eigenthumsrechtes dem Museum dargeliehen und bei
ihrer Zurückstellung bei Bedarf gegen andere umgewechselt werden. Zugleich erwarte ich mit
Zuversicht von dem bewährten Patriotismus der Gemeinden, insbesondere Meiner Haupt-
und Residenzstadt Wien, des Adels und des übrigen besitzenden Publicum, dass auch deren
wissenschaftliche und Kunst-Anstalten und Sammlungen in derselben Weise dem Museum
werden nutzbar gemacht werden, wie diese von Seite jener Meines Hofes der Fall sein wird.

Da jedoch die Gründung dieses Museums bei der zu ihrem vollen Gedeihen erforderlichen
Grossartigkeit der Schöpfung jedenfalls einige Zeit in Anspruch nehmen wird, das Bedürfniss
nach einem solchen Institute aber vorzugsweise auf dem Gebiete der Kunst-Industrie zu Tage
getreten ist, so hat die Errichtung der hierauf bezüglichen Abtheilung des Museums unter
Vorbehalt der späteren Erweiterung derselben unverweilt zu erfolgen, und gestatte und
gestatte Ich die vorläufige Unterbringung dieser Abtheilung des Museums in dem Ballhause
Meiner Hofburg.

Die darin aufzustellenden Kunstwerke sind von Meiner Hofbibliothek, von dem Dépôt der
Bilder-Galerie am Belvedere, aus den Vorräthen an Tapeten und Mobilien Meiner Hofburg
und Meiner Schlösser (Schönbrunn, Laxenburg u.a.), von dem Antiken-Cabinete, von der
Ambraser-Sammlung, von Meiner Schatzkammer und von dem Arsenalle vor der Belvedere-
Linie auf die angegebene Art zu entlehnen, und ist die Gemeinde Wien, der Adel und das
Publicum aufzufordern, auch aus dem Wiener Gemeinde-Arsenale und aus den Privat-
Sammlungen geeignete Kunstwerke dem Museum zeitweise einzuverleihen.

Die Kunstwerke sind wohlgeordnet und verzeichnet mit den nöthigen Vorsichten der
Beschauung und dem Studium zu überlassen, und es ist den österreichischen Industriellen
selbst Gelegenheit zur Ausstellung besonders vorzüglicher Gegenstände zu geben.

Auch ist mit dem Museum eine photographische Anstalt und eine Gypsgiesserei in
Verbindung zu bringen.

Vor Allem ist jedoch für das Museum ein Statut zu entwerfen, zu dessen Ausarbeitung, sowie
zur Einleitung aller die Eröffnung des Museums vorbereitenden Schritte Ich ein
provisorisches Comité zu ernennen finde, welches unter dem Vorsitze des Sektionschefs im
Staatsministerium Karl Edlen v. Lewinski aus dem Schatzmeister Meiner Schatzkammer und
Custos Meines Münz- und Antiken-Cabinets Johann Gabriel Seidl, aus dem Kunstreferenten
im Staatsministerium, Ministerial-Secretär Dr. Gustav Heider, und aus dem
ausserordentlichen Professor der Kunstgeschichte an der Wiener Universität Rudolf v.
Eitelberger zu bestehen hat, und welches Ich ermächtigt, bei eintretendem Bedarfe seine
Erweiterung durch noch ein oder das andere Mitglied zu beantragen und nach Erfordernis

¹¹⁵ Ebd., S. 8.

¹¹⁶ Pokorny-Nagel in: Kunst und Industrie, S. 65.

– Dieses Comité hat seine Aufträge, sowie den von ihm mittelbar Eurer Liebden vorzulegen. Gegenheit mit der grössten Beschleunigung behandelt und Mir der Statuten-Entwurf, sowie die weiteren Anträge baldigst zur Beschlussfassung vorgelegt werden.
Wien, am 7. März 1863.
Franz Josef m.p.¹¹⁷

Das in dem kaiserlichen Handschreiben genannte Comité konstituierte sich. Eitelberger beschreibt dessen Aufgaben einige Jahre später: „In der Art, wie die neue Anstalt geschaffen werden sollte, war zu berücksichtigen, dass dieselbe 1. wenig Geldmittel in Anspruch nimmt, 2. keine bureaukratische oder autokratische Organisation enthält, und dass sie 3. so eingerichtet sei, dass die Vorteile derselben baldigst der Industrie zugute kommen.“¹¹⁸ Innerhalb des Comité's herrschte weitgehender Konsens, nur die Namensgebung wurde kontroversiell diskutiert: Eitelberger setzte sich für den im kaiserlichen Handschreiben gebrauchten Namen „Museum für Kunst und Industrie“ ein, während Jacob von Falke – wohl nicht zu Unrecht – annahm, der Kunsthistoriker Eitelberger würde eher die Kunst als die Industrie betonen wollen¹¹⁹ und daher als Alternative „Museum für Kunstindustrie“ vorschlug.¹²⁰ Am 31. März erfolgte die Genehmigung der Statuten des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, welches als erstes staatliches Museum dem Unterrichtsministerium unterstellt wurde.¹²¹ Die Statuten sahen einen vom Kaiser ernannten Protektor, ein vom Protektor auf jeweils drei Jahre gewähltes Kuratorium und einen Direktor vor. Erzherzog Rainer wurde Protektor des Museums¹²², Eitelberger Direktor, Falke erster Kustos¹²³, August Schestag¹²⁴ zweiter

¹¹⁷ Handbillet zitiert nach: Eitelberger, Gründung des Oesterr. Museums. S. 100-101.

¹¹⁸ Eitelberger, Gründung des Oesterr. Museums. S. 98.

¹¹⁹ Ebd. S. 114: „Wer da meinen würde, man könne die Kunst-Industrie fördern, ohne zugleich das Kunstleben im Grossen und Ganzen zu heben, irrt sehr. Die Kunst lässt sich nicht trennen in eine grosse und in eine gewerbliche Kunst; die Principien der Kunst sind gleich für die eine Richtung wie für die andere“.

¹²⁰ Pokorny-Nagel in: Kunst und Industrie, S. 69.

¹²¹ Ebd.

¹²² Erzherzog Rainer blieb fünfunddreißig Jahre lang Protektor des Museums, bis diese Funktion unter dem Direktor Arthur von Scala abgeschafft wurde.

¹²³ „Jacob von Falkes Ernennung zum Organisator des Sammlungssystems und ersten Custos plant Eitelberger von langer Hand. Die Zusammenarbeit wird sich über 25 Jahre als äußerst fruchtbar herausstellen, indem Eitelberger die Kontakte knüpfte, während Falke im Hintergrund als der „wissenschaftliche Kopf“ der Anstalt fungiert.“ Pokorny-Nagel in: Kunst und Industrie, S. 70.

¹²⁴ Franz Schestag, ehemaliger Schüler Eitelbergers und Mitglied des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung übernimmt Bibliothek und Ornamentstichsammlung. Diese war in einem

tär und Redakteur der „Mittheilungen des Kunst und Industrie“. Weiters wurde in den Statuten festgelegt, das Museum solle, „durch Herbeischaffung der Hilfsmittel, welche Kunst und Wissenschaft den Kunstgewerben bieten ... die kunstgewerbliche Thätigkeit zu fördern und zur Hebung des Geschmacks in dieser Richtung beizutragen.“¹²⁶ Geeignete Exponate seien durch Entlehnung, Schenkung, Kauf, Tausch oder eigene Erzeugung (Reproduktion) in den einzurichtenden Hilfsanstalten zu beschaffen. Außerdem wurde die Schaffung einer Fachbibliothek festgelegt sowie die Veranstaltung von Vorträgen initiiert. Um die Kontakte in die Kronländer und zum Ausland zu gewährleisten, sollten Korrespondenten bestellt und die „Mittheilungen“ herausgegeben werden.¹²⁷

Heinrich von Ferstel, der schon bei mehreren Gelegenheiten das geschaffen hatte, was man heute als Ausstellungsbau bezeichnet, erhielt den Auftrag, das Ballhaus zu adaptieren.¹²⁸ Der Umbau konnte in relativ kurzer Zeit bewältigt werden, die Kosten von 53 000 Gulden wurden vom Staat bezahlt.¹²⁹

Bei der Eröffnung wurde das Museum in einer von Falke ausgearbeiteten Systematik präsentiert, die vierundzwanzig Klassen^{130 131} umfasste:

I. Das Geflecht, II. Spezielle Textile Kunst und ihre Nachbildungen, III. Lackirarbeiten, IV. Email, V. Mosaik, VI. Glasmalerei, VII. Malerei, VIII. Schrift, Druck und graphische Kunst, IX. Aeussere Bücherausstattung, X. Lederarbeiten, XI. Glasgefässe und Glasgeräth, XII. Thongefässe, XIII. Arbeiten aus Holz, XIV. Geräte und kleinere Plastik in Horn, Bein, Elfenbein, Wachs und dgl., XV. Gefässe, Geräth und Sculptur in Marmor, Alabaster und sonstigem Stein, XVI. Kupfer, Messing, Zinn, Zink, Blei, XVII. Eisenarbeiten, XVIII. Glocken und Uhren, XIX. Gefässe,

„genialen Coup“ – so die Darstellung Eitelbergers von dem Leipziger Kunsthändler Drugulin angekauft worden. Vgl.: Eitelberger, Gründung des Oesterr. Museums. S. 103.

¹²⁵ Georg Thaa hatte Eitelberger 1862 in London als Kanzleivorstand der österreichischen Ausstellungskommission kennen gelernt. Er wechselte aus dem Staatsministerium ins Museum, kehrte aber 1869 dorthin zurück und wurde durch den Journalisten Bruno Bucher ersetzt, der dem Museum bis zu seiner Pensionierung 1897 treu blieb – zuletzt als Direktor.

¹²⁶ Eitelberger, Gründung des Oesterr. Museums. S. 105.

¹²⁷ Ebd. S. 105-108.

¹²⁸ Pokorny-Nagel in: Kunst und Industrie. S. 67.

¹²⁹ Ebd. S. 69.

¹³⁰ Das Vorbild dafür bildeten Sempers 18 Klassen im South Kensington Museum. Ebd. S. 73.

¹³¹ Eitelberger, Gründung des Oesterr. Museums. S. 108.

X. Goldschmiedekunst, XXI. Bijouterie, XXII.
 Zeichnungen für plastische Ausführung, XXIV.

Sculptur im Grossen

Diese Einteilung beruht also vorwiegend auf dem – wie Hans Tietze es später bezeichnen sollte¹³² – technologischen Prinzip, d.h. sie ist weitgehend nach Werkstoffen getroffen.

Die Eröffnung des k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie fand am 24. Mai 1864 statt. In der ersten Woche konnten 2674 Besucher gezählt werden.¹³³ Dabei wurden rund zweitausend Exponate – größtenteils Leihgaben – präsentiert, die – abgesehen vom Kaiserhaus – auch durch den Adel und von verschiedenen Klöstern zur Verfügung gestellt worden waren.

Die im kaiserlichen Handschreiben erwähnte Gipsgießerei wurde wegen des Platzmangels im Ballhaus vorerst in der Gewerfabrik in der Währingerstraße untergebracht. Die Leitung der photographischen Anstalt übernahm der Hofphotograph Ludwig Angerer. Der in Graz ansässige Archäologe Carl Haas hatte bereits 1860 ein Atelier für Galvanoplastik eröffnet, ein kostspieliges Reproduktionsverfahren, das hohe Originalgetreue garantierte. Er übersiedelte schließlich nach Wien und eröffnete in der Burggasse das „Galvanoplastische Atelier des k.k. Museums für Kunst und Industrie“. Diese verschiedenen Reproduktionsmethoden ermöglichten nicht nur, Werke auszustellen, die man im Original nicht zeigen konnte, sondern erschlossen dem Museum durch den Verkauf eigener Erzeugnisse auch eine zusätzliche Einnahmequelle.¹³⁴

Um trotz der bescheidenen Räumlichkeiten ein möglichst umfangreiches Programm zeigen zu können, wurden die Exponate oft gewechselt. Aus dem selben Grund begann man schon im Jahr nach der Eröffnung, Wanderausstellungen – sogenannte Filialausstellungen – zusammenzustellen. Als weitere Möglichkeit, einen größeren Personenkreis anzusprechen, erwies sich die Publikation der „Mittheilungen des k. k. Oesterreichischen Museums“.

¹³² Tietze, Barockmuseum. S. 68.

¹³³ Eitelberger, Gründung des Oesterr. Museums, S. 109.

¹³⁴ Pokorny-Nagel in: Kunst und Industrie, S. 73-74.

Schon bei der Einrichtung des Museums im Ballhaus der Hofburg waren die Räumlichkeiten dort für das Geplante äußerst knapp bemessen. Wegen des regen Besucherzustroms und der rasch wachsenden Sammlung wurden die Verhältnisse jedoch bald drückend. So entstand die Absicht, einen Neubau zu schaffen, die im Rahmen der gerade in Gang befindlichen Stadterweiterung gute Chancen auf Realisierung hatte – und auch tatsächlich umgesetzt wurde.

Nach längeren Verhandlungen wurde für das neue Museum schließlich der Standort am Stubenring gewählt. Eitelberger hätte gerne den prominenteren Bauplatz eines Verbindungstraktes zwischen den bereits in Planung befindlichen Hofmuseen am Kaiserforum erhalten.¹³⁵ Wäre diese Variante realisiert worden, hätte er allerdings die Eröffnung „seines“ Museums nicht mehr erlebt. Die Hofmuseen wurden bekanntlich erst 1891 dem Publikum übergeben. Die endgültige Entscheidung musste im Konsens durch den Wiener Gemeinderat, das Innenministerium und die Museumsleitung getroffen werden.¹³⁶

1866 wurde Heinrich von Ferstel¹³⁷ beauftragt, Pläne für einen selbständigen Museumsneubau anzufertigen. Diese wurden auch unverändert umgesetzt. Ferstel schuf einen in der Struktur modernen Bau mit einer relativ schlichten Fassade, die Renaissanceformen zeigt.

Der gesamte Bau ruht auf einem zwei Meter hohen Sandsteinsockel, der Außenbau ist in Backsteinen ausgeführt, die Tür- und Fensterrahmen aber in Stein. Die Fassade ist durch drei Risalite, der mittlere stark hervortretend, gegliedert. Der gesamte Bau wurde um einen zentralen Säulenhof gruppiert, dem zur Ringstraße hin, also an der Schau- und Haupteingangsseite, ein Vestibül vorgelagert ist. Der Dreiteilung der Fassade entsprechend liegen links und rechts des Zentralraumes Seitentrakte. Diese nehmen das basilikale Schema (Oberlichtsaal und zwei niedrigere Seitenlichtsäle) auf, das zu jener Zeit vorwiegend bei Nutzbauten wie Bahnhöfen

¹³⁵ Franz in: Kunst und Industrie, Architektur, S. 91-92.

¹³⁶ Ebd., S. 95-97.

¹³⁷ Heinrich von Ferstel hatte bei Eitelberger an der Akademie Kunstgeschichte gehört. In der zweiten Hälfte der 60er Jahre hatte Ferstel seine gotische Phase, die ihren Höhepunkt bei der Errichtung der Votivkirche gefunden hatte, bereits beendet und sich der Auseinandersetzung mit der Renaissance zugewandt.

...kam. Das Museum besitzt zwei Geschosse, die für ... sollen. In der Säulenhalle führt eine gegenläufige Treppe in den ersten Stock.¹³⁸

Den Vorstellungen historistischer Architektur entsprechend, verweist die Fassadengestaltung auf den Zweck des Baus. Um das gesamte Gebäude herum verläuft ein Friesband, welches um die Ornamentkunst besonders verdiente Künstler ehrt. Am Mittelrisalit findet sich ein Sgraffito, das zehn allegorische Frauengestalten zeigt. Dieses Gestaltungsprogramm sollte sowohl die künstlerischen als auch die didaktischen Aufgaben des Hauses veranschaulichen.¹³⁹

Am 4. November 1871 wurde der Neubau feierlich eröffnet. Die vierundzwanzig Klassen Falkes konnten nun seinen Vorstellungen entsprechend präsentiert werden. Die Eröffnungsausstellung zeigte Produkte der heimischen Industrie. Mit relativ großzügiger finanzieller Unterstützung des Kaisers wurden auch Ankäufe im Hinblick auf die Schaffung einer diesbezüglichen Sammlung getätigt.¹⁴⁰ (Die alljährlichen Weihnachts-, später Winterausstellungen, waren bereits als das Forum für die Präsentation der zeitgenössischen Industrieerzeugnisse etabliert.)

Zwei Wochen nach der offiziellen Eröffnung des Museums-Neubaus hielt Eitelberger einen Vortrag, in welchem es heißt: „[...]dass wir aber in einem so reizenden Baue uns bewegen können, dafür schulden wir dem Architekten Dank und den Künstlern und Bauhandwerkern, die ihm zur Seite standen.“¹⁴¹ Die Absicht, auch durch die Gestaltung des Baues den didaktischen Zielen des Museums nachzukommen, wurde offenbar zur Zufriedenheit des Direktors verfolgt: „Ihre Arbeiten bilden für sich eine permanente Kunst-Industrie-Ausstellung Wiens,[...]“¹⁴² Somit erfüllte das neue Museum bereits sieben Jahre nach seiner Gründung seinen Zweck: „Die österreichische Kunst-Industrie hört auf, vom Auslande abhängig zu sein; sie nimmt nicht bloß Impulse auf, sondern umgekehrt, sie beginnt Impulse zu geben;[...]“¹⁴³

Eitelberger stellt „sein“ Museum in einen weit größeren Zusammenhang, als denjenigen, aus dem heraus es gegründet worden war: „Jeder gebildete Mensch will

¹³⁸ Franz in: Kunst und Industrie, Architektur, S. 98-100.

¹³⁹ Ebd. S. 100.

¹⁴⁰ Pokorny-Nagel in: Kunst und Industrie, S. 78.

¹⁴¹ Eitelberger, Kunstbestrebungen. S. 172.

¹⁴² Ebd. S. 173.

¹⁴³ Ebd. S. 174.

„...jede gebildete Nation betrachtet die geistige und geistige Freiheit als eine Grundbedingung ihrer Existenz. Diese Lebensmaxime aller gebildeten Menschen und aller Nationen hat nichts zu thun mit engherzigem Particularismus und nichts zu thun mit den Leidenschaften des Egoismus.“

Die Zeiten sind vorüber, wo gebildete Völker und gebildete Menschen glauben können, sich von Nachbarmenschen und Nachbarvölkern abschließen zu können. Am allerwenigsten ist dies auf dem Gebiete der Kunst und Kunst-Industrie, am allerwenigsten in Oesterreich möglich.“¹⁴⁴ Aber nicht nur in politischer Hinsicht, auch in kunsttechnischer lässt er das Österreichische Museum über sich selbst hinausweisen: „...die Erfahrungen, welche beim Baue des neuen Opernhauses und des Oesterreichischen Museums gemacht wurden haben deutlich gezeigt, welch’ mächtigen Impuls die gesammte Kunst-Technik und die gesammte Kunst-Industrie Wiens gerade durch diese Bauten erfahren haben.“¹⁴⁵ Durchdrungen von den Erfolgen des Österreichischen Museums und wohl auch in der Hoffnung, „auf dieser Welle schwimmend“ einen lange gehegten Wunsch realisieren zu können, weist Eitelberger auf den Mangel eines Museums für Gegenwartskunst, einer Nationalgalerie hin: „Wer die Ausstellungen Wiens besucht, um sich über die Kunst in Oesterreich zu orientiren, der wird durch dieselben eine sehr ungenügende Antwort erhalten. Mir ist es ganz unmöglich geworden, mich durch dieselben zu orientiren, wie die Kunst in Galizien, in Ungarn, in Böhmen steht;...“¹⁴⁶ und er vergisst auch nicht, die politischen Aspekte der Kunstverwaltung zu betonen „...“, denn der Staat wird nicht geschaffen durch rohe Gewalt, sondern durch die Ueberzeugungen der Angehörigen des Staates.“¹⁴⁷ Des weiteren prangert Eitelberger die Mängel der Kulturpolitik an: „...“, dass die Gesetzgebung zu Zeiten des Kaisers Franz eine nicht ganz so unverständige war, indem sie auf den österreichischen Staatsgedanken einen besonderen Nachdruck legte..., als die Statuten für die Akademie der bildenden Künste abgefasst worden sind; und da erinnere ich mich zweier Paragraphe, die zeigen, dass man damals von der staatenbildenden Mission

¹⁴⁴ Eitelberger, Kunstbestrebungen. S. 177.

¹⁴⁵ Ebd. S. 194.

¹⁴⁶ Ebd. S.196-197.

¹⁴⁷ Ebd. S. 198.

lung gehabt hat. Einer dieser Paragraphe bezieht sich auf die Kunst als Förderungsmittel des Nationalwohlstandes. Dem Geiste dieses Paragraphen versuchen wir im Oesterreichischen Museum gerecht zu werden und durch Filial-Ausstellungen das Gemeingefühl der und die Wechselseitigkeit zwischen den einzelnen Kronländern und dem Reichs-Institute aufrecht zu erhalten, soweit dies in den engen Grenzen des Museums möglich ist.“¹⁴⁸ „Heutigen Tages hat sich der Staat fast allen Einflusses auf die Kunstaussstellungen begeben; ... er hat kein Mittel mehr in Händen, um die österreichischen Künstler, die theilweise verbittert im Auslande leben, an die österreichische Staats-Idee zu erinnern.“¹⁴⁹ Im folgenden kommt Eitelberger auf die bevorstehende Weltausstellung in Wien zu sprechen, von der er eine Änderung dieser Zustände erhofft. Er wirbt für eine möglichst profunde Organisation im Vorfeld und warnt schließlich: „...wird man auch, wie in der Kunstabtheilung, so in allen anderen, das Hervortreten jener particularistischen Bestrebungen verhindern müssen, durch welche nichts erzielt würde, als eine Illustration der Versuche, die gemacht werden, den Zerfall Oesterreichs vorzubereiten. Das wäre wohl das kläglichste Schauspiel, welches wir dem Auslande gegenüber geben könnten, wenn man auf denselben die Embryos jener zahlreichen, wie sie sagen glorreichen Nationen und Reiche finden würde, welche nach dem Zerfall Oesterreichs auf dem österreichischen Boden entstehen würden.“¹⁵⁰ In diesem Zusammenhang weist Eitelberger darauf hin, dass er schon vor langer Zeit die Forderung nach einer „Österreichischen Geschichtsgalerie“ aufgestellt habe, der ungehört verhallt sei.¹⁵¹ Es liegt nahe anzunehmen, dass er, der schon immer gerne Direktor eines Kunstmuseums geworden wäre und auch versucht hatte, das Österreichische Museum einem solchen möglichst stark anzunähern, den Augenblick für günstig erachtete, eine weitere Gründung vorzubereiten.

¹⁴⁸ Ebd. S. 198.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Ebd. S. 202.

¹⁵¹ Ebd. S. 197.

Vgl. Kapitel 6.1.1.

Schulen, die im weitesten Sinne als Vorläufer der dem Österreichischen Museum angeschlossenen Lehranstalt gelten können, existierten sowohl auf nationaler¹⁵² wie auf europäischer Ebene längst vor den entsprechenden Museen. So gab es in Frankreich schon im 17. Jahrhundert beispielsweise Ausbildungsstätten der Manufactures des Gobelins und ab Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden mehrere Gewerbeschulen. In Wien wurde zunächst 1758 eine Manufakturzeichenschule eingerichtet¹⁵³, die später mit der Akademie vereinigt wurde und bis zur Akademiereform 1850 bestand. Sie sollte Musterzeichner für die Seidenindustrie ausbilden. 1766 folgte die Kupferstecherakademie und 1767 die Possier-, Verschnaid- und Graveurakademie.¹⁵⁴

Eine konsequente – räumliche und institutionelle – Trennung von künstlerischer und kunstgewerblicher Ausbildung sollte allerdings erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Gründung der dem Österreichischen Museum angeschlossenen Schule erfolgen.

„Die Idee zur Gründung einer Kunstgewerbeschule reicht, wie die eines Museums für Kunst und Industrie, bis in die fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts zurück. Auch dort, wo ausschließlich von einer Museumsgründung die Rede ist, stehen immer auch Fragen der gewerblichen und industriellen Aus- und Fortbildung zur Diskussion, da ja ... der Museumsbegriff stark von einer praxisorientierten, lehrhaften Funktionsbestimmung geprägt war und sozusagen selbst teilweise <schulische> Funktionen beinhaltet.“ schreibt Gottfried Fliedl über die Gründung der Kunstgewerbeschule¹⁵⁵.

Die Gründung einer Kunstgewerbeschule war Eitelberger – wie bereits erwähnt – schon vorgeschwebt, als er 1862 aus London zurückkam und das Modell des South Kensington Museum vor Augen hatte.

¹⁵² Vgl. Kapitel 3.2.

¹⁵³ Vgl. Kapitel 3.2.

¹⁵⁴ Fliedl, S. 49.

¹⁵⁵ Fliedl, S. 78.

die Kunstgewerbeschule in der Gewehrfabrik der Schule stand ein alle drei Jahre zu wählender Aufsichtsrat vor, bei der Gründung bestehend aus¹⁵⁷: Erzherzog Rainer (Protektor), Rudolf von Eitelberger (Aufsichtsratsvorsitzender), Heinrich von Ferstel (Polytechnikum), Eduard Engerth (Akademie der Bildenden Künste), Ernst Brücke (Universität Wien), Josef Reckenschuß (Niederösterreichischer Gewerbeverein), Edmund Graf Zichy (Kuratoriumsdirektor).

Der erste Lehrkörper wurde so zusammengestellt, dass er eine ausgewogene Mischung akademischer Künstler und kunstgewerblicher Praktiker aufwies.¹⁵⁸ Nach der Gründung der Secession ging die Kunstgewerbeschule binnen weniger Jahre in die Hände der Secessionisten über.

Gottfried Fliedl beschreibt die Aufgaben von Schule und Museum folgendermaßen: „*Ästhetische*, das heißt ‘Hebung des Geschmacks’, ‘Veredelung’ der gewerblichen und industriellen Produktion, *ökonomische*, das heißt Herstellung und Festigung der Konkurrenzfähigkeit der Zweige des Kunstgewerbes im nationalen und internationalen Wettbewerb und schließlich *ethische*, wie die Harmonisierung von Klassengegensätzen (zum Beispiel durch ‘geschmackliche Erziehung’) oder von nationalen Gegensätzen“.¹⁵⁹

3.4.6 Die Bedeutung der Institution

Das wesentliche Motiv für die ausführliche Behandlung der Gründung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie sowie der angeschlossenen Kunstgewerbeschule im Rahmen dieser Arbeit liegt nicht in der zukunftsweisenden Konzeption dieser Institution: Denn der didaktische Gedanke „durch Anschauung vorbildhafter (Kunst-)gegenstände den Geschmack des Publikums zu heben“ ist in seiner Grundhaltung stark dem akademischen Lehrideal verbunden, das zu jener Zeit beispielsweise in Frankreich schon infrage gestellt wurde.

Als wesentliche Neuerung von nachhaltiger Bedeutung ist vielmehr zu erachten, dass erstmals auf dem Gebiet der Habsburgermonarchie ein staatliches Museum

¹⁵⁶ Pokorny-Nagel in: Kunst und Industrie, S. 78.

¹⁵⁷ Ebd. S. 77.

¹⁵⁸ Eitelberger, Gründung der Kunstgewerbeschule, S. 125-128.

¹⁵⁹ Fliedl, S. 42.



an eine Sammlung zusammen, für diese errichtete
stellte Gebäude, das auch als Museum konzipert

worden war.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Die Hofmuseen waren zwar früher begonnen worden, dennoch konnten sie erst später fertiggestellt werden.

3.5.1 Wiener Kunstverein

In den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts war das Interesse an den Bildenden Künsten offenbar kontinuierlich gestiegen. So wurde 1830 in Wien als private Initiative der „Verein zur Förderung der Bildenden Künste“ (so der offizielle Name) gegründet, der damit Vorbildern in Deutschland folgte. Ende 1831 verzeichnete der Verein bereits 1431 Mitglieder, darunter Kaiser und Kaiserin. Der Mitgliedsbeitrag betrug 50 Gulden jährlich. Mit dieser Mitgliedschaft erwarb man eine Aktie und ein Los für die Lotterie, deren Verlosungen im Palais Schwarzenberg stattfanden. Es war auch möglich, mehrere Mitgliedschaften, d.h. Lose zu halten.¹⁶¹ Das rasche Anwachsen der Mitgliederzahl machte die Errichtung eines eigenen Vereinslokals nötig, welches sich im Volksgarten befand.

Hatten dem Wiener Kunstverein deutsche Vorbilder gedient, wurde er nun seinerseits zum Modell für Neugründungen in der gesamten Monarchie. 1871 fand er eine neue Organisationsform und ging in der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ auf.

3.5.2 Österreichischer Kunstverein

Zum Jahreswechsel 1850/51 kam es zur Gründung des Österreichischen Kunstvereins, welcher in den Statuten die Förderung der Kunst im allgemeinen und der vaterländischen im besonderen festgeschrieben hatte.¹⁶² Dem war ein freilich erfolgloser Widerstand des bereits bestehenden Kunstvereins vorangegangen. Ein wesentlicher Unterschied in der Gebarung bestand darin, dass im Wiener Kunstverein die Mitglieder nur ihre eigenen Werke ausstellen und verkaufen durften, während im Österreichischen Kunstverein die Mitglieder auch Kunstwerke anbieten konnten, die sie bloß besaßen.¹⁶³ Als mächtigster Feind des Österreichischen Kunstvereins sollte sich jedoch die Akademie – allen voran Ruben – erweisen, wobei

¹⁶¹ Ein derartiges Konzept für einen Kunstverein war bereits 1822 von Nobile entworfen worden. Vgl. Wagner, Akademie, S. 93.

¹⁶² Vortrag Sabine Grabner, Symposium 17. Oktober 2003.

¹⁶³ Springer, S. 45.

und, der Verein fördere nur die kommerziellen
Entwicklung der Kunst.¹⁶⁴

3.5.3 Die Genossenschaft bildender Künstler Wiens

Die Genossenschaft bildender Künstler Wiens ging aus einer losen Gesellschaft hervor, die sich ab den 1840er Jahren im Gasthaus „Zum blauen Strauß“, im dortigen „Albrecht-Dürer-Saal“ zu treffen pflegte. Hier entstand der „Albrecht-Dürer-Verein“, eine der „Urzellen der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens“.¹⁶⁵ Um 1856 gründeten einige Mitglieder dieser Gesellschaft den Verein „Eintracht“. Trotz der von Thun in einer ausführlichen Stellungnahme zum Antrag dieser Vereinsgründung geäußerten Zweifel, konnte das Projekt realisiert werden, sodass bei der Münchner Kunstausstellung 1858 zwei österreichische Gruppierungen in Erscheinung traten: Die um Akademie und Albrecht-Dürer-Verein versammelten Vertreter der alten Schule und das Umfeld der „Eintracht“ als Vertreter der neuen Schule. Trotz großer Gehässigkeiten zwischen den beiden Lagern konnte Sicardsburg eine Annäherung vermitteln, die 1861 in der Vereinigung zur „Genossenschaft bildender Künstler“ mündete.¹⁶⁶ In diesem Jahr überreichten die Künstler auch eine Denkschrift an den neuen Staatsminister Schmerling, in der unter anderem die Errichtung eines Künstlerhauses in Wien gefordert wurde, wofür im Juni die Ausschreibung eines „Concours“ erfolgte und im Dezember die eingereichten Projekte im Vereinslokal des älteren Kunstvereines im Volksgarten ausgestellt wurden. Umgesetzt wurde schließlich das Projekt August Webers¹⁶⁷, hinter dem van der Nüll und Sicardsburg standen. Allerdings wurde aufgrund zahlreicher Änderungswünsche erst 1865 mit dem Bau tatsächlich begonnen.¹⁶⁸ Dann wurden die Bauarbeiten allerdings so rasch vorangetrieben, dass Kaiser Franz Joseph schon am 1. September 1868 den Schlussstein für das Gebäude legen konnte. „Den größeren Rahmen für dieses Fest bildete die „Dritte Allgemeine Deutsche

¹⁶⁴ ebd. S. 47f.

¹⁶⁵ Springer, S. 55.

¹⁶⁶ Springer, S. 57-58.

¹⁶⁷ geboren 1836 in Prag, gestorben 1903 in Moskau.

¹⁶⁸ Springer, S. 275-276.

Diese relativ rasche und nachhaltige Etablierung lässt sich wohl damit erklären, dass eine , auch als solche empfundene, Lücke abdecken konnte. „Man kam dem Künstlerhaus als Institution mit großem Vertrauensvorschuß entgegen, da nach allgemeiner Ansicht sowohl der ältere als der jüngere Kunstverein und die Akademie mit ihren Kunstaussstellungen auf drei verschiedene Arten Fiasko gemacht hätten. Man erklärte sich von vorneherein zufrieden, wenn es hier nur gut *arrangierte* Ausstellungen zu sehen gäbe, ...“¹⁷⁰

Die Genossenschaft bildender Künstler als Vertreterin aller Künstler sollte ungefähr 30 Jahre ihre Funktion erfüllen, bis es zur nächsten größeren Abspaltung kam.

3.5.4 Die Secession

Schon wenige Jahre nach der Gründung der Secession 1897 veröffentlichte der Kunstkritiker Ludwig Hevesi¹⁷¹ eine Darstellung über diese Thematik, die bis heute die grundlegenden Informationen zu diesen Vorgänge bietet. Beim Austritt von Klimt und anderen aus der Genossenschaft bildender Künstler stellten persönliche Motive wie wechselseitige Beleidigungen und eine als diskriminierend empfundene Ausstellungspolitik die Ursache dar. Die schließlich gewählte Bezeichnung „Secession“ bringt dies auch deutlich zum Ausdruck.¹⁷²

Wie Shedel ausführt: „Vom ersten Augenblick ihrer Entstehung spielte in der Wiener Secession die Frage der Identität eine wesentliche Rolle. Die Künstler, die sie gründeten, wollten mit diesem Akt ihre persönliche Identität wie auch die Identität ihrer Kunst festlegen.“¹⁷³ Des weiteren betont Shedel, dass die Gemeinsamkeit zwischen den secessionistischen Künstlern, wie den Gründungsmitgliedern Gustav

¹⁶⁹ Springer, S. 280.

¹⁷⁰ Presse, 26.VIII.1865; S.1; zitiert nach Springer, S. 280.

¹⁷¹ Hevesis Naheverhältnis zur Secession zeigt sich unter anderem dadurch, dass er von den Secessionisten gebeten wurde, die Portalinschrift für das neuerrichtete Secessionsgebäude zu entwerfen. Aus mehreren Vorschlägen wählten sie dann „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“.

¹⁷² Der ebenfalls in Betracht gezogene Name „Die Jungen“ hätte wohl eher nur zu Spott angeregt, zumal auch der greise Rudolf von Alt in diesem Zusammenhang noch eine Rolle spielte.

¹⁷³ James Shedel, Kunst und Identität. Die Wiener Secession 1897-1938, S. 13 In: Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession (Hg.), Secession. Die Wiener Secession vom Kunsttempel zum Ausstellungshaus. S.13-47 Ostfildern-Ruit 1997, S. 13.

Man Moser, weniger im stilistischen Bereich gelegen, verweist auf die geistigen, philosophischen aber auch politischen Orientierung. Dies kam schon in den Gründungsdokumenten der Secession zum Ausdruck, sei es durch die Wahl des Mottos, durch die Wahl des Namens oder durch die Forderungen, die in den Statuten aufgestellt wurden. Beispielsweise ersuchten die Secessionisten Hevesi um Vorschläge für ein Motto, aus denen dann bekanntlich „Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit.“ gewählt und über dem Eingang des relativ rasch fertig gestellten Secessionsgebäudes angebracht wurde.

Auf eine weitere, über den ohnehin fragwürdigen Gegensatz „Alt-Jung“ hinaus reichende, politische Dimension der Secession verweist James Shedel, wenn er meint: „Mit ihrer Selbstbezeichnung als Vereinigung bildender Künstler Österreichs bekannte sich die Secession dazu, österreichisch zu sein, und wurde damit durch ihre Kunst in die schwierige und komplexe Frage der Definition einer Nation miteinbezogen.“¹⁷⁴

Der von Josef Olbrich geschaffene Sezessionsbau setzte insofern einen Markstein in der „Kunstlandschaft Wien“, als dieses Ausstellungshaus für Gegenwartskunst dezidiert die Formensprache der Moderne, nicht des Historismus verwendet. Die Secessionsbewegung hatte rasch Anerkennung gefunden: eigenes Vereinsgebäude, Besuch durch den Kaiser, Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule, Mitwirkung im Weltausstellungskomitee Paris 1900, Berufung in die Kunstkommission. Nun wollte man ein eigenes staatliches Museum, eine Moderne Galerie, wie es ja in den Statuten der Secession schon gefordert worden war. „Die Forderung der Gründung einer „Galerie für Moderne Kunst“, wie sie 1897 in den Statuten der Secession zum Ausdruck kam, war also mehr als gerechtfertigt.“, meint dazu auch Hammel-Haider.¹⁷⁵ In der auszugsweisen Fassung der Statuten, welche 1898 in ver sacrum veröffentlicht wurde, scheint dieses Passus nicht auf. Angeführt ist jedoch der §14, welcher lautet: „Im Sinne ihrer leitenden Grundsätze beabsichtigt die Vereinigung, den Reingewinn der von ihr selbständig veranstalteten Ausstellungen (nach Abzug eines Drittels für den Reservefond) zum Ankauf von in diesen Ausstellungen exponierten Kunstwerken zu verwenden, die einer der in Wien bestehenden

¹⁷⁴ ebd.

¹⁷⁵ Hammel-Haider in: Museumsraum Museumszeit. S. 189.

...ise zu überlassen sind.“¹⁷⁶ Von dieser Bestimmung – schon bald zu Gunsten der Modernen Galerie

oftmals Gebrauch gemacht.

1901 richtet die Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Secession, eine Denkschrift an das Unterrichtsministerium, welche sie in ihrer Zeitschrift „Ver Sacrum“ veröffentlicht. Darin wird die Aufforderung zur Gründung der Modernen Galerie wiederholt und präzisiert, es solle „eine gewissenhaft angelegte Beispielsammlung zu einem österreichischen Künstlerlexikon sein.“¹⁷⁷ Dieses Ansinnen konnte jedoch, wie wir sehen werden, nur teilweise erfüllt werden, indem es zwar 1903 endlich zur Gründung eines solchen Museums kommen sollte, dieses aber nicht mit entsprechenden budgetären und personellen Mitteln ausgestattet wurde.

Als wesentlicher Beitrag zur Etablierung der internationalen Moderne in Wien ist zweifellos die von der Secession veranstaltete Impressionisten-Ausstellung, welche auch von den Zeitgenossen als Meilenstein angesehen wurde: „Die Vereinigung feiert einen nie mehr übertroffenen Erfolg in der Ausstellung der französischen Impressionisten vom Jahre 1901, vielleicht der schönsten Zusammenstellung moderner Malerei, die je zu Eintagszwecken in einem Haus der Kunst geschaffen wurde.“¹⁷⁸ Dieser Satz findet sich in einer Würdigung des Malers Carl Moll genau zwanzig Jahre nach der Impressionisten-Ausstellung.¹⁷⁹

Doch der Beitrag der Secessionisten zur Gründung der Modernen Galerie sollte nicht nur ein ideeller, politischer und publizistischer sein: Aus Vereinsmitteln widmete die Secession 1901 für die zu gründende Moderne Galerie unter anderen Werke von van Gogh und Segantini.¹⁸⁰

Als Hugo Othmar Miethke 1904 seine Wiener Galerie in der Dorotheergasse samt Verlag an den Juwelier und Klimt-Freund Paul Bacher verkaufte, gab er damit –

¹⁷⁶ ver sacrum 1898, 1. Jahrgang, 1. Heft, S. 27.

¹⁷⁷ Zitiert nach F.M. Haberditzl in: Verein der Museumsfreunde (Hg.), Moderne Galerie in der Orangerie des Belvedere. Mit 64 Tafeln. (Wien 1929). S.V-VI.

¹⁷⁸ Künstlerhaus Wien, Carl Moll. Eine Auswahl aus seinem Werke anlässlich der Vollendung seines 60. Lebensjahres. Zusammengestellt von Dr. Ernst Gross, Sebastian Isepp, Anton Kolig, Franz Wiegele. (Wien 1921). S. 8.

¹⁷⁹ Auf Molls Rolle bei der Gründung der Secession wie auch der Modernen Galerie wird im folgenden noch näher eingegangen.

¹⁸⁰ F.M. Haberditzl in: Verein der Museumsfreunde (Hg.), Moderne Galerie in der Orangerie des Belvedere. Mit 64 Tafeln. (Wien 1929). S. VI.

Schuss zum Austritt der sogenannten Klimt-Gruppe
projizierte Bacher Carl Moll als künstlerischen Leiter der
Galerie. Eine Gruppe von Mitgliedern der Secession hatte die Vorstellung, diese
Firma als Verkaufsraum der Secessionisten zu betreiben, worüber eine
Auseinandersetzung entbrannte, die eben mit dem Austritt, Klimts, Molls und
einiger anderer endete.¹⁸¹

Van Heerde stellt gerade im Zusammenhang mit der Secession die Frage, warum die
österreichische Bürokratie deutlich aufgeschlossener der modernen Kunst gegenüber
agierte als beispielsweise die deutsche. In Österreich nahm Kaiser Franz Joseph
bezüglich der verschiedenen Kunstströmungen eine neutrale Grundhaltung ein, sie
sollten gleich behandelt werden. Im Gegensatz dazu griff Kaiser Wilhelm – wie wir
sehen werden – in Deutschland persönlich mehrfach mit Nachdruck in die
Kulturpolitik ein, und zwar zu Ungunsten der Moderne.¹⁸²

Unter der in Österreich 1899 eingesetzten Beamtenregierung kam es zu einem nicht
auf die Kunstförderung beschränkten Modernisierungsschub. In dieser Zeit wurde
auch das Kulturbudget aufgestockt. „Kunst sollte der neuen Dynamik Ausdruck
verleihen.“¹⁸³ Wesentliches Ziel dieser Maßnahmen war es, die Einheit des Reiches
zu betonen. Die Secessionisten passten gut in dieses Bild: österreichisch, kaisertreu
und supranational.

Die Gründung der Secession sollte also auch einen wesentlichen Beitrag dazu leisten,
dass die Moderne Galerie schließlich doch noch als Institution geschaffen wurde. Die
projektierte Errichtung eines Museumsbaues für diese Sammlung – tunlichst
ebenfalls in moderner Formensprache – wurde jedoch bekanntlich nie realisiert.

¹⁸¹ Natter, S. 191-192 In: G. Tobias Natter, Gerbert Frodl, Carl Moll. (1861-1945) (Ausst. Kat).
Österreichische Galerie Belvedere Wien. (Salzburg 1998).

¹⁸² Vgl. besonders Kapitel 5.6.

¹⁸³ van Heerde, Symposium 17. Oktober 2003.

Die österreichische Kunstgeschichte der Zukunft wird die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ohne Zweifel als eigene Aera betrachten. Die Franz Josefs-Zeit rollt sich als ein halbes Säkulum bildender Kunst zwischen zwei großen Wendepunkten ab. Das Jahr 1848 giebt der Kunst die Freiheit, das heißt ihr Selbstbestimmungsrecht; der bureaukratische Standpunkt wird vom künstlerischen abgelöst. Und heute sehen wir, daß die ebenso gründliche Umwälzung zum Modernen auch Oesterreich ergriffen hat, die Morgenröte eines neuen Stils, diesmal nicht von Osten, sondern von Westen her, bestrahlt den Stefansturm. Was zwischen diesen beiden Punkten liegt, mag uns Mitlebenden zunächst nur als Uebergangszeit erschienen sein, als eine Reihe von Uebergangszeitpunkten vielmehr, aber die Zukunft in ihrer perspektivischen Rückschau wird die mannigfachen Charakterzüge gewiß unter einem Gesichtswinkel erblicken. Ihr wird sich ein Franz-Josef-Stil darstellen, und dieser Stil wird ein entschieden nationaler sein, wenn auch mehr ein wienerischer, als ein österreichischer. Denn Wiener Boden, Klima und Volkscharakter haben ihn geboren, von Wien aus hat er die Provinz erobert, ja durch erobernde Geister, wie Schwind und Makart, Hansen, Schmidt und Eitelberger, auch im Auslande sich fühlbar gemacht.

Mit diesen Worten beginnt Ludwig Hevesi denjenigen 1903 erschienen Band der Oesterreichischen Kunst, der sich mit dem Zeitraum von 1848 bis 1900 befasst.¹⁸⁴

In den voran gegangenen Kapiteln wurde versucht, die Welt der Bildenden Kunst, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Österreich darstellte und veränderte zu zeigen. Abschließend soll nun die Frage gestellt werden: Wer waren die Künstler, die hier verwaltet, gefördert, ausgebildet, mit Aufträgen bedacht, gefeiert und geschmäht wurden? Selbstverständlich kann hier keine „österreichische Kunstgeschichte 1848-1918“ geschrieben werden. Dennoch scheint es unmöglich, die Entwicklungen, die zur Errichtung der Modernen Galerie geführt haben, zu verstehen, ohne einen Überblick der Künstler jener Zeit zu geben. Dabei sollen zwei Werke als Basis dienen: Einerseits Ludwig Hevesis, als erster Band einer nicht fortgeführten Reihe publiziertes Werk zur österreichischen Kunst 1848-1900.¹⁸⁵ Dieses Buch erschien 1903, in jenem Jahr also, in dem die Moderne Galerie eröffnet und der Katalog der Sammlung Moderner Meister des Kunsthistorischen Museums

¹⁸⁴ Ludwig Hevesi, Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert. 1848-1900. (Leipzig 1903) S. 115.

¹⁸⁵ Es handelte sich ein Projekt des Leipziger E. U. Seemann Verlages, das unter dem Titel „Geschichte der modernen Kunst“ eine Reihe von 14 einzeln käuflichen Bänden vorsah: Deutschland 3 Bände (Malerei – Plastik – Architektur), Österreich 2 Bände (Bis 1848 – Bis 1900), Frankreich 2 Bände (Malerei – Plastik und Architektur), England und Amerika 2 Bände, Holland und Belgien 1 Band, Russland 1 Band, Skandinavien 1 Band, Italien und Spanien 1 Band, Ungarn 1 Band.

seits soll im folgenden der von Gerbert Frodl
österreichischen Kunstgeschichte über das 19.
Jahrhundert¹⁸⁶ die Grundlage bilden.¹⁸⁷ Im folgenden wird also die Wien-zentrierte
Sichtweise jener Zeit beibehalten; nur wenigen Künstlern gelang es, überregionale
Bedeutung in Österreich-Ungarn zu erlangen, ohne ihren Lebensmittelpunkt in die
Reichshaupt- und Residenzstadt zu verlegen. Als seltenes Beispiel hierfür wäre der
Prager Emil Orlik zu nennen. Andererseits lässt sich auch in dieser Zeit bereits die
bekannte Tendenz beobachten, Menschen, die es zu internationaler Reputation
gebracht haben, sehr in einer sehr großzügigen Interpretationsweise als Österreicher
zu bezeichnen, wie am Falle Giovanni Segantinis zu sehen sein wird.

In der Zeit nach der Revolution dominierten in Wien vor allem Künstler, die noch
dem Biedermeier¹⁸⁸ verhaftet waren. Josef von Führich schuf mit seinen Schülern
Leopold Kupelwieser und Franz Dobiaschofsky den Bildschmuck der
Altlerchenfelder Kirche (Architekt Johann Georg Müller). Die meist genannten
Namen jener Zeit waren Karl Rahl, Friedrich Gauermann und Ferdinand
Waldmüller, welcher auch in der Kunstpolitik eine wichtige Rolle spielte und lange
der höchstdotierte österreichische Künstler war. Mit Waldmüllers Namen beginnen
auch nahezu alle Werke, die um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert über
österreichische Gegenwartskunst geschrieben wurden. Der seinerzeit hochberühmte
Josef Kriehuber, ein Spezialist für Portraitleithographie, hingegen ist heute kaum
bekannt.

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts kam der Historienmalerei eine besonders
wichtige Rolle zu; in Wien dominierten in diesem Genre Christian Ruben und Fritz
L'Allemand, dessen Neffe Sigmund L'Allemand als *der* Spezialist für militärische
Bilder galt, während die Fresken im Arsenal von Karl von Blaas geschaffen wurden.

¹⁸⁶ Gerbert Frodl (Hg.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. 19. Jahrhundert*. München, Berlin, London, New York 2002 [=Band 5 Hermann Fillitz (Hg.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*].

¹⁸⁷ Die Moderne Galerie wurde – wie zu ersehen sein wird – als Nationalgalerie geplant. Allerdings konnte man von Anfang an dort auch Werke ausländischer Künstler sehen. (zu den Typologien solcher Museen vgl. Exkurs Nationalgalerie) Im Rahmen der vorliegenden Arbeit erscheint ein Überblick über die europäische Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts jedoch nicht zielführend.

¹⁸⁸ Der Begriff Biedermeier begann sich um 1900 durchzusetzen, in zeitgenössischen Kunstbüchern ist er jedoch noch nicht zu finden.

bauten brachte zahlreiche Aufträge mit sich: Moritz
 60er Jahre nach Wien zurück und schuf die Fresken
 im Opernhaus, Anselm Feuerbach den Titanensturz in der Aula der Wiener
 Akademie der Bildenden Künste, Hans Canon den „Kreislauf des Lebens“ im
 Treppenhaus des Naturhistorischen Museums.

Zweifellos erhielten die bildenden Künstler durch die Auftragsflut im
 Zusammenhang mit der Stadterweiterung wichtige Impulse. Dieser fördernden
 Wirkung war man sich auch durchaus bewusst: „Der Kaiser genehmigte diese
 Programme [zur Ausschmückung der Hofmuseen, von Semper entworfen; Anm. d.
 Verf.] ... Schon am 14. Mai d. J. hatte er nachdrücklich empfohlen, bei der Vergebung
 der Arbeiten an Hofgebäuden vor allem Schüler der Wiener Akademie zu
 beschäftigen.“¹⁸⁹ Wie schon bei den Neubauten des Österreichischen Museums für
 Kunst und Industrie und der Akademie ersichtlich wurde, entstanden durch die
 Ringstraßenbauten tatsächlich vielfältige Aufgaben, und dies nicht nur für
 Architekten. Bei der Ausstattung des Kunsthistorischen Museums kamen dann
 tatsächlich alle österreichischen Künstler zum Zug, die zu jener Zeit über eine
 entsprechende Reputation verfügten.¹⁹⁰ Für die umfassende malerische
 Ausschmückung des Hauses wurden zahlreiche Künstler herangezogen, darunter
 Mihaly Munkácsy für das große Deckengemälde *Apotheose der Kunst* im
 Treppenhaus, Hans Makart schuf zwölf Lünettenbilder (Allegorien und
 Künstlerbildnisse), Franz Matsch und die Brüder Ernst und Gustav Klimt
 Zwickelmalereien (Hauptepochen der Kunst und des Kunstgewerbe). Die
 Räumlichkeiten der Fachabteilungen wurden entsprechend ihrer zukünftigen
 Funktion gestaltet, so malte beispielsweise Falkenstein (nach Angabe Wendelin
 Boeheims) heraldische Deckenbilder und ein Wandbild. Die Antikensammlung
 erhielt allegorische Gemälde für die Ecksäle von Karl Karger, Ludwig Hans Fischer
 und Robert Ruß wurden mit Ansichten von Gjölbaschi-Trysa und Samothrake
 beauftragt, Simon steuerte sechs allegorische Bilder bei.

¹⁸⁹ Lhotsky, KHM I.; S. 83 lt. Anm. 269 Obersthofmeisteramt 2404 ex 1874.

¹⁹⁰ Lhotsky, KHM I.; S.103.

aus 76 Bildchen von August Eisenmenger finden,angaben Albert Ilgs ein großes Deckengemälde, die

Mäzene des Hauses Habsburg darstellend, im „Goldsaal“.

Auch eine große Schar an Bildhauern konnte beschäftigt werden: So wurde im 1. Stock der Saal II von Josef Lax gestaltet, Saal III von Alois Düll, Saal VIII von Ferdinand Neuhofer, Saal IX durch Johann Jakob Silbernagl, Saal XII durch Josef Beyer, Saal XIII durch Arthur Straffer. Die Bildhauerarbeiten im Saal XVIII schuf Karl Sterrer, im Saal XX Anton P. Wagner, im Saal XXI Emmerich Swoboda und im Saal XXIV Franz Becher. Schließlich kamen im Saal XXVII Josef Fritsch, im Saal XXVIII Otto König, im Saal XXXI Franz Koch und im Saal XXXII Karl Costenoble zum Zug. Viktor Tilgner fertigte insgesamt 49 Büsten an, mit der Herstellung der Plastiken in der Kuppel und an der Fassade wurde Rudolf von Weyr beauftragt.

Auch für die Plastiker bot die „Ausschmückung der Stadt Wien“, die im Zusammenhang mit der Errichtung der Ringstraße erfolgte, ein reiches Betätigungsfeld: so schuf der Kärntner Hans Gasser das Donauweibchen im Stadtpark, Anton Fernkorn die Reiterstandbilder Erzherzog Karls und Prinz Eugens am Heldenplatz, Kaspar Zumbusch konnte den Auftrag für das Maria Theresia Denkmal zwischen den Hofmuseen erringen, wie auch für die Denkmäler Beethovens, Radetzkys und Erzherzog Albrechts. Das Schubertdenkmal, die Figur Tegetthoffs auf der Rostensäule und die Figur des Grillparzerdenkmals sind Werke Karl Kundmanns, während Rudolf Weyr den Monumentalbrunnen „Die Macht zur See“ am Michaelerplatz entwarf. Zu den großen Namen in diesem Bereich zählte auch der bereits erwähnte Viktor Tilgner (Mozartdenkmal).

Edmund Hellmer schuf als weitaus prominenteste Arbeit das Türkenbefreiungdenkmal in der Wiener Stephanskirche.¹⁹¹

Gegen Ende der hier zu untersuchenden Periode entstand der Triumphzug des Marc Anton von Roland Strasser.

Der Tiroler Heinrich Natter trat in Wien wenig in Erscheinung, seine bekanntesten Werke sind die Denkmäler Walthers von der Vogelweide in Bozen und Andreas Hofers am Berg Isel; in einer „Österreichischen Nationalgalerie“ wäre er unbedingt

¹⁹¹ Dieses Werk wurde beim Brand des Domes in den letzten Kriegstagen zerstört und nicht wieder aufgebaut. Ein Entwurfsmodell ist im Dommuseum zu besichtigen.

esamt sollten überhaupt bei der Sammlung für die
 einzeln berücksichtigt werden.

Großer Beliebtheit bei den Sammlern erfreuten sich auch Anton Einsle, der für seine Portraits bekannt war, Friedrich von Amerling, Franz Schrotzberg, der Vertreter des Genres Sittenbild, Eduard Kurzbauer, sowie Friedrich von Friedländer („Invalidenfriedländer“). Heute weit gehend vergessene, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der österreichischen Kunstszenen aber hochbekannte Namen sind die des Tiermalers Anton Schrödl, des Radierers William Unger oder des Medailleurs Anton Scharff. Die nunmehr zusehends gezielte, institutionalisierte Künstlerförderung zeigt sich zum Beispiel darin, dass die von Hasenauer 1873 errichteten Bildhauerateliers im Prater auf hofärarischen Grundstücken standen.¹⁹²

Die Stars der Szene, inklusive der entsprechenden Selbstinszenierung, waren in der „Ringstraßenzeit“ die „drei großen M“: Hans Makart (Bei der Ausstellung seines Werkes „Einzug Karls V. in Antwerpen“ zählte man im Künstlerhaus 23.000 Besucher.¹⁹³), Mihaly von Munkacsy (Bei der Ausstellung seines Werkes „Christus vor Pilatus“ kamen 50.000 Besucher ins Künstlerhaus.) und der Historienmaler Jan Matejko, Direktor der Akademie der Schönen Künste Krakau.

Gegen Ende des Jahrhunderts kamen mit August von Pettenkofens Ansichten aus der ungarischen Tiefebene neue Impulse auf, Karl Müller („Orientmüller“), wurde hingegen in England sehr geschätzt. Anton Romako, als dessen wichtigstes Werk wohl „Tegetthoff bei Lissa“ zu nennen ist, wird oft als Vorläufer der Moderne gesehen, sein Ansehen war jedenfalls bei der Nachwelt größer als zu seinen Lebzeiten.

Emil Jakob Schindler, Olga Wiesinger-Florian, Tina Blau¹⁹⁴, Thomas Ender, Eugen Jettel, Theodor von Hörmann, Marie Egner und einige andere schufen Werke, die gerne unter der Bezeichnung Wiener Stimmungsimpressionismus zusammengefasst werden. Diese Benennung erscheint jedoch etwas irreführend, da

¹⁹² Petrin in: Unterrichtsministerium, S. 345.

¹⁹³ Petrin in: Unterrichtsministerium, S. 345.

¹⁹⁴ Tina Blau zählt aus heutiger Sicht zweifelsohne zu den erwähnenswerten Namen, spielte aber zu Lebzeiten in der Wiener Kunstszenen keine nennenswerte Rolle, lebte sie doch während ihrer Ehe in München und unternahm zudem ausgedehnte Reisen. Nach ihrer Rückkehr in ihre Heimatstadt Wien wurde sie hier auch eher als Faktotum wahrgenommen, denn als Malerin.

eine Künstlergeneration mit einem gemeinsamen

Der heute wohl bekannteste Künstler jener Zeit ist Gustav Klimt. Dieser begann seine Karriere in der „Compagnie“, einer Arbeitsgemeinschaft mit zwei weiteren Malern, und zwar seinem Bruder Ernst Klimt und Franz Matsch. Nach dem Erfolg bei der Ausmalung des Burgtheaters erhielten sie den Auftrag zur Gestaltung des Festsaales der Universität Wien. In jener Zeit starb Ernst Klimt, sein Bruder entwickelte während der Ausführung einen neuen Stil, sodass die von ihm gelieferten Bilder ganz und gar nicht den Erwartungen entsprachen und sich auch erheblich von den Arbeiten Matschs unterschieden. Es kam zu einem „Kunstskandal“¹⁹⁵ mit allen gängigen Zutaten (Personenkomitees, Unterschriftenlisten für und wider, Medienkampagnen, etc.), schließlich zog Gustav Klimt seine Werke zurück, welche letztendlich alle in den Besitz der Modernen Galerie gelangen sollten.¹⁹⁶ Zu den meistbeachteten Künstlern seiner Zeit zählte Giovanni Segantini, der 1858 im damals österreichischen Arco am Gardasee geboren worden war und bereits 1899 verstarb.

Eine besondere Stellung unter den österreichischen bildenden Künstlern nimmt Rudolf von Alt ein, der aufgrund seines außergewöhnlich langen Lebens mit seinem Oeuvre den gesamten Untersuchungszeitraum „abdeckt“ und noch in sehr hohem Alter eine wesentliche Rolle bei der Gründung der Wiener Secession spielte. Das Engagement vieler Künstler in verschiedenen Künstlervereinigungen oder Interessensvertretungen sollte sich dann auch als ganz wesentlicher Motor bei der Umsetzung kulturpolitischer Forderungen erweisen.¹⁹⁷ Aber auch bei der Vermittlung internationaler Entwicklungen und Neuerungen spielten einzelne Künstlerpersönlichkeiten eine nicht zu unterschätzende Rolle.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Ein weiterer „Kunstskandal“ wird uns bei dem Konflikt um das zu errichtende Kaiser-Franz-Josef-Stadtmuseum begegnen.

¹⁹⁶ Die Fakultätsbilder verbrannten jedoch in den letzten Tagen des 2. Weltkrieges.

¹⁹⁷ Siehe dazu insbesondere das Kapitel Carl Moll.

¹⁹⁸ Vgl. Matthias Boeckl: Durch das Andere zum Eigenen. Zur Rezeptionsgeschichte der Moderne Frankreichs in Österreichs. in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Wien-Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne 1880-1960. (Wien 2007).

4 Musée du Luxembourg, Paris

Wie bereits in der Einleitung angekündigt, soll im folgenden die Entwicklung des Musée du Luxembourg in Paris vorgestellt werden, da es sich weltweit um das erste Museum, das explizit zeitgenössische Kunst ausstellte, handelt. Die internationale Vorbildwirkung dieser Institution für alle folgenden Gründungen in anderen Ländern zeigt sich nicht zuletzt darin, dass in Artikeln, die sich mit Museumsfragen wie zum Beispiel der einer zu gründenden Nationalgalerie sowohl in Deutschland als auch in Österreich befassten, immer wieder auf das Musée du Luxembourg Bezug genommen werden sollte.

4.1 *Museale Tradition im Palais du Luxembourg bis 1818*

Ab 1750 wurde im Palais du Luxembourg, das bereits eine lange Reihe von Besitzern beherbergt hatte, ein Teil der königlichen Gemäldesammlung dem Publikum zugänglich gemacht.¹⁹⁹ Dieses Museum wurde 1779 stillgelegt, als das Palais in den Besitz des Comte de Provence überging. Nach der Emigration seines letzten Besitzers 1791 konfisziert, kam das Palais du Luxembourg in staatlichen Besitz. Es diente zunächst als Gefängnis, später als Sitz des Directoriums. Im Kaiserreich wurde das Gebäude als Senatssitz genützt, in der Restauration wurde der Senat durch die Chambre des pairs ersetzt.²⁰⁰ Heute befindet sich im Palais du Luxembourg wieder Sitz des französischen Senats; einige verhältnismäßig kleine Räume werden für wechselnde, international beachtete Kunstausstellungen genutzt.

Geneviève Lacambre weist darauf hin, dass bereits 1747 Lafont de Saint-Yenne alte und neue Werke in der königlichen Galerie gegenüberstellen wollte und Emeric David 1796 die Schaffung eines „musée olympique de l'École vivante des Beaux-Arts“ vorschlug.²⁰¹ 1801 beschloss Chaptal auf eine Anfrage aus dem Senat hin die Bildung des Musée du Luxembourg unter dem Conservateur Naigeon, welches 1802 eröffnet wurde und eine ständig wachsende, hochkarätige Sammlung zeigte.

¹⁹⁹ Lacambre, S. 7.

²⁰⁰ Dumas, S.XIII-XIV.

²⁰¹ Lacambre, S. 7.

ts wurde erstmals die Konzeption eines Museums zeitgenössischer Künstler aufgestellt, und zwar durch Toussaint Emeric-David, der die zu gründende Institution als „Musée olympique de l'Ecole vivante des beaux-arts“ benannte. Der Staat sollte Hauptwerke derjenigen Künstler erwerben, die würdig waren, in diesem *temple de la Gloire* aufbewahrt und ausgestellt zu werden. Genau dieses Konzept sollte – allerdings erst in der Restauration – zur Anwendung kommen.²⁰² Nach 1815, als die Beutekunst der Napoleonischen Ära zurückgegeben werden musste²⁰³, ordnete Ludwig XVIII. nämlich an, das Palais für die Ausstellung zeitgenössischer Kunst zu verwenden, nachdem die seit dem 17. Jahrhundert dort befindlichen Rubens-Gemälde in den Louvre überstellt worden waren.²⁰⁴

Lacambre vermutet, dass keine besondere Initiative des Gesetzgebers die Einrichtung der Galerie zeitgenössischer Kunst begründete, und weist darauf hin, dass das Museum unter dem selben Leiter – Naigeon – und am selben Ort ununterbrochen bestand. Die Autorin betont starke politische Interessen der Restaurationsregierung, sich die Unterstützung der bildenden Künstler zu sichern und deshalb deren Werke auch öffentlich zu präsentieren.²⁰⁵ Die Aufnahme eines Kunstwerks in das musée du Luxembourg sollte eine Zwischenstufe zwischen dem Salon und der Königlichen Galerie im Louvre bilden, wohin Werke gewöhnlich erst nach dem Tod des Künstlers gelangten.²⁰⁶ ...pour les Beaux-Arts un établissement aussi intéressant pour le public qu'il est avantageux pour la gloire de l'école française.“²⁰⁷ Dieses Zitat aus einem 1818 in „Le Moniteur Universel“ erschienenen Artikel weist darauf hin, dass zumindest im Gründungsjahr die Intention bestand, in diesem neuen Museum ausschließlich die Werke französischer zeitgenössischer Künstler zu zeigen. Konflikte über diese Erwerbungspolitik sollten nicht lange ausbleiben.

²⁰² Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France*.² Saint-Amand (Cher) 2004. S. 95.

²⁰³ Zur österreichischen Rückhol-Aktion der nach Frankreich gelangten Kunstwerke sehr amüsant: Heinrich Schwarz, Joseph Rosa und das Musée Napoléon. In: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*. Jahrgang 12. Nummer 56. Wien 1968. S. 7-14.

²⁰⁴ Monnier, *L'art et ses institutions en France*. S. 95.

²⁰⁵ Lacambre, S. 7.

²⁰⁶ Monnier, *L'art et ses institutions en France*. S. 95.

²⁰⁷ Ebd.

schien ein Katalog²⁰⁸, der die rund 70 ausgestellten
zeichnete. Lacambre urteilt, die Bilder wären eine
Zusammenstellung von Beispielen, die wirkten, als ob sie gemacht worden wären,
um dort präsentiert zu werden.²⁰⁹

Dementsprechend wurde das Museum bei seiner Eröffnung von einem Anonymus
als „institution depuis longtemps sollicitée“ bezeichnet²¹⁰ und konnte sich auch rasch
weiter entwickeln: So wurden 1821 die letzten einundzwanzig im Palais du
Luxembourg verbliebenen Gemälde des Altbestandes in den Louvre überstellt²¹¹
und schon fünf Jahre nach der Eröffnung erschien der zweite Katalog, der nächste
sollte allerdings erst 1884²¹² herausgegeben werden. Laut dem 1823 von Landon
publizierten Werk²¹³ zeigte das Museum zu jenem Zeitpunkt 103 Gemälde und
einige Skulpturen. Unter den Malern, deren Bilder ausgestellt waren, fand sich
David²¹⁴, obwohl im Exil in Brüssel, Delacroix und bereits ab 1823 Ingres.²¹⁵

Es dominierten klassische Sujets, wobei 1837 nach der Eröffnung des Musée
historique in Versailles unter Louis Philippe militärische Themen dorthin
abwanderten.²¹⁶ Der Bestand wurde laufend vergrößert, indem offenbar mehr Werke
bei den Salons angekauft als an den Louvre abgegeben wurden. So zählte man 1848
bereits 149 Objekte.²¹⁷ Im Gefolge der Revolution von 1848 kamen dann die ersten
Vertreter des Realismus ins Musée du Luxembourg.²¹⁸

Grundsätzlich ist zur Erwerbungspolitik des Musée du Luxembourg zu bemerken,
dass diese – wie im Fall der meisten Museen – kaum eine konsequente Richtung
verfolgte und vielfach durch Zufälle geprägt war. Tendenziell scheint das Ziel eher
darin bestanden zu haben, einen repräsentativen Überblick der parallel laufenden

²⁰⁸ Explication des ouvrages de peinture et de sculpture de l'école moderne de France exposée le 24
avril 1818 dans la galerie royale du Luxembourg destinée aux artistes vivants. Paris 1818.

Die Österreichische Nationalbibliothek besitzt ein Exemplar dieser Publikation.

²⁰⁹ Lacambre, S. 7.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Lacambre, S. 7-8.

²¹² F.-G. Dumas (Hg.), Livret Illustré du Musée du Luxembourg. Paris 1884.

²¹³ Musée royale du Luxembourg, recrée en 1822 et composé des principales productions des artistes
vivants. Paris 1823.

²¹⁴ Bereits 1825 fand David Eingang in den Louvre.

²¹⁵ Lacambre, S. 8.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Monnier, L'art et ses institutions en France. S. 96.

²¹⁸ Lacambre, S. 8.

gezielte Förderungspolitik zu betreiben. Dass die
Museum fanden, mag nicht nur daran gelegen sein, dass die zu erwartenden
Widerstände geringer waren oder diese Werke der beabsichtigten Selbstdarstellung
des Staates besser entsprachen, sondern möglicherweise auch daran, dass diese
Maler die geschicktere Selbstvermarktung betrieben.

Es bürgerte sich die Tradition ein, dass einige Zeit nach dem Tod eines Künstlers
seine Werke vom Luxembourg in den Louvre überstellt wurden, wobei dies im Falle
besonders geschätzter Künstler auch schon zu deren Lebzeiten geschehen konnte.²²⁰
Der Eingang in den Louvre bedeutete offenbar eine Kanonisierung, die Lebenden
nur in Ausnahmefällen zuteil wurde.

Während des Second Empire wurden wesentliche Neuerungen eingeführt, wie etwa
eine Abteilung für Kartons, Zeichnungen und Pastelle. Weiters bestand von 1852 bis
1857 eine Ausstellung von Lithographien. Unter dem Conservateur Philippe de
Chennevières wurde schließlich ein Saal für ausländische Werke eingerichtet.²²¹ Er
war es auch, der eine Neuausrichtung im Sinne einer Modernisierung, anstrebte: „En
fait, dès 1870, Philippe de Chennevières a conscience de la nécessité de développer
les collections, et il est le premier à demander au ministre la transformation du
Luxembourg en „Palais de l’art contemporain“.“²²²

In jenen Jahren gewannen die Kämpfe zwischen den Verfechtern konservativer und
progressiver Stilrichtungen (aller Künste) an Heftigkeit, jedoch „waren zumindest
während der Zeit des Zweiten Kaiserreichs bei den Auseinandersetzungen zwischen
den scharfmacherischen Künstlern und dem politischen Establishment die Fronten
mitnichten klar und eindeutig: So hatte zum Beispiel der Salon des Refusés von 1863,

²¹⁹ Zum Preisvergleich Impressionisten – andere Schulen siehe Gay, S. 103-104: Zwar stiegen auch die
Werke der Neuerer rasch im Wert, so kostete ein Gemälde Monets 1881 durchschnittlich 300 Francs,
drei Jahre später schon das Doppelte, allerdings konnte der Kolorist Jean Léon Gérôme sein
Frühwerk „Hahnenkampf“ für 20 000 Francs an das Luxembourg verkaufen. Angesichts dessen muss
bedacht werden, dass die Auseinandersetzungen zwischen Vertretern verschiedener Schulen nicht
nur hehre Überzeugungen, sondern auch den Zugang zur ökonomischen Sicherheit zum Inhalt
hatten.

²²⁰ Dumas, S. XVI.

²²¹ Lacambre, S. 8.

²²² Monnier, L’art et ses institutions en France. S.97 Der Autor zitiert hier aus den Memoiren des
Museumsleiters: Philippe de Chennevières, Souvenirs d’un directeur des beaux-arts. (Paris 1979.)
(=Neuaufgabe der Originalpublikation, die 1883 bis 1889 in l’Artiste erschien).

net worden war, um die vom offiziellen Salon
men, unkonventioneller Malerei das Imprimatur
gegeben und entpuppte sich damit sozusagen als eine Rebellion auf Geheiß des
Kaisers.“²²³

1886 wurde das Museum in die ehemalige Orangerie im Garten übersiedelt, welche
dafür verändert und vergrößert sowie durch die Senatsarchitekten Gondoin und
Scellier mit einer monumentalen Fassade zur rue de Vaugirard versehen wurde.
Unter dem Conservateur Étienne Arago wurde das neue Luxembourg am 1. April
1886 von Präsident Grévy eröffnet²²⁴.

Ein undatierter Katalog verzeichnet Erwerbungen bis 1894, es kann also davon
ausgegangen werden, dass diese Schrift nicht wesentlich später erschien. Bei der
Durchsicht der Biographien lassen sich als die beiden jüngsten Künstler, deren
Geburtsdatum angegeben wird, Émile Friant und Jules-Alexis Muenier, beide
Jahrgang 1863 benennen. Somit fanden also Werke von Künstlern, die erst Anfang
Dreißig waren, bereits Eingang in das Musée du Luxembourg.

²²³ Gay, S. 142.

²²⁴ Catalogue illustré, 1888, S. X.-XI.

Entwicklung der Museen zeitgenössischer Kunst nicht nur in Frankreich, sondern in mehreren europäischen Ländern, sollten die Veränderungen der Ära Léonce Bénédictes als Direktor des Musée du Luxembourg werden. Dieser Sammlungsleiter verfolgte eine gezielte Erwerbspolitik und rief damit Konflikte um deren Ausrichtung hervor, welche öffentlich ausgetragen wurden. Deshalb soll im folgenden zunächst auf die Person dieses umstrittenen Museumsdirektors eingegangen werden.

4.3.1 Léonce Bénédictes – Biographisches

Léonce Bénédictes wurde 1859 geboren, studierte Geschichte und schloss mit einer Arbeit über „Die Entwicklung der Kunst unter Karl VIII. und Ludwig XII.“ ab. 1882 wurde er *attaché à la conversation* im Musée national de Versailles, das er vier Jahre später verließ, um eine ähnliche Stelle im Musée du Luxembourg anzutreten. 1879 wurde Étienne Arago im Alter von 79 Jahren zum Conservateur dieser Institution bestellt. Nach seinem Tod 1892 übernahm Bénédictes die Geschäfte des Conservateur, die Funktionen er de facto schon seit 1889 ausgeübt hatte, wurde aber erst 1895 offiziell bestellt. Drei Jahrzehnte lang war er für das Musée du Luxembourg verantwortlich, wo er die Abteilung für die fremden Schulen gründete, die der Originalgravuren und die der Medaillen.

Nach Rodins Tod wurde Bénédictes dessen Testamentsvollstrecker und tatsächlicher Begründer und erster Conservateur des Rodin-Museums. Léonce Bénédictes hatte einen Lehrstuhl für Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts an der École de Louvre inne, der auf seine Initiative geschaffen worden war, trat als Organisator zahlreicher Ausstellungen in Frankreich und im Ausland in Erscheinung, sowie als Präsident der internationalen Jury bei der Biennale von Venedig 1906. Um die Jahrhundertwende besaß er einen Ruf in der Kunstwelt, der ihm Einladungen von Pittsburgh bis Moskau und Sankt Petersburg einbrachte.

Vaisse weist auf das Beziehungsgeflecht hin, dessen Teil er bildete: sein Bruder Georges war Conservateur der Musées Nationaux für Ägyptische Altertümer, sein Schwiegervater Georges Lafenestre, Conservateur der Gemälde im Louvre, Henry

ur des beaux-arts (und somit sein Vorgesetzter) ein
d Bénédites. Doch während Roujon 1899 Aufnahme
in die Académie des beaux-arts fand, wurde Bénédite diese Ehre nie zuteil.²²⁵
Dezarrois, sein Nachfolger im Luxembourg führt das darauf zurück, dass diese
Institution seinen Geschmack als zu revolutionär empfunden hätte.²²⁶ Vaisse betont
auch die enge Verbindung, die Bénédite zu Deutschland, besonders zu Alfred
Lichtwark, dem Direktor der Hamburger Kunsthalle, unterhalten habe.²²⁷
Internationale Bekanntheit erlangte er aber auch durch seine umfangreiche
Publikationstätigkeit, die neben Katalogen und Künstler-Monographien vor allem
Kritiken und zahlreiche Aufsätze in Fachzeitschriften umfasste.
Léonce Bénédite verstarb 1925.

4.3.2 Wesentliche Entwicklungen der Ära Bénédite

Oftmals wurde argumentiert, dass die offiziellen Stellen in Frankreich dem
Impressionismus, dem Neuen, der Moderne feindlich gegenübergestanden seien.
Vaisse hält dem entgegen, dass man schon 1892 versucht habe, impressionistische
Werke für das Luxembourg anzukaufen, nachdem bereits zuvor zwei Bilder Sisleys
Eingang in das Museum gefunden hatten. Auch wurde ein Renoir angeschafft, Degas
hingegen weigerte sich, an die Verwaltung zu verkaufen,
Einer der großen Streitfälle jener Zeit entbrannte um das Legat Gustave
Caillebotte.²²⁸ Dieser Sammler vermachte eine große Anzahl von Werken, darunter
ein hoher Anteil impressionistischer, 1894 dem französischen Staat. Renoir war zum
Testamentsvollstrecker bestimmt. Wie Vaisse – konträr zu gängigen Behauptungen
in der Literatur – betont, standen die staatlichen Stellen diesem Erbe nicht
grundsätzlich ablehnend gegenüber. Vielmehr gab die entsprechende Kommission

²²⁵ Vaisse, Monet.

²²⁶ André Dezarrois, Nécrologie à Léonce Bénédite. in : Bulletin de l'art. Nr. 719, Juni 1925. S.177-180.
zitiert nach Vaisse, Monet.

²²⁷ Vaisse, Monet.

²²⁸ Gustave Caillebotte entstammte einer Familie, deren Reichtum auf der Textilbranche und dem
Immobilienmarkt beruhte, war selbst Maler und beteiligte sich zwischen 1876 und 1882 an fünf
Ausstellungen der Impressionisten. Seine Malerei war jedoch so beschaffen, dass er für die
„Akademischen“ zu unkonventionell, für die Neuerer zu bieder schien. Bekannt wurde er im
Frankreich der 1890er Jahre also durch sein Testament, nicht durch seine Bilder und ist heute
überhaupt weitgehend vergessen. (Gay bezeichnet ihn als unterschätzten Künstler.) Vgl. Gay,
Kunstkriege, S.264-266.

ellungnahme für die Annahme der Sammlung
n 38 der 67 Bilder akzeptiert.²²⁹ Als die Presse über
das Legat berichtete, wurde von Seiten der Traditionalisten Protest laut, aber auch
von Künstlern. Bei der Eröffnung des für die Werke aus dem Legat Caillebotte
neugeschaffenen Saales im Luxembourg richtete die Akademie der Künste einen
entsprechenden Brief an das Unterrichtsministerium, doch vergebens. Doch auch
von der „anderen Seite“ gab es harsche Kritik: Pissarro, den Bénédict als Ratgeber für
die Auswahl herangezogen hatte, fand die Bilder schlecht beleuchtet, jämmerlich
gerahmt und gedankenlos aufgehängt.²³⁰

Vaisse meint, die Aufstellung der Sammlung im Museum sei vor allem der
Hartnäckigkeit Bénédicts zu danken, der 1894 schon so darüber schrieb, als ob sie sich
bereits an Ort und Stelle befände und der während der ganzen Zeit den Kontakt zum
Bruder des Verstorbenen und seinem Testamentsvollstrecker hielt. Gay führt die
Auseinandersetzungen um das Caillebotte-Legat als Beweis dafür an, dass „der
bürgerliche Kunstgeschmack im 19. Jahrhundert keinerlei Hang zu einhelligem
Mittelmaß oder zu Einhelligkeit überhaupt zeigte, sondern von heftig
aufeinanderprallenden Strömungen durchzogen war.“²³¹

Diese und ähnliche Auseinandersetzungen weisen selbstverständlich immer mehrere
Facetten auf: künstlerische, ästhetische, ideologische, politische, ökonomische, etc.
Peter Gay betont wiederholt, dass man allerdings nicht annehmen sollte, die
Impressionisten oder anderen Neuerer hätten ein einheitliches gesellschaftliches
Bestreben entwickelt.²³² „Als im Jahre 1897 Léonce Bénédict, ... zu beschreiben
versuchte, was die Impressionisten verband, pries er ihre Selbständigkeit, ihre
Unzufriedenheit mit aller Routine, ihre Ablehnung offiziell sanktionierter
Geschmacksrichtungen – alles bewunderungswürdige, aber nur ex negativo

²²⁹ Gay, *Kunstkriege*, S. 266.

²³⁰ ebd.

²³¹ Gay, *Kunstkriege*, S. 264.

²³² Dies äußerte sich unter anderem auch in der Haltung gegenüber öffentlichen Sammlungen.
Während manche Künstler eigene Werke oder ganze Sammlungen stifteten, um vertreten zu sein, das
Museum zu „erobern“, zogen es andere vor, mit diesen Institutionen gar nichts erst zu tun zu haben.

stellungen, die seit 1874 von den Impressionisten von ungefähr Salons der Unabhängigen.“²³³

Eine weitere für das Museum wichtige Erwerbung gelang Bénédite, als nach dem Tod von Puvis de Chavannes (1824-1898) dessen Familie circa 900 Werke verschiedenen französischen Museen stiftete, davon erhielt das Luxembourg 202 Zeichnungen. Aus diesem Anlass gab Bénédite im Jahr 1900 einen Katalog heraus.²³⁴ Es mag vielleicht verwundern, dass Bénédite, der wohl eindeutig als Verfechter neuer Strömungen einzuordnen ist, nicht mehr Impressionisten oder auch Künstler nachfolgender Strömungen in „sein“ Museum aufnahm. Vaisse verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass zu jener Zeit die in sich widersprüchliche Situation bestand, dass dieses Museum der lebenden Künstler über praktisch gar kein Ankaufsbudget verfügte und auch im Verband der Museen eine wenig bedeutende Rolle spielte, weshalb es schwer war, an entsprechende finanzielle Mittel zu kommen. Auch Erwerbungen mit privater Hilfe (Verein der Museumsfreunde) gelangen nur ausnahmsweise.²³⁵

Was die Konzeption des Musée des Artists vivants im Palais du Luxembourg anbelangt, so betont Vaisse, dass es sich um eine eklektische Vorstellung handelte, die vorsah, dass alle Kunstströmungen vertreten sein sollten, von denen der Impressionismus eben nur eine war. Der Autor weist auch darauf hin, dass Bénédite freundschaftlichen Umgang mit Vertretern sehr unterschiedlicher Stilrichtungen pflegte; wenn auch persönliche Beziehungen zu und professionelle Bewunderung für Künstler keinen zwingenden Zusammenhang darstellen. Denn laut Vaisse hat erst der retrospektive Blick der rezenten Kunstgeschichtsschreibung es unmöglich gemacht, die einen zu schätzen ohne die anderen zu verachten, wodurch es notwendig wurde, zwischen Besnard und Renoir zu wählen.²³⁶

Ähnlich äußert sich Gay in seiner Auswertung der Affäre Caillebotte: „Lange Zeit war das Bild dieser Affäre beherrscht von dem Gegensatz zwischen Gérômes unflätigen Beschimpfungen und dem beneidenswerten Ruhm, zu dem es die

²³³ Gay, S.65. Nicht ohne Grund im Unterkapitel „Wirre Fronten“ des „Bourgeoisophobe“ betitelten ersten Abschnittes.

²³⁴ Léonce Bénédite (Hg.), Les dessins de Puvis de Chavannes au Musée du Luxembourg. (Paris 1900.).

²³⁵ Vaisse, Monet.

²³⁶ Vaisse, Monet.

ht hat. Noch bis in die jüngste Zeit, als die
essenen Differenzierung betrachteten, wurde sie als
Paradebeispiel für den ewigen Kampf zwischen Fortschritt und Reaktion gedeutet.
Doch die Vorbehalte der verantwortlichen Stellen entsprangen nicht ausnahmslos
einer verknöcherten ästhetischen Ideologie. Französische Museumsdirektoren
gehörten zum öffentlichen Dienst und mußten unterschiedlichen Zielgruppen
gerecht werden; sie wußten, daß ihre Entscheidung, wie immer sie ausfiel, in jedem
Fall zu heftigen Missfallensbekundungen führen würde. Außerdem hatten sie sich an
strikte Richtlinien zu halten; im Musée du Luxembourg war es schon lange Usus,
nicht mehr als drei oder vier Bilder ein und desselben Malers aufzuhängen.“²³⁷

Die Intentionen der staatlichen Selbstdarstellung mit dem Mittel der bildenden Kunst
im Sinne dieses Pluralismus lassen sich gut anhand der Pariser Weltausstellungen
von 1889 und 1900 nachvollziehen, zeigen aber auch die Verschiebung des
Schwerpunktes im Verlauf von nur elf Jahren. Diese Präsentationen verfolgten in
gewisser Weise das Ziel, die Überlegenheit der französischen Kunst (und wohl auch
der französischen Republik) der Weltöffentlichkeit zu demonstrieren. Waren bei der
ersten „nur“ vierzehn Gemälde von Manet, drei von Monet, zwei von Pissarro und
eines von Cézanne zu sehen gewesen, gab es 1900 bereits einen eigenen
Impressionisten-Saal.²³⁸

1937 wurde das Musée du Luxembourg geschlossen und seine Sammlungen in das
neuerrichtete Gebäude am Quai du Tokio transferiert.²³⁹

²³⁷ Gay, *Kunstkriege*, S. 267.

²³⁸ Vaisse, *Monet*.

²³⁹ Lacambre, S. 7.

5.1 Bildende Künste und Museumsgründungen in Berlin

Bereits unter Friedrich dem Großen war von 1755 bis 1763 im Schlosspark von Sanssouci die erste freistehende Gemäldegalerie Deutschlands nach Plänen Johann Gottfried Bührings erbaut worden. Preußens wichtigstes Zentrum für bildende Künstler war die Akademie der Künste in Berlin, wo seit 1786 Kunstausstellungen stattfanden. Ein wesentlicher Impuls dazu, Museen öffentlich zugänglich zu machen, ging von der Präsentation des nationalen Kunstbesitzes im Pariser Louvre 1793 aus. Als Reaktion darauf legte der Altertumswissenschaftler Aloys Hirt 1798 Pläne für ein Museum in Berlin vor, das vornehmlich auf die Bedürfnisse der Akademieschüler ausgerichtet war. Aber erst im Zuge der Staatsreform nach der Niederlage gegen Napoleon wurde 1810 auch die Gründung eines Museums tatsächlich beschlossen. Allerdings dauerte es bis 1830, dass der erste Berliner Museumsbau eröffnet werden konnte, zwanzig Jahre nach der Beschlussfassung, aber sechs Wochen vor der Glyptothek in München.²⁴⁰ Als die entführten Kunstschatze nach Berlin zurückkehrten, waren sie dem königlichen Besitz entwachsen und zu nationalen Symbolen geworden – ihre Veröffentlichung unumkehrbar.²⁴¹ Diese Konkurrenz um die kulturelle Vormachtstellung zwischen der preußischen und der bayrischen Hauptstadt sollte für die folgenden Jahrzehnte signifikant bleiben. Das Alte Museum²⁴² nach Plänen Karl Friedrich Schinkels verwies auf architektonische Vorbilder der griechischen und römischen Antike, untergebracht wurden darin vorwiegend die Gemäldegalerie und die Skulpturensammlung. Das Gebäude erwies sich jedoch schon relativ bald als zu klein. Daher dekretierte Friedrich Wilhelm IV. im Jahr 1841 auf Anregung des Generaldirektors der Museen Ignaz Maria von Olfers, die Spreeinsel hinter dem Museum zu einer „Freistätte für Kunst und Wissenschaft“

²⁴⁰ Peter Gay über die Konkurrenz zwischen Berlin und München, den Sieg des Nordens und den Zugriff auf die Antike (S. 135): „Noch vor der Jahrhundertwende war Isar-Athen als Pflanzstätte bedeutsamer ästhetischer Experimente von Berlin, dem Spree-Athen, abgelöst worden.“

²⁴¹ Bernau in: Museumsinszenierungen, S. 16.

²⁴² Die Bezeichnung „Altes Museum“ setzte sich nach 1850 durch.



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

st Stüler, als Hofarchitekt Schinkel nachgefolgt,
s einen großzügigen Komplex²⁴⁴, als dessen erster
Teil 1843 bis 1859 das Neue Museum ausgeführt wurde.

²⁴³ Bernau in: Museumsinszenierungen, S. 19.

²⁴⁴ In München entstand zu dieser Zeit der Königsplatz.

Die Bezeichnung „Nationalgalerie“ hat im deutschen Sprachgebrauch – wie Paul Ortwin Rave meint – zweierlei Bedeutungen: einerseits diejenige, dass dort die Kunstwerke zu finden wären, die sich im Besitz einer Nation befänden, wie zum Beispiel in der Londoner National Gallery²⁴⁵, wo man Gemälde älterer italienischer und niederländischer Schulen finden könne; andererseits gäbe es aber auch jenen Typus der Nationalgalerie, dessen Sammlung nicht nur – wie bei dem erstgenannten auch – nationaler Kunstbesitz sei, sondern darüber hinaus eine mit den Mitteln der Kunst gebildete Selbstdarstellung einer Nation.²⁴⁶ Die Künstler, deren Werke dort ausgestellt würden, wären eben Angehörige dieser Nation und darüber hinaus am Leben oder erst kürzlich verstorben. Als Beispiele solcher Nationalgalerien werden jene von Oslo oder Rom genannt. Im deutschen Sprachgebrauch verdrängte die Bezeichnung „Nationalgalerie“ den Begriff „vaterländische Kunstsammlung“, als Deutschland 1848 eine Nationalversammlung (in Anlehnung an die Assemblée Nationale) erhielt.²⁴⁷

Krysztof Pomian charakterisiert diesen Unterschied zwischen den beiden Modellen Nationalgalerie folgendermaßen: „Die einen zeigen die Nation, wie sie sich am Universalen beteiligt, an dem, was für alle Menschen oder mindestens für alle zivilisierten Menschen gilt. Die anderen zeigen das Besondere und das Außergewöhnliche der Nation und ihres Weges in der Zeit. Die ersten beruhen auf dem, was eine Nation mit anderen gemeinsam hat. Die zweiten auf dem, was sie voneinander unterscheidet.“²⁴⁸

Somit würde also die Galerie des Artists Vivants im Palais du Luxembourg genau dem zweiten Typus entsprechen.

Jenes Museum, welches 1903 in Wien als Moderne Galerie eröffnet und einige Jahre später den Namen „Staatsgalerie“ erhielt, sollte in den ersten Jahren der Republik neuerlich umbenannt werden, diesmal in Österreichische Galerie, als auch eine

²⁴⁵ Die Sammlung der Londoner National Gallery geht auch nicht auf eine Gründung zurück, die ein klar umrissenes Ziel verfolgt hätte, sondern stellt eher ein Konglomerat an privaten Sammlungen, die gestiftet wurden, dar. Vgl. Gay, S. 238-242.

²⁴⁶ Rave, 1968, S. 4.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Pomian in: Plessen, S. 25.

g der Sammlungsbestände im Rahmen der
 umreform erfolgte. Rund dreißig Jahre später
 veröffentlichte Hans Tietze eine seiner letzten Arbeiten, welche Meisterwerke der
 Malerei in den großen Nationalgalerien vorstellt.²⁴⁹ In der Einleitung zu diesem
 Werk schreibt er: „Der Name Nationalgalerie oder Nationalmuseum kann entweder
 den Besitzer oder den Inhalt der betreffenden Sammlung im Auge haben. Er kann
 einfach – wie es etwa in Italien oder Frankreich der Brauch ist – jede Sammlung
 bezeichnen, die vom Staat besessen oder verwaltet wird, ... Der Name kann aber
 auch – wie besonders im deutschen Sprachgebrauch – das Wort National im
 geflissentlichen Gegensatz zu International verwenden. Das Germanische
 Nationalmuseum in Nürnberg wurde in der romantischen Aera mit der Aufgabe
 gegründet, Dokumente deutscher Kunst und Kultur zu sammeln , und die
 Nationalgalerie in Berlin entstand 1861 ... und sollte der deutschen Kunst des XIX.
 Jahrhunderts als Heim dienen.

Aus beiden Bedeutungen hat sich ein höherer Sinn entwickelt: die Bezeichnung einer
 Bildersammlung, die nicht nur Eigentum einer ganzen Nation, sondern auch
 bestimmt und imstande ist, deren besondere Einstellung zur Kunst der
 Vergangenheit auszudrücken und wirkungsvoll darzubieten. Sie ist die
 Repräsentation der Nation auf einem Gebiet, auf dem alle anderen Nationen mit ihr
 wetteifern...“²⁵⁰ Der Kunsthistoriker sieht also noch Mitte des 20. Jahrhunderts das
 Museum als Austragungsort des „Wettlaufs der Nationen“. Er fährt fort: „Eine
 Nation äußert ihre künstlerische Energie nicht nur durch ihre eigene schöpferische
 Tätigkeit, sondern auch in ihrer Schätzung und womöglich Erwerbung von großen
 Kunstwerken ohne Rücksicht auf ihr Ursprungsland. Selbstverständlich ist das
 eigene Schaffen der unmittelbarste und wichtigste Ausdruck des Kunsttriebs, aber
 auch seine zweite Seite gibt Gelegenheit, eine nationale Persönlichkeit zu entwickeln
 und etwas zu schaffen, was sich deutlich von den Sammlungen anderer Nationen
 unterscheidet.“²⁵¹

²⁴⁹ Hans Tietze, Die großen Nationalgalerien. Meisterwerke der Malerei aus den großen Museen der
 Welt. (Zürich 1954) Einleitung neu abgedruckt in: Almut Krapf-Weiler (Hg.), Hans Tietze. Lebendige
 Kunstwissenschaft. Texte 1910-1954. (Wien 2007).

²⁵⁰ Tietze, Die großen Nationalgalerien. S. 277.

²⁵¹ Ebd. S. 278.

Nationalgalerie in Berlin

Rave leitet die Intention, eine Nationalgalerie zu errichten, von den Ideen der Romantiker – namentlich August Wilhelm Schlegels – und daraus resultierenden, anfangs aber nur privaten, Sammlungsbestrebungen, ab.²⁵²

Vermutlich fand durch die Aufträge an Künstler bei der Ausgestaltung der Museumsneubauten die Gegenwartskunst mehr Beachtung.²⁵³ Von großer Bedeutung waren die Kunsthändler G. Gropius, später auch Louis Friedrich Sachse, sowie die Künstlervereinigungen, welche zur selben Zeit wie die Museen gegründet wurden: Verein Berliner Künstler (1814), Jüngere Künstler-Verein (1828), Architekten-Verein (1830), Wissenschaftlicher Kunstverein (1827), Sonntagsverein, Verein der Kunstfreunde im Preußischen Staate, etc.

Nach der Wiedergewinnung des Rheinlandes war von Berlin aus die Düsseldorfer Akademie²⁵⁴ neu begründet worden. In deren Umfeld entstand 1844 der „Verein der Düsseldorfer Künstler zur gegenseitigen Hilfe und Unterstützung“, welcher Kunstausstellungen veranstaltete, Bilder ins Ausland verkaufte und noch in seinem Gründungsjahr beschloss, eine Kunsthalle zu errichten, in der die Werke „vaterländischer Künstler“ zu sehen sein sollten.²⁵⁵ Dieses Projekt wirkte als Anregung für die Frankfurter Nationalversammlung, nun schon in der Formulierung einer Deutschen National-Galerie.

In der Nationalversammlung wurde am 26. April 1848 der Wunsch nach einer Nationalgalerie vorgetragen. Rave vertritt die Ansicht, dass dies ein entscheidender Wendepunkt gewesen sei: „Von nun an galt der Grundsatz, daß weniger der

²⁵² Rave, 1968, S. 4/5.

²⁵³ Auch Peter Gay betont die Bedeutung der Konkurrenz zwischen verschiedenen Zentren für die Errichtung neuer Museen einerseits und solcher Neubauten für die zeitgenössischen Künstler andererseits, hier in Bezug auf die Münchner Neue Pinakothek (S.126): „Dieser Bau, der die stattlichen, vom König zusammengetragenen Sammlungen zeitgenössischer deutscher Kunst aufnehmen sollte, - die Vorliebe Ludwigs I. gehörte nicht den alten Meistern, sondern den lebenden Künstlern - , war ein Präventivschlag des Monarchen, durch den ein strategischer Vorteil über andere Sammler und andere Städte zu erlangen war. Alles in allem wurde diese klotzige Weihestätte der Kultur überreich dotiert und opulent dekoriert. Sie löste eine rege Nachfrage nach Wandmalern aus.“

²⁵⁴ 1773 wurde in Düsseldorf durch den Kurfürsten Carl Theodor die Kurfürstlich Pfälzische Akademie der Maler-, Bildhauer- und Baukunst gegründet. 1819 wurde sie königlich preußische Kunstakademie in den Rheinprovinzen.

²⁵⁵ Rave, 1968, S. 10.

... hat die Kunst zu fördern habe, ja daß der Staat ...

Daraufhin ergriff Berlin entsprechend dem verfolgten politischen Kurs die Initiative, indem das dortige Kultusministerium von der Akademie ein Gutachten über die zu ergreifenden Maßnahmen erstellen ließ. Diese Studie lag im Oktober desselben Jahres vor und präsentierte als Vorschläge, was zuvor schon von privater Seite gefordert worden war: erhebliche Geldmittel zur Verfügung zu stellen, um einerseits „Kunst im öffentlichen Raum“ in Auftrag zu geben und andererseits Ankäufe für eine oder mehrere Nationalgalerien tätigen zu können. Darauf folgte eine jahrelange Auseinandersetzung über die Frage, wer diese Gelder zu verwalten habe, Kombattanten waren außer den Berliner Zentralbehörden auch die Düsseldorfer und die Königsberger Akademie sowie die diversen Künstlervereinigungen. Da das Finanzministerium keinerlei Mittel genehmigte, verliefen die Auseinandersetzungen im Sand. Nun waren es doch wieder private Initiativen, jedoch von demokratischen Kollektiven, nicht von hochgestellten Einzelpersonen, welche die Entstehung einer Nationalgalerie förderten.

Nun war der Boden für die Errichtung einer Nationalgalerie aber immerhin soweit bereitet, dass weit gehender Konsens zugunsten eines solchen Projektes herrschte. Wie im folgenden zu sehen sein wird, bedurfte es aber der Initiative des Privatmannes J. H. Wagener, um das lange einhellig Gewünschte schließlich tatsächlich zu realisieren.

²⁵⁶ Rave, 1968, S. 11.

Joachim Heinrich Wilhelm Wagener wurde am 16. Juli 1782 als ältester Sohn einer Berliner Kaufmanns- und Bankiersfamilie geboren. Ab 1814 Teilhaber des Bankhauses, begann er, Gemälde zeitgenössischer Künstler zu sammeln. Seine ersten Erwerbungen waren Bilder Schinkels, dessen Karriere damals erst am Anfang stand. Retrospektiv betrachtet erscheinen die späteren Ankäufe jedoch als zusehends weniger originell und eigenständig. Als Kunstkenner Autodidakt verließ er sich auf sein Auge und traf Kaufentscheidungen völlig alleine, nur die Abwicklung blieb gewöhnlich Kunsthändlern überlassen.²⁵⁷

Ab 1820, nach dem Tod seines Vaters, standen J. H. W. Wagener reichlichere Mittel zur Verfügung. Auch sein Ansehen stieg und brachte ihm die Position eines Schwedisch-norwegischen Konsuls ein. Der Neubau eines eigenen Hauses bot einerseits die Möglichkeit, künstlerische Vorstellungen umsetzen zu lassen und andererseits einen entsprechenden Rahmen für die ständig wachsende Kunstsammlung zu schaffen. Auch eine beträchtliche Anzahl von Reisen, die Wagener in den folgenden Jahren unternahm, diente der Kunst: bei diesen Gelegenheiten konnte er sowohl seine Kenntnisse erweitern als auch neue Erwerbungen tätigen.

Wagener trug eine *vaterländische*²⁵⁸ Sammlung zusammen: Beginnend mit Werken von Berliner Künstlern hatte er später zwei Bilder Caspar David Friedrichs erworben und seine Interessen im folgenden auf die Düsseldorfer, Münchner und Wiener Schule ausgeweitet. Ab den vierziger Jahren mehrten sich die Erwerbungen von Gemälden französischer, holländischer und belgischer Künstler.²⁵⁹ Wagener kaufte meist bei den Malern persönlich, deren Gesellschaft er suchte.

„1851 in Wien, gewann er dort in Rudolf von Arthaber, dem Sammler und Leiter des österreichischen Kunstvereins, einen Gesinnungsgenossen, dem er freundschaftlich

²⁵⁷ Gay, S. 255-256.

²⁵⁸ Die von Zeitgenossen häufig verwendete Bezeichnung „vaterländisch“ umgeht offenbar die heikle Frage, ob damit Preußen, Deutschland (kleindeutsche oder großdeutsche Lösung?), oder alle Gebiete des ehemaligen Heiligen Römischen Reiches gemeint seien.

Vgl. auch Exkurs über den Begriff der Nationalgalerie.

²⁵⁹ Rave, 1968, S. 16.

er auch einige Gemälde seiner Sammlung zu einer gewaltiges Aufsehen erregten, das Kunstleben stark beeinflussten und schließlich sogar auf Verlangen des Kaisers für einige Tage zum sattsamen Anschauen seitens Ihrer Majestäten auf die Hofburg verbracht wurden. Auch gab er sein Bild von Rahl für ein ganzes Jahr nach Wien, damit sie dort auf der Akademie einen Kupferstich danach fertigen konnten...“²⁶⁰ Rave beurteilt die Wagnerschen Sammlertätigkeit zwar folgendermaßen:²⁶¹ „Er war von Grund seines Herzens aus für das Gediegene und Bewährte, für die sorgsame fleißige Ausführung und für die getreue Richtigkeit der Darstellung, und er hat dies dem Fraglichen, dem Zukunftsvoll-Genialen vorgezogen.“, verweist aber auf das Vorrecht des privaten Sammlers, nach seinen Vorlieben auszuwählen, wobei die Gegenwartskunst in den für das Zustandekommen der Wagnerschen Sammlung relevanten Jahren eben biedermeierlich gewesen sei.²⁶²

Die Geldmittel, die in diese Sammlung flossen, stiegen ständig: Beliefen sich die Ausgaben anfangs auf nicht mehr als 100 Taler jährlich, so gab Wagener 1851 bereits 8800 Taler für Kunstwerke aus.²⁶³

Peter Gay äußert die Vermutung, Wagener habe schon 1828, als er den ersten Katalog seiner Sammlung drucken ließ, die Absicht gehabt, eine „Galerie deutscher Gegenwartsmaler“ zu errichten.²⁶⁴ In seinem Testament vom 6. März 1859 vermachte Wagener die gesammelten 262 Gemälde dem Prinz Regenten von Preußen, dem späteren König Wilhelm. „Im Vertrauen auf das Urteil vieler Kenner über den nicht unbeträchtlichen Kunstwerth der Sammlung, die ich mit einem Kostenaufwande von weit über 100 000 Talern zusammengebracht und mit stets wachsender Freude und Liebe gepflegt habe, wage ich es, dieselbe ... als ein Legat anzubieten und um huldreiche Annahme desselben im Interesse der Kunst unterthänigst zu bitten.“²⁶⁵ Der Erblassers äußerte den Wunsch, dass seine Sammlung von 262 Gemälden ungetrennt erhalten bleibe und zu Berlin in geeigneten Räumlichkeiten aufgestellt

²⁶⁰ Rave, 1968, S. 18-19.

²⁶¹ Wobei Raves Urteil auch wiederum von seinem zeitlichen Umfeld geprägt scheint und aus heutiger Sicht in einigen Bereichen wahrscheinlich anders ausfiele.

²⁶² Rave, 1968, S. 20-21.

²⁶³ Gay, S. 257.

²⁶⁴ Gay, S. 257.

²⁶⁵ zitiert nach Gay, S. 258.

Kunstfreunden stets zugänglich zu sein. Er überließ
in Allerhöchsten Ermessen, ob etwa die Sammlung
noch in dem Eingangs gedachten Sinne verstärkt und fortgeführt werden soll, um so
zu einer nationalen Gallerie heranzuwachsen.“²⁶⁶

Rave meint, nach Wagners Tod am 18. Januar 1861 „konnte diese uneigennützige
Schenkung nicht anders als hoch willkommen geheißen werden. Der preußische
Staat war unvermutet in den Besitz einer Galerie moderner Bilder gelangt, wie sie
anderwärts noch nirgends in der Welt als ein öffentliches Museum bestand²⁶⁷ - auch
in München nicht, ... Berlin selbst besaß um die Jahrhundertmitte keine der
Wagnerschen vergleichbare Sammlung, selbst nicht durch Mittel und Hilfe des
Königshauses.“²⁶⁸ Die erste Unterbringung der Gemälde erfolgte im Obergeschoss
der Akademie der Künste, Unter den Linden, die damals an der Stelle der heutigen
Staatsbibliothek situiert war.

In späteren Auseinandersetzungen um die Nationalgalerie sollte immer wieder auf
das Wagner-Erbe als deren Grundstock verwiesen werden. In diesem
Zusammenhang ist zu beachten, dass die Basissammlung eher in Richtung einer
Nationalgalerie verweist, die den Kunstschatz einer Nation umfasst als einer solchen,
die ausschließlich Werke von Angehörigen dieser Nation zeigt.

²⁶⁶ zitiert nach Gay, S. 259.

²⁶⁷ Hier wird die Konkurrenzsituation zu München thematisiert, welche für sämtliche
kulturpolitischen Entscheidungen, die in Berlin im 19. Jahrhundert getroffen wurden, eine nicht zu
unterschätzende Rolle spielte.

²⁶⁸ Rave, 1968, S. 22-23.

öffnung der Nationalgalerie Berlin

Der Staat beziehungsweise seine Vertreter nahmen das Wagnersche Erbe an und daher wurde tatsächlich die Errichtung eines entsprechenden Museums begonnen. Von 1862 bis 1865 arbeitete Stüler an Entwürfen für ein Gebäude der Nationalgalerie, welches in der Zeit zwischen 1866 und 1876 realisiert wurde, unterbrochen vom deutsch-französischen Krieg und einem Bauarbeiterstreik.²⁶⁹

Auch kam es in jener Zeit zu weiteren Erwerbungen für die Sammlung der Nationalgalerie, darunter „Venus und Tannhäuser“, ein Gemälde Otto Knilles, welches 1873 angekauft wurde, das Sujet seit Ludwig Tieck und Wagners Oper hoch besetzt.²⁷⁰

1874 wurde Max Jordan zum Direktor der Nationalgalerie berufen. In seiner Jugend war er in Rom Peter von Cornelius begegnet und verehrte diesen zeitlebens als Heros der deutschen Kunst. Davon, ebenso wie von der Freundschaft mit Friedrich Preller und Janus Genelli, war Jordans Sammlertätigkeit geprägt, die eine idealistische, phantasiereiche Kunst bevorzugte.²⁷¹ Er erwarb vor allem spätromantische und klassizistische Werke, gelegentlich aber auch Werke, die in dieses Schema nicht passten, so 1875 das „Eisenwalzwerk“ Adolph Menzels aus dem Privatbesitz Adolph Liebermanns (ein Onkel des Malers Max Liebermann).²⁷² Am 22. März 1876 erfolgte die feierliche Eröffnung der Nationalgalerie. Die bürgerliche Privatsammlung des Bankiers Wagner war nicht nur um Neuerwerbungen sondern auch um Werke aus dem Schlösserbestand erweitert worden.²⁷³

In der Dekoration des Hauses manifestierte sich das ästhetische Programm der Galerie: Im Giebelfeld der Fassade fand sich außer der Widmung „Der deutschen Kunst“ eine Statuengruppe, welche das Sujet „Germania als Beschützerin der Künste“ zeigte. Auch im Inneren dominierten allegorische Personifikationen: die „Kräfte des Geistes und Gemüthes“ wie „Anmut“ und „Dichtkraft“ oder eine Darstellung des „Erdenweges des Genius“ samt seiner Feinde. (Der einflussreiche

²⁶⁹ Angelika Wesenberg und Ruth Langenberg (Hg.) Im Streit um die Moderne. Max Liebermann. Der Kaiser. Die Nationalgalerie. Berlin 2001. S. 9.

²⁷⁰ Ebd. S. 22.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Ebd. S. 9.

²⁷³ Ebd. S. 21.

erg vermutete eine Identifikation der Feinde des
 4) Im Zentrum des Gebäudes befanden sich zwei
 Säle, in denen unter anderem die Kartons von Peter Cornelius zu den Fresken der
 Glyptothek in München und zu dem nie gebauten Campo Santo am Berliner Dom
 gezeigt wurden.²⁷⁵ Weiters waren zahlreiche Hauptwerke Arnold Böcklins
 ausgestellt.²⁷⁶ Die Zustimmung der Öffentlichkeit und des Kaisers besaß Böcklin zu
 dieser Zeit noch nicht. „Ich mag diese ganze Symbolkunst nicht.“, erklärte der Kaiser
 noch zwanzig Jahre später bei seinem Besuch der Nationalgalerie im April 1899.
 Böcklins Werke waren wie jene der Naturalisten und später der Impressionisten nur
 mit List für die Nationalgalerie zu erwerben.²⁷⁷

Zwischen 1886 und 1889 gelang Max Jordan der Ankauf und die Überführung der
 sechs Fresko-Wandbilder aus der ehemaligen Villa des Konsuls Bartholdy in Rom,
 einer „Inkunabel der deutschen idealistischen Malerei am Beginn des 19.
 Jahrhunderts“²⁷⁸. Sie wurden auf komplizierte Weise aus der Wand herausgesägt
 und nach Berlin gebracht. Jordan erfreute sich wegen seiner Kunstauffassung und
 der von dieser bestimmten Ankaufspolitik der besonderen Gunst des
 Kaiserhauses.²⁷⁹

1888 erschien in der „Kölnischen Zeitung“ anonym ein Artikel (der Autor war
 Wilhelm Bode, Direktor der Gemäldegalerie in Berlin) unter dem Titel „Zur
 Förderung der deutschen Kunst“. Darin sprach sich der Autor für den europäischen
 Naturalismus, die „Hellmalerei“ aus – diese Vorliebe leitete sich von seiner
 Verehrung für Maler wie Rembrandt oder Frans Hals her – und forderte von den
 Museen, gemeint war wohl vor allem die Nationalgalerie, auch ausländische Kunst
 zu sammeln. „Unsere ‚nationalen‘ Museen werden dann der nationalen Ehre ganz
 anders nützen.“ Er kritisiert: „Wir verlangen heute vom Kunstwerke, was Aufgabe
 der Illustration ist oder selbst was nur die Dichtkunst oder die Geschichte uns bieten
 können.“ Noch im selben Jahr erwarb die Nationalgalerie mit der „Flachsscheuer“

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Ebd. S. 9.

²⁷⁶ Ebd. S. 11.

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Ebd. S. 22.

²⁷⁹ Ebd.

ds ein Bild von Liebermann.²⁸⁰ Im November
Berlin zu einem Skandal wegen der vorzeitigen
Schließung einer Ausstellung mit Werken des norwegischen Malers Edvard
Munch.²⁸¹

Die Kritik an der wenig zukunftsweisenden Ankaufspolitik und Ausstellungsweise
der Nationalgalerie nahm unter dem Schlagwort vom „nationalen Bilderspeicher“
zu. So attackierte Franz Servaes²⁸² die anachronistischen Auffassungen Jordans und
die Situation der Nationalgalerie in einem 1893 in der Zeitschrift „Die Gegenwart“
erschiedenen Artikel scharf. 1895 quittierte Max Jordan schließlich seinen Dienst.

²⁸⁰ Ebd. S. 23.

²⁸¹ Ebd. S. 11.

²⁸² Die biographischen Daten wurden entnommen aus:

Biographien der Wiener Künstler und Schriftsteller. Erster Band des „Deutsch-österreichischen
Künstler- und Schriftstellerlexikon“. Redigiert von Paul Gustav Rheinhardt auf Grundlage von
Ludwig Eisenberg's „Das geistige Wien“. (Wien 1912.).

Franz Servaes wurde am 17. Juli 1862 in Köln geboren, absolvierte dort das Gymnasium und besuchte
im Anschluss die Universitäten in Leipzig, Straßburg und Bonn, wo er 1887 promoviert wurde. Bis
1899 war er in Berlin als Journalist tätig, zuletzt als Theaterkritiker für die Vossische Zeitung. 1899
übersiedelte er nach Wien, wo er als Kunstreferent und Feuilletonist bei der Neuen Freien Presse
arbeitete. Servaes veröffentlichte zahlreiche Schriften: Fachliteratur zu Literatur und Bildender Kunst
ebenso wie eine Tragödie und einen Roman. In verschiedenen Konflikten stand er stets auf der Seite
der Neuerer, politisch äußerte er sich kaum. (In den „Briefen aus Wien an eine Berliner Freundin“, in
denen Wien hoch gepriesen wird, bezeichnet er sich als Gegner Bürgermeister Luegers.)

5.6.1 Hugo von Tschudi – Biographisches

Hugo von Tschudi²⁸³ wurde am 7. Februar 1851 auf Gut Jakobshof am Semmering (welches seinerzeit der Witwe Andreas Hofers vom Kaiser geschenkt worden war) geboren. Sein Vater stammte aus altem schweizerischem Adel, seine Mutter war Tochter des Kustos der Belvederegalerie Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld und somit eine Nichte des Malers Julius Schnorr von Carolsfeld. Vermutlich weil der abenteuerlustige Vater selten im Lande war, wurde Hugo von Tschudi nach Sankt Gallen in die Obhut seiner Onkel geschickt, deren einer 1883 bei der Wiener Weltausstellung das Vizepräsidium der Jury für Kunst und Unterricht innehatte. Nach dem Gymnasium übersiedelte Tschudi nach Wien und „wie so mancher seiner Generation hatte er das juristische Studium gewählt, weil es für junge Leute seines Standes ... damals kaum etwas anderes gab. Das Fach hatte wenigstens den einen Vorzug, dass es reichlich Zeit für andere Beschäftigungen übrig ließ.“²⁸⁴ Diese bestanden in autodidaktischer Weiterbildung in Kunstgeschichte und Zeichnen, sowie einem intensiven gesellschaftlichen Leben. Tschudi hatte sich einer Clique angeschlossen, die von bösen Zungen als „Club der bedeutenden Jünglinge“ bezeichnet wurde; immerhin gehörte diesem Kreis unter vielen anderen auch der spätere Burgtheaterdirektor Alfred von Berger an. Nach Beendigung seines Studiums unternahm Hugo von Tschudi (kunstgeschichtliche) Bildungsreisen nach Italien, England und Paris. Im folgenden wurde er in Wien am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie tätig. Nach dem Urteil des Biographen Schwedeler-Meyer hat „gerade der Einfluß dieses Mannes (Rudolf von Eitelberger, Anm. d. Verf.) ... am nachhaltigsten auf ihn gewirkt“.²⁸⁵

Eine der mächtigsten Figuren im preußischen, wenn nicht europäischen Kunstleben jener Jahre war Wilhelm Bode²⁸⁶, der Mitte der neunziger Jahre den Kaiser-Friedrich-

²⁸³ Schwedeler-Meyer, der Herausgeber von Tschudis Gesammelten Schriften stellt diesen eine Biographie voran, woran sich das Folgende orientiert.

²⁸⁴ *Swedeler-Meyer* in: *Hugo von Tschudi*, Gesammelte Schriften zur neueren Kunst. (Hg. Dr. E. Schwedeler-Meyer) (München 1912.).

²⁸⁵ ebd.

²⁸⁶ ab 1914 Wilhelm von Bode.

aus 1904 das Kaiser-Friedrich-Museum, heute Bode-

Wilhelm Bode berief 1884 Tschudi nach Berlin an das spätere Kaiser Friedrich-Museum, wo er zwölf Jahre lang wirkte. Bodes Beispiel folgend unternahm er in diesen Jahren zahlreiche Reisen,²⁸⁸ wobei das Hauptinteresse dabei der Altniederländischen und frühen italienischen Kunst galt.

Von 1896 bis 1907 übte Tschudi das Amt des Direktors der Nationalgalerie in Berlin aus.

Anschließend wurde er nach München als Direktor der Alten Pinakothek berufen. Er entwarf Pläne für die Reorganisation und den Umbau des Museums und erwarb auch dort in kurzer Zeit erbitterte Feinde.

Hugo von Tschudi verstarb am 23. November 1911 in Kannstadt unerwartet an einer Bronchitis.

5.6.2 Neuerungen und Widerstände

Anfang 1896 wurde Hugo von Tschudi²⁸⁹ zum Direktor der Nationalgalerie ernannt. Diese Neubestellung fällt somit in eine Umbruchszeit in der Kunstszene, denn es „vollzog sich in der Sicht auf die nationale Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts eine Abkehr von der idealistischen Ästhetik als Norm. Die Historienmalerei verlor die führende Position, die ihr gemäß der akademischen Gattungshierarchie zustand, ihr Inhalt seine Bedeutung als dasjenige Kriterium, das den nationalen Gehalt bestimmt. Damit wurde ein bei der Gründung der Nationalgalerie maßgeblicher Aspekt, die Darstellung nationaler Geschichte anhand von Gemälden, zur Disposition gestellt. Die Frage nach dem Bildungsauftrag der Nationalgalerie und damit nach der konzeptionellen Zuständigkeit wurde aufgeworfen. In der Amtszeit Hugo von Tschudis als Direktor der Nationalgalerie in den Jahren von 1896 bis 1908 suchte man durch grundlegende Reformen den festgestellten Wertewandel in die Reformen

²⁸⁷ Bode orientierte sich möglicherweise an der Vereeniging Rembrandt, einem Verein, dessen Ziel der Verbleib holländischer Kunst in den Niederlanden war. Vgl. Gay S. 250-252.

²⁸⁸ Deren bloße Aufzählung füllt mehr als eine Druckseite.

²⁸⁹ Schwedeler-Meyer, der Herausgeber von Tschudis Gesammelten Schriften stellt diesen eine Biographie voran, woran sich das Folgende orientiert.

seine intensive Reisetätigkeit auch in der neuen Paris für die Galerie erste Bilder der französischen Impressionisten ankaufte. Für die neuerworbenen französischen Bilder, deren Finanzierung durch Stiftungen ermöglicht worden war, richtete er einen Raum im Mittelgeschoss ein. Nach Debatten im preußischen Abgeordnetenhaus über die Ankaufspolitik der Nationalgalerie besuchte der Kaiser am 11. April 1899 das Museum. In einem Erlass vom 29. August befahl der Herrscher, dass die Hauptsäle wie vordem nationale, gültige Werte bestätigende Kunst zeigen sollten. Tschudi ließ die neuen Bilder daraufhin ins dritte Ausstellungsgeschoss bringen. Der Kaiser verlangte ferner, dass ihm fortan nicht nur Ankäufe, sondern auch alle Stiftungen zur Genehmigung vorzustellen seien. Tschudis Biograph beurteilt die Situation folgendermaßen: „Als Tschudi die Nationalgalerie übernahm, war die Grundlage zu den späteren Konflikten schon gegeben. Die Kabinettsordre Kaiser Wilhelms I., die der deutschen Kunst Haus und Sammlung bestimmte, stand nicht im Einklang mit dem Bestand des Wagenerschen Legates, ... Es enthält so viele fremde Bilder, daß ihr damaliger Prozentsatz noch im Jahre 1905 größer war als der der inzwischen durch Ankauf vergrößerten Sammlung. Aber ganz abgesehen davon, stand ein so einseitiges Sammelprinzip nicht im Einklang mit der Entwicklung der übrigen Sammlungen auf der Museumsinsel. Während in der Gemäldegalerie sich Werke aller Zeiten und aller Nationen finden, sollte in der Nationalgalerie für das XIX. Jahrhundert auf die Kunst des Auslandes verzichtet werden. ... So ist fast alles, was in der Nationalgalerie sich befindet, als Geschenk hineingelangt und nach Hunderttausenden zählt das, was Dank Tschudis Persönlichkeit dem Preußischen Staate als oft ungern genommene Gabe zu Gute kam.“²⁹²

Im folgenden vertritt Schwedeler-Meyer die These, Proteste gegen Ankäufe ausländischer Werke wären durch die Neidgenossenschaft einheimischer Künstler angeheizt worden.²⁹³

²⁹⁰ Sabine Beneke, *Im Blick der Moderne*. (Berlin 1999.). S. 30.

²⁹¹ Diese Reisetätigkeit scheint ihn aber nicht davon abhalten zu haben, sich im Haus um alles zu kümmern. Besonders die Hängung bzw. Aufstellung der Werke scheint Tschudi am Herzen gelegen zu sein. Vgl. Schwedeler-Meyer, S. 26.

²⁹² Ebd. S. 24.

²⁹³ Ebd. S. 24.f.

en jedoch nicht nur Berlin zutage: 1892 verließen 106 Münchener Gruppe der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft und gründeten die Münchner Secession (übrigens nicht aus Gegnerschaft zur akademischen Kunstauffassung, sondern aus Protest gegen den Massenbetrieb der Salons). In den nächsten Jahren folgten die Secessionen in Düsseldorf, Weimar, Dresden und 1897 Wien²⁹⁴, der einzigen von den genannten, die einen einheitlichen Stil entwickelte.²⁹⁵ Schon 1892 wäre es auch in Berlin beinahe zu einer Abspaltung vom Verein Berliner Künstler gekommen. Der Anlass war eine Ausstellung von Werken des damals neunundzwanzigjährigen Edward Munch, der von dem entsprechenden Gremium der Künstlervereinigung hochhoffiziell eingeladen worden war, seine Werke in der Rotunde, dem Ehrensaal des Vereinshauses, zu präsentieren. Der großen Mehrheit der Künstler waren aber die Werke des Norwegers unbekannt, weshalb der Sturm der Entrüstung auch erst nach der Eröffnung losbrach. Die folgenden Auseinandersetzungen endeten mit einem Sieg der Traditionalisten, die Ausstellung wurde geschlossen, an der Hochschule für Bildende Künste wurden drei Professuren niedergelegt.²⁹⁶ Erst im Mai 1898 wurde die Berliner Secession gegründet, hier war der Anlass jedoch tatsächlich die grundsätzliche Differenz zwischen Konservativen und Modernen. Als ein Bild Walter Leistikows²⁹⁷ vom Salon abgelehnt wurde, sahen die Neuerer ihre Hoffnung, die bestehenden Institutionen von innen heraus verändern zu können, einmal zu oft enttäuscht.²⁹⁸

Peter Paret bezeichnet die Situation, die sich daraus ergab, zurecht als Paradoxon: Während der Kaiser in Kunstfragen einen äußerst konservativen Geschmack hatte, der sich allerdings mit dem weiter Teile der Bevölkerung deckte, fanden die Secessionisten, denen volksbildnerische Aspekte weitgehend gleichgültig waren, rasch die Unterstützung linker Kreise.²⁹⁹

²⁹⁴ Paret, Berliner Secession, S. 41.

²⁹⁵ Ebd. S. 51.

²⁹⁶ Ebd. S. 67-70.

²⁹⁷ Walter Leistikow war bereits von der Berliner Akademie auf Betreiben Anton von Werners entlassen worden.

²⁹⁸ Paret, Berliner Secession, S. 73f.

²⁹⁹ Ebd. S. 40.

ten die „Siegesallee“ durch Kaiser Wilhelm II. Damit fiel das bald geflügelte Wort von der „Rinnsteinkunst“. Die fast durchweg mittelmäßigen Plastiken wurden sofort zum Objekt von Spott und Karikaturen.

Durch Harry Graf Kessler wurde Tschudi auf einer seiner zahlreichen Studienreisen bei Rodin eingeführt. Bereits 1896 hatte er mit Stiftungsgeldern Liebermanns die erste Büste Rodins für die Nationalgalerie erworben, 1902/03 sollte „Das eherne Zeitalter“, 1904/05 „Der Denker“ folgen.³⁰⁰

1906 fand in der Nationalgalerie die „Jahrhundertausstellung der deutschen Kunst von 1775 bis 1875“ statt. In einem Hauptstrang verfolgte sie die Entwicklung der Freilichtmalerei vom frühen 19. Jahrhundert bis zum Frühwerk Liebermanns. Trotz des Ausschlusses der Moderne wurde diese Ausstellung schon im Vorfeld von der Kritik als eine Secessions- und Künstlerbundausstellung angegriffen. Der Kaiser blieb der Eröffnungsfeier fern.

5.6.3 Die „Tschudi-Affäre“

Anfang 1908 zeigte Tschudi dem Kaiser Werke französischer Künstler, welche er für die Nationalgalerie ankaufen wollte. Wilhelm II. fand die vorgeführten Arbeiten wertlos, nach einer Auseinandersetzung vor Zeugen genehmigte er aber vier Bilder der Schule von Barbizon. Daraufhin erwarb Hugo von Tschudi diese Werke und versprach dem Händler, da er sein Budget bereits aufgebraucht hatte, eine Sonderdotations durch das Finanzministerium in der Höhe von 400 000 Mark. Anton von Werner machte den Kaiser auf diese Insubordination aufmerksam. Vom folgenden sind zwei Versionen überliefert, nämlich, dass der Kaiser seine Genehmigung widerrufen habe bzw. dass er behauptet habe, sich nicht erinnern zu können, sie jemals gegeben zu haben. Eine weitere Darstellung spricht davon, der Kaiser hätte seine Genehmigung unter der Annahme gegeben, das Geld sei vorhanden.³⁰¹ Am 10. März wurde Anton von Werner³⁰² zum Kultusminister

³⁰⁰ Wesenberg in: Streit um die Moderne, S.13.

³⁰¹ Paret, The Tschudi Affair, S. 604.

³⁰² Anton von Werner wurde 1843 in Frankfurt/Oder geboren, studierte an den Akademien in Berlin und Karlsruhe Malerei. Während des Französisch-Preußischen Krieges, an dem er als Soldat teilnahm, lernte er den damaligen Kronprinzen Friedrich Wilhelm, den späteren Kaiser Friedrich III., kennen.

ung der Nationalgalerie anbot. Obwohl er die
 ch befürwortete³⁰³, konnte er sich nicht zu einer
 sofortigen Zusage entschließen. Am nächsten Tag wurde Werner zu einer Audienz
 zum Kaiser bestellt. Offenbar war sowohl dem Kultusminister als auch Werner und
 dem Kaiser klar, dass der geplante „Putsch von oben“ einen Skandal auslösen
 konnte. Wenige Jahre zuvor waren der Kaiser und Anton von Werner im Reichstag
 scharf attackiert worden wegen der Auswahl der Bilder für die Weltausstellung in St.
 Louis, welche die neueren Strömungen ausgeschlossen hatte. Schließlich übernahm
 Werner kommissarisch die Leitung der Nationalgalerie.

Bode nahm in diesem Konflikt eine etwas unklare Position ein. Einerseits schätzte er
 zwar seinen ehemaligen Assistenten Tschudi, teilte aber dessen Begeisterung für die
 Moderne keineswegs. Andererseits war er mit Werner, einem dezidierten Verfechter
 der Anti-Moderne, verfeindet. Als Generaldirektor der königlichen Museen fiel die
 Nationalgalerie in seine Kompetenz, nahm aber eine Sonderstellung in diesem
 System ein. Jedenfalls brachte Bode die bis dahin im Verborgenen schwelende Affäre
 an die Öffentlichkeit, verbunden mit dem Vorwurf, Tschudi solle entlassen werden,
 weil er sich weigere, Bilder von Werner und Konsorten anzukaufen. Die in solchen
 Fällen übliche Schlacht folgte.³⁰⁴

Im Juni schickte Anton von Werner einen Bericht über die Nationalgalerie an den
 Kaiser, in dem er unter anderem berichtete, dass nur ein kleiner Anteil der
 Wagnerschen Stiftung unter Tschudi ausgestellt gewesen sei. Die Nationalgalerie

Dieser bat ihn zur Proklamation des Deutschen Reiches im Spiegelsaal von Versailles. Dieses Ereignis
 wurde dann in den folgenden Jahren von ihm mehrfach verarbeitet, beispielsweise zu einem
 Ölgemälde anlässlich des 80. Geburtstages Kaiser Wilhelms I oder für die Allegorie der deutschen
 Einheit an der Siegessäule in Berlin. Diese außergewöhnlich Nähe zur Macht blieb bestehen und
 garantierte seinen Einfluss auf die nationale Kulturpolitik. 1875 wurde Anton von Werner im Alter
 von nur zweiunddreißig Jahren Direktor des Königlichen Kunstinstituts und Mitglied des Senats der
 Preußischen Akademie. Zeitlebens engagierte er sich für die Belange der Künstler. Der Maler schuf
 ein umfangreiches Oeuvre, vorwiegend Historienbilder und Portraits, nahm aber auch – abgesehen
 von den bereits genannten – zahlreiche andere Aufgaben wahr, wie zum Beispiel Vorstand des
 Vereins Berliner Künstler oder Leiter der Kommission für die Organisation der Deutschen
 Kunstausstellung auf der Pariser Weltausstellung. Anton von Werner starb 1915 in Berlin.

³⁰³ Einerseits wollte Werner die Museen, besonders die Nationalgalerie, von Künstlern geleitet sehen,
 andererseits war er ein überzeugter Gegner der von Tschudi favorisierten nicht-akademischen
 Moderne. Paret vermutet in diesem Zusammenhang auch, dass Anton von Wagners Wunsch, die
 Berliner Museen von Künstlern geleitet zu sehen, ihn dazu veranlasste, 1881 Bode zu beschuldigen, er
 habe einen gefälschten Rubens für die Gemäldegalerie angekauft. Der „Angeklagte“ konnte dies
 widerlegen, eine lebenslange öffentliche Feindschaft war begründet.

³⁰⁴ Paret, The Tschudi Affair, S. 604-610.

nen, eine allfällige Vergrößerung schien schwierig, die Erweiterung des von Bode geleiteten Museums verwendet wurden. Daher schlug Werner vor, für Werke ausländischer Künstler ein eigenes Museum zu gründen. Die Nationalgalerie hatte allerdings seit ihrem Bestehen immer jenem Typus von Nationalgalerie entsprochen, der den Kunstbesitz einer Nation zeigt, da schon das Legat Wagners eine große Menge von Werken nicht-deutscher Künstler umfasste. Nun sollte sie also in eine Nationalgalerie umgewandelt werden, die ausschließlich die rezenten Schöpfungen nationaler Künstler zeigt. Das hätte allerdings auch bedeutet, den Grundstock der Sammlung auseinander zu reißen. Das Kultusministerium leitete den Bericht an Bode weiter, der eine Gegendarstellung verfasste, die wiederum an Werner gesandt wurde. Einstweilen wurde in Presseberichten angedeutet, Werner wäre der neue Direktor der Nationalgalerie. Paret vermutet, Bode habe diese Gerüchte ausgestreut, um genau das zu verhindern.³⁰⁵ Beispielsweise titelte „Vorwärts“ in seiner Oktober-Ausgabe: „Der Stiefelmaler als Kunstgeneral“. Am 29. Oktober erschien ein sogenanntes³⁰⁶ Interview mit dem Kaiser im „Daily Telegraph“. Unter anderem äußerte der Monarch darin die Hoffnung, die Nationalgalerie nach seinem persönlichen Geschmack umgestalten zu können. Durch den auf diese Veröffentlichung folgenden Sturm der Entrüstung sah der Kaiser sich jedoch gezwungen, Tschudis Rückkehr auf seinen Posten zuzustimmen. Doch dies war nur mehr ein Zwischenspiel. Auf Intervention Bodes hatte sich München um Tschudi bemüht, der kurz nach seiner Wiedereinsetzung einem Ruf als Direktor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen folgte. Die bereits erwähnte Konkurrenzsituation zwischen Berlin und München um die kulturelle Vormachtstellung fand hierin erneut Ausdruck.

Werner wurde wieder als möglicher Nachfolger genannt, doch der Kaiser schien den Mut verloren zu haben, die Auseinandersetzung ein weiteres Mal zu führen. Auf

³⁰⁵ Paret, *The Tschudi Affair*, S. 612.

³⁰⁶ Dieses war aus mehreren Bemerkungen bei unterschiedlichen Anlässen zusammengestellt. Kanzler Bülow, der mit der Begutachtung beauftragt war, hatte das Manuskript zur Publikation freigegeben ohne es eingehend zu prüfen und auch im Außenministerium hatte niemand die Brisanz des Inhalts erkannt.

ms wurde der Kunsthistoriker Ludwig Justi

Der Prozess der Veränderung, den Hugo von Tschudi als Direktor der Nationalgalerie Berlin in Gang gebracht hatte, war jedoch unumkehrbar und wirkte weit über seine Funktionsperiode und diese Institution hinaus. Mit den Worten Schwedeler-Meyers: „Was Tschudi für die Moderne war, das ist nicht mit der Aufzählung der doch so wenigen Gemälde getan, deren Aufnahme in die Nationalgalerie ihm nach manch hartem Kampf gelang, mehr ist es, daß er den Bann brach, der auf diesen beinahe verfehmten Werken lag, daß er ihre staatliche Existenzberechtigung auch außerhalb des kleinen Kreises der Privatsammler nachzuweisen suchte. Unterstützt und vorwärts getrieben durch sein Beispiel haben manche Museen, namentlich solche unter städtischer Leitung, ihre Tore der modernen Kunst weit geöffnet.“³⁰⁸

³⁰⁷ Paret, *The Tschudi Affair*, S. 616.

³⁰⁸ Schwedeler-Meyer, S. 9.

5.7.1 Ludwig Justi – Biographisches³⁰⁹

Ludwig Justi wurde am 14. März 1876 als jüngster von drei Söhnen in Marburg an der Lahn geboren. Er entstammte einer Familie, deren Spuren sich Jahrhunderte zurückverfolgen lassen, die zahlreiche Gelehrte und berühmte Männer hervorgebracht hatte.³¹⁰ In seiner Geburtsstadt besuchte er die Schule und unternahm bereits ausgedehnte Reisen mit den Eltern. Nach dem Abitur begann er ein Studium der Altphilologie in Bonn, wo einer seiner Onkel Ordinarius für Kunstgeschichte war, wechselte dann nach Berlin, wo er das Studienfach in Kunstgeschichte änderte. Nach Beendigung des Studiums 1898 absolvierte er den Militärdienst und unternahm anschließend eine große Bildungsreise nach Italien. Bereits 1901 konnte er sich mit einer Arbeit über Albrecht Dürer habilitieren und wurde in der Folge Privatdozent bei Heinrich Wölfflin in Berlin. 1903 nahm Justi eine Berufung nach Halle an der Saale an und leitete von 1904 bis 1905 das Städel'sche Kunstinstitut in Frankfurt am Main. Ab 1905 fungierte der Kunsthistoriker als Erster ständiger Sekretär der Akademie der Künste in Berlin. Seine Direktion an der Nationalgalerie überdauerte das Ende der Monarchie: Erst 1933 wurde Justi durch die Nationalsozialisten abgesetzt und verbrachte die folgenden Jahre in innerer Emigration. Nach Kriegsende wurde Ludwig Justi zum Generaldirektor der staatlichen Museen in Berlin ernannt. Er verstarb 1957.

Anlass für die Abfassung der Memoiren dürfte einerseits das Erscheinen von Bodes Autobiographie 1930 gewesen sein, andererseits Justis Hoffnung, sich durch die Darlegung seiner Absichten vor dem nationalsozialistischen Regime zu rechtfertigen. Die Darstellung bricht somit auch 1933 ab. Die Publikation des Werkes war nach Kriegsende vorgesehen, erfolgte jedoch erst kürzlich aus dem Nachlass.

³⁰⁹ Die Daten wurden entnommen aus Text- und Kommentarband von: Ludwig Justi, *Werden – Wirken – Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten*. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Thomas W. Gaethgens und Kurt Winkler. Berlin o.J. (vermutlich 2001).

³¹⁰ Die Bedeutung, die Ludwig Justi seiner Herkunft beimisst und der Stolz, der ihn deshalb erfüllt, zeigt sich darin, dass das Kapitel „Ahnen“ in der Druckfassung seiner Memoiren dreizehn Seiten einnimmt, das Kapitel „Gelehrten-Stamm“ weitere sechsundvierzig. Großen Wert legt er auf die (allerdings äußerst weitschichtige Verwandtschaft) mit Goethe.

Ludwig Justi

Im Sommer 1911 wurde er zum Direktor der Nationalgalerie Berlin berufen, was auch eine grundsätzliche organisatorische Neuerung mit sich brachte: „Mit Justis Berufung, die sein Mentor, der Museumsreferent und spätere Kultusminister Friedrich Schmidt-Ott, an Bode vorbei durchsetzte, schied die Nationalgalerie zudem aus dem Verbund der Königlichen Museen aus und wurde als eigenständige Behörde dem Ministerium zugeordnet.“³¹¹

Justi fühlte sich stark den expressionistischen Künstlern verbunden.³¹² Es gelang ihm, 1912 die Schlachtenbilder aus der Nationalgalerie ins Zeughausmuseum zu geben und für die zahlreichen Porträts eine Bildnisgalerie im Gebäude der Bauakademie einzurichten. Beides fand die ausgesprochene Zustimmung des Kaisers. In der Nationalgalerie wurde dadurch Platz für moderne Malerei geschaffen.

In diesem Jahr schreibt Schwedeler-Meyer: „Erst neuerdings ist es der Geschicklichkeit von Tschudis Nachfolger gelungen, daß eine, wenn auch bescheidene, Summe für die moderne Kunst des Auslandes in den Etat eingesetzt ist.“³¹³

Am 18. Januar 1918 konnte das Liebermann-Kabinett der Nationalgalerie feierlich eröffnet werden³¹⁴

Im Sommer 1919 gelang es Justi, nach langen Verhandlungen im Kronprinzenpalais ein „Museum der Gegenwart“ einzurichten. Die erste Ausstellung begann im Untergeschoss mit den Impressionisten und einem Liebermann-Saal, zeigte im Obergeschoss Thoma und Trübner und führte dann zu den Expressionisten, „die wenigen Ankäufe ergänzt durch Leihgaben, „so daß die Gruppe immerhin einen in sich geschlossenen Eindruck machte“. 1919 wurde das Bild „Turm der blauen Pferde“ von Franz Marc angekauft.³¹⁵

Ludwig Justi schrieb seine Memoiren in der späten 30er-Jahren, als er auf den vergleichsweise unbedeutenden Posten des Leiters der Kunstbibliothek abgeschoben war und in einer Art innerer Emigration in Potsdam lebend mit ansehen musste, wie

³¹¹ Winkler in: Justi, S. 6.

³¹² Diese Präferenz geht deutlich aus Justis Memoiren hervor.

Vgl. auch Wesenberg in: Streit um die Moderne, S. 15.

³¹³ Schwedeler-Meyer, S. 25.

³¹⁴ Wesenberg in: Streit um die Moderne, S. 17.

³¹⁵ Ebd. S. 19.

5 der internationalen Moderne als museumswürdig
In den 20er Jahren mussten zwar kulturpolitische
Entscheidungen nicht mehr die Zustimmung des Kaisers finden, doch gab es
nunmehr neue Hürden, wie Thomas W. Gaethgens in der Einleitung zu Justis
Lebenserinnerungen schreibt: „Nach der gesellschaftlich hoch angesehenen Funktion
des Direktors der Nationalgalerie, die ihn am Anfang seiner Laufbahn in engen
Kontakt mit dem Kaiser brachte, erlebte er den Aufstieg einer Ministerialbürokratie
in der Weimarer Republik, die seine Tätigkeit als die einer nachgeordneten Behörde
betrachtete.“³¹⁶ In der NS-Zeit wurde schließlich das über Jahrzehnte Erreichte,
zumeist den konservativen Kräften Abgerungene, nachhaltig zerstört.

Kurt Winkler resümiert das grundlegende Problem Justis folgendermaßen: „Die
frühen, an sich spektakulären Erfolge, die in der Summe auf die Verwandlung der
Nationalgalerie von einer Stätte wilhelminischer Repräsentation in ein reines
Kunstmuseum hinausliefen, trugen ihm die Feindschaft der Konservativen um
Anton von Werner ein, ohne daß dies zur Anerkennung bei den Modernisten geführt
hätte.“³¹⁷

³¹⁶ Gaethgens in: Ludwig Justi, S. IX.

³¹⁷ Winkler in: Ludwig Justi, S. 1.

6 Die vorgeschichte der Modernen Galerie

6.1 Kunsthistoriker, Museumsdirektoren und die Gegenwartskunst

Die Kunstgeschichte als moderne Wissenschaft entstand im deutschsprachigen Raum, als Begründer dieser Disziplin gilt Winckelmann.

„Das Verdienst aber die Kunstgeschichte als Fachdisziplin in methodischer und wissenschaftlicher Weise in den Kreis der modernen Wissenschaften eingeführt zu haben, gebührt ohne alle Frage den Deutschen.“³¹⁸

Aus diesem Grund wurde die entstehende Fachrichtung auch zuerst hier im universitären Rahmen institutionalisiert.³¹⁹ So besitzt Wien einen der ältesten Lehrstühle für Kunstgeschichte.³²⁰ Abgesehen von der Entwicklung bestimmter methodischer Ansätze – der Wiener Schule der Kunstgeschichte, auf die in der vorliegenden Arbeit nicht näher eingegangen werden kann, bildete sich unter den Kunsthistorikern, die an der Universität Wien lehrten, eine Tradition heraus, die teilweise noch bis heute fortwirkt: Fast ausnahmslos waren sie parallel zu ihrer akademischen Laufbahn in den kunsthistorischen Sammlungen tätig.³²¹ Aufgrund solcher „Doppellaufbahnen“ nahmen diese Kunsthistoriker zumeist auch sehr aktiv zu kunst-, insbesondere zu museumspolitischen Fragen Stellung. Im folgenden soll geklärt werden, ob und in welcher Weise von dieser Seite Impulse zur Gründung eines Museums der Gegenwartskunst kamen und auch, welche Positionen gegenüber der beginnenden Moderne von Kunsthistorikern eingenommen wurden, die sich zumeist mit der Spätantike oder der Renaissance beschäftigten.

³¹⁸ Rudolf von Eitelberger, Vorlesung 12/II/874 „Die heutige Kunstwissenschaft und die Aufgabe des kunstwissenschaftlichen Congresses. S.VIII. ex.: In 23.384 (Nachlass R.v. Eitelberger) Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung.

³¹⁹ Der kunstgeschichtliche Unterricht an den Akademien war als reiner Anschauungsunterricht anhand der nachahmenswerten Werke der alten Meister konzipiert und nicht auf Analyse ausgerichtet, deshalb ist er auch kaum als Vorläufer einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte zu betrachten.

³²⁰ Der erste Lehrstuhl für Kunstgeschichte wurde 1844 in Berlin eingerichtet, in den folgenden Jahren erhielten die Universitäten Bonn und Wien zunächst außerordentliche, dann ordentliche Professuren. 1851 stellte Unterrichtsminister Thun den Antrag, Eitelberger zum a. o. Professor der Theorie und Geschichte der bildenden Künste zu ernennen, was vom Kaiser zuerst abgelehnt, 1852 jedoch genehmigt wurde.

³²¹ Dadurch war auch ein Lehrveranstaltungstypus, der sich in den letzten Jahren neuer Beliebtheit erfreut, durchaus nichts Außergewöhnliches, nämlich „Vor-Ort-Übungen“. So ließen die Professoren ihre Schüler zu sich in die Albertina, das Kupferstichkabinett der Hofbibliothek oder die entsprechende kaiserliche Sammlung kommen, um dort vor Originalen zu unterrichten.

„Geschichtsgalerie“

„...einer „Nationalgalerie“, die freilich nicht so heißen durfte,³²² wurde offenbar spätestens ab der Revolution diskutiert: So war schon 1848 bei der Umstrukturierung der Akademie von einer „Geschichtshalle“ die Rede gewesen, oder auch Ferstels Entwurf für die Hofmuseen hatte ursprünglich Räumlichkeiten für diesen Zweck vorgesehen.

1866 publizierte Rudolf von Eitelberger unter dem Titel „Eine österreichische Geschichtsgalerie“ einen Vorschlag für ein zu gründendes Museum.³²³ Zu dieser Zeit befand er sich auf dem Höhepunkt seiner Erfolge, war doch das Österreichische Museum für Kunst und Industrie kürzlich eröffnet worden, der Neubau wie auch die Errichtung einer angeschlossenen Schule in Vorbereitung. Nun strebte Eitelberger offenbar eine weitere Neugründung an, diesmal in der Königsdisziplin Kunstmuseum.

Auch wenn der Titel „Eine österreichische Geschichtsgalerie“ dies nicht auf den ersten Blick offenbart, wird hier über die Präsentation von Gegenwartskunst gesprochen. 1879 nahm der Autor diesen Beitrag auch in seine – von ihm selbst herausgegebenen – gesammelten Werke auf, mit einigen Anmerkungen bezüglich der in der Zwischenzeit stattgefundenen Veränderungen.³²⁴ Aufschlussreich ist dieser Aufsatz aus heutiger Sicht vor allem deshalb, weil darin einerseits der status quo der europäischen wie der österreichischen Kunstmuseen-Landschaft beschrieben und andererseits ein Überblick über denkbare Konzeptionen für eine Neugründung gegeben wird. Darüber hinaus spricht Eitelberger klar aus, dass es sich bei einer

³²² Welche Schwierigkeiten sich in Wien bei der Benennung einer Nationalgalerie ergaben, wird in der Folge zu sehen sein.

³²³ Rudolf v. Eitelberger, Eine österreichische Geschichtsgalerie. in: Österreichische Revue. Heft III. (Wien 1866).

1879 nimmt Eitelberger diesen Aufsatz, mit einigen Bemerkungen bezüglich der inzwischen stattgefundenen Veränderungen, in seine gesammelten kunsthistorischen Schriften auf. Rudolf v. Eitelberger, Eine österreichische Geschichtsgalerie. (Ein Vorschlag aus dem Jahre 1866.) in: ders. (Hg.), Oesterreichische Kunst-Institute und Kunstgewerbliche Zeitfragen (=II.Band Gesammelte Kunsthistorische Schriften von R. Eitelberger v. Edelberg). (Wien 1879) S. 53-80.

³²⁴ Ähnliche Vorstellungen wie in dem in der Folge näher erörterten Aufsatz finden sich auch in einer Denkschrift, die Eitelberger im Zusammenhang mit der Diskussion um die Errichtung der Hofmuseen (Vgl. Kapitel 3.3) 1867 abfasste: „...daß die Gemäldegalerie nur dann moderne Meister ankaufen solle, wenn es sich um Darstellungen aus der österreichischen Geschichte handle, ... Anlage einer Habsburgergalerie forderte, für die man alle Fürsten seit Rudolf v. H. neu malen lassen möge,...“ Vgl. Lhotsky, KHM I., S. 58.

empfehlen die Installation einer Galerie der modernen Kunst, um im Ausland Erfolgreiches handeln zu können.

Der Text ist in drei Teile gegliedert, deren erster sich in allgemeiner Form mit den Bedingungen der bildenden Kunst in der Habsburger-Monarchie ab der Mitte des 19. Jahrhunderts befasst. Der Autor vertritt die Ansicht, dass der Sinn einer Galerie moderner Bildwerke nicht in der Beschäftigung von Künstlern liege, sondern einen didaktischen Zweck zu verfolgen habe, sie solle *höheren Culturbedürfnissen* dienen. Er beklagt die mangelnde Verankerung der Kunst in Familie, Gemeinde, Kirche und Staat. In diesem Zusammenhang kritisiert er heftig das mangelnde *deutsche Geschichtsbild* in Österreich, während Magyaren, Tschechen oder Polen ihren *nationalen Cultus* betrieben.

Der zweite Abschnitt gibt einen Überblick über bereits existierende Galerien moderner Bildwerke. In Frankreich, wo *die Organisation der Kunst durch den Staat in ganz konsequenter Weise durchgeführt* werde, existierten drei entsprechende Institutionen im Staatseigentum. Die Galerie des Louvre trage der Geschichte der nationalen Kunst Rechnung (lebende Künstler ausgeschlossen), die Galerie des Palais Luxembourg der Kunst der Gegenwart und die Galerie in Versailles der Geschichte und der nationalen Bildung des französischen Volkes.

An englischen Museen wird der Turner-Raum in der National Gallery erwähnt, die Galerie des South-Kensington-Museums als eigentliche Galerie moderner englischer Bildwerke, sowie die Porträt-Galerie englischer Berühmtheiten. Alle drei unterstünden als Staatsanstalten einer gesonderten Administration, welche ins Unterrichtsministerium ressortiere, und würden durch einen Fonds dotiert, welcher jährlich vom Parlament zu bewilligen sei. Als Besonderheit werden die ungewöhnlich aktiven englischen Privatsammler erwähnt.

Anschließend beschreibt Eitelberger die Situation in Baiern und erwähnt vier Institute, welche alle im Eigentum des bayerischen Hofes seien: die neue Pinakothek (welche hier scharf kritisiert wird) und das National-Museum als bayerisches Geschichts-Museum in München, die Walhalla bei Regensburg als national-deutsche und das Pantheon bei Kehlheim als bayerische Ruhmeshalle.

In Preußen hatte sich zwischen der ersten und der zweiten Publikation dieses Textes nicht nur auf dem Gebiet der Museen, sondern vor allem in politischer Hinsicht

noch: „In Preussen existirt keine Galerie moderner Gegenwartig mit der Idee um, eine Nationalgalerie in Berlin zu gründen; nur scheint es noch ungewiß zu sein, ob diese Nationalgalerie, den Ideen preußischer Staatsmänner vorgreifend, die Geschichte des deutschen Volkes umfassen soll oder bloß die Geschichte jener deutschen Stämme, welche unter dem Scepter Preussens stehen, oder ob die Nationalgalerie nicht vielmehr die Geschichte des preussischen Staates und Hofes zu illustriren berufen sein wird.“³²⁵

In der Fassung von 1879 fügt der Autor an dieser Stelle eine Anmerkung ein, welche die in der Zwischenzeit stattgefundenen Veränderungen thematisiert. So sei die Nationalgalerie eröffnet worden, als Leiter der „eminente Kunstgelehrte“ Dr. Max Jordan bestellt worden, ein gut gearbeiteter Katalog erschienen. „In dieser National-Galerie werden vorwiegend nur Bilder von Künstlern deutscher Nationalität aufgenommen; auch Deutschösterreicher finden dort eine Stätte, wie Rebell, Rahl, Gauermann, Waldmüller, Passini u.s.f.“³²⁶ Überhaupt ist Eitelberger voll des Lobes für die preußische Kunst- und Kulturpolitik.

Keinerlei Erwähnung findet jedoch das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg, obwohl es in diese Aufzählung von Museen mit nationalhistorischem Anspruch gut gepasst hätte. Der Grund dafür mag in Eitelbergers deutschnationaler Gesinnung zu suchen sein: schließlich „sollte [das Germanische Nationalmuseum] eine Geschichte für eine Nation schaffen, die noch gar nicht existierte.“³²⁷

Im folgenden werden noch einige kleinere Museen in verschiedenen europäischen Ländern erwähnt.

Daraufhin wird die Situation in der österreichischen Monarchie beschrieben: die Sammlung moderner Bildwerke sei der schwächste Punkt der kaiserliche Galerie des Belvedere, weitere öffentliche Galerien der Gegenwartskunst in Wien nicht vorhanden. Diverse Versuche z.B. in Prag oder Pest werden als missglückt beschrieben, einzig das Museum in Innsbruck wird positiv erwähnt.³²⁸

³²⁵ Eitelberger, 1866, S. 126.

³²⁶ Eitelberger, 1879, S. 62.

³²⁷ Francis Haskell, Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit. (München 1995.). S. 303.

³²⁸ Während Eitelberger sonst alle Veränderungen, die er für die Fassung von 1879 vorgenommen hatte, kennzeichnet, findet sich in diesem Zusammenhang in der früheren Publikation ein Abschnitt, welcher in der zweiten kommentarlos verschwunden ist.

nismus meint der Autor also, dass die „....Aufgabe, und Gründung von Gallerien moderner Bildwerke im österreichischen Kaiserthum bezieht, der künftigen Generation überlassen bleibt. Diese wird, kann man sagen, vor einer ganz neuen Aufgabe stehen und wird sich umso unbefangener mit derselben beschäftigen können, als sie nicht Veraltetes wegzuräumen, Ungehöriges zu beseitigen, sondern für neue Zwecke entsprechende Lösungen zu suchen haben wird.“³²⁹

Im dritten Teil des Aufsatzes stellt Eitelberger die Frage, wie ein Museum moderner Bildwerke zu gestalten sei, unterscheidet dabei ein *kunsthistorisches* und ein *geschichtliches Princip*, wobei er ersterem für Österreich ablehnend gegenübersteht: „In der österreichischen Monarchie hat es in Wien allein eine Schule gegeben, deren Leistungen so geartet sind, daß man eine Sammlung wünschen könnte, in der es möglich wäre, die geschichtliche Entwicklung der neuen Wiener Schule zu übersehen. Aber in Wien ist nie der Versuch gemacht worden, sich in den Besitz der hervorragendsten Werke Wiener Künstler zu setzen, weder in der Zeit, als die Künstler lebten, noch nach ihrem Tode. Ein ästhetischer Imperativ, eine Sammlung ähnlicher Art anzulegen, liegt nicht vor; derselbe kann wohl als ein Wunsch, nicht aber als eine Pflicht angesehen werden, deren Erfüllung man sich nicht entziehen kann.“³³⁰

Das von Eitelberger favorisierte „historische Princip“ würde bedeuten, der „Entwicklung des Volksgeistes“ und „höheren staatlichen Bedürfnissen“ zu dienen, indem man die „nationalen Heroen“ verewige, die „hervorragendsten Momente der Volksgeschichte“ festhalte und „das Volk durch Anschauung von historischen Werken zur Begeisterung für die Sache des Volkes“ erziehe.³³¹ In anderen Ländern würde man schließlich genauso vorgehen (Belgien, Deutschland,...), in Frankreich hätte man überhaupt schon sehr früh den politischen, respektive propagandistischen, Wert der Kunst erkannt (nämlich unter Ludwig dem Heiligen) und auch die italienische Kunst des Mittelalters habe danach gestrebt, das

Eitelberger, 1866, S. 127:

In V e n e d i g befindet sich in der Gallerie der kaiserlichen Sammlung der Akademie der schönen Künste eine Abtheilung für moderne Bildwerke venetianischer Malerei.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Ebd. S. 128.

³³¹ Ebd. S. 129.

tion“³³² zu stärken. Der Autor verweist auf eine
 die schon von langobardischen Geschichtsschreibern
 erwähnt worden sei, das „Nationalbewusstsein“ wäre aber in Deutschland seit dem
 Dreissigjährigen Krieg so unterdrückt, dass die seit den Franzosenkriegen
 „wiedererwachte geschichtliche Kunst zum Zwecke der National-Erziehung“ als
 völlig neu erscheine.³³³ Die Kirche, so fährt Eitelberger fort, habe die „erziehende
 Aufgabe der Kunst“ schon immer genutzt³³⁴, anders hingegen die weltliche Macht in
 Österreich. An dieser Stelle fechten den Autor gewisse liberale Bedenken an: „Es
 gehört zu den schwierigsten und heikelsten Partien der Staats-Pädagogik, zu
 untersuchen, inwieweit die Entwicklung der Staats-Idee dem freien Antriebe des
 Staatsbürgers überlassen werden könne und inwieweit der Staat selbst direct oder
 indirect Einfluss zu üben berufen sei.“³³⁵ Diese Zweifel werden aber durch den
 höheren Zweck einer nationalen Kunsterziehung argumentativ entkräftet. „Uns
 dünkt, dass man gegenwärtig nirgends mehr als in Oesterreich Grund hätte, Alles zu
 pflegen, was das Gefühl der Zusammengehörigkeit zu einem staatlichen
 Gemeinwesen, was die Wechelseitigkeit der geistigen Interessen unter den
 verschiedenen Völkern der Monarchie fördert und erhebt. Die Kunst, als Trägerin
 dieser Ideen, als Mittel zu der Erziehung der Massen für die Staats-Idee, ist in
 Oesterreich sehr selten zur Anwendung gekommen.“³³⁶ In den Kronländern pflege
 man – falls überhaupt – die Kunst des Separatismus und nicht der
 Zusammengehörigkeit, die Qualität wäre zumeist mittelmäßig.³³⁷ Eitelberger
 formuliert die Forderung, staatliche Kunstbudgets nicht für Monumentalaufträge zu
 verwenden, sondern für Ankäufe im Hinblick auf die von ihm entworfene
 „Geschichtsgalerie moderner Bildwerke“. In der Textfassung von 1879 findet sich
 eine Anmerkung, die auf eine verstärkte Beschäftigung des Ministeriums für Cultus
 und Unterricht mit zeitgenössischer bildender Kunst hindeutet. „Seit den letzten
 Jahren sind von Seiten des Unterrichts-Ministeriums Bestrebungen hervorgetreten,
 die mit den eben genannten Ideen in Zusammenhänge stehen. So sind eine Reihe

³³² Ebd. S. 130.

³³³ Ebd.

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Ebd. S. 131.

³³⁶ Ebd. S. 132.

³³⁷ Ebd. S. 132-134.

cher Persönlichkeiten mit Mitteln des Staatsfonds populäre Geschichte Oesterreichs, illustriert von Sigmund l'Allemand“, zwar erhielt „Rudolf Alt den Auftrag, Aquarelle von Monumentalbauten Oesterreichs darzustellen, aber sind die Mittel der österreichischen Staatsverwaltung viel zu gering um Aufträge in angedeuteter Richtung in grösserem Massstabe geben zu können.“³³⁸

Im folgenden schlägt der Autor das Parlamentsgebäude als Aufstellungsort vor. Zu dem Zeitpunkt, als Eitelberger einem älteren Text diese Anmerkung für die Publikation in seinen gesammelten Werken hinzufügte, hatte er als angesehener Gründer und Direktor des Österreichischen Museums zweifellos Einblick in die Absichten der österreichischen Kulturpolitik, bevor diese einer breiteren Öffentlichkeit bekannt wurden. Möglicherweise sollte durch die veränderte Wieder-Publikation eines Artikels ein Projekt, das hinter verschlossenen Türen bereits im Gespräch war, nach seinen Vorstellungen vorangetrieben oder beeinflusst werden. Gegen Ende des Artikels werden jedenfalls mögliche Bedenken gegen das Projekt einer „österreichischen Geschichtsgalerie“ genannt und entkräftet³³⁹ – auch dies könnte ein Hinweis auf einen konkreten Anlass für die Veröffentlichung dieser Schrift darstellen, Gegnern des von Eitelberger favorisierten Plans den Wind aus den Segeln zu nehmen.

Die abschließende Forderung lautet jedenfalls: „Eine solche Geschichtsgalerie muß unbedingt enthalten:

- a) eine Porträtgalerie der Fürsten des österreichischen Kaiserhauses;
- b) eine Galerie historischer Bilder in jenem Umfange, daß die Geschichte und die Vorgeschichte Oesterreichs darin Platz finden könne;
- c) eine Porträtgalerie der hervorragendsten Männer Oesterreichs aller Stämme und aller Stände.³⁴⁰

„Es ist wohl schon ein Jahrzehnt her, dass ich in der „Oesterreichischen Revue“, durchdrungen von der Ueberzeugung, dass die historische Kunst in Oesterreich in den Museen und Galerien eine grosse und patriotische Mission zu erfüllen habe,

³³⁸ Ebd. S. 77.

³³⁹ Ebd. S. 135f.

³⁴⁰ Ebd. S. 137.

zustand gesprochen habe. Man ist vollständig
 hinweggegangen; damals waren die Umstände
 günstiger als heute, die Kluft zwischen den Völkern nicht so gross.“³⁴¹

Vergleicht man nun diese Vorstellungen Eitelbergers mit den Prinzipien, die Hugo von Tschudi in seiner Tätigkeit an der Berliner Nationalgalerie zur Anwendung brachte, fällt auf, dass der „Schüler“ zwar das „Museumshandwerk“ gelernt haben mochte, jedoch völlig andere Ziele verfolgte. Nicht die Darstellung der nationalen Geschichte durch Kunstwerke war das Ziel seiner Bemühungen, sondern eine Präsentation nationaler Kunst in Zusammenschau mit internationalen Entwicklungen, das *kunsthistorische, nicht das historische* Prinzip – um Eitelbergers Diktion zu verwenden – wurde angewandt. Nicht grundlos urteilte Schwedeler-Meyer: „...was Tschudi auch als Kunsthistoriker für die Nationalgalerie getan hat. Er übernahm sie als indigesta moles und hinterließ sie als eine nach historischen Gesichtspunkten musterhaft geordnete Sammlung.“³⁴²

Eitelberger erwartete genau das von einer zu errichtenden Galerie, was nach Meinung anderer nicht zu erwarten war. Gegen eben diese Ideen (wenn auch vermutlich nicht gegen Eitelberger persönlich) wandte sich Bode, als er 1888 schrieb: „Wir verlangen heute vom Kunstwerke, was Aufgabe der Illustration ist oder selbst was nur die Dichtkunst oder die Geschichte uns bieten können.“ Diese Entwicklung, von der Bildenden Kunst nicht mehr die Illustration historischer Ereignisse zu erwarten, hatte schon früher begonnen; so nahmen Bordier und Charton bei ihrer 1859/60 erschienen „Histoire de France depuis les temps les plus anciens jusqu’à nos jours d’après les documents originaux et les monuments de l’art de chaque époque“ von der bis dahin üblichen Praxis Abstand, historische Fachbücher zu bebildern und beschränkten sich auf Werke aus der jeweiligen Zeit.³⁴³

6.1.2 Wickhoff und die Moderne

³⁴¹ R.v. Eitelberger, Die Kunstbestrebungen Österreichs zur Zeit der Eröffnung des Museums – Gebäudes. (Vortrag, gehalten am 23. November 1871) S. 197-198. In: Rudolf Eitelberger von Edelberg, Gesammelte Kunsthistorische Schriften. II.Band: Österreichische Kunst-Institute und Kunstgewerbliche Zeitfragen. Wien 1879. S. 171-203.

³⁴² Schwedeler-Meyer, S. 25.

³⁴³ Anschaulich wird diese Praxis erläutert bei Haskell, S. 321.

Wickhoff, der eigentliche Begründer der Ersten Wiener Schule der Kunstgeschichte, wird in den gängigen Selbstdarstellungen Eitelberger meist als Vorläufer klassifiziert wird. Wickhoff äußert sich zwar nicht so explizit wie Eitelberger zu Museumsfragen; auch er war sowohl am Österreichischen Museum als auch am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien tätig, jedoch fehlte ihm offenbar weitgehend der Drang, selbst aktiv in (kunst-)politische Vorgänge einzugreifen. Dass seine Vorstellungen von den Aufgaben der Gegenwartskunst völlig andere waren, lässt sich jedoch aus seinen Schriften leicht herauslesen. Als Lehrer prägte er mehr als nur eine Generation von Kunsthistorikern, unter anderen die beiden ersten Direktoren der Modernen Galerie, Dörnhöffer und Haberditzl.³⁴⁵ Nicht zuletzt deshalb sollen Wickhoffs Ansichten hier zur Sprache kommen. Zwar arbeitete er selbst nicht wissenschaftlich über die Kunst seiner Gegenwart, doch öffnete ihm der Impressionismus des 19. Jahrhunderts die Augen für die Spätantike, wie Lachnit schreibt.³⁴⁶ „Der Impressionismus war die bildkünstlerische Erscheinungsform des naturwissenschaftlichen Positivismus, die formale Weltansicht der Malerei. Wickhoff hegte dafür ein – als ästhetische Tatsache nicht weiter auflösbares – persönliches Wohlgefallen und wurde dadurch in einer geschlossenen Assoziationskette auf formal ähnliche Malweisen der Vergangenheit aufmerksam.“³⁴⁷

³⁴⁴ Franz Wickhoff wurde 1853 in Steyr als Sohn eines Eisenwarenhändlers und Abgeordneten geboren. Sein Elternhaus, ein spätgotischer Bau mit Änderungen aus Renaissance- und Barockzeit gilt heute als bedeutende Sehenswürdigkeit der Stadt. Franz Wickhoff studierte zunächst Naturwissenschaften, bevor er sich der Kunstgeschichte zuwandte und 1880 über „Eine Zeichnung Dürers nach der Antike“ in Wien dissertierte. Von 1879 bis 1895 wirkte er als Kustos der Textilsammlung am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. 1882 habilitierte sich Franz Wickhoff an der Wiener Universität, 1885 wurde er außerordentlicher Professor, und 1891 Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Wien. Sein Anliegen war die Anwendung der historisch-kritischen Methoden auf die Kunstgeschichte und somit deren Etablierung als historische Wissenschaft. Bedeutend ist seine Publikation zur Wiener Genesis von 1895 wie auch ein 1905 erschienenes beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich. Wickhoff gründete 1904 die „Kunstgeschichtlichen Anzeigen“, die er bis zu seinem Tod herausgab. Er starb 1909 während einer Reise in Venedig.

³⁴⁵ Ebenfalls zu Wickhoffs Schülern zählten u.a. Max Dworak, der Herausgeber seiner Schriften, Hans Tietze, der bei der Neuordnung der Wiener Museen in den 20er Jahren eine zentrale Rolle innehaben sollte, wie auch Erica Conrat (verehelichte Tietze-Conrat), die als erste Frau an der Universität Wien in Kunstgeschichte promovierte.

³⁴⁶ Edwin Lachnit, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne.* (Wien/Köln/Weimar 2005). S. 94.

³⁴⁷ Ebd. S. 96.

Die dreiteilige Vortragsreihe am Österreichischen
vom Herausgeber Max Dvořák in die Schriften
Wickhoffs integriert wurde.³⁴⁸ Hierbei handelt es sich um eine leidenschaftliche
Absage an den Historismus in jeder Erscheinungsform. Dazu heißt es anfangs: [um
1870] „...war in Mitteleuropa und Italien ... die Malerei gleichsam abgeblüht. ... Es
tritt zu jener Zeit die Geschichtsmalerei auf.“³⁴⁹ Wickhoff vertritt hier also eine den
Eitelberger'schen Idealen exakt entgegen gesetzte Position, indem er die
Geschichtsmalerei mehr oder minder explizit als Verfallserscheinung darstellt.³⁵⁰
Während Wickhoff den Winckelmann'schen Zyklus von Entwicklung – Blüte –
Absterben als „Entdeckung eines großen Gelehrten mit viel Verständnis und großer
wissenschaftlicher Genialität“ bezeichnet, steht er dem von Winckelmann gezogenen
Schluss äußerst kritisch gegenüber: „es gebe nichts anderes für die moderne Kunst
als eine Nachahmung der alten Kunst. Da man für die alte Malerei keine Vorbilder
hatte, verfiel man in eine Nachahmung der antiken Plastik und ihrer Motive für die
Malerei, so daß damals in Frankreich und dann überall jene steifen akademischen
Bilder entstanden, die rein verstandesmäßige Produkte sind.“³⁵¹ In der Folge
bewertet Wickhoff andere künstlerische Richtungen, die ebenso auf Nachahmung
historischer Stile basierten, als „Fleisch von demselben Fleische“, und nennt in
diesem Zusammenhang Cornelius als wichtigsten Vertreter.³⁵² Wickhoff wendet sich
leidenschaftlich gegen die verschiedenen Ausformungen und Auswirkungen des
Historismus, indem er in der Folge beschreibt, wie bei der Entstehung von Museen
und Privatsammlungen kulturhistorischer Objekte „aller möglicher Hausrat, aller
Kram“³⁵³ in der Malerei zur Nachbildung historischer Interieurs geführt habe. „Es
war nicht nur die bildende Kunst gewesen, die diese Richtung, die den Keim zum
Verderben in sich trug, eingeschlagen hatte: sie war von der Poesie ausgegangen,
und als ihr Vater kann Walter Scott bezeichnet werden. Und ... schon früher das

³⁴⁸ Franz Wickhoff, Abhandlungen, Vorträge und Anzeigen. Die Schriften Franz Wickhoffs
herausgegeben von Max Dvořák. Zweiter Band. Über Moderne Malerei. S. 21-65.

³⁴⁹ Wickhoff, Über moderne Malerei. S. 22.

³⁵⁰ Mit der Vorstellung von „Verfallserscheinungen“, die sich in bestimmten Perioden der Geschichte
oder Kunst bemerkbar machen sollen, zeigt sich Wickhoff jedoch andererseits noch eindeutig den
Denkschemata des 19. Jahrhunderts verhaftet und in dieser Hinsicht in der Tradition Winckelmanns
stehend.

³⁵¹ Wickhoff, Über moderne Malerei, S. 23.

³⁵² Ebd. S. 24.

³⁵³ Ebd. S. 25.

Die letzten Vorlesung geht Wickhoff dann näher auf die Ringstraße als besonders abstoßendes Beispiel und gelangt zu dem Schluss, man solle moderne Gebäude lieber von Ingenieuren als von Architekten errichten lassen, moderne Industriebauten oder Bahnhöfe wären gelungener und schöner.³⁵⁵ Im Hinblick auf die Malerei bezieht Wickhoff ganz eindeutig Stellung: der Plein-airismus und der Impressionismus seien die wahre Kunst der Gegenwart. In Bezug auf Museen äußert sich Wickhoff nur dahingehend, was dort nicht auszustellen sei („allerlei Kram“). Dennoch sollte sein Einfluss auf die öffentliche Meinung nicht unterschätzt werden, wenn er als Ordinarius der Kunstgeschichte diese Ansichten im Rahmen öffentlicher Vorträge am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie äußert. Der Kunsthistoriker bringt auch seine Hoffnung zum Ausdruck, dass die Kunstgeschichte als Gegenstand der Volksbildung eine vorübergehende Modeerscheinung sein werde, denn kunstsinnige Völker der Vergangenheit wie im antiken Griechenland und Rom oder dem Italien der Renaissance hätten sich nur nebenbei mit alter Kunst beschäftigt und ihr Hauptaugenmerk auf die zeitgenössische Kunst gerichtet.³⁵⁶ Am Schluss dieser Vorlesungsreihe wendet Wickhoff sich mit einem Appell an sein Publikum, „bei der Betrachtung von modernen Kunstwerken, seien es Kunstwerke welcher Art immer, vor allem bei Werken der Malerei, nicht als Kritiker aufzutreten, sondern mit rein menschlichen Empfindungen an die Dinge heranzutreten, sich nicht zu wundern, wenn etwas absonderlich aussieht, sondern sich in Erinnerung zu bringen, wo man dergleichen schon gesehen hat, nicht die Dinge zu verspötteln, sondern sie nachempfinden versuchen;“³⁵⁷ Edwin Lachnit, der sich mehrfach mit der Beziehung der Wiener Schule der Kunstgeschichte zur jeweiligen Gegenwartskunst beschäftigt hat, meint zu dieser Textstelle: „Indem Wickhoff die Beurteilungskriterien der modernen Kunst nicht aus der Vergangenheit ableitete, sondern durch intuitive Anteilnahme die Gegenwartsbezogenheit der modernen Kunst entdeckte, gelang es ihm, gewisse formale Gestaltungsweisen, die für unverständliche Verirrungen künstlerischer Individualität gehalten worden waren, als konsequente künstlerische

³⁵⁴ Ebd. S. 26.

³⁵⁵ Ebd. S. 51-54.

³⁵⁶ Ebd. S. 63-64.

³⁵⁷ Ebd. S. 64.

...tütigen Problemen einer bestimmten historischen
kennen.“³⁵⁸

Wickhoff spricht sich also sehr dezitiert für die Moderne aus, und zwar in jenem Jahr, in welchem bei der Gründung der Secession die Forderung nach einer „Modernen Galerie“ gestellt wird.

Wenige Jahre später griff Franz Wickhoff dann auch aktiv zugunsten der Moderne in einen kunst- und kulturpolitischen Streitfall ein, als der Konflikt um die Fakultätsbilder der Universität Wien im Frühjahr 1900 seinen ersten Höhepunkt erreichte. Als nämlich das erste der drei Gemälde, mit denen Gustav Klimt beauftragt worden war, und zwar die „Philosophie“, in der Secession erstmals öffentlich zu sehen war, kam es zu einem „Sturm der Entrüstung“, in dessen Verlauf sich unter anderem Professoren mittels einer Unterschriftenliste gegen die Anbringung dieses Bildes im Universitätsgebäude wandten. Wickhoff befand sich zu diesem Zeitpunkt (März 1900) in Rom, richtete aber von dort aus ein programmatisches Telegramm an Wilhelm Neumann, den Rektor der Universität Wien, und in Kopie an die Neue Freie Presse. Bei seiner Rückkehr hielt Wickhoff in der Philosophischen Gesellschaft in Wien einen Vortrag unter dem Titel „Was ist häßlich?“, in welchem der Kunsthistoriker sich überdeutlich für Klimt aussprach.³⁵⁹ „Es wird Niemand verfehlen, den Künstler zu preisen, der uns mit diesen herrlichen Werken beschenkt hat.“³⁶⁰ Diese Annahme sollte sich als unrichtig erweisen. „Oder sollte er (Wickhoff) davon nichts vernommen haben, daß das Bild geradezu und in einer offenen Anstoß erregenden Weise unsittlich ist? ... man kennt ja die jüdische Unverschämtheit, welche, um mit ihrem Gifte die Bevölkerung zu durchsetzen, die Proclamation der niedrigsten und gemeinsten Gesinnung sich zum Principe gemacht hat.“³⁶¹ Wie Edwin Lachnit nachgewiesen hat, verwendete denn auch die Secession bei ihrer Solidaritätskundgebung für Klimt genau die Wickhoff'sche Argumentation

³⁵⁸ Lachnit, S. 37.

³⁵⁹ Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt. Sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen.* (erstmalig Wien 1969, hier verwendet: München 1976). S. 148.

³⁶⁰ *Fremdenblatt*, 15. V. 1900, zitiert nach Nebehay, *Gustav Klimt*. S. 148.

³⁶¹ *Deutsches Volksblatt*, Wien Mai 1900, zitiert nach Nebehay, *Gustav Klimt*. S. 148.

Weder Wickhoff noch Klimt waren übrigens mosaischen Religionsbekenntnisses oder jüdischer Herkunft.

ann verstandesmäßig begriffen, das Kunstwerk nur

Der Konflikt um die Fakultätsbilder sollte mit der öffentlichen Ausstellung der „Medizin“ 1901, einer parlamentarischen Interpellation in dieser Angelegenheit, ebenfalls 1901, und der Präsentation der „Jurisprudenz“ 1903³⁶³ neue Höhepunkte erreichen, um dann noch bis 1905 anzudauern, als Klimt schließlich den Auftrag des Unterrichtsministeriums zurücklegte und die Werke zurückzog.

Durch den Konflikt um Klimts Fakultätsbilder war in Wien eine unglaublich aufgeheizte Stimmung entstanden, in einer überaus emotional geführten Debatte standen einander zwei Langer feindselig gegenüber. Dies bedeutete aber auch, dass Fragen der bildenden Kunst in dieser Zeit ein Thema von enormem öffentlichen Interesse waren und die Entscheidungen, welche Werke welcher zeitgenössischen Künstler in öffentlichen Gebäuden oder Sammlungen auszustellen seien, entsprechend genau beobachtet und kommentiert wurden.

³⁶² Lachnit, S. 43.

³⁶³ Diese Ausstellung erfolgte genau zu jenem Zeitpunkt im Mai 1903, als die Moderne Galerie schließlich eröffnet wurde.

Im Februar 1894 wurde der Begriff „Moderne Galerie“, soweit feststellbar, erstmals öffentlich gebraucht, und zwar in einer außerordentlichen Plenarversammlung der Genossenschaft Bildender Künstler Wiens, als Julius Deininger der Versammlung mitteilte, dass eine Gesellschaft für eine Moderne Galerie in Gründung begriffen sei.³⁶⁴ Im April desselben Jahres wurde bei einer Ausschusssitzung des Künstlerhauses darüber gesprochen, dass Minister Freiherr von Chlumetzky den Plan zur Gründung einer modernen Galerie ins Auge gefasst habe. Da dessen Realisierung aus finanziellen Gründen derzeit unwahrscheinlich sei, hätte er an eine private Gesellschaft für diesen Zweck gedacht.³⁶⁵

Bei der Secessionsgründung 1897 wurde die Forderung nach der Gründung einer modernen Galerie neuerlich laut. So schrieb Hevesi, diesem Projekt sei der Reinertrag der ersten Secessionsausstellung zu widmen.

Im Kunstrat wurde erstmals am 16. Februar 1899 das Thema Moderne Galerie angesprochen. Im darauffolgenden Jahr wurde ein Antrag von Chlumetzky und Moll angenommen, der formell die Gründung einer derartigen Institution forderte. Zu diesem Zweck wurde ein Subkomitée erstellt³⁶⁶: Dr. Karl Graf Lanckoronski-Brezie, Dr. Paul Freiherr Gautsch von Frankenthurn, Johann Freiherr von Chlumetzky, Dr. Alexander Freiherr von Helfert, Carl Moll, Oberbaurat Otto Wagner, Edmund Hellmer, Wilhelm Freiherr von Weckbecker. Gabriele Hammel-Haider stellt fest, dass in dem im Mai 1900 vom Ministerium für Cultus und Unterricht eingesetzten „Comité zur Errichtung einer Modernen Galerie“ weder ein Sammlungsbeamter noch ein Kunsthistoriker vertreten waren.³⁶⁷ „Fachliche Kompetenz und Erfahrung bezüglich Aufbau und Betreuung einer Kunstsammlung erschienen zunächst offenbar nicht so sehr von Bedeutung wie politische Verantwortlichkeit und finanzielle Zuständigkeit.“³⁶⁸

³⁶⁴ Archiv der Genossenschaft Bildender Künstler Wiens, zitiert nach Mlnarik, S. 38.

³⁶⁵ Ebd.

³⁶⁶ Ebd. S. 40.

³⁶⁷ Ebd. S. 189.

³⁶⁸ Ebd.

in Unterrichtministerium Dr. Karl Ritter von Wiener
er von Dobenau hinzugezogen, den Vorsitz führte
erstmals der neue Unterrichtsminister Wilhelm Ritter von Hartel, der sich bei dieser
Gelegenheit als dem Projekt einer modernen Galerie freundlich gesonnen zeigte.³⁶⁹
Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts traten die Planungen zur Errichtung der
Modernen Galerie jedenfalls endlich in ein konkretes Stadium ein. Mlnarik meint, in
dieser Zeit wäre ein Punkt überschritten worden, von wo es kein Zurück mehr gab.
Nicht geklärt war freilich die Frage der Unterbringung dieser Sammlung. Es
zeichnete sich ein Silberstreif am Horizont ab, als der Wiener Gemeinderat am 3. Juli
1900 die Errichtung eines städtischen Museums am Karlsplatz beschloss und im
darauffolgenden Jahr, in der Sitzung vom 7. Mai 1901 einen Wettbewerb zur
Errichtung des „Kaiser-Franz-Joseph-Stadtmuseums“ auslobte. Im Bauprogramm ist
allerdings nicht explizit von der „Modernen Galerie“, sondern nur allgemein von
einer Gemäldegalerie die Rede. Diese sollte aber immerhin 1500m² Hängefläche
umfassen, wovon ein Teil der Räume mit Seitenlicht, ein anderer mit Oberlicht
vorzusehen war, und die Hängefläche sollte 3m Höhe erreichen.³⁷⁰ Für die beiden
Gemälde Max Klingers, die in jenem Jahr erworben wurden, mit ihren 3,5m bzw. 5m
Höhe wäre es also etwas knapp geworden. Am 5. März des Jahres 1901 war von
Gemeinderat Sturm und Genossen der Antrag zum „Ankaufe von Kunstwerken
österreichischer Künstler in den größeren Kunstaussstellungen der Genossenschaft
bildender Künstler Wiens, der Secession und einer eventuell noch entstehenden
Künstlervereinigung zum Zwecke der Anlage einer modernen Gallerie im Museum
der Stadt Wien“ gestellt worden. Dieser sah weiters vor, den jeweilige Vorstand der
bestehenden Künstlervereinigungen zu ersuchen, bei Gelegenheit der erwähnten
Ausstellungen jene Werke österreichischer Künstler namhaft zu machen, die zur
Anlage einer modernen Galerie besonders wert erschienen. Außerdem sollte im
Gemeinderat ein zehnköpfiger Ausschuss in Sachen bildender Künste unter Vorsitz
des Bürgermeisters, „eventuell seines Stellvertreters“ gebildet werden. Der Kustos

³⁶⁹ Ebd. S. 40.

³⁷⁰ Protokolle der öffentlichen Sitzungen des Gemeinderathes der k. k. Reichshaupt- und
Residenzstadt Wien 1901, S. 164-166.

auch außerhalb der Stadtverwaltung stehende
räte herangezogen werden.³⁷¹

Warum das städtische Museum dann doch nicht erbaut wurde und somit die „Moderne Galerie“ auch nicht beherbergen konnte, wird in dem Kapitel, das sich mit Otto Wagner beschäftigt, noch näher erläutert.

Zu den engagiertesten Verfechtern des Projektes gehörte Carl Moll, über dessen Beziehung zur Moderne Galerie im nachfolgenden noch zu lesen sein wird und der in Sachen Moderne Galerie an den zuständigen Minister schrieb: „Die Kunstentwicklung unserer Zeit findet ihre wertvollsten Stützpunkte in der Institution öffentlicher Galerien, in der staatlichen Kunstpflege. Paris besitzt neben den historischen Sammlungen des Louvre im Musée du Luxembourg eine imposante Vereinigung der Meisterwerke der Jetztzeit. Berlin hat seine Nationalgalerien, München neben der Alten die Neue Pinakothek, Hamburg seine Kunsthalle, jede Stadt Deutschlands sein Museum, seine internationale Sammlung von Kunstwerken unserer Zeit.

Wien entbehrt dieser wichtigsten Grundlage für sein Kunstleben. Die Gemäldegalerie des allerhöchsten Kaiserhauses trägt einen fast ausschließlich historischen Charakter, eine staatliche Galerie besitzen wir nicht.“³⁷²

Vier Tage später erging ein Allerhöchstes Handschreiben Sr. Majestät Kaiser Franz Josefs: „Ich habe die Pflege der bildenden Künste ... stets mit Freude gefördert, und insbesondere erschien Mir die Gründung von Pflegestätten für diese Künste als eine meiner schönsten Regentenpflichten. Es wäre ein weiterer bedeutsamer Fortschritt, wenn in Hauptstädten, welche nach gegebenen Voraussetzungen als Centren künstlerischer Entwicklung gelten dürfen, jedoch noch keine öffentliche Kunstgalerie besitzen, solche der Bevölkerung leicht zugängliche Sammlungen entstünden...“³⁷³

Zur selben Zeit gab der Kaiser seine Stiftung für die Moderne Galerie in Prag bekannt.³⁷⁴ Die tatsächliche Eröffnung dieser neuen Institution – der Moderne Galerie in Prag – sollte jedoch schließlich erst 1905 erfolgen. Die Vorbereitungen

³⁷¹ Ebd. S. 80.

³⁷² Carl Moll an Wilhelm Ritter von Hartel, am 12. April 1901, Archiv der Genossenschaft Bildender Künstler Wiens, zitiert nach Mlnarik, S. 38.

³⁷³ zitiert nach Mlnarik, S. 39.

³⁷⁴ Prahl, S. 87.

vieriger, da ein Konsens gefunden werden musste, deutsch-böhmischer und tschechischer Künstler anzukaufen seien. Zusätzlich kompliziert wurde die Lage durch ein Memorandum des Mánes-Vereins, in welchem 1901 die Ansicht vertreten wurde, die zu errichtende Prager Galerie hätte ihre Aufgabe in der Unterstützung der Kunst, nicht in der Unterstützung der Künstler, und das zudem die Forderung enthielt, es sollten überhaupt auch Werke internationaler Künstler angekauft werden.³⁷⁵ Roman Prahl verweist in seinem Artikel auf die nationale und politische Bedeutung dieser Institution: „Gleichzeitig entwickelte sich im Zusammenhang mit der nationalen Bewegung die Idee, eine alternative Galerie zu errichten, die die einheimische Kunst „wirklich präsentieren“ sollte, zu einer politischen Angelegenheit.“³⁷⁶ Jedenfalls scheint in diesem Fall die Konkurrenzsituation zwischen Wien und Prag insofern nützlich gewesen zu sein, als einerseits in Prag durch die „ziemlich übertriebenen Vorstellungen“³⁷⁷, was in Wien entstehe, der diesbezügliche Ehrgeiz noch zusätzlich angestachelt wurde, andererseits man sich in Wien von den Pragern nicht überholen lassen wollte. Zudem gab es auch gewisse Überschneidungen, was die in die Institutionalisierung der Modernen Galerien involvierten Personen anbelangt: „Je mehr das Wiener Projekt vorwärts ging, desto heftiger wurden die tschechischen Vertreter im Kunstrat – unter denen übrigens auch Mitglieder des Kuratoriums der Prager Modernen Galerie waren – von der Zeitschrift *Volné Směry* kritisiert.“³⁷⁸ Im August 1902 gab der Kaiser jedenfalls die Stiftungsurkunde der Modernen Galerie des Königreiches Böhmen heraus und widmete die äußerst ansehnliche Summe von zwei Millionen Kronen Grundkapital.³⁷⁹ Die Diskussionen über die Zusammensetzung des Kuratoriums und der Ankaufskommission beziehungsweise über zu tätige Ankäufe wurden in Prag noch dadurch erschwert, dass dort natürlich nicht nur zwischen den Vertretern unterschiedlicher Kunsthochschulen, sondern auch zwischen deutscher und tschechischer Bevölkerungsgruppe ein Konsens gefunden werden musste. Dementsprechend lange dauerte es, bis man ein

³⁷⁵ Ebd. S. 84.

³⁷⁶ Ebd.

³⁷⁷ Ebd. S. 90.

³⁷⁸ Ebd. S. 91.

³⁷⁹ Ebd.

ausgearbeitet hatte, welches der Kaiser im Juli 1903 schließlich zur ersten provisorischen Aufstellung der Modernen Galerie in Prag.³⁸¹ Auch diese Sammlung wies, ähnlich wie die Wiener Moderne Galerie, wesentliche Lücken auf, wenn man sie unter dem Aspekt betrachtet, dass sie die einheimische zeitgenössische Kunst präsentieren sollte. Zudem war in Prag zwar im Statut vorgesehen, dass Werke „nicht einheimischer Künstler“ ebenfalls angekauft werden konnten, tatsächlich sollten aber Jahre vergehen, bevor dies tatsächlich geschah. Auch war nicht klar, ob die Bezeichnung „nicht einheimische“ etwa Personen aus anderen Ländern der Monarchie meinte oder gar Franzosen, Engländer etc. ebenfalls mit einschloss.

Was den sowohl in der kaiserlichen Gründungsurkunde als auch im Statut vorgesehenen Neubau für die Moderne Galerie in Prag anbelangt, war diesem ein ähnliches Schicksal wie in Wien beschieden, wobei in Prag immerhin 1927 eine Grundsteinlegung auf der geplanten Museumsinsel Kampa gelang, der allerdings keine weiteren Aktivitäten folgten.³⁸²

³⁸⁰ Ebd. S. 94.

³⁸¹ Ebd. S. 96.

³⁸² Ebd. S. 97.

Nachweislich bereits ab den 1860er Jahren kam es zu Erwerbungen von Werken zeitgenössischer, vorwiegend österreichischer Künstler durch die Akademie der Bildenden Künste, offenbar auf Anweisung des Unterrichtsministeriums. Diese Vorgehensweise kann bereits als konkrete Sammlungstätigkeit im Hinblick auf die Errichtung einer „österreichischen Nationalgalerie“ interpretiert werden, doch findet sich in dem vorliegenden Aktenmaterial des Unterrichtsministeriums und der Akademie keine eindeutige Erwähnung eines solchen Vorhabens.

Gabriele Hammel-Haider bemerkt, dass die Ankäufe von Werken ausländischer lebender Künstler, welche die Akademie der Bildenden Künste gegen Ende des 19. Jahrhunderts tätigte, „vorrangig auf solche der Düsseldorfer und Münchner Schule beschränkt“ blieben.³⁸³ So kritisiert die Autorin, dass bei der Kaiser-Franz-Josef-Jubiläumsausstellung im Künstlerhaus unter den 700 ausgestellten Werken zwar immerhin zwei Monets gewesen wären, beide aber unverkauft zurückgegangen seien, ebenso wie auch 1903, als in der Secession sieben Picassos zu sehen gewesen seien, von denen ebenfalls keiner angekauft wurde. Diese Fakten erscheinen aber wenig erstaunlich, bedenkt man, dass die Moderne Galerie einerseits als Museum nationaler Gegenwartskunst konzipiert war (sofern man überhaupt von einem durchgängigen Konzept sprechen kann), in deren Zusammenhang ausländische Kunst höchstens den Hintergrund abgeben konnte, um die Entwicklungen der heimischen Kunst in einen internationalen Zusammenhang einbetten zu können, und dass andererseits die Werke der französischen Impressionisten erst in einem längeren Prozess hierzulande als akzeptabel etabliert werden mussten, von Picasso oder etwa Munch ganz zu schweigen.

Auch die Zeitgenossen kritisierten die Sammlungstätigkeit. So heißt es in einem anlässlich der Eröffnung der Modernen Galerie erschienen Artikel: „Mit der Wahl der Ankäufe (und Schenkungen – die wollen wir nicht vergessen!) kann man in der Hauptsache zufrieden sein. Nur sollte man noch strenger als bisher darauf achten,

³⁸³ Hammel-Haider in: Museumsraum Museumszeit. S. 189.

treten zu sehen, als eine Auswahl der besten

Wesentlich für das Zustandekommen dieser Sammlung waren neben den staatlichen Ankäufen die Schenkungen von privater Seite: Fürst Johann von und zu Liechtenstein, Karl Graf Lanckoronski-Brzezic, der Triestiner Architekt Alexander Hummel, Dr. Richard Drasche von Wartinberg, Wilhelm von Boschan, Ernst Mauthner, Dr. Anton Löw, Ida von Gutmann-Wodianer, Baronin Marie Ferstel, Adam Politzer, Rudolf Auspitz, Gustav Figdor, Jenny Mauthner, der Kustos Eduard Gerisch, Herr Lieder-del Ellevaux sowie die Widmungen der Secession werden im Vorwort des Katalogs von 1903 genannt.³⁸⁵

Die Secession spielte, wie bereits erläutert, in mehrfacher Hinsicht eine wesentliche Rolle dabei, dass die Moderne Galerie schließlich doch noch gegründet wurde, und sollte auch auf die weitere Entwicklung des Museums bedeutenden Einfluss nehmen im Zusammenhang mit der laufenden Erweiterung der Sammlungen. Erstaunlich geringen Niederschlag fand diese Engagement jedoch in den Publikationen der Sezeession. So erwähnt *ver sacrum* den Begriff „Moderne Galerie“ erstmals im Text über die IX. Ausstellung der Secession: „Trotz der Begeisterung, mit welcher Segantini von der Bevölkerung aufgenommen wurde, und ungeachtet der energischen Bemühungen und Vorstellungen von Seiten der Vereinigung, hat keine öffentliche Galerie Wiens ein Werk des Meisters angekauft. Was alle Sammlungen Deutschlands schon vor Jahren als ihre Pflicht erachteten, konnte Oesterreich für seinen Sohn, selbst nach dem Tode, nicht erreichen. Dank der Unterstützung opferwilliger Kunstfreunde ist es der Vereinigung gelungen, ein Hauptwerk Segantinis, „Die bösen Mütter“ zu erwerben und dem Staate für die zu erbauende „Moderne Galerie“ zu schenken. Mit derselben Bestimmung wurde das Bild von Ludwig Herterich „Spiegel“ angekauft.“³⁸⁶ Einige Monate später heißt es im Text über die XIII. Ausstellung der Secession: „Unter den Fremden sei das jüngst für die „Moderne Galerie“ erworbene Gemälde von Böcklin „Meeresidylle“ genannt, welches das Unterrichtsministerium der Vereinigung dankenswerter Weise geliehen

³⁸⁴ Franz von Servaes in: Neue Freie Presse, 16. April 1903, S. 3.

³⁸⁵ K.K. Ministerium für Cultus und Unterricht (Hg.), Katalog der Modernen Galerie in Wien. (Wien 1903). S. V.

³⁸⁶ *Ver sacrum* 1901, S. 139.

Text über die XV. Ausstellung der Secession: „Das
davon [Werke von Kalckreuth, Anm.d.Verf.] das
Bild „Mucki mit Puppe“.³⁸⁸

Die Widmung und Erwerbung zweier großformatiger Gemälde Max Klingers,
nämlich „Das Urteil des Paris“ und „Christus im Olymp“ gab 1903 noch einen
weiteren Anstoß zur Gründung und Unterbringung der Modernen Galerie in den
Räumen des Unteren Belvedere, wie der Direktor der Sammlung 1929 schreibt.³⁸⁹

³⁸⁷ Ver sacrum 1902, S. 107.

³⁸⁸ Ver sacrum 1902, S. 304.

³⁸⁹ Verein der Museumsfreunde (Hg.), Moderne Galerie in der Orangerie des Belvedere. Mit 64 Tafeln.
(Wien 1929). S. VI.

Bekanntlich zählt es zu den Vorteilen, die Privatsammlungen gegenüber Museen haben, dass dort persönlichen Vorlieben und Überzeugungen mehr oder minder hemmungslos gefrönt werden kann. An staatliche Ankaufspolitik wird, seit sie sich aus dem unmittelbaren Bereich der Fürsten gelöst hat, die Anforderung gestellt, genau das nicht zu tun. Anscheinend wird die Situation umso schwieriger, je kleiner der zeitliche Abstand zum Entstehungszeitpunkt des anzuschaffenden Kunstwerks ist.

Wie bereits an den Beispielen aus Frankreich und Deutschland ersichtlich wurde, kann die Frage, welche lebenden Künstler mit Werken in einer Nationalgalerie vertreten sein sollten, zu schwerwiegenden Differenzen führen.

Bei einer Betrachtung der Sammlung, welche bei der Eröffnung der Modernen Galerie in Wien präsentiert wurde, darf nicht übersehen werden, dass diese nicht Ergebnis einer einheitlichen, zielgerichteten Ankaufspolitik war, sondern eher als Zufallsprodukt einzustufen ist. Dies sollte bei der Eröffnung der Modernen Galerie 1903 ja auch heftig kritisiert werden, wie sich im folgenden zeigen wird. Anlässlich der neuerlichen Eröffnung der Modernen Galerie 1929, diesmal als Abteilung der Österreichischen Galerie, schreibt deren Direktor Franz Martin Haberditzl denn auch im Katalog: „Die Werke, in denen der Künstler das natürliche geistige Gefüge der Gegenwart auf seine besondere Art zu formen vermag, in wechselnder Gruppierung zu zeigen und zu erproben, ist die Aufgabe einer Modernen Galerie. Erst die historische Distanz hebt das Wesentliche über alle Wünsche, Hoffnungen, Mißverständnisse und Vorurteile der Zeit hinaus und ordnet die Auslese auch museal der Sphäre der allgegenwärtigen älteren Kunst ein. So reifen die Früchte. Die lebende Generation aber hat das Vorrecht, daß ihr das Empordrängen und Blühen aus fruchtbarem alten Boden sichtbar werde.“³⁹⁰

³⁹⁰ Verein der Museumsfreunde (Hg.), *Moderne Galerie in der Orangerie des Belvedere*. Mit 64 Tafeln. (Wien 1929). S.V.

7.1 Museale Tradition in den Belvedere-Schlössern

Als die Sammlung im Frühling 1903 im Unteren Belvedere untergebracht wurde, konnten diese Räumlichkeiten bereits auf eine lange Tradition musealer Nutzung zurückblicken. Nach dem Tod des Bauherrn – des Prinzen Eugen – war die Anlage von seiner Erbin Prinzessin Victoria schließlich an Maria Theresia verkauft worden und blieb, abgesehen von einigen Hoffesten, unbenutzt.³⁹¹ Am 3. Mai 1776 veranlassten Maria Theresia und Joseph II., die bis dahin in der Stallburg befindliche kaiserliche Gemäldegalerie im Belvedere aufzustellen. Gertrude Aurenhammer sieht darin den Ausdruck eines aufgeklärten Absolutismus, die Kunstschatze zum Zwecke der Volksbildung der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.³⁹² Lhotsky nennt einen Sachzwang als Grund für diese Entscheidung, nämlich das Eintreffen mehrerer großer, neu angekaufter Gemälde.³⁹³ Es wurden diverse kleinere bauliche Adaptierungsmaßnahmen durchgeführt und der Direktor der Gemäldegalerie bezog eine Dienstwohnung in einem Seitentrakt, wo ein Atelier eingerichtet war (auch seine Nachfolger waren Maler).³⁹⁴ Ende 1776 begann man mit der Übertragung der Gemälde. Zur Aufstellung der Bildergalerie wurde der Basler Kunsthändler und Kupferstecher Christian Mechel berufen, der auch ein (1783 gedrucktes) Verzeichnis der Werke anlegte. Joseph Rosa restaurierte in der Zwischenzeit, man fertigte Rahmen an und der nicht untergebrachte Rest an Werken kam in die Preßburger Residenz bzw. ins Depot. Am 13. Oktober 1781 konnte die Galerie eröffnet werden.³⁹⁵ Die Aufstellung war didaktisch, das heißt erstmals nach Schulen gegliedert. Das Untere Belvedere stand bis 1804 jedoch nur teilweise der kaiserlichen Galerie zur Verfügung, weil sich bis dahin dort die sogenannten Herrschaftszimmer befanden, in denen immer wieder Gäste untergebracht wurden.³⁹⁶

³⁹¹ G. Aurenhammer, *Belvedere*, S. 41-56.

³⁹² Ebd. S. 57.

³⁹³ Lhotsky, KHM, S. 445.

³⁹⁴ G. Aurenhammer, *Belvedere*, S. 57-58.

³⁹⁵ Ebd. S. 58-59.

³⁹⁶ Ebd. S. 63-65.

bestand und 1806 wurde Heinrich Füger vom Kaiser ernannt.³⁹⁷ Dieser hatte zuvor an der Akademie der bildenden Künste als Direktor gewirkt.³⁹⁸ Im Herbst 1805 flüchtete der Kustos Joseph Rosa jun. mit fünfhundert Gemälden nach Preßburg, die aber im Juni 1806 nach Wien zurückkamen. Obwohl Tirol in jenem Jahr an Bayern fiel, wurde die Ambraser Sammlung als kaiserliches Privateigentum anerkannt und konnte deshalb nach Wien gebracht werden, wo sie im Unteren Belvedere eingelagert wurde, von wo sie 1809 nach Peterwardein kam. „Kaum hatte Füger die italienische Schule wieder aufgestellt, mußte er 1809 beim Herannahen der Franzosen vierundfünfzig Kisten mit sechshundertvierundzwanzig Gemälden in Sicherheit bringen. Es waren jedoch offensichtlich zu wenig Objekte, und auch die Auswahl scheint nicht gerade glücklich gewesen zu sein.“³⁹⁹ Im Juni jenes Jahres erschien Vivant Denon höchstpersönlich, legte ein Verzeichnis des Vorhandenen an und ließ aufgrund eines persönlichen Befehls Napoleons ungefähr vierhundert, von ihm ausgewählte Gemälde abtransportieren.⁴⁰⁰

Im Juli 1810 kamen die geborgenen Gemälde und die Ambraser Sammlung nach Wien zurück, die 1811 im Unteren Belvedere aufgestellt wurde. 1813 musste sie neuerlich in Sicherheit gebracht werden, während des Wiener Kongresses war sie jedoch schon wieder zu besichtigen, in der Aufstellung von Johann Baptist und Aloys Primmer.⁴⁰¹ Amüsant sind die Schilderungen über die Bemühungen Rosas um die Rückgabe der Raubkunst in Paris.⁴⁰² Ende 1815 kamen die Kriegsbeute-Bilder größtenteils aus Paris zurück.⁴⁰³

Gegen den Widerstand Metternichs wurde auf Wunsch Kaiser Franz' 1824 Joseph Rebell aus Italien zum neuen Galeriedirektor bestellt. Unter seiner Direktion wurde die sogenannte Sammlung moderner Meister im zweiten Stock des Belvedere aufgestellt. Ankaufsentscheidungen behielt sich der Kaiser vor.⁴⁰⁴ Hier zeigt sich

³⁹⁷ Ebd. S. 66.

³⁹⁸ August Schaeffer, Die kaiserliche Gemälde-Galerie in Wien. Moderne Meister. Wien 1903. S.4-5

³⁹⁹ G. Aurenhammer, Belvedere, S. 67.

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Ebd.

⁴⁰² Heinrich Schwarz, Joseph Rosa und das Musée Napoléon. S. 7-14 in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie Jg. 12, Nr. 56. (Wien 1968) S. 12.

⁴⁰³ G. Aurenhammer, Belvedere, S. 70.

⁴⁰⁴ Vortrag Sabine Grabner, Symposium 17. Oktober 2003.

gen Gepflogenheiten entsprechend, die Galerieleiter
sondern auch die enge Verbindung zur Akademie:

„Um Geld für die Lambergische Galerie freizubekommen, schlug der Präses 1824 vor, dem neuernannten Direktor der kaiserlichen Galerie am Belvedere, Josef Rebell, ohne Besoldung die Oberleitung der Schüler der Landschaftsmalerei und -zeichnung zu übertragen. Er erteilte den Unterricht im Landschaftsmalen zunächst am Belvedere;...“⁴⁰⁵

1828, nach dem Tod Rebells, wurde Johann Peter Krafft Galeriedirektor⁴⁰⁶, auf persönliche Initiative Kaiser Franz'. Kraffts Tätigkeit als Maler war damit allerdings mehr oder minder beendet.⁴⁰⁷ Dieser hatte zuvor als außerordentlicher Professor für Historienmalerei an der Akademie gewirkt.⁴⁰⁸ Auch blieb er weiterhin Mitglied des Rates der Akademie und hatte angesucht, den Titel eines außerordentlichen Professors beibehalten zu dürfen.⁴⁰⁹

„Die Bildhauer erfreuten sich damals (1820er Jahre; Anm. d. Verf.) der großzügigsten Förderung. Neben dem Aufenthalt in Italien erhielten sie meist auch die Möglichkeit, ein größeres plastisches Werk in Marmor auszuführen. So entstanden Leopold Kieslings Mars, Venus und Armor, Johann Schallers Bellerophon, Joseph Kaehssmanns Jason und Medea und Franz Bauers Pietà, die dann im Belvedere aufgestellt wurden.“⁴¹⁰ 1837 konnte die „vollendete gänzliche Herstellung und Einrichtung der k.k. Gemälde-Gallerie“ durch Albrecht Krafft abgeschlossen werden. Diese neue Aufstellung und der von ihm verfasste Katalog vereinigten erstmals die Werke „neuerer vaterländischer Künstler“ zu einer eigenen Abteilung unter dem Namen „Moderne Schule“. Diese umfasste im wesentlichen Arbeiten, die seit der Übersiedlung der Sammlung ins Belvedere, also nach 1780 entstanden waren.⁴¹¹

1856 starb Krafft, 1857 wurde Erasmus Engert zum Galeriedirektor ernannt.⁴¹²

⁴⁰⁵ Wagner, Akademie, S. 95.

⁴⁰⁶ G. Aurenhammer, Belvedere, S. 75.

⁴⁰⁷ Schaeffer, S. 11.

⁴⁰⁸ Wagner, Akademie, S. 81.

⁴⁰⁹ Ebd. S. 94-95.

⁴¹⁰ Ebd. S. 81.

⁴¹¹ Verein der Museumsfreunde (Hg.), Moderne Galerie in der Orangerie des Belvedere. Mit 64 Tafeln. (Wien 1929). S.V.

⁴¹² G. Aurenhammer, Belvedere, S. 87.

erts Tod 1871 wurde Eduard Engerth zu seinem

„Als sich im Schlosse Belvedere die 'Moderne Schule' von der Galerie der alten Meister loszuschälen begann, indem ihr der südwestliche Tract des zweiten Stockwerks zugewiesen wurde, um sie da in selbständiger Vereinigung und unbeirrt von der alten Kunst zu sammeln und aufzustellen, da hatte sich bereits der mit unserem Jahrhundert eintretende Umschwung der allgemeinen Kunstanschauung vollzogen.“⁴¹⁴

In den 1890er Jahren, nach der Übersiedlung der Sammlungen in das neuerrichtete Hofmuseum, wurde das Belvedere zur Residenz des Thronfolgers Franz Ferdinand bestimmt, im Unteren Belvedere sollte die Familien- und Fidei-Commiß Bibliothek untergebracht werden.

Anfang des 20. Jahrhunderts wurde dann schließlich im Osttrakt des Unteren Belvedere die kaiserliche Antikensammlung aufgestellt, im Westflügel die Moderne Galerie.

Durch die Präsentation der Modernen Galerie im Unteren Belvedere entstand in Wien eine ähnliche Situation wie in Paris, indem die Galerie für zeitgenössische Kunst in genau jenem Palais eingerichtet wurde, wo bereits im 18. Jahrhundert die Gemäldesammlung des Herrscherhauses untergebracht worden war.

⁴¹³ G. Aurenhammer, Belvedere, S. 87.

⁴¹⁴ Schaeffer, S. 1.

7.2.1 Eröffnung

Zu einer Eröffnungsfeier beziehungsweise einem offiziellen Akt, mit dem die neugeschaffene Moderne Galerie der Öffentlichkeit übergeben wurde, kam es offenbar nicht. Und dies war kein Einzelfall: „Ähnlich unspektakulär war offenbar die Eröffnung des Historischen Museums im Jahre 1888 verlaufen. Trotz dieser gewaltigen Leistungen war die Premiere des Museums am 26. Juni 1888 ziemlich unauffällig, von den Zeitungen kaum beachtet, und auch eine Eröffnung des Stadtmuseums durch den Kaiser gab es nicht: Mit einer halbjährigen Verspätung fand am 29. Dezember 1888 die offizielle Besichtigung des neuen Museums durch Franz Joseph statt.“⁴¹⁵ Im Fall der Modernen Galerie lag die unspektakuläre Übergabe an die Öffentlichkeit wohl vor allem daran, dass niemand tatsächlich für das Museum zuständig war. „Die Sammlung hatte keinen verantwortlichen Leiter, es war auch kein derartiger Posten vorgesehen; den ersten Katalog verfasste Moritz Dreger,⁴¹⁶ Kustos der Textilsammlung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie; die Agenden für Verwaltung, Personalaufsicht und Buchführung wurden von Carl Cerhak, dem Gebäudeinspektor der Technischen Hochschule übernommen; erst 1904 übernahm Eduard Gerisch, Kustos der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, die konservatorische Betreuung der Sammlung“.⁴¹⁷

Als die Moderne Galerie dem Publikum übergeben wurde, war der dominierende Eindruck jedenfalls der eines Provisoriums, daran konnte auch der Architekt Max Fabiani⁴¹⁸, der die Schau einrichtete, nichts ändern. Einige Jahre zuvor hatte er bereits

⁴¹⁵ Deutschmann, in: Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien, S. 16.

⁴¹⁶ Der erwähnte Katalog, wie auch die nachfolgenden Ausgaben, gibt nicht den geringsten Hinweis auf den Verfasser.

⁴¹⁷ Hammel-Haider in: Museumsraum Museumszeit. S. 190.

⁴¹⁷ G. Aurenhammer, S. 58-59.

⁴¹⁸ Max Fabiani wurde 1865 in Kobdilj bei San Daniele sul Carso im heutigen Slowenien, geboren. Er studierte Architektur an der Technischen Hochschule in Wien und unternahm als Ghega-Stipendiat eine Studienreise nach Griechenland, Italien, Deutschland, Frankreich, Belgien und England. Fabiani arbeitete als Assistent an den Technischen Hochschulen in Graz und Wien, wo er 1910 auch a.o. Professor wurde. Von 1894 bis 1896 war er im Atelier Otto Wagners tätig, anschließend eröffnete er ein eigenes Büro und beteiligte sich 1901 auch am Wettbewerb für das Kaiser-Franz-Josef Stadtmuseum, wo ja die Moderne Galerie untergebracht hätte werden sollen. Ab 1900 war Fabiani Vorstand des Unterstützungsvereins der Akademie der bildenden Künste. (Pozzetto S. 192) Von 1902 (laut Pozzetto) oder 1905 (laut Podrecca) bis 1914 war Fabiani als Privatberater des Thronfolgers für

ons im Österreichischen Pavillon bei der Pariser
ollte einige Jahre später bei Bau der Wiener Urania
„sein großes Können in Hinblick auf perfekte Raumorganisation“⁴¹⁹ beweisen. Für
die Ausstellung im Prater anlässlich des 50. Regierungsjubiläums Kaiser Franz Josefs
1898 hatte Fabiani einen von allen Seiten enthusiastisch gelobten Pavillon
geschaffen.⁴²⁰ Auch Fabiani konnte angesichts der räumlichen Gegebenheiten im
Unteren Belvedere die Möglichkeit zur Hängung von Gemälden nur durch
Stellwände schaffen, was den Eindruck des Provisorischen noch verstärkte.⁴²¹ Nicht
zu bewältigen war einerseits das Problem der Aufstellung moderner Kunst in
barocker Umgebung, die von vielen Zeitgenossen abgelehnt wurde,⁴²² andererseits
die Beengtheit der Räumlichkeiten.⁴²³

Fabiani passt jedenfalls gut ins Bild, hatte er doch schon im Jahre 1894 in Rom im
Palazzo Venezia nicht nur mit dem Architekten Olbrich, der später das Wiener
Secessionsgebäude errichtet hatte, sondern auch mit den nachmaligen Protagonisten
der Wiener Secession, Carl Moll und Gustav Klimt, Bekanntschaft geschlossen. Bei
dieser Gelegenheit wurde über Otto Wagners Aufrufe zu einer „aufrichtigeren“
Kunst diskutiert und nach seiner Rückkehr verwendete sich Olbrich dafür, Fabiani

Fragen der Architektur und Kunstgeschichte tätig. Bis 1922 als Chef des Büros für Wiederaufbau in
Gorizia tätig, blieb Fabiani dort bis zu seinem Tod 1962 ansässig und arbeitete bis zuletzt als Architekt
und Fachpublizist.

Die biographischen Daten sind entnommen aus: Boris *Podrecca*, Gabriele *Hochholdinger*, Max Fabiani.
Bauten und Projekte in Wien. Ausstellung in der Palmers-Zentrale. (Wien 1982) Marco *Pozzetto*, Max
Fabiani. Ein Architekt der Monarchie. (Wien 1983), Ursula Prokop: Max Fabiani. online-
Architektenlexikon. www.azw.at

⁴¹⁹ Ursula Prokop: Max Fabiani. online-Architektenlexikon. www.azw.at

⁴²⁰ Renate *Gutjahr*, Max Fabiani. 1865-1962. Ein Architekt in seiner Zeit. (1895-1913) (phil. Diss.) (Wien
1988). S. 27.

⁴²¹ In diesem Zusammenhang soll darauf hingewiesen werden, dass Fabiani einige Jahre zuvor
Mitarbeiter Otto Wagners gewesen war, der 1903 Pläne für das Kaiser-Franz-Joseph-Stadtmuseum
entwarf, wo die Moderne Galerie endgültig untergebracht werden sollte. Allerdings ist Fabiani zu
dieser Zeit bereits als Assistent Königs, Wagners „Intimfeind“ an der Wiener Technik tätig. Dennoch
schickt er seine besten Schüler zur Vervollkommnung in Wagners Akademie. (Podrecca)
Möglichweise war es für Fabiani, der sich sehr intensiv mit historischen Bauten auseinander setzte,
wenn auch unter völlig anderen Paradigmen als dies im Historismus geschehen war, tatsächlich eine
interessante Herausforderung, moderne Kunst in den Barockbau des unteren Belvedere zu
integrieren. In jenen Jahren entwickelte er tatsächlich eine Stilrichtung, die dann als „baroccus
fabianensis“ bezeichnet wurde.

⁴²² Ähnliche Vorbehalte wurden ab den 1970er Jahren geäußert, als das Museum Moderner Kunst im
Palais Liechtenstein untergebracht war.

⁴²³ Dazu wird gerne die Anekdote erzählt, Besucher hätten am Ende der Präsentation nach den
Hauptausstellungsräumen gefragt.

erschaffen.⁴²⁴ „Der Bekanntheitsgrad Fabianis schien ... zu zuzustreben; anders wäre es kaum erklärlich, daß in dieser Wiener Zeitschrift [Der Architekt, Anm. d. Verf.] der wenig bedeutenden Villa ... ein Artikel und eine ganze Seite mit Ansichten und Grundrisszeichnungen gewidmet wurde.“⁴²⁵ Umso erstaunlicher, dass Fabianis Beitrag zur Modernen Galerie weder in der zeitgenössischen Presse noch in der umfangreichen Fachliteratur über den Architekten erwähnt wurde. Die von Ludwig Hevesi herausgegebene Zeitschrift besprach in jenen Jahren sämtliche Arbeiten Fabianis; die Einrichtung der Modernen Galerie blieb unerwähnt.⁴²⁶ Ebenso zählte Hevesi zwar in den beiden Büchern „Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert“ und „8 Jahre Secession“ Fabiani zu den bedeutendsten einheimischen Architekten der Gegenwart, ein Hinweis auf seine Beteiligung an diesem Projekt, das ja auch Hevesi sehr am Herzen lag, unterblieb.⁴²⁷

7.2.2 Der Katalog und die ausgestellten Werke

Der Katalog erschien broschiert mit einem rötlichen Textileinband, dessen geometrisches Rautenmuster an der Formensprache der Wiener Werkstätte orientiert ist.⁴²⁸ Auf eine Autorschaft Moritz Dregers⁴²⁹ findet sich darin nicht der geringste Hinweis. Das Vorwort des anonymen Autors beginnt mit der Feststellung, dass Wien bisher keinen „eigentlichen Sammelpunkt für die Kunstwerke der letzten hundert Jahre“ gehabt habe, wie sie andere Städte – z.B. Berlin oder Paris – hätten und dass in den vorhandenen Sammlungen die moderne Kunst schon aus Raummangel nicht

⁴²⁴ Marco Pozzetto, Max Fabiani. Ein Architekt der Monarchie. (Wien 1983.). S. 13.

⁴²⁵ Renate Gutjahr, Max Fabiani. 1865-1962. Ein Architekt in seiner Zeit. (1895-1913) (phil. Diss.) (Wien 1988.). S. 32.

⁴²⁶ Gutjahr, Fabiani. S. 35-36.

⁴²⁷ Ebd. S. 38.

⁴²⁸ K.K. Ministerium für Cultus und Unterricht (Hg.), Katalog der Modernen Galerie in Wien. (Wien 1903).

⁴²⁹ Moritz Dreger, geboren 1868 in Wien hatte bei Wickhoff und Riegel in Wien Kunstgeschichte studiert und bei Sickel am Österreichischen Institut für Geschichtsforschung in Rom. Er war als Kustos der von ihm begründeten Textilsammlung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie tätig und an diesem Haus später auch Vizedirektor. Dreger wurde zunächst Dozent an der Akademie der bildenden Künste in Wien, ab 1917 wirkte er als Ordinarius an der Universität in Innsbruck und ab 1926 an der Technischen Hochschule in Wien. Er publizierte vorwiegend zum Thema der Textilkunde, aber auch über architekturhistorische Themen, wie die Wiener und die Innsbrucker Hofburg. Moritz Dreger verstarb 1939 in Wien.

werden können, so dass „nur die Schaffung eines Kunst Abhilfe schaffen konnte. Doch war die Gründung einer solchen Sammlung besonders dadurch erschwert, dass kein Gebäude zu ihrer Aufnahme, ja nicht einmal ein Platz für ein neu zu errichtendes Bauwerk zur Verfügung stand. Gleichwohl hat sich die Unterrichts-Verwaltung seit Jahren mit dieser Frage beschäftigt und zahlreiche Kunstwerke zusammengetragen.“⁴³⁰ In der Folge verweist der Autor auf zahlreiche Schenkungen (nicht alle genannten Werke waren jedoch in der ersten Präsentation zu sehen), sowie die Widmung namhafter Geldbeträge durch anonyme Spender. Nachdem in den letzten Jahren an mehreren Stellen mit dem Sammeln von Gegenwartskunst begonnen worden war, hätten der Staat, das Land Niederösterreich und die Stadt Wien ein Übereinkommen getroffen, die bisher angekauften und noch zu erwerbenden Kunstwerke an einem Ort zu vereinigen, um eine Zersplitterung der Bestände zu vermeiden, „und zwar wurden zu ihrer Aufnahme Räumlichkeiten in dem neu zu erbauenden städtischen Museum vorgesehen...“⁴³¹ Dank dieses Abkommens seien schon jetzt einige Werke aus dem Besitz des Landes Niederösterreich und der Stadt Wien zu sehen. Es sei der Munificenz des Kaisers zu danken, dass wenigstens ein Teil der Sammlung bis zur Fertigstellung des Museums im Westflügel des Unteren Belvedere ausgestellt werden könne. „Soweit es die Räumlichkeiten gestatteten, suchte man auch eine gewisse historische und locale Anordnung durchzuführen, wobei man die Räume rechts vom Eingange mehr den neueren Ausländern, die auf der anderen Seite den älteren Meistern und Oesterreichern zuwies. Und zwar schreitet man hier vom Neueren zum Aelteren zurück. Mehrfach musste die Anordnung schon deshalb durchbrochen werden, weil gewisse Räume ihrer künstlerischen Stimmung nach sich zur Aufnahme bestimmter Kunstwerke besonders eigneten.“⁴³² Es folgt ein Einschub zur Bau- und Nutzungsgeschichte der Belvedere-Schlösser und eine nähere Beschreibung derjenigen Räumlichkeiten, in denen die Moderne Galerie untergebracht ist. Dass es sich bei dieser Präsentation lediglich um einen Anfang handle, jedoch mit der

⁴³⁰ K.K. Ministerium für Cultus und Unterricht (Hg.), Katalog der Modernen Galerie in Wien. (Wien 1903). S. IV.

⁴³¹ Ebd. S. VI.

⁴³² Ebd. S. VIII-IX.

der Folie internationaler Entwicklungen zu zeigen, doch keinen „einigermaßen vollständigen Ueberblick über die Kunstentwicklung des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts bieten“, doch würden „jene Sammlungen am erfreulichsten wirken, die einen ganz ausgesprochenen, meist lokalen Charakter haben; doch darf in einem Mittelpunkt der Gesittung natürlich auch die Föhlung mit dem Auslande nicht vernachlässigt werden. Besonders für die Kunst des Auslandes sind bisher aber nur einzelne Krystallisationspunkte vorhanden, um die sich hoffentlich bald weiteres gruppieren wird.“⁴³³ Anschließend zählt der Autor eben diese ausländischen Künstler auf. „Segantini führt zu den Oesterreichern über.“⁴³⁴ Das Gemälde „Die bösen Mütter“ ist denn auch das erste – und eines der wenigen überhaupt –, das in diesem Einleitungstext ausdrücklich erwähnt wird. Es folgt eine kommentierte Aufzählung der bekannteren österreichischen Künstler, die in der Sammlung vertreten sind, an der vor allem bemerkenswert scheint, dass sie nicht mit Waldmüller beginnt. Zum Abschluss weist der Autor nochmals auf die ungünstige Unterbringung der Sammlung hin, vielleicht um die Unterbringung in geeigneten Räumen zu beschleunigen. So sind auch die beiden letzten Absätze wohl als Appell an die Verantwortlichen zu verstehen: „Man beabsichtigt übrigens, während der *Dauer des Provisoriums* durch zeitweisen Austausch von Bildern diesem *Uebelstande*“⁴³⁵ wenigstens theilweise abzuhefen. Im Ganzen will, wie gesagt, die Ausstellung als erster Schritt zur Verwirklichung einer „Modernen Galerie“ aufgefasst werden. Es sollte das Vorhandene weiteren Kreisen nicht länger vorenthalten bleiben und dadurch allgemeinere Theilnahme und weitere Förderung erzielt werden.“⁴³⁶

⁴³³ Ebd. S. XIII. Zur etwas schleppenden Etablierung der internationalen Moderne in Österreichs Museen siehe auch: Agnes Husslein-Arco (Hg.), *Wien-Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne 1880-1960*. (Wien 2007).

⁴³⁴ Katalog der Modernen Galerie. 1903. S. XIV.

Die Bezeichnung Giovanni Segantinis als „österreichischer Künstler“ scheint etwas seltsam; zwar wurde der Maler 1858 im damals österreichischen Arco geboren, doch verbrachte er den Großteil seiner Kindheit in Italien, studierte an der Mailänder Akademie und wählte schließlich die Schweiz als Wohnort. Zur Einordnung von Segantinis Oeuvre und insbesondere dem hier genannten Bild vgl: Roland Wäspe, „Le cattive madri“. Zum motivischen Ursprung des Gemäldes im Schaffen von Giovanni Segantini (1858-1899). in: *Belvedere 2/2000*. (Wien 2000) S.50-63.

⁴³⁵ Hervorhebung d. d. Verf.

⁴³⁶ Katalog der Modernen Galerie. 1903. S. XIX-XX.

in Galerie verzeichnet 196 ausgestellte Werke. Dabei
ers stark hervorgehoben, bei der Erstnennung mit
einer Kurzbiographie, dann folgt die Auflistung der Werke, die außer Titel,
technischen Daten und Entstehungsjahr auch das Erwerbungsdatum, in einigen
Fällen auch die Provenienz nennt. Hier ein Beispiel:⁴³⁷

BLAU-LANG, TINA, geb. zu Wien, 15. November 1845, Schülerin Aug. Schaffer's in Wien und W. Lindenschmitt's in München, war lange Zeit in München, seit 1883 daselbst mit dem Maler Lang (+1891) vermählt, seit 1895 wieder in Wien.
81. KRIEAU IM PRATER, Bez. T. Blau. Wien 1902. Oelgemälde auf Leinen. H.75 cm, Br. 100cm. Erworben 1903

Der Katalog enthält keine Abbildungen und wurde zum eher symbolischen Preis von 60 Hellern verkauft.

„Die Werke, bei denen nichts anderes vermerkt ist, sind Eigenthum der Unterrichts-Verwaltung, bezw. der k.k. Akademie der bildenden Künste. In letzterem Falle zeigen die Beschreibungen der Werke am Schlusse ein Sternchen (*).“⁴³⁸

Nr.	Künstler	Titel	Jahr, Technik	Erwerbung
1	Ferdinand Georg Waldmüller	Männliches Bildnis	1843, Öl auf Holz	Erworben 1902
2	F. G. Waldmüller	Landschafts-Studie, Gegend bei Brunn am Gebirge	Öl auf Leinen	Erworben 1893*
3	F. G. Waldmüller	Pflanzenstudie	Öl auf Holz	Geschenk des Herrn Gustav Figdor in Wien 1903
4	F. G. Waldmüller	Baumstudie	Öl auf Leinen	Erworben 1893*
5	F. G. Waldmüller	Bildniss der Gattin des Bürgergarde-Compagnie-Commandanten Schaumburg	1846, Öl auf Holz	Erworben 1894*
6	F. G. Waldmüller	Die Nachbarn	1859, Öl auf Holz	Erworben 1902
7	F. G. Waldmüller	Weibliches Bildniss	1840, Öl auf Holz	Geschenk Seiner Durchlaucht des regierenden Fürsten

⁴³⁷ Ebd. S. 33.

⁴³⁸ Ebd. S. XX.



			tteneck-Alm bei	1838, Öl auf Holz	Johann von und zu Liechtenstein 1894 ⁴³⁹
		Ischl			Geschenk Liechtenstein 1894
9	F. G. Waldmüller	Abschied eines Conscribirten		1858, Öl auf Holz	Eigenthum der Stadt Wien, Geschenk Liechtenstein 1894
10	F. G. Waldmüller	Weibliches Bildnis		1839, Öl auf Holz	Eigenthum der Stadt Wien, erworben 1894
11	F. G. Waldmüller	Abschied der Braut		1863, Öl auf Holz	Eigenthum der Stadt Wien, erworben 1899
12	F. G. Waldmüller	Bildniss des Bürgergarde- Compagnie- Commandanten Schaumburg mit seinem Kinde		1896 ⁴⁴⁰ , Öl auf Holz	Erworben 1894*
13	F. G. Waldmüller	Verweigerte Fahrt		Öl auf Holz	Geschenk Liechtenstein 1894
14	F. G. Waldmüller	Selbstbildniss		1898, Öl auf Leinwand	Erworben aus dem Besitz der Witwe des Künstlers 1875*
15	F. G. Waldmüller	Kirchgang im Frühling		1863, Öl auf Holz	Eigenthum der Stadt Wien, Geschenk Liechtenstein 1894
16	F. G. Waldmüller	Die Mutter des Künstlers		Öl auf Leinwand	Erworben 1883*
17	F. G. Waldmüller	Die Pfändung		1847, Öl auf Holz	Eigenthum der Stadt Wien, Geschenk Liechtenstein 1894
18	F. G. Waldmüller	Bildnis der zweiten Frau des Künstlers		1850, Öl auf Leinen	Erworben 1897*
19	F. G. Waldmüller	Blick vom Leopoldsberg auf Klosterneuburg		1863?, Öl auf Holz	Eigenthum der Stadt Wien, Geschenk Liechtenstein 1894
20	F. G. Waldmüller	Ansicht von Ischl		1835, Öl auf Holz	Eigenthum der Stadt Wien, Geschenk Liechtenstein 1894
21	F. G. Waldmüller	Damenbildniss		Öl auf Holz	Erworben 1903
22	F. G. Waldmüller	Die Johannesandacht		1844, Öl auf Holz	Eigenthum der Stadt Wien, Geschenk Liechtenstein 1894
23	F. G. Waldmüller	Bildnis einer alten Frau		1834, Öl auf Holz	Erworben 1902
24	F. G. Waldmüller	Bildnis einer alten Frau		1834, Öl auf Holz	Erworben 1902
24a	Eduard von Gebhardt	St. Hilarius		1898, Öl auf Holz	Geschenk Liechtenstein 1903
25	Hans Makart	Entwurf einer Wanddekoration		1868, Öl auf Leinwand	Erworben 1896*
26	Hans Makart	Der Geruch		Öl auf Leinwand	Erworben 1901
27	Hans Makart	Der Geschmack		Öl auf Leinwand	Erworben 1901
28	Hans Makart	Das Gehör		Öl auf Leinwand	Erworben 1901
29	Hans Makart	Charlotte Wolter als Messalina		Öl auf Leinwand	Eigenthum der Stadt Wien, erworben bei der Versteigerung des Nachlasses der

⁴³⁹ Im folgenden als „Geschenk Liechtenstein“ bezeichnet.

⁴⁴⁰ Bei dieser Jahreszahl handelt es sich um einen offenkundigen Fehler im Katalog.



				Hofschauspielerin 1898
		hl	Öl auf Leinwand	Erworben 1901
31	Hans Makart	Das Gesicht	Öl auf Leinwand	Erworben 1901
32	Hans Makart	Entwurf zu einem Theater-Vorhang	Öl auf Leinwand	Erworben bei der Versteigerung des Makart'schen Nachlasses 1885*
33	Hans Makart	Entwurf zu einem Deckengemälde	Öl auf Leinwand	Erworben bei der Versteigerung des Makart'schen Nachlasses 1885*
34	Hans Makart	Deckengemälde	Öl auf Leinwand	Erworben 1901
35	Ludwig Schnorr von Karolsfeld	Abschied eines zum Kampfe ausziehenden Ritters	Öl auf Leinwand	Erworben 1885*
36	Josef Danhauser	Mutterliebe	1839, Öl auf Leinwand	Erworben 1897*
37	Moriz von Schwind	Rübezahl	1851, Öl auf Leinwand	Erworben 1897*
38	Josef Ritter von Führich	Abschied Christi von seinen Jüngern Johannes und Jakobus	Öl auf Leinwand	Erworben 1888*
39	Moriz von Schwind	Gesellschaftsspiel	Öl auf Holz	Erworben 1897*
40	F. G. Waldmüller	Die entblätterte Rose	1839, Öl auf Holz	Erworben 1899*
41	F. G. Waldmüller	Damenbildniss	Öl auf Leinwand	Erworben 1902
42	F. G. Waldmüller	Gebirgslandschaft	1864, Öl auf Holz	Eigenthum der Stadt Wien, Geschenk Liechtenstein 1894
43	Friedrich Ritter von Amerling	Die Lautenspielerin	1838, Öl auf Leinwand	Geschenk Liechtenstein 1882*
44	F. G. Waldmüller	Das überraschte Liebespaar	1846, Öl auf Holz	Eigenthum der Stadt Wien, Geschenk Liechtenstein 1894
45	F. Ritter v. Amerling	Selbstbildniss	1849, Öl auf Leinwand	Eigenthum der Stadt Wien, erworben 1894 bei der Versteigerung Bühlmeyer
46	F. G. Waldmüller	Die Rosenkönigin	1858, Öl auf Holz	Eigenthum der Stadt Wien, erworben 1900 bei der Versteigerung Leon Mandl
47	F. G. Waldmüller	Der Abschied der Pathin	1859, Öl auf Holz	Erworben 1899*
48	Carl Heinrich Rahl d.J.	Die Stärke	Öl auf Leinwand	Geschenk der Schwester des Oberbaurathes Theophil Freiherrn von Hansen aus dessen Nachlass 1891*
49	F. G. Waldmüller	Der Versehgang	1859, Öl auf Holz	Geschenk Liechtenstein 1891*
50	Franz Eybl	Bildniss des Dr. C. Gross	1849, Öl auf Leinwand	Eigenthum der Stadt Wien, erworben 1902
51	Hans Canon	Ideales Familienbild	1885, Ölskizze auf Leinwand	Erworben aus dem Nachlasse des Künstlers 1885*



			ersuppe	1858, Öl auf Holz	Erworben 1858*
			höft im Frühling	Öl auf Holz	Erworben bei der Versteigerung des Nachlasses des Künstlers 1892*
54	Emil Jakob Schindler	Garten in Weissenkirchen an der Donau	1873, Öl auf Holz	Erworben 1903	
55	August Karl Xaver von Pettenkofen	Straßenkampf	Öl auf Holz	Erworben bei der Versteigerung des Nachlasses des Künstlers 1890*	
56	Eugen Jettel	Der Gänseteich	1898, Öl auf Carton	Erworben 1899*	
57	A. v. Pettenkofen	Das Rendez-Vous	Öl auf Holz	Erworben 1902	
58	Rudolf Ribarz	Strasse bei Deutsch- Altenburg	Öl auf Carton	Erworben 1900*	
59	Emil Jakob Schindler	Sägemühle bei Goisern	1883, Öl auf Holz	Vermächtnis des Herrn Directions- Adjuncten des k.k. Finanzministeriums in Wien i. P. Carl Oberleitner 1898*	
60	Leopold Karl Müller	Ägyptische Sängerin	Öl auf Leinwand	Erworben bei der Versteigerung des Nachlasses des Künstlers 1893*	
61	A. v. Pettenkofen	Bildniss eines Mannes	Öl auf Holz	Geschenk Liechtenstein 1899*	
62	A. v. Pettenkofen	Studie aus einer italienischen Stadt	Öl auf Holz	Geschenk Liechtenstein 1899*	
63	Leopold Karl Müller	Ein Marktplatz vor dem Thore von Kairo	1878, Öl auf Leinwand	Gemalt im Auftrage des k.k. Ministeriums für Cultus und Unterricht*	
64	A. v. Pettenkofen	Bauernmädchen	Ölskizze auf Holz	Angekauft bei der Versteigerung des Nachlasses des Künstlers 1890*	
65	A. v. Pettenkofen	Zigeunerin	Öl auf Holz	Geschenk Liechtenstein 1899*	
66	Leopold Karl Müller	Ein Sphinxgesicht von heute, Kopf einer jungen Koptin	Öl auf Leinwand	Erworben bei der Versteigerung des Nachlasses des Künstlers 1893*	
67	A. v. Pettenkofen	Ungarische Dorfidylle	Öl auf Holz	Erworben 19000	
68	A. v. Pettenkofen	Ungarischer Markt	Öl auf Holz	Geschenk des Herrn H.O. Miethke in Wien, 1890*	
69	Emil Jakob Schindler	Sommernacht	Öl auf Leinen	Erworben 1900	
70	Eugen Jettel	Weg im Steinbruch	Öl auf Holz	Geschenk der Galerie- Commission der k.k Akademie der Bildenden Künste, erworben bei der Versteigerung des Nachlasses des	



				Künstlers 1902*
		dschaft	Öl auf Holz	Erworben aus dem Nachlass des Künstlers 1899*
72	Emil Jakob Schindler	Waldweg mit Schafen	Öl auf Holz	Erworben 1899*
73	Emil Jakob Schindler	Waldinneres	Öl auf Leinen	Eigenthum der Stadt Wien, erworben 1901
74	Andreas Achenbach	Das überschwemmte Mühlwehr	Öl auf Leinen	Erworben 1858*
75	Robert Russ	Motiv aus Mals in Tirol	1870, Öl auf Leinwand	Erworben 1871*
76	Hugo Charlemont	Landstrasse mit Birkenallee	Öl auf Leinwand	Erworben 1894*
77	Lourens Alma-Tadema	Fredegunde	Öl auf Leinen	Geschenk Liechtenstein 1894*
78	Adolf Hölzel	Weiden	Öl auf Leinwand	Erworben 1901
79	Wilhelm Bernatzik	Der Herbst	Öl auf Leinwand	Geschenk Liechtenstein 1899*
80	Karl Moll	Naschmarkt in Wien	1894, Öl auf Leinwand	Erworben 1894
81	Tina Blau-Lang	Krieau im Prater	1902, Öl auf Leinen	Erworben 1903
82	Karl Köpping	Selbstbildniss	Öl auf Holz	Geschenk des Herrn Dr. Anton Löw in Wien, 1902
83	Hans von Marées	Studienkopf	Öl auf Leinwand	Erworben 1903
84	A. v. Pettenkofen	Strasse in Venedig	Kohlen- und Röthelzeichnung	Geschenk des Herrn kais. Rathes Eduard Gerisch ⁴⁴¹
85	A. v. Pettenkofen	Acht kleine Bleistiftskizzen		Geschenk Gerisch
86	A. v. Pettenkofen	Zwei Bleistiftstudien		Geschenk Gerisch
87	A. v. Pettenkofen	Zwei Bleistiftskizzen		Geschenk Gerisch
88	Johann Nepomuk Geller	Auf der Wiese	Gouache auf Karton	Erworben 1901
89	Hans Wilt	Nacht am Inn	1901, Öl auf Leinwand	Erworben 1901
90	Luigi Loir	Place de la Republique	1901, Öl auf Leinwand	Geschenk des Herrn Ernst Mauthner in Wien 1902
91	Antonin Hudeček	Dämmerlicht	1898	Erworben 1899
92	Ludwig Michalek	Dorfkirche	Pastell auf Carton	Geschenk des Herrn Rudolf Auspitz in Wien 1902
93	Max Suppantšitsch	Stephaniebrücke im Winter	1901, Pastell	Erworben 1901
94	Adolf Zdrasila	Untergehende Sonne	1901, Öl auf Leinwand	Erworben 1902
95	Albin Egger-Lienz	Das Kreuz	Öl auf Leinen	Eigenthum der Stadt Wien, erworben 1903
96	Heinrich Tomec	In der Blüthe	Gouache auf Leinwand	Erworben 1903
97	Alexander Goltz	Weinlese	Öl auf Leinwand	Erworben 1902
98	Eduard Ameseder	Baumlandschaft	Tempera auf	Erworben 1902

⁴⁴¹ Im folgenden als „Geschenk Gerisch“ bezeichnet.



			Leinwand	
		agessen	Öl auf Leinwand	Erworben 1901
		Sterzing	1865, Aquarell	*
101	Rudolf Ritter von Alt	Treppenhaus im Wiener Belvedere	1882, Aquarell	Erworben 1881*
102	Rudolf Ritter von Alt	Hoch-Osterwitz in Kärnten	1880, Aquarell	*
103	Rudolf Ritter von Alt	Hof der Jagellonischen Universität in Krakau	1876, Aquarell	*
104	Rudolf Ritter von Alt	Stephanskirche in Wien	1898, Aquarell	Erworben 1897*
105	Rudolf Ritter von Alt	Salzburg	1864, Aquarell	*
106	Rudolf Ritter von Alt	Belvedere in Prag	1874, Aquarell	Erworben 1874*
107	Rudolf Ritter von Alt	Belvedere in Wien	1877, Aquarell	Erworben 1877*
108	Rudolf Ritter von Alt	Luzern	1868, Aquarell	*
109	Rudolf Ritter von Alt	Die Herzogsburg in Bruck an der Mur	Aquarell	Erworben 1880*
110	Kasimir Pochwalski	Bildniss Sr. Majestät des Kaisers	Öl auf Leinwand	
111	Rudolf Ritter von Alt	Partie aus der Franciscanerkirche in Innsbruck	1886, Aquarell	Erworben 1887*
112	Rudolf Ritter von Alt	Das Anlaufthal bei Gastein	1893, Aquarell	Erworben 1894*
113	Rudolf Ritter von Alt	Der letzte schöne Baum in Wien	1895, Aquarell	Erworben 1897*
114	Rudolf Ritter von Alt	Certosa in Pavia	Aquarell	*
115	Rudolf Ritter von Alt	Inneres des Schlosses in Trient	1875, Aquarell	Erworben 1875*
116	Rudolf Ritter von Alt	Hauptplatz in Trient	Aquarell	*
117	Rudolf Ritter von Alt	Schloss Taufers in Tirol	1875, Aquarell	Erworben 1875*
118	Rudolf Ritter von Alt	Hof des Wallenstein-Palais in Prag	1874, Aquarell	Erworben 1874*
119	Rudolf Ritter von Alt	Mausoleum neben der Domkirche in Graz	1874, Aquarell	Erworben 1874*
120	Rudolf Ritter von Alt	Friedhof in Gastein	1890?, Aquarell	Erworben 1900*
121	Wilhelm List	Thema in Weiss	Öl auf Leinwand	Erworben 1900
122	Alfred Zoff	Frühling	Öl auf Leinwand	Erworben 1899
123	A. v. Pettenkofen	Vier kleine Bleistiftskizzen (Figuren)		Geschenk Gerisch
124	A. v. Pettenkofen	Zwei Röthelzeichnungen (Acte)		Geschenk Gerisch
125	A. v. Pettenkofen	Vier kleine Bleistiftskizzen. Frans Hals, Louvre	1866	Geschenk Gerisch
126	A. v. Pettenkofen	Vier Bleistiftskizzen, bespannte Wagen		Geschenk Gerisch
127	Eduard Veith	Helldunkelstudie	Öl auf Leinwand	Erworben 1902
128	Emil Orlik	Der Barbier von Singapore	1900	Erworben 1902
129	Theodor v. Hörmann	Znaim im Schnee	Öl auf Leinwand	Erworben 1899
130	Emanuel Hegenbarth	Jäger mit Hund	Öl auf Leinwand	Erworben 1902
131	Johann Victor Krämer	Im Sonnenschein	Öl auf Leinwand	Erworben 1901
132	Josza Uprka	Marienlied	1902, Öl auf Leinwand	Erworben 1902
133	Ludwig Sigmundt	Herbst	1899, Öl auf Leinwand	Widmung der Vereinigung bildender

				Künstler Österreichs ⁴⁴² (aus der Th. v. Hörmann-Stiftung) 1901
134	Ferdinand Andri	Butterbäuerinnen	1902, Deckfarben auf Leinwand	Erworben 1902
135	Anton Nowak	Isonzothal	1900, Öl auf Leinwand	Widmung Secession (aus der Th. v. Hörmann-Stiftung) 1901
136	Ferdinand Andri	Markt in St. Pölten	Colorierte Kohlezeichnung auf Papier	Erworben 1899*
137	Rudolf Ritter von Alt	Dom in Regensburg	1860, Öl auf Leinwand	Eigentum der Stadt Wien, erworben 1899 bei der Versteigerung Sessler-Herzinger
138	Eugen Jettel	Blühendes Zwiebelfeld	1897, Öl auf Holz	Geschenk Liechtenstein 1903
138a	Theodor v. Hörmann	Kornernte	Öl auf Leinwand	Erworben 1903
139	Ferdinand Andri	Ein alter Knecht	1899, Col. Kohlenzeichnung	Erworben 1899*
140	C. Ederer	Kuh	Pastell auf Papier	Erworben 1902
141	Rudolf Jettmar	Straße in Rovenska	Gouache	Geschenk Liechtenstein 1903
142	Ludwig Ferdinand Graf	Studienkopf	Öl auf Leinwand	Geschenk der Frau Jenny Mauthner, 1902
142a	Rudolf Jettmar	Bergsee	1900, Kreide, lavirt, auf Papier	Widmung Secession (aus der Th. v. Hörmann-Stiftung) 1901
143	Raimund Germela	Im Park	Öl auf Leinwand	Erworben 1902
144	Emilie Mediz-Pelikan	Frühling, blühende Kastanien	Öl auf Leinwand	Erworben 1902
145	Hugo Darnaut	Gewölk nach dem Regen	1901, Öl auf Holz	Erworben 1901
146	Alois Hänisch	Abendlandschaft	Öl auf Leinwand	Erworben 1898
147	Karl Mediz	Die Eismänner	Öl auf Leinwand	Erworben 1902
148	Hans Ranzoni	Abend an der Amper	1899, Öl auf Leinwand	Erworben 1899
149	Carl O'Lynch von Town	Letzte Sonne an der Salzach	Öl auf Leinwand	Erworben 1902
150	Karl Mediz	Einsamkeit	Öl auf Leinwand	Erworben 1903
151	Felician Freiherr von Myrbach-Rheinfeld	Die Föhren	Aquarell auf Papier	Eigentum des Landes Nieder-Österreich, erworben 1901
152	Franz Stuck	Der Tanz	Colorierte Kreide- Zeichnung	Eigentum der Stadt Wien, erworben 1901
153	Franz Thiele	Entwurf für ein Mosaik	1898, Aquarell auf Carton	Erworben 1898
154	Leopold Graf von Kalckreuth	Mucki mit Puppe	1893, Öl auf Leinen	Erworben 1902
155	Axel Gallén	Frühjahr	Öl auf Leinwand	Erworben 1902
156	Claude Monet	Der Koch	1882, Öl auf Leinen	Erworben 1903

⁴⁴² Im folgenden als „Widmung Secession“ bezeichnet.



		Mütter	1894, Öl auf Leinwand	Widmung Secession, 1901
		see	Öl auf Leinwand	Erworben 1901
159	Gustav Klimt	Josef Lewinsky als Carlos in Clavigo. Für das Werk „Die Theater Wiens“ (Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“	1895, Öl auf Leinwand	Erworben 1902
160	Jan Stanislawski	Mondaufgang	Öl auf Leinwand	
161	Gustav Klimt	Nach dem Regen	Öl auf Leinwand	Erworben 1900
162	Alfred Philippe Roll	Actstudie	Kreid und Deckweiss auf Papier	Widmung Secession, 1901
163	Paul Dupont	Das Gespann	Kreidezeichnung	Widmung Secession, 1901
164	A. v. Pettenkofen	Drei Federzeichnungen		Geschenk Gerisch
165	Kitágawa Utámaro	Courtisane und Dienerin	Farbenholzschnitt	
166	Pierre George Jeannot	Soldat und Mädchen	Farbige Kreide auf Papier	Widmung Secession, 1900
167	Antonio de la Gandara	Ruhende Dame	Pastell auf Papier	Widmung Secession, 1900
168	Gotthard Kuehl	Der Artushof in Danzig	Öl auf Leinwand	Erworben 1903
169	Franz Stuck	Abenddämmerung	Öl auf Leinwand	Erworben 1903
170	Arnold Böcklin	Meeresidylle	1887, Öl auf Holz	Erworben 1901
171	Fritz Uhde	Fischerkinder in Zandvoort	1883, Öl auf Leinwand	Erworben 1903
172	Ignacio Zuloaga y Zabaleta	Der Volksdichter Don Miguel von Segovia	Öl auf Leinwand	Widmung Sr. Excellenz des Grafen Lanckorónski-Brzezze 1903
173	Ludwig Herterich	Der Spiegel	Öl auf Leinwand	Widmung Secession, 1901
174	John M. Swan	Löwin	Farbige Kreide auf Papier	Widmung Secession, 1900
175	Heinrich Johann Zügel	Thierstudie	Kreide auf Papier	Widmung Secession, 1900
176	Pascal Dagnan-Bouveret	Händestudie	Röthelzeichnung auf Papier	Widmung Secession, 1900
177	Ludwig von Hofmann	Adam und Eva	Pastell	Widmung Secession, 1900
178	Pierre Jeannot	Sitzendes Mädchen	Kreidezeichnung	Widmung Secession, 1900
179	Pierre Jeannot	Ruhender Soldat	Kreidezeichnung	Widmung Secession, 1900
180	Giovanni Segantini	Linker Flügel des „Triptychons Alpenwelt“	Kreidzeichnung	Erworben 1902
181	Giovanni Segantini	Rechter Flügel des „Triptychons Alpenwelt“	Kreidezeichnung	Erworben 1902
182	Max Klinger	Urtheil des Paris	Öl auf Leinwand	Geschenk des Herrn Architekten Alexander Hummel in Triest 1901
183	Giovanni Segantini	Rückkehr von der Weide	Farbige Kreidezeichnung	Erworben 1898*
184	Giovanni Segantini	Pferde am Brunnen	Farbige	Erworben 1898*

			Kreidezeichnung	
		des	Kreidezeichnung	Erworben 1902
		Alpenwelt		
186	Utagawa Toyókuni	Japanerinnen auf einer Brücke	Farbenholzschnitt	Erworben 1903
187	Anselm Feuerbach	Eros	Kreidezeichnung, lavirt	Erworben aus dem Nachlasse des Künstlers 1881*
188	Anselm Feuerbach	Gaea	Kreidezeichnung, lavirt	Erworben aus dem Nachlasse des Künstlers 1881*
189	Utagawa Toyókuni	Japanerin, bewirtend Gäste	Farbenholzschnitt	Erworben 1903
190	Anselm Feuerbach	Okeanos	Kreidezeichnung, lavirt	Erworben aus dem Nachlasse des Künstlers 1881*
191	Anselm Feuerbach	Hermes und Poseidon	Kreidezeichnung, lavirt	Erworben aus dem Nachlasse des Künstlers 1881*
192	Max Klinger	Christus im Olymp	1897, Öl auf Leinen	Erworben 1901
193	Victor Tilgner	Mozart	Marmorbüste, unterlebensgross	Erworben 1901
194	Konstantin Laszczka	Porträt-Büste	1901, Marmor, lebensgross	Erworben 1903
195	Hermann Hahn	Judith	1898, Marmor	Widmung des Herrn Dr. Richard Drasche von Wartenberg
196	Auguste Rodin	Rochefort	Gips	Widmung Secession, 1899

Betrachtet man die in dieser Arbeit bereits mehrfach erwähnten Widmungen der Vereinigung bildenden Künstler Secession etwas näher, lässt sich die Absicht hinter diesen Schenkungen gut erkennen: Ziel ist offenbar die Etablierung der internationalen Moderne in Österreich. Auf den Betrachter mögen sie als „zufällige Kostproben“ gewirkt haben, tatsächlich scheint die Intention gewesen zu sein, einen möglichst breiten Überblick über unterschiedliche Strömungen in anderen Ländern zu geben. So findet sich in dem von der Secession geschenkten Bestand zumeist nur je ein Werk pro Künstler. Zudem war man bei der Auswahl auf das gerade in Wien bestehende Angebot beschränkt und auch die finanziellen Möglichkeiten waren begrenzt.

Die Liste der einheimischen Künstlerinnen und Künstler, die zu berücksichtigen gewesen wären und in dieser Zusammenstellung nicht vorkommen, ist lang, ebenso die derjenigen, die nur durch ein einziges, oft untypisches oder weniger

sind. Besonders auffällig scheint einerseits die „großen M“, nämlich Munkacsy und Matejko, sowie andererseits, dass die Zusammenstellung auf dem Gebiet der Skulptur besonders schlecht bestückt ist. Hinsichtlich Österreichischer Stimmungsimpressionismus war die Sammlung recht umfangreich, doch fehlen zwei der drei in dieser Kunstrichtung bedeutenden Frauen: weder Marie Egner noch Olga Wisinger-Florian sind vertreten. Ebenso wenig finden sich Arbeiten zweier österreichischer Impressionisten, die in Paris lebten und dort auch recht erfolgreich waren: Rudolf Quittner und Otto von Thoren. Werke von Broncia Koller-Pinell sollten erst Jahrzehnte später in die Sammlung gelangen.

7.2.3 Pressestimmen zur Eröffnung der Modernen Galerie

Obwohl sich in den ersten Monaten des Jahres 1903 die Zeitungsmeldungen, in denen die zu gründende Moderne Galerie erwähnt wird, mehren⁴⁴³, kann das Presseecho auf die tatsächliche Eröffnung Anfang Mai als schwach bezeichnet werden. Immerhin publizierte Franz von Servaes in der Neuen Freien Presse am 10. April einen Artikel.⁴⁴⁴ Offenbar hatte in diesen Tagen eine Art Presse-Vorbesichtigung des vor seiner Eröffnung stehenden neuen Museums stattgefunden. Der Autor kritisiert das Provisorische der Aufstellung im Unteren Belvedere, wobei er hofft, man wolle dadurch die Dringlichkeit eines Neubaus betonen.⁴⁴⁵ Auch das Nebeneinander barocker Architektur und moderner Kunst sagt ihm nicht zu. Daran anschließend bringt er eine Aufzählung der präsentierten Objekte. Servaes schließt seinen Bericht mit den programmatischen Sätzen: „...wie man sofort erkennt, noch vielfach ein Zufallsproduct, das stark auf Ergänzung und Wachstum angewiesen ist. Immerhin, ein Anfang ist gemacht, und es befindet sich auch bereits eine Anzahl bedeutsamer und werthvoller Werke darunter. Für den Fortgang aber wissen wir

⁴⁴³ Dies sind zumeist zweizeilige Meldungen, die Erwerbungen oder Schenkungen für die in Entstehung begriffene Moderne Galerie betreffen.

⁴⁴⁴ Es handelt sich um denselben Franz Servaes, der 1893 gegen Direktor Jordan von der Berliner Nationalgalerie Stimmung gemacht hatte.

⁴⁴⁵ Möglicherweise war Servaes zu diesem Zeitpunkt bereits so sehr vom genius loci angekränkt, dass dies als resignative Ironie zu verstehen wäre.

ass die ohnehin nicht sehr geeigneten Räume sich
isieren möchten.“⁴⁴⁶

Am 16. April erscheint ein ausführlicheres Feuilleton von Servaes. Anfangs erwähnt er wieder dieselben Kritikpunkte, anschließend geht er näher auf die Werke der seiner Meinung nach einigermaßen zufriedenstellend vertretenen Künstler (Klinger, Waldmüller, Alt, Makart) ein. Herzstück des Artikels ist eine kulturpolitische Forderung: „...wenn man nur die Bilder des Hofmuseums bekommen könnte. Und ich will es nur ehrlich voraussagen: ich meine dies nicht bloß mit Bezug auf Makart, sondern hinsichtlich aller österreichischen Bilder, die nach 1850 entstanden sind. Ich weiß wohl, die „Moderne Galerie“ wird staatlich, städtisch und niederösterreichisch sein, und das Hofmuseum ist kaiserlicher Privatbesitz. Es hat aber keinen Sinn, dass man die Erzeugnisse der modernen österreichischen Kunst an zwei verschiedenen Stellen suchen gehen muß, die sich gegenseitig Konkurrenz machen. Eine Zusammenbringung der beiderseitig angesammelten Schätze ist im Interesse des höheren Ganzen dringend wünschenswerth, und ich sehe nicht ein, warum man es für unmöglich halten soll, durch geeignete Schritte soviel zu erreichen, dass die modernen Bilder des Hofmuseums in der „Modernen Galerie“ (wenn sie erst einmal dasteht!) „leihweise“ aufgestellt werden dürfen. Man wird ja voraussichtlich genügend Zeit haben, hierüber „Erwägungen anzustellen“.“⁴⁴⁷

Betreffend der von Servaes angesprochenen Sammlung des Hofmuseums stellt Gabriele Hammel-Haider in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts fest, „die Abteilung „Moderne Meister“ im Kunsthistorischen Museum gab vor allem einen Überblick über die Entwicklung der Malerei des 19. Jahrhunderts in Österreich, wobei fast ausschließlich das bürgerlich Geschmackvolle in Stil und Sujet sowie das pietätvolle Historienbild vertreten waren“.⁴⁴⁸

An diesen Vorschlag schließt der Autor eine Aufzählung jener Künstler an, deren Oeuvre durch eine Ergänzung aus den Beständen des Hofmuseums zufriedenstellend präsentiert werden könnte, und solchen, deren Werke gesammelt werden müssten. Äußerst kenntnisreich schreibt Servaes über die Kunst seiner Zeit

⁴⁴⁶ Neue Freie Presse, 10. April 1903, S. 5/6.

⁴⁴⁷ Neue Freie Presse, 16. April 1903, S. 2.

⁴⁴⁸ Hammel-Haider in: Museumsraum Museumszeit. S. 189.

... auf einen repräsentativen Überblick als die Schule zu legen (wenn auch aus heutiger Sicht das Fehlen mancher Künstler vielleicht weniger als schmerzliche Lücke empfunden wird!). Anlass zu Kritik bildet auch der nicht-österreichischen Teil der Sammlung, den der Autor als *zufällige Stichproben*⁴⁴⁹ bezeichnet. Zuletzt gibt der Autor seiner Hoffnung Ausdruck, die Moderne Galerie möge einen Platz im Historischen Museum finden⁴⁵⁰, wobei er die Problematik eines möglichen Zerreißens der Bestände in Bilder- und Skulpturengalerie beleuchtet. In seiner abschließenden Wertung schreibt Servaes: „So hüllt sich uns die Zukunft der „Modernen Galerie“ immer noch in ein betrübendes Dunkel. Daß man den besten Willen hat, bezweifle ich nicht; aber es sind sehr divergierende Interessen zu befriedigen. Zumal wenn erst einmal drei Köpfe miteinander regieren sollen! Für heute indeß kümmert uns lediglich die bisherige Thätigkeit des Unterrichtsministeriums. Und dieser darf man, wenn man Alles insgesamt erwägt, getrost ein Vertrauensvotum aussprechen. So lückenhaft die Sammlung sich darbietet, es ist doch in wenigen Jahren, Dank dem aufgewendeten Eifer, erstaunlich viel geleistet worden.“

Es folgen die bereits zitierten Überlegungen zur Erwerbungspolitik; daran schließt der Autor die logische Forderung nach einem Ankaufsetat für die Moderne Galerie und schließt sein Feuilleton mit den Sätzen: „Sollte es nicht gelingen, den österreichischen Patriotismus so weit anzuschüren, daß man sich für außerordentliche grundlegende Erwerbungen, die von höchstem ästhetisch-pädagogischem Werthe für die gesammte Nation sein würden, ein einmaliges Extra-Ordinarium von rund einer halben Million Kronen sicherte?“⁴⁵¹ Mit diesem Gelde,

⁴⁴⁹ ebd. S. 3.

⁴⁵⁰ Die Diskussion um die Entwürfe für dieses Bauwerk war zum Zeitpunkt der Eröffnung der Modernen Galerie auf ihrem Höhepunkt angelangt. Schachner- und Wagner-Lager standen einander feindselig gegenüber und produzierten jene bürgerkriegsähnliche Stimmung, die für Auseinandersetzungen um kulturelle Großprojekte so typisch ist. Unter einem sehr programmatischen Titel findet sich eine genaue Darstellung dieser Ereignisse in: Peter Haiko, Otto Wagner und das Kaiser-Franz-Josef-Stadtmuseum. Das Scheitern der Moderne in Wien. (Wien 1988).

⁴⁵¹ Um die Forderungen Servaes' einordnen zu können, hier einige Preise zum Vergleich. Mehrere Portraits des gefeierten Stars Siegmund L'Allemand waren in den 1890er Jahren zu je 2400 K angekauft worden, das Portrait des Freiherrn von Helfert von Griepenkerl hatte 1890 1200 K gekostet, der Preis für einen mittelgroßen Rudolf von Alt lag 1894 bei 3000 K. Insgesamt betrug die Kaufsumme für ein museumswürdiges Ölgemälde eines bekannten zeitgenössischen Künstlers zu jener Zeit gewöhnlich weniger als 5000 K, manchmal waren sogar nur einige hundert Kronen zu erzielen. Mit einer halben Million wären somit mehr als hundert Gemälde anzukaufen gewesen.

e, könnte man schon immerhin etwas von der Rede sich hundertfach und tausendfach verzinsen, weil es krafterzeugend wirken müsste, und weil Kraft stets das kostbarste Kapital ist, über das eine Nation gebieten kann.“⁴⁵²

Zwei Tage später druckt die Neue Freie Presse einen Leserbrief als Reaktion auf oben erwähnten Artikel ab, in welchem der Verfasser vorschlägt, ebenso wie im Ausland – er erwähnt Westdeutschland und Holland als Vorbilder – Bilder aus Privatbesitz leihweise öffentlichen Museen, namentlich der Modernen Galerie zu überlassen.

Am 30. April erscheint im Lokalteil derselben Zeitung eine lakonische Vorankündigung, die besagt, dass die Moderne Galerie am 5. und 6. Mai den Kunstwanderern geöffnet sein werde.⁴⁵³

In der Neuen Freien Presse erfolgt die Ankündigung der tatsächlichen, endgültigen Öffnung für das Publikum am 3. Mai im Localteil der Zeitung. Hier werden jedoch nur Öffnungszeiten und Eintrittspreise erwähnt. Nach einem Artikel über die Besichtigung durch die Kunstwanderer, in dem einige neu hinzugekommene Werke erwähnt werden, finden sich in der Neuen Freien Presse in den folgenden Wochen nur noch kleinere Artikel über Schenkungen an die Moderne Galerie.

Bemerkenswert schwach ist der Widerhall in der Presse besonders dann zu nennen, wenn man beim Lesen ganzer Zeitungen bemerkt, wie viel Raum anderen Ereignissen in jener Zeit eingeräumt wurde. So wird der Chronikteil in jenen Monaten, die der Eröffnung der Modernen Galerie vorangingen, wesentlich von der Affäre der Kronprinzessin Luise von Sachsen dominiert, in einem Ausmaß, dass dieses Thema zeitweise sogar die politische Berichterstattung einschränkt. Doch auch in dem bezeichnenderweise „Theater- und Kulturnachrichten“ benannten Teil der

Dazu vgl. auch: Gay, S.74-75 „Budgetschlachten“:

1859 Anselm Feuerbach „Dante und die edlen Frauen in Ravenna“ an den Großherzog von Baden für 3000 Gulden (vermutlich süddeutsche Gulden) lt. Gay 5000 Mark
 vor 1884 Hans Makart „Die scheintote Julia auf der Bahre“ 14000 Mark
 letztes Jahrhundertdrittel Franz von Lenbach Portraits 6000 – 12000 Mark
 1894 Anton von Werner „Im Etappenquartier vor Paris“ 16000 Mark

⁴⁵² Neue Freie Presse, 16. April 1903, S. 3.

⁴⁵³ vgl. Anhang; Die Wiener Kunstwanderungen waren 1902 erstmals durchgeführt worden. Es handelte sich um eine Art Verein, der in mehreren Serien jährlich künstlerische Sehenswürdigkeiten Wiens besichtigte, so wurden abgesehen von Museen, Kirchen etc. auch Orte besucht, die normalerweise dem Publikum nicht offen standen: private Palais und Häuser, die sehenswerte Interieurs aufwiesen oder auch Künstlerateliers.

Moderne Galerie keinen besonders wichtigen Platz
entlich immer Theater.

Erstaunlicher Weise erschien in der von der Vereinigung bildender Künstler Österreichs herausgegebenen Zeitschrift *ver sacrum* keinerlei Beitrag, der in irgendeiner Form Bezug auf die – gerade von dieser Seite oft geforderte – Eröffnung der Modernen Galerie genommen hätte. 1903 war allerdings auch das letzte Jahr, in dem diese Publikation regelmäßig erschien, im Folgejahr sollten noch zwei Streitschriften zur Ausstellung in St. Louis und zu Klimts Fakultätsbildern veröffentlicht werden, bis *ver sacrum* schließlich ganz eingestellt wurde.

7.2.4 Entwicklung der Modernen Galerie bis 1909

Über die Anfänge der Modernen Galerie schreibt 1929 deren Direktor Haberditzl: „Mit Widmungen der „Secession“, staatlichen Ankäufen und Leihgaben aus den Städtischen Sammlungen in Wien und aus dem musealen Besitz des Landes Niederösterreich werden die Bestände der Modernen Galerie gebildet, deren Vermehrung durch Ankäufe auf Ausstellungen einer Kommission anvertraut wird. Diese Bestände sollen, räumlich und verwaltungstechnisch getrennt, eine ideale Ergänzung der modernen Abteilung der kaiserlichen Gemäldegalerie bilden.“⁴⁵⁴

Die Wirkung, die eine kulturelle Einrichtung in der Öffentlichkeit entfaltet, lässt sich wohl am besten anhand derjenigen Publikationen ablesen, die in der Zeit erscheinen. Das sind in erster Linie die Museumskataloge, aber schon kurz nach ihrer Eröffnung wurde die Moderne Galerie auch darüber hinaus zum Gegenstand der Betrachtung: Im Jahr nach der Eröffnung brachte A. Kronfeld unter dem Titel **„Spaziergänge durch die Moderne Galerie in Wien. Ein Leitfaden zum Verständnis der modernen Kunst“** ein Buch heraus, welches einerseits als Führer durch die Moderne Galerie dienen sollte, sowie andererseits anhand der dort ausgestellten Werke die Entwicklung der zeitgenössischen Malerei in allgemein verständlicher Weise vorführen sollte, wie der Autor im Vorwort schreibt.⁴⁵⁵ Kronfeld widmet das Buch dem Minister des Kultus und Unterricht Wilhelm Ritter von Hartel. In dieser

⁴⁵⁴ Haberditzl in: Verein der Museumsfreunde (Hg.), *Moderne Galerie in der Orangerie des Belvedere*. Mit 64 Tafeln. (Wien 1929). S. VI.

⁴⁵⁵ Adolph Kronfeld, *Spaziergänge durch die Moderne Galerie in Wien. Ein Leitfaden zum Verständnis der modernen Kunst*. (Wien 1904).

werke nach Sälen besprochen, was einen guten Eindruck der Modernen Galerie bietet und weshalb im folgenden auch näher auf die Beschreibungen in diesem Werk eingegangen werden soll. Diese Aufzählungen der ausgestellten Objekte werden durch Lebensbeschreibungen der Künstler und die technischen Details, in einigen Fällen auch durch genaue Bildbeschreibungen ergänzt. Kronfeld weist zwar weniger direkt als dies in der Presse erfolgte, aber doch deutlich auf die Mängel der Sammlung und ihrer Unterbringung hin, wenn er schreibt: „Dem Unternehmen, die moderne Kunst, die ganz auf Subjektivität aufgebaut ist, vor den Beispielen der Modernen Galerie populär zu entwickeln, haben sich große Schwierigkeiten in den Weg gestellt.“⁴⁵⁶ Sein erklärtes Ziel ist es dabei, „das Publikum zum fleißigen Sehen und unbefangenen frischen Empfinden anzuleiten.“⁴⁵⁷

Kronfeld beginnt den Rundgang im letzten Saal links vom Eingang, wo sich ausschließlich die 32 Werke von Waldmüller befinden, „welchen Hevesi in seinem inhaltsreichen Buche „Österreichische Kunst“ als den ersten Wiener Secessionisten preist“. Sodann wendet sich der Schriftsteller der *chambre de conversation*, auch als Goldkabinett bezeichnet, zu. Dort finden sich elf Werke Makarts sowie ein einziges Bild eines anderen Künstlers – der Hl. Hilarius von Eduard v. Gebhardt –, welches besonders als Widmung des regierenden Fürsten von Liechtenstein hervorgehoben wird. Kronfelds Begeisterung für Waldmüller kann Makart nicht erreichen, dieser wird zwar als „größter Kolorist unserer Zeit“ bezeichnet, doch seinen Werken „fehle das Leben“. Besonders erwähnt wird Makarts Porträt der Schauspielerin Charlotte Wolter, welches 1898 von der Stadt Wien erworben worden war. Im Galeriesaal werden einerseits Bilder von Ludwig Schnorr von Carolsfeld beschrieben, „dessen künstlerische Individualität viel zu schwach war, um Bilder zu beleben“, andererseits die Werke Josef Danhausers, der Kronfeld offenbar besser zusagt.

Durch dieses Werk wurde also die, vier Jahre zuvor von der Secession gestellte Forderung, die zu gründende Moderne Galerie möge „eine gewissenhaft angelegte

⁴⁵⁶ Ebd.

⁴⁵⁷ Ebd.

erreichischen Künstlerlexikon sein.“, so weit als

Bereits 1904 erschien die 2., **vermehrte Auflage des Katalogs**, wiederum broschiert, der Einband jedoch diesmal in feldgrauem Papier. Das Vorwort war gleichgeblieben, allerdings hatte man die Rechtschreibung in allen Texten modernisiert: tätig statt thätig, Eigentum, statt Eigenthum, Bildnis statt Bildniss etc. Zudem waren einige Korrekturen und Ergänzungen vorgenommen worden. An neu hinzu gekommenen Werken verzeichnet der Katalog nunmehr:

Nr.	Künstler	Titel	Jahr, Technik	Erwerbung
2a	F. G. Waldmüller	Naturstudie (Taormina)	Öl auf Leinwand	Erworben 1904
13a	F. G. Waldmüller	Die Gratulanten	1861	Erworben 1904
66a	A. v. Pettenkofen	Puszt	Öl auf Holz	Erworben 1904
128a	Margaret Macdonald-Macintosh	Die Juni-Rose (The June Rose)	1898. Bleistift und Wasserfarben auf Papier	Erworben 1903
131a	Theodor v. Hörmann	Häusergruppe auf Guernsey	Öl auf Leinwand	Erworben 1903 (aus dem Nachlasse des Künstlers)
132a	Theodor v. Hörmann	Marktplatz in Taormina	Öl auf Leinwand	Erworben 1903 (aus dem Nachlasse des Künstlers)
136a	Theodor v. Hörmann	Flieder aus Klosterbruck	Öl auf Holz	Erworben 1903 (aus dem Nachlasse des Künstlers)
137a	Theodor v. Hörmann	Mädchen im Mohn	Öl auf Holz	Erworben 1903 (aus dem Nachlasse des Künstlers)
147	Wilhelm Leibl	Kopf eines Mädchens	Öl auf Holz	Erworben 1904 (aus dem nachlasse des Bildhauers Josef von Kopf in Rom)
147a	A. v. Pettenkofen	Ungarisches Mädchen	1877	Erworben 1904 (auf der Versteigerung des Nachlasses des Malers Kratzer)
147b	Arnold Böcklin	Bildnis (Franz von Lenbach)	Nach Angabe Josef von Kopf ist das Bild 1862 in Rom gemacht	Erworben 1904 (aus dem Nachlasse des Bildhauers Josef von Kopf in Rom)
147c	A. v. Pettenkofen	Zigeuner	Öl auf Holz	Erworben 1904
147d	A. v. Pettenkofen	Ungarisches Bauerngehöft	Öl auf Holz	Erworben 1904
151a	Theodor von Hörmann	Frauen im Wald zu Fontainebleau	Öl auf Holz	Erworben 1903 (aus dem Nachlasse des Künstlers)
152a	Theodor von Hörmann	Motiv aus dem Walde zu Fontainebleau	Öl auf Holz	Erworben 1903 (aus dem Nachlasse des

⁴⁵⁸ Diese Forderung, welche 1901 in der Zeitschrift „Ver Sacrum“ aufgestellt wurde, zitiert F.M. Haberditzl in: Verein der Museumsfreunde (Hg.), Moderne Galerie in der Orangerie des Belvedere. Mit 64 Tafeln. (Wien 1929). S. VI.

				Künstlers)
		ische Tänzerin (ish Dancing Girl)	Aquarell auf Papier	Erworben 1903
197		Wiener Ansichten	Zwei Pulte mit einer wechselnden Auswahl aus der Sammlung von Wiener Ansichten	Widmung des Herrn kaiserlichen Rates Wilhelm von Boschan

Das einzige Werk erscheint nun nicht mehr im Katalog Karl Mediz „Die Eismänner“, welches 1903 erworben worden war. (Nr. 147 im 1. Katalog).

Im Jahr 1906 erschien bereits die **dritte, vermehrte Auflage des Katalogs der Modernen Galerie**,⁴⁵⁹ der Preis betrug noch immer 60 Heller. Am Vorsatzblatt werden nun Öffnungszeiten und Eintrittspreise genannt. So erfahren wir, dass die Galerie von September bis April von 10 bis 4 Uhr geöffnet wurde, in der Zeit von Mai bis August vormittags von 9 bis 12 Uhr und nachmittags von 2 bis 5 Uhr. Die Besichtigung war also nur bei ausreichendem Tageslicht möglich. Der Eintritt war an den meisten Tagen frei, nur montags und mittwochs kostete der Museumsbesuch eine Krone. Diese Regelung war offenbar auf das Kunsthistorische Museum abgestimmt, wo am Donnerstag Nobeltag und somit Eintritt zu bezahlen war.

Auf den Verfasser des Vorwortes findet sich auch hier nicht der geringste Hinweis. Es ist im Vergleich zu den beiden vorangegangenen Auflagen merklich umgearbeitet und beginnt nun mit einer Bau- und Nutzungsgeschichte der Belvedere-Schlösser, woran sich eine Beschreibung der Raumdekorationen im Unteren Belvedere anschließt. Der Hauptteil fordert sehr eindeutig den Ausbau der Sammlung und beginnt mit den programmatischen Worten: „Das Hauptgewicht bei der Schaffung der „Modernen Galerie“ wurde wohl mit Recht auf die Werke der österreichischen Künstler gelegt; doch soll auch die Fühlung mit dem Auslande nicht vernachlässigt werden.“⁴⁶⁰

Der erste Satz des Katalog-Textes lautet nun allerdings: „Das heute sogenannte untere Belvedere, in dessen Räumen die Moderne Galerie *provisorisch*⁴⁶¹ untergebracht ist...“ Das Provisorische der Unterbringung wird also noch

⁴⁵⁹ Katalog der Modernen Galerie in Wien. 3. vermehrte Auflage. Wien 1906.

⁴⁶⁰ Ebd. S. IX.

⁴⁶¹ Hervorhebung durch die Verfasserin.

die Dringlichkeit eines Neubaus in Erinnerung zu bereits wieder ins Stocken geraten waren.

Die Sternchen, welche in den ersten beiden Ausgaben des Katalogs Werke bezeichnet hatten, welche der Akademie der bildenden Künste gehören, sind nun verschwunden, auch im Text findet sich keinerlei Hinweis darauf, dass irgendwelche der ausgestellten Objekte dem Bestand dieser Institution zuzuordnen seien.

Unter den ausgestellten Werken sind vierzehn neu hinzugekommene zu bemerken:

Nr.	Künstler	Titel	Jahr, Technik	Erwerbung
2	F. G. Waldmüller	Damenbildnis	1833, Öl auf Holz	Erworben 1904
3	F. G. Waldmüller	Bildnis der Opernsängerin Antonie Laucher	Öl auf Holz	Erworben 1904
26	F. G. Waldmüller	Gardasee	Öl auf Leinwand	Erworben 1904
43	Moriz von Schwind	Erlkönig	Öl auf Holz	Erworben 1904
45		Im Sonnenschein	1860	Erworben 1904
61	Viktor Tilgner	Büste Wilhelm Jahns	Bronze	Geschenk der Frau Leonore von Wessely in Wien 1904
93	Hans von Marées	Halt an der Tränke	Öl auf Leinwand	Erworben in Graz durch den Steiermärkischen Kulturverein
177	Giovanni Segantini	Frühlingsweide	1896, Öl auf Leinwand	Erworben 1904
184	Therese Feodorwna Riess	Der Kuss	1899, Bronze	Geschenk der Künstlerin 1904
186	Karl Wollek	Weiblicher Bildniskopf	1903, Bronze	Geschenk des Großindustriellen Karl Wittgenstein in Wien 1904
189	Jean Louis Ernest Meissonier	Kürassierpferd im Galopp (Pferd Napoleons I.)	Ölskizze auf Karton	Geschenk der Herrn Gustav von Redlich- Vezeg in Wien 1904 Das Bild war 1904 auf der Auktion Sedelmeyer in Wien.
190	Jean Louis Ernest Meissonier	Schimmel mit rotem Samt- Sattelzeug	Ölskizze auf Holz	Geschenk der Herrn Gustav von Redlich- Vezeg in Wien 1904 Das Bild war 1893 auf der „Vente Meissonier“ in Paris, 1904 auf der Auktion Sedelmeyer in Wien.
193	Max Liebermann	Bauernhaus in Edam	1904, Öl auf Leinwand	Erworben 1905
194	Wilhelm Leibl	Studienkopf	Öl auf Holz	Erworben 1904

nun „Place de la République“ von Luigi Loir, von Max Suppantisch, „Isonzotal“ von Anton Nowak, „Straße in Rovenska“ von Rudolf Jettmar, Karl Mediz’ „Die Eismänner“, Hans Ranzonis „Abend an der Amper“, sowie „Am Attersee“ von Gustav Klimt.

Im Katalog von 1906 erscheint erstmals ein Werk mit der Erwerbungsbezeichnung: „Geschenk der Künstlerin“. Es handelt sich um Therese Feodorwna Riess’ Bronze „Der Kuss“.

Bereits 1907 erschien die **4., vermehrte Auflage** des Katalogs der Modernen Galerie⁴⁶²: die Aufmachung des Katalogs, die Öffnungszeiten und Eintrittspreise der Galerie waren unverändert, der Preis des Druckwerks mit 70 Hellern noch immer sehr moderat. Das Vorwort zeigt einen erweiterten historischen Teil, insbesondere hinsichtlich des Prinzen Eugen. Sehr sorgfältig wurden wiederum Aktualisierungen vorgenommen, wie z.B. Veränderungen bei den Wohnorten der (lebenden) Künstler. Wiederum ist eine Reihe neu hinzugekommener Werke verzeichnet.

Nr.	Künstler	Titel	Jahr, Technik	Erwerbung
50	Moritz von Schwind	Bildnis des Freiherrn von Blittersdorf	1844, Öl auf Leinen	Erworben 1906
70	John Quincy Adams	Frau des Künstlers	1906, Öl auf Leinwand	Erworben 1906
90	Hans Thoma	Flusslandschaft aus Parcival	Öl auf Leinwand	Geschenk Liechtenstein 1903
65	Rudolf Ribarz	Motiv bei Westerborg (Holland)	Öl auf Leinwand	Erworben 1905
139	Raoul Frank	Sommerabend	1902, Öl auf Leinwand	Erworben 1905
148	Constantin Meunier	Bohlwerk bei Ebbe (Nieuport)	Öl auf Leinwand	Erworben 1906
152	Robert Sterl	Baggerer	1905, Öl auf Leinwand	Erworben 1906
177	Walter Püttner	Schneiderstube	1905, Öl auf Leinwand	Erworben 1906
227a	Constantin Meunier	Der Lastträger	Bronze	Erworben 1906

Nicht mehr ausgestellt sind nun: Amerlings „Lautenspielerin“, Rudolf Ribarz’ „Strasse bei Deutsch-Altenburg“, Schindlers „Sommernacht“, „Frühling, blühende Kastanien“ von Emilie Mediz-Pelikan. Therese Feodorwna Riess’ Bronze „Der Kuss“ ist nach nur einem Jahr Ausstellungsdauer ebenfalls von der Liste verschwunden.

⁴⁶² K.K. Ministerium für Cultus und Unterricht (Hg.), Katalog der Modernen Galerie in Wien. 4. vermehrte Auflage. (Wien 1907).

in der Akademie der bildenden Künste ausgestellt, Erwerbungen und erstmals gezeigten Werken nun auch einige aus dem Belvedere überstellt wurden.

Verzeichnis der in der k.k. Akademie der bildenden Künste ausgestellten Werke der Modernen Galerie

I

Nr.	Künstler	Titel	Jahr, Technik	Erwerbung
228	Hermen Anglada-Camarasa	Zigeunerinnen mit Hunden	1904, Öl auf Leinen	Erworben 1905
229	Rudolf Bacher	Bildnis zweier Frauen	1901, Öl auf Leinwand	Erworben 1904
230	Gustav Bamberger	Vom alten Währinger Friedhofe	1895, Aquarell auf Papier	Schenkung der Frau Ida von Gutmann-Wodianer
231	Aubrey Beardsley	A Snare Of Vinatge (nach Lukian)	Tuschzeichnung auf Papier	Erworben 1905
232	Julius Victor Berger	Japanerin in einem Zimmer	Öl auf Leinwand	Erworben 1903
233	Eugenie Breithut-Munk	Kindertanz	Öl auf Leinwand	Erworben 1906
234	Ferdinand Brunner	Das Haus auf der Höhe	Gouache auf Leinwand	Erworben 1905
235	Vlaho Bukovac	Hochsommer	1903, Öl auf Leinwand	Erworben 1903
236	Leopold Burger	Bildnis der Mutter des Künstlers	Farbenstiftzeichnung auf Papier	Erworben 1904
237	Walter Crane	Haytime in Utopia	Aquarell auf Papier	Erworben 1901
238	Walter Crane	Laura	1895, Öl auf Leinwand	Erworben 1901
239	Walter Crane	Loch Bac	Aquarell auf Papier	Erworben 1901
240	Karl Otto Czeschka	Ritter durch die Landschaft reitend	1900, Federzeichnung mit unterlegtem Tone, Vorlage für einen (nicht ausgeführten) Steindruck	Erworben 1901
241	Hugo Darnaut	Zur Erntezeit	Öl auf Karton	Erworben 1904
242	Adolf Gustav Ditscheiner	Blick auf den Bodensee	Öl auf Holz	Erworben 1904
243	Albin Egger-Lienz	Nach dem Friedensschluss in Tirol 1809	1902/03 Öl auf Leinwand	Erworben 1903
244	Franz Eybl	Bildnis der Frau Kath. Zell	1851, Öl auf Leinwand	Schenkung der Herren A. und D. Artaria in Wien 1903
245	Karl Fahringer	Studie (Pelikane)	1901, Pastell auf Papier	Erworben 1902
246	Karl Fahringer	Studie (Papageien)	1901, Pastell auf Papier	Erworben 1902
247	Stefan Filipkiewicz	Bergstrom	1904, Öl auf Leinwand	Widmung Secession (aus der Th. v.



				Hörmann Stiftung) 1906
		studie (Bildnis der Tochter des Künstlers)	1901 oder 1902 Zeichnung in Raffaelistiften auf Leinwand	Widmung des Künstlers 1904
249	Johann Nepomuk Geller	Markt im Werd (Wien)	Öl auf Karton	Erworben 1898
250	Raimund Germela	Auf der Digue in Ostende	1905, Öl auf Leinwand	Erworben 1905
251	Ludwig Ferdinand Graf	Langtal bei Wolkenstein	1905, Öl auf Leinwand	Erworben 1906
252	Adolf Gross	Föhrenwald	1904, Pastell auf Karton	Erworben 1904
253	Walter Hampel	Der Zwerg und das Weib	1902, Öl auf Leinwand	Erworben 1903
254	Alois Hänisch	Interieur	Öl auf Karton	Widmung Secession (aus der Th. v. Hörmann Stiftung) 1906
255	Hans Hayek	Pferde in der Schwemme	Öl auf Leinwand	Erworben 1902
256	Wilhelm Hejola	Herbstlandschaft	Pastell auf Karton	Erworben 1900
257	August Hoffmann von Westenhof	Amor Janitor	1897, Kreidezeichnung auf Papier	Erworben 1903
258	Theodor Hummel	Kinderbildnis	1905	Erworben 1906
259	Wilhelm Franz Jäger	Die Rast	1903 oder 1905, Öl auf Leinwand	Widmung Secession (aus der Th. v. Hörmann Stiftung) 1905
260	Franz Jaschke	Donaulände	1903, Öl auf Leinwand	Widmung Secession (aus der Th. v. Hörmann Stiftung) 1905
261	Felix Jenewein	Geburt Christi (Zeichnung für die „Bilderbogen für Schule und Haus“)	1896, Tuschzeichnung auf Papier	Erworben 1905
262	Eugen Jettel	Ansicht bei Giessen	1886, Öl auf Leinwand	Erworben 1906
263	Eugen Jettel	Meeresufer bei Villerville	1888 (?) Öl auf Holz	Erworben 1906
264	Eugen Jettel	Strasse in Rovensko	Gouache auf Papier	Geschenk Liechtenstein 1903
265	Rudolf Jettmar	Gewitterlandschaft	Aquarell auf Papier	Erworben 1902
266	Gustav Klimt	Am Attersee	Öl auf Leinwand	Erworben 1901
267	Wilhelm Victor Krausz	Fischverkäufer	1903, Öl auf Leinwand	Erworben 1904
268	Ferdinand Kruis	Holländische Frauen	1900, Öl auf Leinwand	Geschenk Liechtenstein 1903
269	Gotthard Kuehl	Weisses Interieur	Öl auf Karton	Erworben 1906
270	Max Kurzweil	Concarneau	1903, Öl auf Leinwand	Widmung Secession (aus der Th. v. Hörmann Stiftung) 1905
271	Christian Landenberger	Am Fenster	1906, Öl auf Leinwand	Erworben 1906

		proletarier ⁴⁶³	Farbenstiftzeichnung auf Papier	Erworben 1905
		atre Concert	1903, Öl auf Leinwand	Erworben 1905
274	Luigi Loir	Place de la Republique	1901, Öl auf Leinwand	Geschenk des Herrn Ernst Mauthner in Wien 1902

Auch in der 1908 erschienenen **5., umgearbeiteten Auflage** des Katalogs bleibt das Vorwort nahezu unverändert gegenüber dem Vorjahr. Nicht mehr ausgestellt sind nun Schnorr von Karolsfeld „Abschied eines zum Kampfe ausziehenden Ritters“, Rahls „Die Stärke“, Achenbachs „Das überschwemmte Mühlwehr“, Russ’ „Motiv aus Mals in Tirol“ sowie Tina Blau-Langs „Krieau im Prater“. Andere Werke, die früher im Belvedere zu sehen waren, finden sich nunmehr in der Akademie der bildenden Künste, wie z.B. Emilie Mediz-Pelikans Arbeit „Frühling, Blühende Kastanien“. Die in der Akademie ausgestellten Werke waren allerdings nicht permanent, sondern nur abwechselnd zu besichtigen, wie im Katalog zu lesen ist: „Verzeichnis von Werken der „modernen Galerie“, die im unteren Belvedere nicht ausgestellt sind. Diese Werke befinden sich in einem Depot der k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien und werden nach Möglichkeit in einem Raume der Gemäldegalerie der k.k. Akademie der bildenden Künste zur Ausstellung gebracht.“ Tendenziell scheint die Ausstellung in der Akademie jene Werke zu vereinigen, die entweder von den Verantwortlichen als zweitrangige Schöpfungen anerkannter Künstler eingestuft wurden oder bei denen es sich um Neuerwerbungen von jungen bzw. noch lebenden Künstlern handelt. Zudem heißt es bezüglich dieser Werke: „Eine größere Anzahl von Radierungen, Aquarellen, Zeichnungen usw. (insbesondere von Jos. v. Führich), die sich im Besitze der „Modernen Galerie“ befinden, sind einstweilen in den Katalog nicht aufgenommen.“⁴⁶⁴ Ab Nr. 230 handelt es sich um Werke in der Akademie.

Nr.	Künstler	Titel	Jahr, Technik	Erwerbung
21	F. G. Waldmüller	Stilleben	1839, Öl auf Holz	Erworben 1908
75	Gustave Courbet	Mädchenbildnis	Öl auf Leinwand	Erworben 1908

⁴⁶³ Im Katalogtext wird eigens betont, dass dieser Titel vom Künstler „gewählt und gewünscht“ sei.

⁴⁶⁴ K.K. Ministerium für Cultus und Unterricht (Hg.), Katalog der Modernen Galerie in Wien. 5. umgearbeitete Auflage. (Wien 1908).



		Malers	1897, Öl auf Leinwand	Erworben 1907
		es Künstlers	Öl auf Leinwand	Erworben 1906
93	Heinrich Johann Zügel	Nach einem Nebelmorgen	Öl auf Leinwand	Erworben 1907
161	Josef Mehoffer	Schwärmende Prinzessin	Öl auf Leinwand	Erworben 1908
188	Charles Cottet	Das tote Kind	Öl auf Leinwand	Erworben 1907
190	Charles Cottet	Stille Messe in der Bretagne	Öl auf Karton	Erworben 1907
224	Albert Bartholomé	Badende	Savonnières-Stein	Erworben 1907
234	Franz Barwig	Raufende Sundapanther	Plastik in Ebenholz geschnitzt	Erworben 1907
237	Wilhelm Bernatzik	Der Winter (aus einem Zyklus „Die vier Jahreszeiten“)	Öl auf Leinwand	Erworben 1907
242	Thomas Couture	Im Gebet	Öl auf Leinwand	Erworben 1907
250	Henri Jacques Edouard	Heimkehr von der Arbeit	Öl auf Leinwand	Erworben 1907
253	Franz Eybl	Schmiedewerkstatt	Öl auf Leinwand	Erworben 1907
258	Joseph von Führich	Martyrium des Heiligen Stephan	Aquarell auf Papier	Erworben 1907
260	Johann Nepomuk Geller	Sonntagnachmittag im Dorfe	Öl auf Karton	Erworben 1907
288	Emilie Mediz-Pelikan	Frühling. Blühende Kastanien	Öl auf Leinwand	Erworben 1902
292	Leopold Karl Müller	Tor eines arabischen Hauses	Öl auf Leinwand	Erworben 1907
297	Charles Palmié	Morgennebel (München)	Öl auf Leinwand	Erworben 1907
306	Karl Schuch	Gladiolen	Öl auf Leinwand	Erworben 1907
308	Jan Stanislawski	Abendrot (Tatra)	Öl auf Karton	Erworben 1908
309	Jan Stanislawski	Bauernhaus mit Blumen	Öl auf Karton	Erworben 1908
316	Vittore Zanetti-Zilla	Farbenvergleichen	Öl auf Leinwand	Erworben 1907
319	Heinrich Johann Zügel	Heidemoor	1898, Öl auf Leinwand	Erworben 1907

7.3.1 Friedrich Dörnhöffer – Biographisches

Friedrich Dörnhöffer wurde 1865 in Wien geboren und studierte in München, Straßburg und Wien Germanistik, Geschichte und Kunstgeschichte bei Wickhoff. Von diesem Lehrer scheint Dörnhöffer die Hinneigung zu den historischen Wissenschaften als Voraussetzung für die Kunstgeschichte übernommen zu haben. Nach kurzer Archivpraxis wurde er 1896 Kustos der Kupferstichsammlung der Wiener Hofbibliothek, von wo er 1909 als erster Leiter in die Moderne Galerie wechselte, die zu diesem Zeitpunkt in Staatsgalerie umbenannt wurde. 1912 wurde Dörnhöffer als Nachfolger Hugo von Tschudis in die Funktion des Generaldirektors der Staatsgemäldesammlung in München berufen, wo er eine Reihe neuer Institutionen schaffen konnte und die bestehenden reorganisierte. Zudem konnte er in den Münchner Jahren zahlreiche vielbeachtete Ausstellungen veranstalten, an deren Themen sich die Bandbreite seiner Kenntnisse und Interessen ablesen lässt: 1919 Isenheimer Altar, 1930 Feuerbach.

Friedrich Dörnhöffer verstarb 1934 in München.

7.3.2 Neuerungen und Entwicklungen der Modernen Galerie unter Dörnhöffer

Das Comité zur Errichtung eines adäquaten Domizils für die Moderne Galerie führte bis 1909 ergebnislos Verhandlungen bezüglich einer paritätischen Beteiligung von Staat, Stadt Wien und Land Niederösterreich.⁴⁶⁵ „Ein Neubau „nur“ für moderne Kunst schied von vorneherein aus.“⁴⁶⁶

Nachdem Stadt und Land endgültig ausgeschieden waren, wurde die Moderne Galerie 1909 als nunmehr ausschließlich Staatliche Sammlung nur dem Ministerium für Cultus und Unterricht unterstellt, die Unterbringung im Unteren Belvedere verlängert und Friedrich Dörnhöffer, mit 1. Juni 1909 zum Direktor der Modernen

⁴⁶⁵ Hammel-Haider in: Museumsraum Museumszeit. S.189f.

⁴⁶⁶ Ebd. S. 190.

... auf die Moderne nicht eindeutig positioniert, war er
Kräfte gleichermaßen akzeptabel.

„Dörnhöffer präsentierte ein Programm, in dem er generell Ziele und Aufgaben einer staatlichen Kunstsammlung festhielt: Es gelte, nicht nur moderne Kunst, sondern auch Werke der österreichischen Kunst der Vergangenheit zu sammeln, denn beide Gebiete stellten zwei große Lücken in den großen einheimischen, wenn auch nicht staatlichen, so doch nicht öffentlich zugänglichen Sammlungen dar. Das Programm fand wärmste Unterstützung; noch 1911 wurde die Umbenennung der „Modernen Galerie“ in „Österreichische Staatsgalerie“ genehmigt. Damit war der ursprüngliche Gedanke einer „Modernen Galerie“ zugleich verschoben und erweitert.“⁴⁶⁸ Die Sammlungen sollte ab diesem Zeitpunkt österreichische Kunst, gleich welcher Epoche, umfassen.

Dörnhöffer richtete den österreichischen Pavillon bei der internationalen Kunstausstellung Rom 1911 ein. Dabei wird ersichtlich, wie Dörnhöffer sich die Moderne Galerie wohl vorgestellt hätte.⁴⁶⁹ Oder, wie Dörnhöffers Nachfolger, schreiben sollte: „Auf der internationalen Kunstausstellung in Rom kann ein Teil von Dörnhöffers Programm für kurze Zeit veranschaulicht werden: die österreichische Kunst der Gegenwart „in einer kleinen, ungemein gewählten Sammlung von Werken rein künstlerischen Charakters zu einem organisierten Ganzen zusammenzufassen“.⁴⁷⁰

Im Jahr 1912 kam es auch zur Gründung des Österreichischen Staatsgalerievereins mit der Aufgabe, den Ausbau der Österreichischen Staatsgalerie ideell und finanziell zu fördern. Noch im selben Jahr erschien der erste Rechenschaftsbericht des Vereins, wo man stolz berichten konnte, dass es gelungen war, durch die Widmung eines der Vereinsmitglieder einen Baugrund für die Staatsgalerie zu erwerben.⁴⁷¹

⁴⁶⁷ Ebd. S. 190 f.

⁴⁶⁸ Ebd. S. 191.

⁴⁶⁹ Krapf, Vortrag Symposium 17. Oktober 2003.

⁴⁷⁰ Haberditzl in: Verein der Museumsfreunde (Hg.), *Moderne Galerie in der Orangerie des Belvedere*. Mit 64 Tafeln. (Wien 1929).

⁴⁷¹ Ebd. S. VII.

1 die Künstler

Paris und Berlin ersichtlich wurde, stoßen Museen der Gegenwartskunst naturgemäß besonders bei den bildenden Künstlern auf großes Interesse. Anhand dreier Fallbeispiele, die sich anhaltender Prominenz erfreuen, soll diese Situation in Bezug auf die Moderne Galerie in Wien beleuchtet werden: der Maler Carl Moll, der sich für die Gründung der Modernen Galerie sehr stark engagierte, der Maler Egon Schiele, dessen Werke trotz aller Skandale noch zu seinen Lebzeiten in die Moderne Galerie gelangten, und der Architekt Otto Wagner, der mehrere Pläne für verschiedene Museumsbauten, in denen die Moderne Galerie untergebracht werden hätte sollen, entwarf.

7.4.1 Carl Moll

Der 1861 in Wien geborene Carl Moll zählt zu jenen Künstlern, die aktiv in die Kulturpolitik des Landes eingriffen. Er hatte an der Wiener Akademie bei Christian Griepenkerl studiert und wurde dann Privatschüler bei Emil Jakob Schindler, dessen Witwe er 1892 ehelichte. Dieser Schritt erleichterte die Etablierung in den bürgerlichen Kunstkreisen wohl in erheblichem Ausmaß. Carl Moll zählte zu den Mitbegründern der Secession und damit auch zu jenem Personenkreis, der die Gründung der Modernen Galerie öffentlich wiederholt forderte. Auch die auf Initiative der Secessionisten in Wien stattfindenden Ausstellungen internationaler zeitgenössischer Kunst trugen dazu bei, ein Klima zu erzeugen, in dem das Museum schließlich geschaffen werden konnte. Als Mitglied des Kunstrates stellte Moll gemeinsam mit Chlumetzky 1900 einen Antrag, der formell die Gründung einer Modernen Galerie forderte. Dieser wurde auch tatsächlich angenommen und ein Subkomitée gebildet, dem wiederum Moll angehörte.⁴⁷²

Carl Molls Engagement, die Werke internationaler, bedeutender Zeitgenossen nach Wien zu holen zeigte sich unter anderem darin, dass er einem Kreis von Secessionisten um Klimt angehörte, die dem Staat im Hinblick auf die Moderne Galerie eine Reihe von Bildern und Plastiken schenkten, darunter van Goghs Ebene von Anvers von 1890.

⁴⁷² Hammel-Haider in: Museumsraum Museumszeit. S. 189.

Austritt einer Gruppe von Künstlern um Klimt und in Zusammenhang um die Frage, ob die Galerie Miethke als Verkaufsstelle der Secession betrieben werden sollte. Moll wurde daraufhin künstlerischer Leiter der Galerie Miethke. „In den folgenden Jahren profiliert sich die Kunsthandlung als die bedeutendste Avantgarde-Galerie Österreich-Ungarns.“⁴⁷³ Über Vermittlung Carl Molls trat 1905 auch Arthur Roessler in die Galerie Miethke ein.⁴⁷⁴ Nach dem Tod des Inhabers Paul Bacher wurde 1907 der Kunsthistoriker Dr. Hugo Haberfeld neuer Direktor der Galerie Miethke. Zwischen ihm und Moll kam es zu heftigen Differenzen, sodass der Maler 1912 aus dem Unternehmen ausschied.⁴⁷⁵ Noch zu Lebzeiten Molls wurde diese seine Tätigkeit insofern hoch geschätzt, als er sich als „unermüdlicher Anbahner und Durchsetzer bewährt“ hätte.⁴⁷⁶

Wie viele kunstpolitische Aktivitäten Moll gesetzt haben mag, kann heute wohl nur noch erahnt werden, da der Grossteil dieser Initiativen vermutlich nicht dokumentiert ist. So scheinen die greifbaren Zeugnisse nur als Belege einer wesentlich umfangreicheren Tätigkeit, wenn der Maler beispielsweise an den Minister schreibt:

„Die Kunstentwicklung unserer Zeit findet ihre wertvollsten Stützpunkte in der Institution öffentlicher Galerien, in der staatlichen Kunstpflege. Paris besitzt neben den historischen Sammlungen des Louvre im Musée du Luxembourg eine imposante Vereinigung der Meisterwerke der Jetztzeit. Berlin hat seine Nationalgalerien, München neben der Alten die Neue Pinakothek, Hamburg seine Kunsthalle, jede Stadt Deutschlands sein Museum, seine internationale Sammlung von Kunstwerken unserer Zeit.

Wien entbehrt dieser wichtigsten Grundlage für sein Kunstleben. Die Gemäldegalerie des allerhöchsten Kaiserhauses trägt einen fast ausschließlich historischen Charakter, eine staatliche Galerie besitzen wir nicht.“⁴⁷⁷

⁴⁷³ Natter, S.192 In: G. Tobias Natter, Gerbert Frodl, Carl Moll. (1861-1945) (Ausst. Kat) Österreichische Galerie Belvedere Wien. (Salzburg 1998).

⁴⁷⁴ Ebd.

⁴⁷⁵ Ebd.

⁴⁷⁶ Künstlerhaus Wien, Carl Moll. Eine Auswahl aus seinem Werke anlässlich der Vollendung seines 60. Lebensjahres. Zusammengestellt von Dr. Ernst Gross, Sebastian Isepp, Anton Kolig, Franz Wiegele. (Wien 1921). S.9 Der Biograph Gross zitiert hier eine Wertung Ludwig Hevesis.

⁴⁷⁷ Carl Moll an Wilhelm Ritter von Hartel, am 12. April 1901, Archiv der Genossenschaft Bildender Künstler Wiens, zitiert nach Mlnarik, S. 38.

g war freilich nur einziges Bild Molls zu finden, e der bildenden Künste „abgeschoben“ wurde. So aktiv Moll in die Widmungen von Werken seitens der Secession an die Moderne Galerie involviert war, die Idee eigene Bilder zu schenken, hatte er offenbar nicht. Dies mag möglicherweise mit den Zweifeln des Malers an seiner künstlerischen Begabung zusammenhängen.

Im Eröffnungsjahr der Modernen Galerie ist Moll in der Secessionisten-Zeitschrift versacrum mit einer Reihe von Holzschnitten, welche Motive von der Hohen Warte in Wien zeigen, vertreten. Ein Text-Beitrag zur Modernen Galerie ist jedoch auch von ihm nicht zu finden.

Auch als Mitglied jener Kommission, die 1919 im Zuge der Neuordnung der Museen im Unterrichtsministerium eingerichtet wurde, scheint Moll wiederum auf, und greift somit neuerlich in die Geschicke auch der Modernen Galerie ein.⁴⁷⁸

Moll war auch Autor eines 1936 erschienen Ausstellungskataloges, der Erwerbungen und Widmungen zu Gunsten der öffentlichen Sammlungen des Vereins der Museumsfreunde in Wien aus den Jahren 1912-1936 sowie von Kunstwerken aus Privatbesitz zeigte.⁴⁷⁹ Auf dem Titelblatt findet sich der Zusatz: „Die Ausstellung wird zur Erinnerung an die vor 25 Jahren erfolgte Gründung des Österreichischen Staatsgalerie-Vereines veranstaltet, der dann zum jetzigen Verein der Museumsfreunde in Wien ausgebaut wurde.“

Anlässlich Molls 60. Geburtstages fand 1921 im Wiener Künstlerhaus eine Ausstellung statt, zu der auch ein Katalog erschien.⁴⁸⁰ In der von Ernst Gross verfassten einleitenden Biographie des Malers heißt es dort: „Mit der Freude am Organisieren, die ihm von früh auf eignet, nimmt Moll am künstlerischen Vereinsleben Wiens teil. Seiner Tätigkeit verdankt die Genossenschaft im Jahre 1896

⁴⁷⁸ Verena Perlhefter, Eine „Einleuchtende Einheitlichkeit“? Hans Tietze und die Museumsreform von 1919. in: *Belvedere* 1/2001. (Wien 2001). S.60-73; S.62 Näheres zu Aufgaben und Auswirkungen dieser Kommission im Kapitel 7.5.3.

⁴⁷⁹ Karl Moll, Ausstellung von Erwerbungen und Widmungen zu Gunsten der öffentlichen Sammlungen des Vereins der Museumsfreunde in Wien. 1912-1936 sowie von Kunstwerken aus Privatbesitz. Secession. (Wien 1936).

⁴⁸⁰ Künstlerhaus Wien, Carl Moll. Eine Auswahl aus seinem Werke anlässlich der Vollendung seines 60. Lebensjahres. Zusammengestellt von Dr. Ernst Gross, Sebastian Isepp, Anton Kolig, Franz Wiegele. (Wien 1921).

stellung.“⁴⁸¹ Und bezüglich Molls Rolle bei der
weise deren Frühzeit: „Was in dieser Zeit die
kunstbegeisterten Neuerer im Hause an der Wienzeile im künstlerischen
Ausstellungswesen geleistet haben, gehört ... der Kunstgeschichte Wiens für immer
an.“⁴⁸² Hinsichtlich der schweren Selbstzweifel des Malers Carl Moll schreibt sein
Biograph: „Diese Begabung bedingt, wie er selbst immer wieder gesteht, eine
gewisse konservative Zurückhaltung, sie ist, auch das vergisst Moll nie zu betonen,
gebunden an das künstlerische Erbteil des im Österreichischen wurzelnden
Menschen, dem nicht wie den großen Franzosen des Impressionismus reiche
Traditionen den Schritt beflügeln.“⁴⁸³ Gleichzeitig war er ein leidenschaftlicher
Verfechter der Moderne. „Im Bibliothekzimmer seines Hauses steht die zarte
Brüsseler Marmormadonna der frühen Gotik, Ercole Roberti und Bartolomeo Veneto
sind die Vetreter des Quattrocento Ferraras und Venedigs, im Atelier aber herrschen
als Wegweiser neuer Kunst die großen Franzosen Delacroix, Courbet und van Gogh
neben Munch; die Österreicher Kokoschka, Kolig, Wiegele, Andersen zeigen, wie
verbunden Moll sich dem Schaffen der Jungen fühlt.“⁴⁸⁴ Möglicherweise liegt in
Molls Zweifeln an der eigenen Begabung einerseits und seinem Ziel, die
internationale Gegenwartskunst in Österreich zu etablieren andererseits der Grund,
warum er über viele Jahre mehr organisatorisch als künstlerisch tätig war.

7.4.2 Egon Schiele

Die Beziehung Egon Schiele – Franz Martin Haberditzl stellt unter den Kontakten
zwischen Künstlern und Direktoren von Galerien für zeitgenössische Kunst wohl
einen Sonderfall dar. Sie lernten einander durch Vermittlung des Kunstkritikers
Arthur Roessler kennen. Schiele war zunächst erschreckt über Haberditzls von
schwerer Krankheit geprägte Erscheinung, wie er schreibt, überwand diese Distanz
jedoch schnell. „Er selbst hilft einem darüber weg und lässt es vergessen.“

⁴⁸¹ Künstlerhaus Wien, Carl Moll. S. 7.

⁴⁸² Ebd. S. 8.

⁴⁸³ Ebd. S. 8-9.

⁴⁸⁴ Ebd. S. 11.

offenbar sofort die Begebung des jungen unbekannten
Österreichische Staatsgalerie bereits 1912 vierzehn
Aquarelle Egon Schieles aus der Poirer-Stiftung.⁴⁸⁵

1917 entstand auf Wunsch des Künstlers das Portrait Haberditzl, welches sich
nunmehr in der Österreichischen Galerie Belvedere befindet, nachdem es kürzlich
aus dem Besitz der Nachkommen des Dargestellten erworben werden konnte.

7.4.3 Otto Wagner

Da die Moderne Galerie anfangs ein Kooperationsprojekt zwischen dem Staat
(Unterrichtsministerium), der Stadt Wien und dem Land Niederösterreich war,
erschien unter verschiedenen Überlegungen, wo die Sammlung denn definitiv
unterzubringen sei, auch die Idee, sie in das Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum, das
Historische Museum der Stadt Wien, welches am Karlsplatz gebaut werden sollte, zu
integrieren. Am 12. Februar 1894 hatte der Leiter der Städtischen Sammlungen Dr.
Glossy den Antrag gestellt, aus Anlass des 50jährigen Regierungsjubiläums des
Kaisers 1898 ein Museums zu errichten und am 3. Juli 1900 erfolgte die
Beschlussfassung des Wiener Gemeinderates zum Bau eines Städtischen Museums,
nunmehr mit dem Ziel der Vollendung zum 60jährigen Regierungsjubiläum. Diese
Willensbildung fand also zu jener Zeit statt, als die Planungen für die Moderne
Galerie ein konkretes Stadium erreicht hatten. Wie Carl Moll war auch Otto
Wagner⁴⁸⁶ Mitglied des Kunstrates, der 1900 formell die Gründung einer Modernen
Galerie forderte, und gehörte ebenfalls dem zu diesem Zweck gegründeten
Subkomitee an.⁴⁸⁷ Auch war Otto Wagner von 1899 bis 1905 Mitglied der Secession.
Zum Zeitpunkt der provisorischen Eröffnung der Modernen Galerie 1903 war auch
das Projekt Historisches Museum weit gediehen, und so hieß es mit offenbar
verfrühtem Optimismus über die zukünftige Unterbringung der
Sammlungsbestände der Modernen Galerie in dem anlässlich ihrer Eröffnung

⁴⁸⁵ Diese wurden unter den Nummern 1302-1315 inventarisiert und kamen später in die Albertina.

⁴⁸⁶ Otto Wagner wurde 1841 in Penzing (heute Wien) geboren. 1894 wurde Wagner zum ordentlichen Professor ernannt und Leiter der Spezialschule für Architektur an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Im selben Jahr erfolgte seine Ernennung zum künstlerischen Beirat der Kommission für Wiener Verkehrsanlagen und der Donau-Regulierungskommission. 1895 erschien erstmals sein programmatisches Werk „Moderne Architektur“.

⁴⁸⁷ Hammel-Haider in: Museumsraum Museumszeit. S. 189.

wurden zu ihrer Aufnahme Räumlichkeiten in dem Museum vorgesehen, so dass eine würdige und künstlerisch befriedigende Aufstellung gesichert erscheint.“⁴⁸⁸

Otto Antonia Graf betitelt seinen Aufsatz in der Zeitschrift *Belvedere* über Otto Wagners Entwürfe für die Moderne Galerie „Im Nachhinein war niemand klüger...“⁴⁸⁹ So hatte Otto Wagner bereits 1888 einen ersten Entwurf zum Karlsplatz vorgelegt, 1892 und 1893, 1896 waren weitere gefolgt. Im Jahre 1899 schuf Wagner sein erstes Projekt für ein Museum, das u.a. die Moderne Galerie beherbergen sollte. In den folgenden Jahren sollte es um die Frage, ob die Wettbewerbseinreichung Einreichung Otto Wagners, die immerhin mehrmals an erste Stelle gereiht worden war, umgesetzt werden sollte, oder die eines Konkurrenten, zu einem wahren Kunstkrieg kommen. Schließlich wurde keinerlei Museum der Stadt Wien errichtet, die Moderne Galerie war weiterhin ohne geeigneten Aufstellungsort.

1913 überreichte Otto Wagner der Direktion der Staatsgalerie eine Mappe mit Zeichnungen zu dem Projekt einer Galerie des XX. Jahrhunderts.⁴⁹⁰ Das Gebäude war für jenen Bereich vorgesehen, wo sich heute die Stadthalle befindet, also außerhalb des Gürtels – „vor der Linie“ hätte das in der Diktion der Wagner-Generation wohl geheißen – und repräsentiert somit ein Denkmodell dezentraler Kunst-Neubauten, das sich in Wien nie durchsetzen konnte.⁴⁹¹

⁴⁸⁸ Katalog der Modernen Galerie in Wien, 1903. S. VI.

⁴⁸⁹ Otto A. Graf, „Im Nachhinein war niemand klüger...“. Otto Wagners Entwürfe für die Moderne Galerie. in: *Belvedere* 2/96. Wien 1996. S. 54-71.

⁴⁹⁰ Graf, 1962, S. 33.

⁴⁹¹ Es sei hier auf die Schmelz oder die Donauplatte hingewiesen.

Franz Martin Haberditzl wurde am 19. Dezember 1882 in Wien geboren. Er studierte Kunstgeschichte an der Universität Wien bei Wickhoff (als einer von dessen letzten Schülern), Riegl und Dvorak. 1907 wurde er zum Dr. phil. promoviert. Nach Absolvierung des Institutsurses am Institut für Österreichische Geschichtsforschung nahm er eine Stelle im Kupferstichkabinett der Hofbibliothek an, dessen Leiter er – erst siebenundzwanzigjährig – 1909 wurde. In Folge von Dörnhöffers Wechsel nach München wurde er somit zum zweiten Mal dessen Nachfolger, diesmal als Leiter der Staatsgalerie, der er dreiundzwanzig Jahre lang vorstand. Bei Haberditzls Pensionierung 1938 spielte sein engster Mitarbeiter und – neben Tietze – Vertrauter Bruno Grimschitz eine unrühmliche Rolle und verdrängte den langjährigen Leiter und „Freund“ aus dem Amt. Für den Wunsch der Gauleitung, sich dieses Museumsdirektors zu entledigen, dürften zweierlei Gründe entscheidend gewesen sein: mehr noch als die Tatsache, dass er – nach den Bestimmungen der Nürnberger Rassegesetze – in einer Mischehe mit einer Halbjüdin lebte, war es wohl Haberditzls Affinität zur „entarteten“ Kunst, die seinen Verbleib unmöglich machte. Haberditzl wandte sich daraufhin wissenschaftlichen Studien zu. Als Barockspezialist hatte er 1937 noch die Ausstellung „Entwürfe von Malern, Bildhauern und Architekten der Barockzeit in Österreich“ realisieren können, die Ergebnisse jahrzehntelanger Forschungstätigkeit subsummierte.⁴⁹² Seine letzten Lebensjahre widmete er der Beschäftigung mit dem Oeuvre von Franz Anton Maulbertsch. Auf Betreiben der Tochter Haberditzls wurde diese Arbeit 1977 von Gertrude Aurenhammer posthum als Sonderband der Mitteilungen der Österreichischen Galerie publiziert. 2006 erfolgte eine neuerliche Drucklegung, diesmal farbig bebildert.⁴⁹³

Haberditzl starb am 22. Jänner 1944 in „innerer Emigration“ in Wien.

⁴⁹² Franz Martin Haberditzl, *Entwürfe von Malern, Bildhauern und Architekten der Barockzeit in Österreich*. (Wien 1937).

⁴⁹³ Franz Martin Haberditzl, (Hg.): Gertrude Aurenhammer. *Franz Anton Maulbertsch. Sonderband der Mitteilungen der Österreichischen Galerie*. (Wien 1977).

Franz Martin Haberditzl, (Hg.): Gerbert Frodl, Michael Krapf, *Franz Anton Maulbertsch*. (Wien 2006).

Am 1. April 1915 wurde Franz Martin Haberditzl zum Direktor der k.k. österreichischen Staatsgalerie ernannt. Damit folgte er – wie schon als Direktor des Kupferstichkabinetts – erneut Dörnhöffer nach.

Obwohl Haberditzls Direktion durch permanenten Geldmangel gekennzeichnet war, konnte er spektakuläre Neuerwerbungen tätigen. Offenbar besaß er die Gabe, Känguru-Management zu betreiben: große Sprünge mit leeren Taschen. So gelang es ihm, Adele Bloch-Bauer davon zu überzeugen, gleich alle sechs in ihrem Besitz befindlichen Klimt-Gemälde dem Museum zu versprechen. Marie Ferstel spendete ein Bild unter der Bedingung, dass Sigmund Freud endlich den lang ersehnten Professorentitel erhielt. (Ließ sich machen, weil praktisch kostenlos.) Der Industrielle Sax wurde in den Adelsstand erhoben, nachdem er 300.000K für die Staatsgalerie gespendet hatte.

Im Jahr 1916 genehmigte Kaiser Franz Joseph die Überweisung von dreißig Gemälden als Leihgabe aus der Modernen Abteilung der kaiserlichen Gemäldegalerie, die seit vier Jahren der Öffentlichkeit nicht mehr zugänglich gewesen war.⁴⁹⁴ Damit wurde einerseits eine schon seit Gründung der Modernen Galerie bestehende Forderung erfüllt, andererseits zeigt sich bereits hier die Tendenz zur Zusammenführung von Beständen, die nach dem Ende der Monarchie durch Tietzes Museumsreform verstärkt werden sollte. Zugleich wurde dadurch die Moderne Abteilung im Kunsthistorischen Museum so stark ausgehöhlt, dass an eine Wiedereröffnung wohl ohnehin nicht mehr gedacht war, nachdem die qualitativ besten Werke ins Belvedere abgewandert waren.

Ebenfalls 1916 sollte die Akademie-Galerie in die Staatsgalerie integriert werden. Selbstverständlich stieß dieser Plan auf heftigen Widerstand seitens der Akademie der Bildenden Künste und wurde schließlich aufgeschoben, bis zur Fertigstellung eines geeigneten Neubaus.

⁴⁹⁴ Haberditzl, 1929. S. VII.

... die „Mitteilungen aus der K.K. Österreichischen Staatsgalerie“. Als erstes Heft wählte man ein Bild Waldmüllers, nämlich „Die Gratulanten“. Ein Jahr später konnte eine weitere Folge der „Mitteilungen“ erscheinen, diesmal als Doppelheft.⁴⁹⁶ Offenbar mit Bezug auf die aktuelle politische Situation wurde für das Titelblatt Füngers Genius des Friedens gewählt. Der dritte Band, wieder ein Doppelheft, sollte allerdings erst 1921 erscheinen.⁴⁹⁷

Koloman Moser hatte 1911 zwei der Fakultätsbilder Gustav Klimts erworben, die „Medizin“ und die „Jurisprudenz“, während sich die „Philosophie“ im Besitz der Familie Lederer befand. Nach Mosers Tod erwarb die Österreichische Galerie 1918 über Vermittlung Erich Lederers die „Medizin“ um 50.000 Kronen (Inflation!), während die „Jurisprudenz“ von den Lederers gekauft wurde.⁴⁹⁸

Bereits sieben Tage nach der Ausrufung der Republik und dem Zusammenbruch der Monarchie stellte die Galerie einen Antrag auf Überlassung des Oberen Belvedere, das nun ja wohl nicht mehr vom Hof in Anspruch genommen würde, zumal angesichts der herrschenden Verhältnisse an einen Neubau ohnehin nicht zu denken sei. Dieser Antrag wurde günstig beschieden und somit mutierte das Provisorium nun auch offiziell zu einer Dauerlösung.

7.5.3 Tietzes Museumsreform und die Neuorganisation der Staatsgalerie

Der Kunsthistoriker Hans Tietze⁴⁹⁹ war nicht nur – wie Dörnhöffer und Haberdtzl – Schüler Wickhoffs, sondern ab 1905 auch dessen Assistent. 1920 wurde Tietze

⁴⁹⁵ Mitteilungen aus der K.K. Österreichischen Staatsgalerie. 1. Heft. Verzeichnis der Neuaufstellung 1917. (Wien 1917).

⁴⁹⁶ Mitteilungen aus der K.K. Österreichischen Staatsgalerie. 2./3. Heft. Verzeichnis der Neuerwerbungen 1916-1918. (Wien 1918).

⁴⁹⁷ Mitteilungen aus der K.K. Österreichischen Staatsgalerie. 4./5. Heft. Verzeichnis der Neuerwerbungen 1918-1921. (Wien 1921).

⁴⁹⁸ Nebehay, Gustav Klimt. S. 156.

In der NS-Zeit wurde die Familie Lederer enteignet und auch „Jurisprudenz“ und „Philosophie“ gelangten schließlich 1944 in die Österreichische Galerie. Von dort ausgelagert, verbrannten alle drei Fakultätsbilder Klimts 1945 in Schloss Immendorf in Niederösterreich während der letzten Kriegstage.

⁴⁹⁹ Hans Tietze wurde 1880 in Prag als Sohn des jüdischen Rechtsanwaltes Siegfried Taussig geboren; 1893 übersiedelte die Familie nach Wien, änderte den Namen in Tietze und konvertierte zur evangelischen Kirche. In Wien maturierte Hans Tietze am Schottengymnasium, entschied sich entgegen den familiären Gepflogenheiten nicht für ein Jus- oder Medizin-Studium, sondern wählte Kunstgeschichte, parallel absolvierte er den Institutskurs am Institut für Österreichische Geschichtsforschung und promovierte über ein Mittelalter-Thema bei Wickhoff. Nach der Rückkehr aus Rom, wo er als Stipendiat des Österreichischen Historischen Instituts gewesen war, heiratete er

Kunstsektion im Staatsamt für Unterricht, ab 1923 Museen und Denkmalpflege im Bundesministerium für Unterricht. Seine Aufgaben bestanden dabei einerseits in der Abwehr von Ansprüchen der Nachfolgestaaten gegenüber den Sammlungen auf dem Gebiet der Republik, andererseits in der Neuordnung der Museums-Bestände nach der Integration der Hof- bzw. der habsburgischen Privatsammlungen. Für diese Tätigkeit setzte sich der Begriff der „Tietzeschen Museumsreform“ durch.

Ende 1918 – Tietze war noch Mitarbeiter der k.k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmale – legte er im Unterrichtsministerium ein Memorandum vor, welches sich mit der Neuordnung der Museen beschäftigte und die Einrichtung einer Kommission vorschlug.⁵⁰⁰ Eine solche wurde auch tatsächlich eingerichtet, mit Max Dvorák, dem Leiter der k.k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmale, als Vorsitzendem, weiters Hans Tietze, Carl Moll und Josef Donabaum (Direktor der Hofbibliothek), Gustav Glück (Direktor der Gemäldegalerie im Kunsthistorischen Museum), Eduard Leischnig (Direktor des Museums für Kunst und Industrie) und D. N. Trenkwald (Vizedirektor des Museums für Kunst und Industrie) besetzt. In der ökonomisch äußerst prekären Lage der unmittelbaren Nachkriegszeit und in einer völlig veränderten politischen Situation sollte diese Kommission feststellen, welche Objekte als staatlicher Kulturbesitz unentbehrlich seien und welche man veräußern könnte, sowie ein Programm für die Neuordnung der Sammlungen ausarbeiten, um unter Verbilligung des Betriebes eine größere Wirkung für die Volksbildung zu erzielen. Auch Haberditzl verfasste ein ausführliches Gutachten. Zu Verkäufen von Kunstwerken aus staatlichem Besitz kam es in den folgenden Jahren jedoch nur vereinzelt.⁵⁰¹

Erica Conrat, die als erste Frau an der Universität Wien ein Kunstgeschichte-Studium abgeschlossen hatte. Das Paar hatte vier Kinder. Gemeinsam wie auch unabhängig voneinander entfalteten Erica Tietze-Conrat und Hans Tietze eine intensive wissenschaftliche Publikationstätigkeit. Ab 1906 wurde er im Bereich der Zentralkommission für Denkmalpflege, später des Denkmalamtes in verschiedenen Funktionen tätig. 1908 habilitierte sich Hans Tietze über die Caracci-Fresken in Rom, und wirkte ab 1909 als Privatdozent an der Universität Wien. 1914-1918 nahm Hans Tietze am 1. Weltkrieg, zuletzt als Kunstschuttoffizier, teil; 1919 wurde er außerordentlicher Professor an der Universität Wien, 1920 erhielt er zudem eine Stellung in der Kunstsektion des Unterrichtsministeriums. Im Jahre 1938 kehrte das Ehepaar Tietze von einer Forschungsreise wegen des „Anschlusses“ aus Italien nicht zurück, sondern emigrierte schließlich in die USA, wo Hans Tietze 1954 verstarb.

⁵⁰⁰ Perlhefter, S. 61f.

⁵⁰¹ Verena Perlhefter, Eine „Einleuchtende Einheitlichkeit“? Hans Tietze und die Museumsreform von 1919. in: Belvedere 1/2001. Wien 2001. S.61-62.

Vertrags von St. Germain mussten natürlich auch die Staatsgalerie einige Bestände an die Nachfolgestaaten abgetreten werden,⁵⁰² wie dies auch in den meisten anderen Wiener Museen der Fall war. Dies betraf insbesondere jene gerade erst neu hinzugekommenen Sammlungsteile, die im Zuge der „Verstaatlichung“ der ehemaligen Hofmuseen eben erst an die Österreichische Staatsgalerie überwiesen worden waren, also die sogenannte Moderne Abteilung des Kunsthistorischen Museums. Zu weiteren Abtretungen von Sammlungsobjekten kam es durch Tietzes Museumsreform, deren Ziel das Zusammenführen bestimmter Bestände an jeweils einem Ort war. So erhielt die Albertina ab 1923 1.100 Handzeichnungen und Aquarelle⁵⁰³, das Kunsthistorische Museum gotische Kunst. Die Österreichische Galerie ihrerseits sollte die Barockkunst aus den anderen Sammlungen in einem Barockmuseum konzentrieren, eine Galerie des 19. Jahrhunderts von internationalem Rang und eine Moderne Galerie gestalten, wie Haberditzl nach Abschluss dieses Vorhabens schreibt.⁵⁰⁴

Die Beziehung zwischen Haberditzl und Tietze war jedenfalls nicht ungetrübt: Während der Museumsdirektor ungern Sammlungsbestände abtrat, auch wenn er dafür anderes erhielt, kritisierte Tietze öffentlich die mangelnde Museumsdidaktik in der Österreichischen Galerie: „...die Inschriften stören, je mehr sie mitteilen, den unbefangenen Genuß der Kunstwerke und deshalb hat zum Beispiel der Direktor der österreichischen Galerie in einem meines Erachtens zu weit gehenden Purismus in den Museen in beiden Belvedereschlössern absichtlich auf jede Beschriftung verzichtet. Er will nicht zum Wissen, sondern zum Schauen anleiten und überläßt es gedruckten Führern oder persönlichen Führungen, diejenigen, die mehr über die Gegenstände wissen wollen, ausführlicher zu belehren.“⁵⁰⁵

Doch zunächst erschien 1921 der dritte Band der Mitteilungen aus der Österreichischen Staatsgalerie (nunmehr ohne k.k., sonst blieb die Bezeichnung

⁵⁰² Perlhefter, S. 60.

⁵⁰³ Zuvor hatten Haberditzl und sein engster Mitarbeiter Bruno Grimschitz noch schnell ein Buch herausgebracht, das diesen Bestand vorstellte: Franz Martin Haberditzl, Bruno Grimschitz (Hg.), Handzeichnungen und Aquarelle der Österreichischen Galerie. 50 Lichtdrucke. (Wien/Berlin/Leipzig/München 1922).

⁵⁰⁴ Haberditzl, 1929, S. VII.

⁵⁰⁵ Hans Tietze, Museen und Volksbildung. in: Arbeiterzeitung vom 7. März 1926. zitiert nach: Perlhefter, S. 66.

en der Jahre 1918-1921 verzeichnet.⁵⁰⁶ Dass der
 ändig war, wesentlich erweitert worden war, wird
 bereits am Titelblatt ersichtlich, wo sich Der heilige Augustinus eines Kärntner
 Meisters findet. Die Publikation war – wie die beiden vorangegangenen Bände – im
 Wiener Kunstverlag Anton Schroll & Co. erschienen. Auf der Innenseite des
 Deckblattes findet sich passender Weise eine Annonce für eine andere
 Veröffentlichung, die von Hans Tietze redigierten Wiener Monatshefte „Die
 Bildenden Künste“.

Als erste der geplanten drei Abteilungen wurde 1923 das Barockmuseum im Unteren
 Belvedere eröffnet. Aus diesem Anlass erschien ein von Haberditzl nicht nur
 herausgegebener, sondern auch bearbeiteter Katalog.⁵⁰⁷ Die Kunsthistorikerin Erica
 Tietze-Conrat, Hans Tietzes Ehefrau, die sich seit langem mit österreichischem
 Barock befasst hatte, veröffentliche anlässlich der Eröffnung dieser neuen Abteilung
 einen Artikel, in welchem sie insbesondere auf die besonderen Aufgaben des
 Barockmuseums einging. Abgesehen von einer Rehabilitierung dieser „einst
 vielverlästerten Epoche“ sah sie auch eine Sendung von nationaler Bedeutung,
 „durch dieses Zeigen einer glorreichen Vergangenheit die Kraft zur Zukunft
 stärken.“⁵⁰⁸ Den Barockstil als genuin österreichische kulturelle Leistung und somit
 als geeignetes Bild für nationale Identifikation zu beurteilen, war also nicht
 Sedlmayer und seinem Kreis vorbehalten. Und so schreibt Tietze-Conrat über das
 österreichische Barockmuseum: „Sein letztes Ziel ist also kein ästhetisches, aber die
 Mittel, es zu erreichen sind es, denn das Museum stellt auch künstlerisch einen
 neuen Typus dar; ... Der Besucher soll nicht das Gefühl haben, in einem Museum,
 aber auch nicht in einem bestimmten Barockschloß zu sein; er soll dem Zauber einer
 aufs Höchste gesteigerten künstlerischen Einheit unterliegen.“⁵⁰⁹ Diese Aufgaben
 sollten auch durch eine neuartige Aufstellung umgesetzt werden, von der
 Kunsthistorikerin recht anschaulich beschrieben: „Gemälde und Skulpturen sind

⁵⁰⁶ Mitteilungen aus der K.K. Österreichischen Staatsgalerie. 4./5. Heft. Verzeichnis der
 Neuerwerbungen 1918-1921. (Wien 1921).

⁵⁰⁷ Franz Martin Haberditzl, Das Barockmuseum im unteren Belvedere. Österreichische Galerie. (Wien
 1923).

⁵⁰⁸ Erica Tietze-Conrat, Das österreichische Barockmuseum in Wien. In: Belvedere, Band 3, Wien 1923,
 S. 166.

⁵⁰⁹ Tietze-Conrat, Das österreichische Barockmuseum in Wien. S. 167.

...aillen und Zeichnungen dazwischen in Vitrinen
...obelstück eingestreut. Die Kunstwerke dienen dem
Bauwerk und dieses erhöht jenen die Wirkung; auf diese Harmonie ist das ganze
Museum gestimmt.“⁵¹⁰ Diesen einleitenden Gedanken folgt eine kenntnisreiche
beschreibende Aufzählung der ausgestellten Objekte; der Artikel endet mit einem
Wunsch: „Wir möchten der Hoffnung Ausdruck geben, daß dem neueröffneten
Museum, das Regierungsrat Dr. Haberditzl zusammen mit Dr. Grimschitz ohne
Inanspruchnahme öffentlicher Mittel im Verlauf von nur elf Monaten geschaffen hat,
die Kraft zuwachsen möge, richtungsgebend für unseren Kunsthandel und ein
aneiferndes und niveaugebendes Zentrum für unsere Privatsammler zu werden –
endlich auch die Kraft, die letzten Reste von Mißtrauen an anderen öffentlichen
Stellen, die das Programm⁵¹¹ in seiner letzten Tragweite zu verwirklichen vereitelt
haben, zu beseitigen.“⁵¹²

Zu dieser Zeit kam auch Heinrich Schwarz als neuer Mitarbeiter in die
Österreichische Galerie.

1924 wurde die Galerie des 19. Jahrhunderts mit der europäischen Kunst im Oberen
Belvedere eröffnet.

Mitte der Zwanziger Jahre – Hans Tietze befand sich bezüglich seiner
Museumsreform in einer zusehends defensiven Haltung – veröffentlichte er einen
Artikel über die Umgestaltung der Wiener Museen, in welchem es heißt: „Am
gründlichsten konnte die graphische Sammlung Albertina aufgefrischt werden,...
Heute steht die Albertina dank fünfjähriger zielbewußter Tätigkeit für Graphik und
Handzeichnungen des neunzehnten Jahrhunderts gegenüber keiner der großen
internationalen Sammlungen zurück... Bei der österreichischen Galerie, der auch das
Sammeln der modernen Kunst zusteht, mußte die erwerbende Tätigkeit, wenn nicht
überhaupt ein tödlicher Stillstand eintreten sollte, eine rege sein; die Galerie wird
über ihre Erwerbungen aus dem neunzehnten Jahrhundert – wodurch sich z. B. der
Bestand an klassischen Franzosen nahezu verdoppelt hat – bald öffentlich
Rechenschaft geben, da dieser Teil ihrer Sammlungen im Sommer eröffnet werden

⁵¹⁰ Ebd.

⁵¹¹ Mit *Programm* ist hier offenbar die Museumsreform Hans Tietzes gemeint.

⁵¹² Tietze-Conrat, Das österreichische Barockmuseum in Wien. S. 171.

oll – wie in München und Berlin – an einer anderen
 ist im Laufe der letzten fünf Jahre aus nichts etwas
 geworden, was am Tage der künftigen Eröffnung dieser modernen Abteilung
 hoffentlich noch viel mehr sein wird.“⁵¹³ Elegant thematisiert Tietze die Widerstände
 seitens der Museumsdirektoren, selbst sein Freund Haberditzl war ja nicht erbaut,
 Bestände abtreten zu müssen, und unterstellt ihnen in nahezu marxistischer Diktion,
 die Museumsreform mitzutragen: „Das Bedenkliche und Gefährliche solcher
 Transaktionen ist den Wiener Sammlungsleitern durchaus geläufig; aber sie fühlen
 sich verpflichtet, diese Verantwortung auf sich zu nehmen, die einen Teil ihrer
 öffentlichen Aufgabe bildet. Sie sind nicht mehr Vollstrecker eines fürstlichen
 Mäcenatentums oder Beamte, die zur Lösung wissenschaftlicher Aufgaben berufen
 sind, sondern die Organe des allgemeinen Willens bei der Gestaltung des
 künstlerischen und wissenschaftlichen öffentlichen Gutes; so gut wie jedem andern
 Beauftragten des Volkes erwächst ihnen daraus eine Verantwortlichkeit, der sie sich
 nicht entziehen können.“⁵¹⁴ Hinsichtlich der Aufgaben der Museen in der neuen Zeit
 meint Tietze, die Betonung des ästhetischen Moments hätte Vorrang gegenüber der
 Belehrung, um neue Besucherkreise anzuziehen. „Es muß nicht nur aus den
 Kunstwerken herausholen, was in ihnen ist, es muß womöglich selbst Kunstwerk
 sein;“⁵¹⁵ Als gelungenes Beispiel nennt Tietze die Akademiegalerie und insbesondere
 das Barockmuseum.

Im darauffolgenden Jahr äußerte Tietze sich über die Aufgabe der Österreichischen
 Galerie⁵¹⁶: „durch die Zuweisung des Oberen Belvedere hat sie Raum, durch die
 Abgrenzung ihres Arbeitsgebietes gegen das anderer Museen ein klares Programm,
 durch die Rückwirkung dieses Programms auf die Vergangenheit ein reiches und
 systematisch zusammengehöriges Material erhalten. Die Aufgabe der
 „Österreichischen Galerie“ ist durch ihren neuen Titel umschrieben; zum
 Unterschied von den Bilder- und Skulpturensammlungen des kunsthistorischen
 Museums, die das künstlerische Erbe der Vergangenheit international und historisch

⁵¹³ Hans Tietze, Die Umgestaltung der Wiener Museen. In: Das Kunstblatt. 1924. Ed. In: Almut Krapf-Weiler (Hg.), Hans Tietze. Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910-1954. (Wien 2007). S. 99.

⁵¹⁴ Hans Tietze, Die Umgestaltung der Wiener Museen. S. 100.

⁵¹⁵ ebd.

⁵¹⁶ Barockmuseum und Galerie des 19. Jahrhunderts waren bereits eröffnet, die Moderne Galerie in der Orangerie befand sich zu diesem Zeitpunkt noch in Vorbereitung.

zusammenfassen, was für das künstlerische Leben
 leutung ist. Daraus ergibt sich eine Dreigliederung
 ihres Stoffs, die auch in dessen Unterbringung im drei verschiedenen Gebäuden – die
 alle zum Komplex des Belvedere gehören – in Erscheinung tritt. Als Grundlage die
 österreichische Barockkunst, dieser unser wahrhaft nationaler Stil, in dem die
 bodenständige Begabung bisher ihren reinsten Ausdruck gefunden hat und der mit
 hundert Einwirkungen die Kunst des 19. Jahrhunderts speist; dann diese Kunst des
 19. Jahrhunderts, deren breite Fülle und Gesundheit sich aus ihrem Heranwachsen
 aus einer großen und kräftigen Tradition erklärt, deren Eigenart aber erst aus ihrer
 mannigfachen Wechselwirkung mit den gleichzeitigen Strömungen im übrigen
 Europa erkennbar wird; endlich von dieser abgeschlossen, wenngleich vielfach in
 unser Dasein hineinwirkenden Kunst in ihrer Andersartigkeit abstechend die Kunst
 der Gegenwart, die nicht auf dem Wege irgendwelcher historisierender Einstellung,
 sondern im unmittelbaren Erleben aufgenommen werden will.⁵¹⁷

Konservative Kräfte sahen offenbar weniger die Meinungsunterschiede als eine Front
 unerbittlicher Neuerer: „Der Direktor, der an der Spitze unserer modernen Galerie
 steht, entfaltet wohl auch eine Lebendigkeit im Sinne des Herrn Tietze: stellt um,
 hängt um, rahmt um, läßt Werke, die von seinen Vorgängern erworben wurden,
 dezennienlange im Depot stehen, wogegen er die sonderbarsten Machwerke
 aufhängt. Er verbannt die Werke, die in den letzten dreißig Jahren entstanden und
 vom Staat erworben worden sind, in die Magazine und Depots Der betreffende
 Direktor konnte noch bis vor etwa zwei Jahren kontrollos kaufen, verkaufen,
 vertauschen, mit einem Worte mit der Sammlung machen, was ihm beliebte.“⁵¹⁸
 Ebenfalls 1926 erschien unter dem Titel „Amicis“ das Jahrbuch der Österreichischen
 Galerie, welches durch die Museumsfreunde ermöglicht wurde.⁵¹⁹

Auf Basis dieser Bestände wurde in den folgenden Jahren ein Werk erarbeitet,
 welches 1928 von Heinrich Schwarz herausgegeben und von F.M. Haberditzl mit

⁵¹⁷ Hans Tietze, Die Galerie des 19. Jahrhunderts in Wien. In: Der Cicerone 17, 1925, S. 26f. zitiert nach:
 Verena Perlhefter, Eine „Einleuchtende Einheitlichkeit“? Hans Tietze und die Museumsreform von
 1919. in: Belvedere 1/2001. Wien 2001. S. 68-69.

⁵¹⁸ Jehndo Epstein, Die Kulturpolitik Österreichs und die Wiener Museen, in: Neue Freie Presse vom
 17.1.1926. zitiert nach: Verena Perlhefter, Eine „Einleuchtende Einheitlichkeit“? Hans Tietze und die
 Museumsreform von 1919. in: Belvedere 1/2001. Wien 2001. S. 70-71.

⁵¹⁹ Amicis, Jahrbuch der österreichischen Galerie 1926. Herausgegeben mit Unterstützung des Vereins
 der Museumsfreunde von Franz Martin Haberditzl. Redigiert von Heinrich Schwarz. (Wien 1927).

Unter dem Titel „Künstlerdokumente zu den
 Jahrhunderts“ versammelt dieses Buch Zeichnungen,
 Vorstudien, frühere oder spätere Fassungen desselben Werkes, etc.⁵²⁰ Mit 90
 Abbildungen ist es durchaus als reich bebildert zu bezeichnen. Ein
 volksbildnerischer Zugang wird verfolgt, indem die wissenschaftlichen Ergebnisse
 und Methoden der Kunstgeschichte für alle Museumsbesucher zugänglich gemacht
 werden sollen. So schreibt Haberditzl im Vorwort: „Die Idee dieses Buches ist
 neuartig und fruchtbar durch die einheitliche und unmittelbare Bezugnahme ihres
 Anschauungsmaterials auf die im Museum jedermann zugänglichen
 Meisterwerke.“⁵²¹ Insgesamt werden 46 Künstler, manche davon mit bis zu fünf
 Werken präsentiert. Die herangezogenen Vergleichsbeispiele befinden sich in einer
 großen Zahl öffentlicher und privater Sammlungen in ganz Europa, waren also dem
 Publikum nicht ohne weiteres zugänglich. Die Herstellung des Bandes war
 dementsprechend aufwändig; in vielen Fällen sind die Texte zu den Werken durch
 Literaturangaben ergänzt. Somit stellt das Werk auch einen wesentlichen Beitrag zur
 Forschung dar, insbesondere im Hinblick auf Künstler, über die aller Voraussicht
 nach nie eine Monographie erscheinen würde.

Am 5. Juni 1929 wurde die Moderne Galerie – der Name bezeichnete nunmehr die
 Abteilung Gegenwartskunst – in der Orangerie des Belvedere neu eröffnet, im davor
 liegenden Kammergarten wurden die zeitgenössischen Bronzen aufgestellt. Die
 Finanzierung dieses Projektes übernahm der Verein der Museumsfreunde aus dem
 Erlös des 1912 für den Neubau der Modernen Galerie erworbenen Baugrundes.
 Damit war dieses Grundstück zwar einerseits doch noch seinem ursprünglichen
 Zwecke zugute gekommen, andererseits die Idee eines Neubaus aber endgültig vom
 Tisch. Anlässlich der Eröffnung der Modernen Galerie erschien ein aufwändig
 gestalteter, reich bebildeter Katalog, der vom Verein der Museumsfreunde
 herausgegeben wurde.⁵²² „Der Verein der Museumsfreunde in Wien ermöglichte
 durch Widmung der erforderlichen Mittel die bauliche Gestaltung der Modernen

⁵²⁰ Österreichische Galerie/Wien; Heinrich Schwarz (Hg.), *Künstlerdokumente zu den Werken der
 Galerie des 19. Jahrhunderts*. Mit einem Vorwort von F. M. Haberditzl. (Wien 1928).

⁵²¹ Ebd. S. 3.

⁵²² Verein der Museumsfreunde (Hg.), *Moderne Galerie in der Orangerie des Belvedere*. Mit 64 Tafeln.
 (Wien 1929).

bestimmten Ausgestaltung der Österreichischen
es Barockmuseums (1923) und der Galerie des 19.
Jahrhunderts (1924) das Orangeriegebäude mit dem zugehörigen Garten als dritter
Baukomplex für die Moderne Galerie seit 1925 adaptiert.“⁵²³ Haberditzl verfasste
einen einleitenden Text, der in einem historischen Rückblick, beginnend mit 1781 die
historische Entwicklung der Modernen Galerie und die „Wandlung des Begriffes“
beleuchtet.⁵²⁴

Mit der Eröffnung von Moderner Galerie in der Orangerie und Kammergarten als
Skulpturenpark war der Prozess der Reorganisation abgeschlossen. Damit waren
aber auch die „fetten Jahre“ vorbei.

⁵²³ Ebd. S. VIII.

⁵²⁴ Ebd. S. V-VII. Aus diesem Text wurde in der vorliegenden Arbeit bereits mehrfach zitiert.

Expositionen der Österreichischen Galerie bis 1938

Nummer	Titel	Zeit	Anmerkungen
I.	Entwürfe und Zeichnungen österreichischer Architekten des 19. Jahrhunderts		
II.	Klassizistische Gemälde		
III.	Zeichnungen und Entwürfe von Peter Krafft und seinen Schülern Josef Danhauser, Franz Eybl, Johann Matthias Ranftl		
IV.	Biblische Bilder		
V.	Die künstlerische Entdeckung Salzburgs und des Salzkammergutes im 19. Jahrhundert		
VI.	Fälschungen und Faksimiles von Kunstwerken des 19. Jahrhunderts		
VII.	Aquarelle von Rudolf v. Alt und August v. Pettenkofen		
VIII.	Das Tierstück		
IX.	Carl Schindler		
X.	Nazarenische Zeichnungen	1928	
XI.	Friedrich von Amerling	1928	
XII.	Die Kunst in der Photographie der Frühzeit	1928	
XIII.	Österreichische Landschaften	1929	
XIV.	Aquarelle und Zeichnungen aus der Sammlung Dr. August Heymann	1930	
XV.	Neuerwerbungen des Barockmuseums und der Galerie des 19. Jahrhunderts 1924-1930	1930	
XVI.	Handzeichnungen und Aquarelle aus der Sammlung Hans und Erica Tietze	1931	
XVII.	Die Wiener Akademie-Ausstellung von 1830	1931	
XVIII.			
XIX.	Das Belvedere im Kupferstichwerk von Salomon Kleiner und in der Beschreibung von Johann Basilius Küchelbecker	1931	Katalog wurde auf Glanzpapier gedruckt und mit Abbildungen ausgestattet.
XX.	Nestroy-Bildnisse	1932	
XXI.	Das Stilleben in drei Jahrhunderten Österreichischer Malerei		
XXII.	Die Wiener Oper. Konkurrenzprojekte. Kartons und Aquarelle und photographische Aufnahmen.	1933	
XXIII.	August Schaeffer von Wienwald. Landschaftsstudien.	1935	Von Haberditzl selbst zusammen gestellt.

	er. Zeichnungen von Karl Hagemeister. nisse Schuchs und	1936	
	seiner Familie.		
XXV.	Entwürfe Barockzeit	1937	
XXVI.	Bauer	1937	

7.5.4 Die Österreichische Galerie 1929 bis 1938

Anfang der Dreißiger Jahre plante Haberditzl offenbar eine „Reihe von Ausstellungen der Österreichischen Galerie, die in Beispielen verschiedene Arten der Sammeltätigkeit von Kunstfreunden veranschaulichen“⁵²⁵ sollten. Diese Serie begann mit der Sammlung Dr. Gustav Heymann, die schon in den vorangegangenen Jahren Ausstellungen aller möglichen Veranstalter gespeist hatte. Wenn auch Tietze und Haberditzl nicht immer in allen Dingen einer Meinung gewesen waren und diese Differenzen auch teilweise öffentlich ausgetragen hatten, kam es 1931 zu einer Ausstellung von Aquarellen und Handzeichnungen aus der Privatsammlung des Kunsthistoriker-Ehepaares Erica Tietze-Conrat und Hans Tietze. Der Katalog verzeichnet insgesamt 61 Werke zahlreicher Künstler, darunter Böckl, Faistauer, Gütersloh, Hanak, Klimt, Kokoschka, Laske, Schiele, aber auch eine Reihe Nicht-Österreicher.⁵²⁶ Damit war die geplante Reihe allerdings weit gehend beendet, wie auch aus der vorangehenden Auflistung der Ausstellungen in der Österreichischen Galerie ersichtlich wird.

Eine der letzten Ausstellungen, die unter Haberditzl in der Österreichischen Galerie gezeigt werden konnten, widmete sich einem Thema, das seinen Neigungen besonders entsprach. Der Titel der 25. Ausstellung im Oberen Belvedere lautete: „Entwürfe von Malern, Bildhauern und Architekten der Barockzeit in Österreich.“, womit einerseits Haberditzls umfassenden Kenntnissen des österreichischen Barocks Rechnung getragen wurde, andererseits ein Konzept wiederaufgegriffen wurde -

⁵²⁵ Franz Martin Haberditzl (Hg.), Handzeichnungen und Aquarelle aus der Sammlung Hans und Erica Tietze. 16. Ausstellung im Oberen Belvedere. (Ausst. kat.) (Wien 1931). Haberditzl, Vorwort.

⁵²⁶ Ebd.

ocksammlung der Österreichischen Galerie -, das
Galerie des 19. Jahrhunderts umgesetzt worden war.

Vergleicht man allerdings das Buch von 1928⁵²⁷ mit dem Ausstellungskatalog von 1937⁵²⁸, wird leicht ersichtlich, wie viel sparsamer nunmehr gewirtschaftet werden musste, so erschienen die Kataloge 1937 als Heftchen von 20 bis 30 Seiten ohne Abbildungen.

Ebenfalls 1937 veranstaltete die Österreichischen Galerie nämlich die Ausstellung „Der Bauer in der österreichischen Malerei“⁵²⁹, deren Katalog dieselbe bescheidene Aufmachung zeigt.

1929 hatte Haberditzl geschrieben: „Der Erfüllung dieser Aufgaben im Maß des Ganzen wie im gründlichen Bezug des Einzelnen stetig hingegeben, ist Dr. Bruno Grimschitz seit zehn Jahren mein treuer Arbeitskamerad. Ihm danke ich zuerst.“⁵³⁰

⁵²⁷ Österreichische Galerie/Wien; Heinrich Schwarz (Hg.), Künstlerdokumente zu den Werken der Galerie des 19. Jahrhunderts. Mit einem Vorwort von F. M. Haberditzl. (Wien 1928).

⁵²⁸ Franz Martin Haberditzl, Entwürfe von Malern, Bildhauern und Architekten der Barockzeit in Österreich. 25. Ausstellung im Oberen Belvedere. (Ausst. kat.) (Wien 1937).

⁵²⁹ Franz Martin Haberditzl, Der Bauer in der österreichischen Malerei. (Ausst. kat.) (Wien 1937).

⁵³⁰ Haberditzl in: Verein der Museumsfreunde (Hg.), Moderne Galerie in der Orangerie des Belvedere. Mit 64 Tafeln. (Wien 1929). S. VIII.

Bei der Betrachtung von ungefähr 90 Jahren Geschichte der Modernen Galerie, davon rund zwei Drittel Vorgeschichte, wird offensichtlich, wie sehr sich die Vorstellungen, was ein Museum der zeitgenössischen Kunst zeigen sollte, in diesem Zeitraum gewandelt hatten: von der „Österreichischen Geschichtsgalerie“ des „Altachtundvierzigers“ Eitelberger zur „Modernen Galerie“ von 1903, die niemandem richtig zuzuordnen ist, bis zu jenem von Haberditzl und Tietze geprägten Haus, das Grimschitz 1938 „übernahm“.

Das 1903 im Unteren Belvedere eröffnete Museum entsprach vor wie nach seinen Erweiterungen – wie wir gesehen haben – dem Typus einer Nationalgalerie. Dass es trotzdem nie diese Bezeichnung trug, sondern von Moderne Galerie in Staatsgalerie und schließlich in Österreichische Galerie umbenannt wurde, liegt offenbar daran, dass sich die Begriffe „Österreich“ und „national“ nie zufriedenstellend in Deckung bringen ließen.⁵³¹

Ersichtlich wurde auch, dass die Gründungen von Nationalgalerien in verschiedenen Ländern auf sehr unterschiedliche Weise erfolgten. So wurde in Paris die Institutionalisierung eines derartigen Museums staatlicherseits angeordnet, in Deutschland durch die Initiative eines Privatsammlers in Gang gebracht und in Österreich nach einer jahrzehntelangen Überlegungsphase schließlich durch eine Künstlervereinigung entscheidend propagiert. Auch die Einflussnahme seitens der Obrigkeit war in den untersuchten Staaten jeweils eine andere: während sich in Frankreich eine Kunstbürokratie herausgebildet hatte, die relativ unabhängig agierte, war in Deutschland bis 1918 die Meinung des Kaisers entscheidend. In Österreich hingegen war der persönliche Kunstgeschmack des Kaisers nicht Kriterium für die Ankaufspolitik staatlicher Museen. „Kunstskandale“ (wie zum Beispiel derjenige um Klimts Fakultätsbilder) spielten sich auf einer völlig anderen Ebene ab.

⁵³¹ „national“ und „Österreich“ ließen sich nicht in Deckung bringen: Zitat nach Dr. Georg Kugler, Symposium 17. Oktober 2003 Zudem ist zu bemerken, dass in Österreich bis heute eine einzige Kulturinstitution die Bezeichnung „national“ im Titel trägt, nämlich die Österreichische Nationalbibliothek.



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

- Universität der Bildenden Künste
- Österreichische Galerie Belvedere, Inventar
- ÖStA, HHStA
- ÖStA, AVA
- Nachlass Rudolf von Eitelberger, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung
- Protokolle der öffentlichen Sitzungen des Gemeinderathes der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien 1901

- Hubert *Adolph*, Briefe Egon Schieles an Franz Martin Haberditzl. in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie. Jahrgang 12. Nummer 56. Wien 1968.
- *Amicis*, Jahrbuch der österreichischen Galerie 1926. Herausgegeben mit Unterstützung des Vereins der Museumsfreunde von Franz Martin Haberditzl. Redigiert von Heinrich Schwarz. (Wien 1927).
- Hans *Ankwicz-Kleehoven*, Staatliches Musealwesen und Kunstakademien. In: Egon *Loebenstein* (Hg.), 100 Jahre Unterrichtsministerium 1848-1948. Festschrift des Bundesministeriums für Unterricht in Wien. (Wien 1948).
- *Der Arbeitsausschuss der Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Secession)*, Die Wiener Secession und seine Excellenz Freiherr von Helfert. Wien Ostern 1902.
- Gertrude *Aurenhammer*, Geschichte des Belvederes seit dem Tode des Prinzen Eugen. in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie. Jahrgang 13. Nummer 57. Wien 1969.
- Hans *Aurenhammer*, Zur Geschichte der Österreichischen Galerie. in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie. Jahrgang 1. Nummer 10. Wien 1957.
- Hans H. *Aurenhammer*, Die Wiener Schule und die Zukunft der Kunstgeschichte. 150 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Wien. <http://www.univie.ac.at/kunstgeschichte-tutorium/wienerschule/geschichte.htm>.
- Léonce *Bénédict*, Les Dessins de Puvis de Chavannes au Musée du Luxembourg. (Paris 1900).
- Léonce *Bénédict*, Le Musée du Luxembourg. Les Peintures. École Française. Paris 1924².
- Sabine *Beneke*, Im Blick der Moderne. Die „Jahrhundertausstellung deutscher Kunst (1775-1875)“ in der Berliner Nationalgalerie 1906. (Berlin 1999).
- Bernward *Deneke*, Rainer *Kahsnitz* (Hg.), Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. München 1977.
- Wilhelm *Deutschmann*, Ein Überblick zur Geschichte des Historischen Museums der Stadt Wien. in: Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien. (Ausstellungskatalog) (Wien 1987).
- Roland Dorn, Eine kleine Farbmusik. Vincent van Goghs „Kornfelder, die Ebene von Auvers“. in: Belvedere 2/2002. (Wien 2002). S.62-71.
- F.-G. *Dumas* (Hg.), Livret Illustré du Musée du Luxembourg. (Paris 1884).
- Rudolf v. *Eitelberger*, Eine österreichische Geschichtsgalerie. in: Österreichische Revue. Heft III. Wien 1866.
- Rudolf v. *Eitelberger*, Eine österreichische Geschichtsgalerie. (Ein Vorschlag aus dem Jahre 1866.) In: ders. (Hg.), Oesterreichische Kunst-Institute und

- gen (=II. Band Gesammelte Kunsthistorische v. Edelberg). Wien 1879.
- und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867 – 1918. (Salzburg und Wien 1986).
- Gottfried *Fliedl*, Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museums-idee in der französischen Revolution. (Museum zum Quadrat 6, Wien 1996).
 - Gerbert *Frodl* (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. 19. Jahrhundert. München, Berlin, London, New York 2002 [=Band 5 Hermann *Fillitz* (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich].
 - Peter *Gay*, Bürger und Boheme. Kunstkriege des 19. Jahrhunderts. (München 1999).
 - Otto A. *Graf*, Ein „Haus der Kunst MCM – MM“ von Otto Wagner. in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie. Jahrgang 6. Nummer 50. Wien 1962.
 - Otto A. *Graf*, „Im Nachhinein war niemand klüger...“. Otto Wagners Entwürfe für die Moderne Galerie. in: Belvedere 2/96. Wien 1996. S. 54-71.
 - Renate *Gutjahr*, Max Fabiani. 1865-1962. Ein Architekt in seiner Zeit. (1895-1913) (phil. Diss.) (Wien 1988).
 - Franz Martin *Haberditzl*, Bruno *Grimschitz* (Hg.), Handzeichnungen und Aquarelle der Österreichischen Galerie. 50 Lichtdrucke. (Wien/Berlin/Leipzig/München 1922).
 - Franz Martin *Haberditzl*, Das Barockmuseum im unteren Belvedere. Österreichische Galerie. (Wien 1923).
 - Franz Martin *Haberditzl* (Hg.), Handzeichnungen und Aquarelle aus der Sammlung Hans und Erica Tietze. 16. Ausstellung im Oberen Belvedere. (Ausst.kat.) (Wien 1931).
 - Franz Martin *Haberditzl* (Hg.), Der Bauer in der österreichischen Malerei. 26. Ausstellung im Oberen Belvedere. (Ausst.kat.) (Wien 1937).
 - Franz Martin *Haberditzl*, Entwürfe von Malern, Bildhauern und Architekten der Barockzeit in Österreich. 25. Ausstellung im Oberen Belvedere. (Ausst.kat.) (Wien 1937).
 - Franz Martin *Haberditzl*, Gertrude *Aurenhammer*. (Hg.): Franz Anton Maulbertsch. Sonderband der Mitteilungen der Österreichischen Galerie. (Wien 1977).
 - Franz Martin *Haberditzl*, (Hg.): Gerbert *Frodl*, Michael *Krapf*, Franz Anton Maulbertsch. (Wien 2006).
 - Peter *Haiko*, Otto Wagner und das Kaiser-Franz-Josef-Stadtmuseum. Das Scheitern der Moderne in Wien. (Wien 1988).
 - Gabriele *Hammel-Haider*, „Moderne Galerie in Wien“ – „Neue Galerie in der Stallburg“ – und nun? in: Gottfried *Fliedl*, Roswitha *Muttenthaler*, Herbert *Posch* (Hg.), Museumsraum Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens. Wien 1992. S. 189-193.
 - Renate *Hartleb*, „...in einem öffentlichen Baue Deutschlands oder Österreichs“. Max *Klingers* „Urteil des Paris“ und Alexander *Hummels* Plan einer Gemälde-Trias. in: Belvedere 1/98. (Wien 1998) S. 70-81.

ichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung
(Wien 1995).

- *Staat und Kunst. Staatliche Kunstförderung 1895 bis 1918.* (Wien, Köln, Weimar 1993).
- Ludwig *Hevesi*, Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert. 1848-1900. (Leipzig 1903).
- Ludwig *Hevesi*, Acht Jahre Sezession. (März 1897 – Juni 1905) Kritik – Polemik – Chronik. (Wien 1906). (Wiederherausgegeben und eingeleitet von Otto Breicha, Klagenfurt 1984).
- Wolfgang *Hilger*, Geschichte der „Vereinigung Bildender Künstler Österreichs“ Secession 1897-1918. (Wien 1986).
- Christian *Huemer*, Zur Rezeptionsgeschichte von Paul Cézanne in der österreichischen Moderne. in: *Belvedere 2/2006*. (Wien 2006). S. 72-87.
- Heribert *Hutter*, Renate *Trnek*, Führer durch die Schausammlung der Gemädegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien. (Wien o.J.).
- Agnes *Husslein-Arco* (Hg.), Wien-Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne 1880-1960. (Wien 2007).
- Robert *Jensen*, Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe. (Princeton 1994).
- Alexis *Joachimides* (Hg.), Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990. (Dresden/Basel 1995).
- Ludwig *Justi*, Werden – Wirken – Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Thomas W. Gaethgens und Kurt Winkler. 2 Bände (Text- und Kommentarband). (Berlin o.J., [2000]).
- K.K. *Ministerium für Cultus und Unterricht* (Hg.), Katalog der Modernen Galerie in Wien. (Wien 1903).
- K.K. *Ministerium für Cultus und Unterricht* (Hg.), Katalog der Modernen Galerie in Wien. 2. vermehrte Auflage. (Wien 1904).
- K.K. *Ministerium für Cultus und Unterricht* (Hg.), Katalog der Modernen Galerie in Wien. 3. vermehrte Auflage. (Wien 1906).
- K.K. *Ministerium für Cultus und Unterricht* (Hg.), Katalog der Modernen Galerie in Wien. 4. vermehrte Auflage. (Wien 1907).
- K.K. *Ministerium für Cultus und Unterricht* (Hg.), Katalog der Modernen Galerie in Wien. 5. umgearbeitete Auflage. (Wien 1908).
- Kolja *Kramer*, Eine Dreiecksbeziehung für den französischen Impressionismus. Die Impressionisten-Ausstellung 1903 in der Wiener Secession. In: *Belvedere 2/2001*. (Wien 2001). S. 48-65.
- Hadwig *Kräutler*, Gerbert *Frodl* (Hg.), Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. 1903-2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere. Konferenzband zum gleichnamigen Symposium Anlässlich des 100-jährigen Bestandes des Museums. Wien 16. – 19. Oktober 2003 (Wien 2004).
- Adolph *Kronfeld*, Spaziergänge durch die Moderne Galerie in Wien. Ein Leitfaden zum Verständnis der modernen Kunst. (Wien 1904).

oll. Eine Auswahl aus seinem Werke anlässlich der
ensjahres. Zusammengestellt von Dr. Ernst Gross,
ig, Franz Wiegele. (Wien 1921).

- Geneviève Lacambre (Hg.), *Le Musée du Luxembourg en 1874*. (Paris 1974).
- Edwin Lachnit, *Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst. Das wissenschaftliche Verhältnis zum lebendigen Forschungsgegenstand am Beispiel der Älteren Wiener Schule der Kunstgeschichte*. (Diss.) (Wien 1984).
- Edwin Lachnit, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*. (Wien/Köln/Weimar 2005).
- Alphons Lhotsky, *Die Geschichte der Sammlungen. Zweite Hälfte von Maria Theresia bis zum Ende der Monarchie. Festschrift des Kunsthistorischen Museums in Wien 1891–1941*. (Wien 1949).
- Egon Loebenstein (Hg.), *100 Jahre Unterrichtsministerium 1848–1948. Festschrift des Bundesministeriums für Unterricht in Wien*. (Wien 1948).
- *Mitteilungen aus der K.K. Österreichischen Staatsgalerie*. 1. Heft. Verzeichnis der Neuauftellung 1917. (Wien 1917).
- *Mitteilungen aus der K.K. Österreichischen Staatsgalerie*. 2./3. Heft. Verzeichnis der Neuerwerbungen 1916–1918. (Wien 1918).
- *Mitteilungen aus der K.K. Österreichischen Staatsgalerie*. 4./5. Heft. Verzeichnis der Neuerwerbungen 1918–1921. (Wien 1921).
- Heinz Mlnarik, „Wien entbehrt dieser wichtigsten Grundlage für sein Kunstleben“. Von der Gründung der Modernen Galerie zur Österreichischen Galerie. In: *Belvedere* 2/96 (Wien 1996.) S. 38–53.
- Karl Moll (Hg.), *Ausstellung von Erwerbungen und Widmungen zu Gunsten der öffentlichen Sammlungen des Vereins der Museumsfreunde in Wien. 1912–1936 sowie von Kunstwerken aus Privatbesitz. Secession*. (Wien 1936).
- Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France*.² Saint-Amand (Cher) 2004
- *Musée National du Luxembourg. Catalogue Illustré*. (Paris 1888).
- Les Musées du Luxembourg 1750–2000.
<http://www.senat.fr/evenement/archives/D14/musees.html>
- Josef Musil, *Zur Geschichte des österreichischen Unterrichtsministeriums 1848–1948*. In: Egon Loebenstein (Hg.), *100 Jahre Unterrichtsministerium 1848–1948. Festschrift des Bundesministeriums für Unterricht in Wien*. (Wien 1948)
- G. Tobias Natter, Gerbert Frodl, Carl Moll. (1861–1945) (Ausst. Kat) Österreichische Galerie Belvedere Wien. (Salzburg 1998).
- Tobias G. Natter, Ursula Storch, *Wien Museum* (Hg.), Schiele&Roessler. *Der Künstler und sein Förderer. Kunst und Networking im frühen 20. Jahrhundert*. (Ostfildern-Ruit/Wien 2004).
- Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt. Sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*. (erstmalig Wien 1969, hier verwendet München 1976).
- Elfriede Nebel, *Die kunstpädagogischen Ideen, Theorien und Leistungen Rudolf von Eitelbergers*. (Diss.) (Wien 1980).
- Peter Noever (Hg.), *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien*. (Ausstellungskatalog) (Wien und Ostfildern-Ruit 2000).

Heinrich Schwarz (Hg.), Künstlerdokumente zu den
19. Jahrhunderts. Mit einem Vorwort von F. M.

- Peter Paret, Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland. Berlin 1981, 2.Auflage (zuerst Cambridge 1980).
- Peter Paret, The Tschudi Affair. In: The Journal of Modern History. Jg.53/Vol.4. (Chicago 1981.) S.589-618.
- Peter Paret, Kunst als Geschichte, Kultur und Politik von Menzel bis Fontane. München 1990. (zuerst Princeton 1988).
- Barbara Paul, Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich. (Mainz 1993).
- Verena Perlhefter, Eine „Einleuchtende Einheitlichkeit“? Hans Tietze und die Museumsreform von 1919. in: Belvedere 1/2001. (Wien 2001.) S. 60-73.
- Verena Perlhefter, Josef Engelhart, die Secession und die Sezession der Secession. in: Belvedere 1/2002. (Wien 2001). S. 40-55.
- Leodegar **Petrin**, Die Bildende Kunst und ihre Förderung 1848-1948. In: Egon **Loebenstein** (Hg.), 100 Jahre Unterrichtsministerium 1848-1948. Festschrift des Bundesministeriums für Unterricht in Wien. (Wien 1948).
- Alfred Pfabigan (Hg.), Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende. (Wien 1985).
- Marie-Louise von Plessen (Hg.), Die Nation und ihre Museen. (Frankfurt/New York 1994).
- Margarethe Poch-Kalous, Die Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien. (Wien 1968).
- Boris Podrecca, Gabriele Hochholdinger, Max Fabiani. Bauten und Projekte in Wien. Ausstellung in der Palmers-Zentrale. (Wien 1982).
- Marco Pozzetto, Max Fabiani. Ein Architekt der Monarchie. (Wien 1983).
- Herbert Posch, Umbruch und Kontinuität – Wiener Museen am Übergang von der Monarchie zur Ersten Republik und das Scheitern einer Aneignung. in: Gottfried Fliedl, Roswitha Muttenthaler, Herbert Posch (Hg.), Museumsraum Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens. (Wien 1992). S. 139-154.
- Roman Prahl, Die Moderne Galerie in Prag. Zur Geschichte ihrer Gründung (1898-1908). in: Belvedere 2/95. (Wien 1995). S. 84-97.
- Paul Ortwin Rave, Die Geschichte der Nationalgalerie Berlin. (Berlin 1968).
- Paul Ortwin Rave, Schriften über Künstler und die Kunst. (Stuttgart 1994).
- Arthur Roessler, Kritische Fragmente. Aufsätze über österreichische Neukünstler. (Wien 1918).
- Artur Roessler, Erinnerungen an Egon Schiele. (Wien 1948).
- August Schaeffer, Die kaiserliche Gemälde-Galerie in Wien. Moderne Meister. (Wien 1903).
- Julius von Schlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich. Nebst einem Verzeichnis der Mitglieder bearbeitet von Hans Hahnloser. in: Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung. Ergänzungsband XIII, Heft 2. (Innsbruck 1934). S. 145-227.

der Wiener Gemäldegalerie im 18. Jahrhundert. In: Sammlungen im 18. Jahrhundert. (= Bd. 3 Herzog Anton Ulrich-Museums, herausgegeben von Jochen Luckhardt) (Braunschweig 2007). S. 44-50.

- Heinrich Schwarz, Joseph Rosa und das Musée Napoléon. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie Jahrgang 12. Nummer 56. Wien 1968. S. 7-14.
- E. Schwedeler-Meyer (Hg.), Hugo von Tschudi, Gesammelte Schriften zur neueren Kunst. (München 1912).
- Werner J. Schweiger, „Eine recht ansehnliche Bildergalerie“. Die Wiener Kunstwanderungen 1902 und die erste Ausstellung der „Modernen Galerie“. in: Belvedere 2/2004. (Wien 2004). S. 52-63.
- Gottfried Semper, Peter Noever (Hg.), The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials. (Wien 2007).
- James Shedel, Art and Society. The New Art Movement in Vienna, 1897-1914. (Palo Alto 1981).
- Elisabeth Springer, Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße. (Wiesbaden 1979) (= Band II) Renate Wagner-Rieger (Hg.), Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Die Erweiterung der Inneren Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph.
- Werner Telesko, Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts. (Wien/Köln/Weimar 2006).
- Werner Telesko, „Heimatsbilder“. Landschaftskunst und Identitätssuche in der österreichischen Malerei des 19. Jahrhunderts. in: Belvedere 2/2004. (Wien 2004). S.4-17.
- Hans Tietze, Die Umgestaltung der Wiener Museen. In: Das Kunstblatt. 1924. S.120-123, 149-153. neu abgedruckt in: Almut Krapf-Weiler (Hg.), Hans Tietze. Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910-1954. (Wien 2007). S. 94-103.
- Hans Tietze, Das Wiener Barockmuseum. In: Kunst und Künstler. Band XXII. 1924. S.66-72. neu abgedruckt in: Almut Krapf-Weiler (Hg.), Hans Tietze. Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910-1954. (Wien 2007). S. 123-129.
- Hans Tietze, Moderne Kunst und Kunstmuseum. In: Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte. 1925. S. 55-66. neu abgedruckt in: Almut Krapf-Weiler (Hg.), Hans Tietze. Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910-1954. (Wien 2007). S. 148-157.
- Hans Tietze, Die großen Nationalgalerien. Meisterwerke der Malerei aus den großen Museen der Welt. (Zürich 1954) Einleitung neu abgedruckt in: Almut Krapf-Weiler (Hg.), Hans Tietze. Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910-1954. (Wien 2007). S. 276-286.
- Erica Tietze-Conrat, Das österreichische Barockmuseum in Wien. In: Belvedere, Band 3, (Wien 1923). S. 166-171.
- Hugo von Tschudi, Gesammelte Schriften zur neueren Kunst. (Hg. Dr. E. Schwedeler-Meyer) (München 1912).
- Pierre Vaisse, La Troisième République et les peintres. (Paris 1995).
- Pierre Vaisse, Léonce Bénédite et l'impressionnisme. (unpubliziertes Manuskript eines Vortrages, gehalten in Treviso im Jänner 2002 im Rahmen der Tagung „Monet“).

du Luxembourg, un Louvre des modernes.
t eines Vortrages, gehalten in Paris im September
gung „Comment s'enrichissent les musées?“ des

Louvre).

- *Verein der Museumsfreunde* (Hg.), *Moderne Galerie in der Orangerie des Belvedere*. Mit 64 Tafeln. (Wien 1929).
- *Ver Sacrum*. 1897-1903.
- *Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession* (Hg.), *Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897-1985*. (Wien, Köln, Graz 1986).
- *Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession* (Hg.), *Secession. Die Wiener Secession vom Kunsttempel zum Ausstellungshaus*. (Ostfildern-Ruit 1997).
- Anselm Wagner, *Eine brüchige Synthese. Max Klingers Monumentalgemälde „Christus im Olymp“*. in: *Belvedere 2/2000*. (Wien 2000). S.4-17.
- Anselm Wagner, *Zur Wiederentdeckung des vertriebenen Kunsthistorikers Heinrich Schwarz*. in: *Belvedere 2/2006*. (Wien 2006). S.58-71.
- Walter Wagner, *Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien*. (Wien 1967).
- Roland Wäspe, *„Le cattive madri“*. Zum motivischen Ursprung des Gemäldes im Schaffen von Giovanni Segantini (1858-1899). in: *Belvedere 2/2000*. (Wien 2000) S. 50-63.
- Angelika Wesenberg, Ruth Langenberg (Hg.), *Im Streit um die Moderne. Max Liebermann. Der Kaiser. Die Nationalgalerie*. (Begleitbuch zur Ausstellung) (Berlin 2001).
- Franz Wickhoff, *Abhandlungen, Vorträge und Anzeigen. Die Schriften Franz Wickhoffs herausgegeben von Max Dvořak. Zweiter Band*. (Berlin 1913) Über *Moderne Malerei*. S. 21-65.

Eltern: Dr. Christa Sauer (dzt. Leiterin des Österreichischen Kulturforums in Paris) und
Dr. Manfred Sauer (dzt. Assistenzprofessor am Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Wirtschaftsuniversität in Wien)

Geschwister: Walter, geboren 1980

Familienstand: ledig

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung

1980-1984 Volksschule des Herz Mariä Klosters, 1180 Wien, Lacknergasse

1984-1992 neusprachliches Bundesgymnasium, 1180 Wien, Haizingergasse

1992 Matura; Inskription an der Universität Wien Vergleichende

Literaturwissenschaften/Italienisch

1993 Studienwechsel zu Geschichte und Kunstgeschichte; Schwerpunkte:

Museologie, Sozialgeschichte, Filmgeschichte

Wissenschaftliche Tätigkeiten

- 2000 Volontariat Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
(Vorbereitung von Ausstellung und Katalog „Klee – Miró – Tanguy“)
- 2000 Praktikum im erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseum Wien
(Vermittlung in der Sammlung und den Sonderausstellungen;
Pressearbeit; Vorbereitung künftiger Ausstellungen)
- 2000 - 2001 freie Mitarbeit Österreichische Galerie Belvedere, Wien
(Recherchen in mehreren Archiven zur Sammlungsgeschichte)
- 2000 - 2004 Vermittlungstätigkeit BAWAG FOUNDATION, 1010 Wien
- 2002 - Freie Mitarbeiterin der Österreichischen Nationalbibliothek
Führungen in Deutsch, Englisch, Französisch und Italienisch durch
Prunksaal und Sonderausstellungen; Benutzerschulungen
- 2004-2005 wissenschaftliche Mitarbeiterin am online-Architektenlexikon des AzW
(Archivrecherchen, Datenbank, Abfassen von Lexikon-Artikeln)
- 2004- Freie Mitarbeiterin der Universität Wien: Gebäudeführungen in
deutscher, englischer und französischer Sprache

- Freie Mitarbeiterin des Forschungsprojektes
(Recherchen in mehreren Archiven zu
biographischen Daten, Vermögensentzug und Restitution; Eingaben u.
Auswertungen Datenbank, Beiträge für Endbericht und Publikation)
- Internationale Vortragstätigkeit
- 2006 Recherchen und Bericht zu Provenienz und Verbleib der Sammlungen
des Wiener Stadterweiterungsfonds
- 2006 Freie Mitarbeiterin Schallaburg Kulturbetriebsges.m.b.H.: Abbildungen
und Bildrechte für den Katalog der Ausstellung 2007
- 2007- Führungen Stift Klosterneuburg in Deutsch, Englisch, Französisch
- 2007- Freie Mitarbeiterin domus verlag am Projekt Hofbeschreibungen
(Wiener Gemeindebau)
- 2008 allein verantwortliche Historikerin Forschungsprojekt zu den in der
NS-Zeit verfolgten ehemaligen Mitgliedern der Österreichischen
Rechtsanwaltskammern

Entstehung der Modernen Galerie in Wien vor.

Dabei wurde ein Zeitraum von ungefähr siebzig Jahren untersucht: Der Ruf nach einer derartigen Institution war bereits kurz nach der Revolution von 1848 zu vernehmen, dennoch konnte das Museum erst 1903 eröffnet werden. Damals wurde der Sammlung das Untere Belvedere als interimistischer Aufstellungsort zugewiesen. Die projektierte anderwärtige Unterbringung der Modernen Galerie – später Österreichische Staatsgalerie – konnte nicht realisiert werden.

Den zeitlichen Endpunkt der Untersuchung bildet die Republikgründung: Im Zuge der politischen Umwälzungen 1918/19 wurde der Gedanke an einen Museumsneubau endgültig aufgegeben und das Provisorium mutierte zur Dauerlösung. Als Epilog sollen die Entwicklungen in diesem Museum bis 1938 stehen, als der seit der Monarchiezeit amtierende Direktor Haberditzl zwangspensioniert wurde.

Einerseits wird also die institutionengeschichtliche Seite beleuchtet, der Vorgang der Entstehung dieses Museums. Andererseits wird auch die Frage nach einer etwaigen Ankaufspolitik gestellt, ebenso wie diejenige nach „Hintermännern“, nach den Förderern des Projektes.

In diesem Zusammenhang wird auch eine Annäherung an die Frage versucht: Welche Ideen, Planungen, Entwürfe für ein „Museum der nationalen Gegenwartskunst“ gab es zu der Zeit, als die Errichtung eines solchen in Wien im Gespräch war? Dabei ist zu beachten, dass die Einrichtung vergleichbarer Institutionen zu dieser Zeit in mehreren europäischen Metropolen erfolgte. In der Epoche des an Bedeutung zunehmenden „staatlichen Nationalismus“ kam es zu einer Präsentation der nationalen Gegenwartskunst im Sinne einer Leistungsschau nach innen und außen. Aufgrund der speziellen politischen Situation der Habsburgermonarchie mit ihren zahlreichen Ethnien galt der Begriff „national“ hierzulande allerdings als problematisch, vermutlich deshalb wurde das Museum bei seiner Eröffnung 1903 „Moderne Galerie“ genannt. Nach einem Überblick über die Situation der Bildenden Künste in Österreich 1848 – 1918, folgen die „Biographien“ zweier ausländischer Museen, nämlich der Galerie der Gegenwartskunst (Palais du Luxembourg) in Paris und der Nationalgalerie in Berlin.



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

gung der Modernen Galerie beginnt mit den ersten musealen Präsentation von Gegenwartskunst. Daran anschließend werden die Vorbereitungen für dieses Museum und die ersten Jahre seines Bestehens näher beleuchtet. Auch die nicht realisierten Pläne werden thematisiert.

So soll durch diese Arbeit auch der Versuch unternommen werden zu klären, welche theoretischen Konzepte und praktischen Interessen durch die 1903 erfolgte Eröffnung der Modernen Galerie in Wien verwirklicht wurden bzw. werden sollten.

This thesis is about the long way to the opening of the Moderne Galerie in Vienna which finally took place in 1903. Since the revolution of 1848 the call for a museum of contemporary art could be heard in Austria. As such an institution had been existing in Paris for decades (*Musée du Luxembourg*) and a *Nationalgalerie* was founded in Berlin in the 1860ies those two museums are the most important models for Vienna and at the same time examples for a comparative analysis.

At its opening the museum was named *Moderne Galerie* (Modern Gallery) and not called a national gallery although it clearly belonged to that type of museum. But in the Austro-Hungarian Empire with its complicated multi-ethnic political structure the term “national” could not be used by governmental institutions. Later the museum was named Staatsgalerie (State Gallery) until it became the *Österreichische Galerie* (Austrian Gallery).

Also the question where to build the museum was discussed and ended up in provisional arrangement: when it was opened in the baroque palace of Unteres Belvedere this was regarded an interim solution. After different plans for a new building had been dismissed the museums got additional space in the Oberes Belvedere after the founding of the Republic in 1918. At this moment plans for a new house were finally given up.

In the course of this work the question is posed which political targets and implications the founding and naming of a museum for contemporary art shows as well as the question of collection politics.