



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Die Geschichte der Präsentation der Kunstkammer
im Kunsthistorischen Museum von 1891 bis 2013**

Verfasser

Benedikt Douglas

Angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Februar 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin/Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz

An dieser Stelle möchte ich mich beim Kunsthistorischen Museum Wien und ins Besondere bei Herrn Dr. Franz Pichorner für die gute Zusammenarbeit und großartige Unterstützung bei meinen Recherchen bedanken. Trotz der parallel stattfindenden Endphase in der neuen Aufstellung der Kunstkammer, stand mir Dr. Pichorner während meines gesamten Arbeitsprozesses mit großer Hilfe zur Seite.

Mein Dank gilt auch Herrn Hofrat Dr. Manfred Leithe-Jasper, der sich netterweise die Zeit für ein Interview genommen hat, um mich über seine Direktionszeit in der Kunstkammer zu unterrichten. Dadurch konnten einige wichtige Wissenslücken in meiner Arbeit geschlossen werden.

Zuletzt möchte ich mich auch bei meiner Kollegin, Margherita Belcredi, und meiner Familie bedanken, die mir während meines ganzen Studiums eine große Unterstützung waren.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 4
2. Die Geschichte des „Sammelns“ und das Prinzip einer Kunstkammer	S. 6
3. Die Geschichte und die Zusammensetzung der heutigen Wiener Kunstkammer	S. 9
3.1. Die Kunstkammer von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol auf Schloss Ambras	S. 11
3.2. Die Kunstkammer von Kaiser Rudolf II. in Prag	S. 13
3.3. Die Wiener Schatzkammer	S. 15
3.4. Die Neuordnungen unter Kaiser Karl VI. und Kaiserin Maria Theresia	S. 16
4. Die Übersiedelung der Ambraser Kunstkammer nach Wien	S. 19
4.1. Die Aufstellung der Ambraser Schätze im Unteren Belvedere um 1880	S. 21
5. Die Neuordnung der kaiserlichen Kunstsammlung	S. 24
5.1. Die kulturelle Grundlage für Museen im 19. Jh.	S. 24
5.2. Die Baugeschichte des Kunsthistorischen Museums	S. 27
5.3. Generalinventur und Zusammenlegung aller Sammlungen	S. 30
6. Die erste Aufstellung der Kunstkammer 1891, Säle XVII-XIX	S. 31
6.1. Das Deckengemälde von Julius Berger in Saal XIX und die Säle XX-XXIV	S. 34
7. Die Waffensammlung	S. 38
8. Vergleich mit dem K.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie	S. 40
8.1. Kunstgewerbe versus Kunsthandwerk	S. 40
8.2. Das K.k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie im Wiener Ballhaus	S. 42
8.3. Zusammenlegung der beiden Sammlungen?	S. 44
8.4. Neubau des Museums am Schuberttring und Aufstellung der Objekte	S. 45
8.5. Unterschiede und Abgrenzungen der Sammlungsgebiete der beiden Museen	S. 47
9. Die ersten Umgestaltungen der Kunstkammer unter Julius von Schlosser	S. 49
10. Die Museumskrise vor dem Ersten Weltkrieg	S. 51
11. Das Kunsthistorische Museum und seine Sammlungen während der Ersten Republik	S. 52
12. Die zweite Aufstellung der Kunstkammer 1928	S. 54
13. Sammlungszuwächse für die Kunstkammer	S. 58
13.1. Die Estensische Sammlung	S. 59
13.2. Die Dr.-Albert-Figdor-Stiftung	S. 60

13.3. Das Legat Gustav Benda	S. 61
13.4. Der Wiltener Kelch	S. 62
14. Die radikale Neuaufstellung der Kunstkammer 1935	S. 63
15. Das Kunsthistorische Museum während des nationalsozialistischen Regimes	S. 66
15.1. Das „SOFORT-Programm“	S. 66
15.2. Der Interessenausgleich zwischen den Wiener Museen	S. 68
15.3. Die Leihgaben der Kunstkammer für Gebäude in Berlin, Nürnberg und Carinhall	S. 68
16. Die „Kriegsschaustellung“ des Kunsthistorischen Museums während des Zweiten Weltkriegs	S. 71
17. Das Kunsthistorische Museum in der Zweiten Republik	S. 72
17.1 Der Fall Rothschild	S.73
17.2. Die Gemeinschaftsausstellung	S. 75
17.3. Die Amerika-Ausstellung 1953	S. 78
18. Die neue Aufstellung der Kunstkammer in den 1960er Jahren	S. 80
19. Die Kunstkammer in den 1970er Jahren bis zu ihrer Schließung 2002	S. 86
20. Die Schließung der Kunstkammer und die ersten Planungsarbeiten	S. 90
20.1. Das erste Konzept für die Kunstkammer von Seipel und Hoffer 2006	S. 92
20.1.1. Der Aufstellungsplan nach Seipel und Hoffer	S. 94
20.2. Die organisatorischen und didaktischen Änderungen 2008 bis 2010	S. 97
20.3. Das finale Konzept von HG Merz und bogner.cc 2010	S. 98
20.3.1. Das „Drei-Sektoren“-Programm	S.100
20.3.2. Das neue Ordnungsprinzip innerhalb eines Saals– drei Erzählstränge	S.103
21. Vergleich mit der neuen Kunstkammer des Bayerischen Nationalmuseums	S.105
22. Resümee	S.108
 Bibliografie	 S.110
Abbildungen	S.119
Abbildungsnachweis	S.150
Abstrakt	S.153
Lebenslauf	S.154

1. Einleitung

Die geschichtliche Entwicklung der Kunstkammer im Kunsthistorischen Museum stellt im Vergleich zu anderen fürstlichen Sammlungen in Europa mit Sicherheit einen der komplexesten Verläufe dar. Kaum eine andere Sammlung kann so viele verschiedene Ursprünge und unterschiedliche Aufstellungsorte vorweisen, wie die Kunstkammer der Habsburger, deren Wurzeln bis ins 14. Jh. zurückreichen, als alle Kostbarkeiten noch in Schatzkammern gebunkert wurden. Erst mit der Zeit wurde das Sammeln von Kunstwerken zu einer Selbstverständlichkeit an europäischen Fürstenhäusern, und man begann die Sammlungen nach einem Ordnungsprinzip anzulegen. Im Laufe des 16. Jh. wurde dann verstärkt nach künstlerischen und dynastischen Gesichtspunkten gesammelt, und die Kunstwerke wurden zum Prestigeobjekt der jeweiligen Sammlerpersönlichkeit. Die bloßen Schatzkammern verwandelten sich nun zu enzyklopädische Kunstkammern, in denen die Objekte nach bestimmten Gattungen gruppiert wurden. Exotische Produkte der Natur nahmen damals den gleichen Rang ein, wie kostbare Goldschmiedearbeiten, Reliquien, mathematische Instrumente und Gemälde. Das Alter oder die Herkunft der Kunstwerke spielte in der Aufstellung keine Rolle, da die Objekte rein aufgrund ihres Materials oder ihres Zwecks zusammen gruppiert wurden. Eine Kunstkammer sollte die Summe des damaligen Wissens über die Welt repräsentieren. In dieser Zeit wurde mit der Kunstkammer von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol (1529-1595) auf Schloss Ambras in Innsbruck und der Sammlung seines Onkels Kaiser Rudolf II. (1552-1612) in Prag der Grundstock der heutigen Kunstkammer begründet. Im Testament von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol wurde auch der Begriff der „Kunstkammer“ erstmals schriftlich erwähnt. Ab dem 17. Jh. gab es für auserwählte Besucher die Möglichkeit die Kunstkammern in Form von Führungen kennenzulernen. Mitte des 17. Jh. wurde mit der Sammlung von Erzherzog Leopold Wilhelm (1614-1662) in Brüssel der dritte Grundstein der heutigen Kunstkammer gelegt. Ende des 17. Jh. waren die meisten Bestände der Habsburgischen Kunstkammern in Wien angekommen, und ab dem frühen 18. Jh. erfolgten unter Kaiser Karl VI. (1685-1740) und seiner Tochter Kaiserin Maria Theresia (1717-1780) nachhaltige Veränderungen und Neuordnungen innerhalb der Bestände. Die einzelnen Objektgruppen wurden nun stärker von einander getrennt und in Spezialkabinette unterteilt, die sich an unterschiedlichen Orten befanden. Erst unter Kaiser Franz Joseph I. (1830-1916) fanden die unterschiedlichen

Sammlungsgebiete in den neuen Hofmuseen ab 1891 wieder ein gemeinsames Zuhause. Ziel und Zweck des neuen kunstgeschichtlichen Hofmuseums war es die Sammlungen nun wieder gemeinsam zu präsentieren um die Habsburger als Mäzenantendynastie stärker zum Vorschein zu bringen. Die Kunstkammer, die nun von Naturprodukten, Gemälden, Antiken Objekten, Büchern, usw. bereinigt wurde, fand ihren neuen Aufstellungsort im linken Hochparterre des Hofmuseums gemeinsam mit den Waffen. Aufgrund des Platzmangels wurden die Objekte nach wie vor ihrem Material (Gold, Elfenbein, Bronze, Marmor,...)und ihrem Zweck (mathematische oder astronomische Instrumente) entsprechend aufgestellt. Erst als die Waffensammlung Ende der 1920er Jahre in die Neue Burg übersiedelte, konnte die Kunstkammer 1935 endlich nach kultur- und kunstgeschichtlichen Aspekten komplett neu aufgestellt werden. Erst jetzt wurden die Objekte unabhängig von ihrem Material oder Zweck, ihrer Epoche entsprechend, präsentiert. Im Zuge dieser Neuaufstellung wurde auch der gesamte Vitrinenbestand erneuert, um eine zeitgemäße Präsentation zu ermöglichen. Während des Nazi Regimes kam es in der Kunstkammer durch Leihgaben und Tauschaktionen zwischen den Wiener Museen zu erheblichen Verlusten aber auch zu einigen Zuwächsen. Da man während des 2. Weltkrieges die wichtigsten Objekte in Sicherheit bringen musste, wurden während des Krieges nur Depotbestände der Kunstkammer präsentiert. Auch nach Kriegsende konnte man, aufgrund der Schäden am Gebäude und der langwierigen Bergung aller Objekte, nur einen Teil der Kunstkammer Bestände zusammen mit einigen Werken der Gemädegalerie besichtigen. Erst Mitte der 1960er Jahre kam es zur feierlichen Wiedereröffnung der Sammlung, die hinsichtlich der Aufstellung ihrer Objekte und deren Präsentation auch einige Änderungen erfahren hatte. Vor der Schließung der Kunstkammer im Jahr 2002, kam es Ende der 1970er Jahre zur bislang letzten Neugestaltung der Sammlungsräume und der Aufstellung der Kunstwerke. Seit nunmehr 10 Jahren arbeitet das Kunsthistorische Museum an der umfangreichsten Neuaufstellung der Kunstkammer seit ihrer Eröffnung im Jahr 1891. Zu diesem Zweck mussten sämtliche Säle des linken Hochparterres komplett restauriert und auf den neusten Stand der Klimatechnik gebracht werden. Es wurde aber auch an einer komplett neuen didaktischen Vermittlungsstruktur gearbeitet, die es dem Besucher möglich machen soll die unzähligen Objektgruppen besser verstehen und würdigen zu können. Die geplante Wiedereröffnung am 1.März 2013 bildet deswegen den vorläufigen Höhepunkt in der geschichtlichen Entwicklung der Wiener Kunstkammer.

2. Geschichte des „Sammelns“ und das Prinzip einer Kunstkammer

Der Beginn des modernen Sammelwesens wird von der Forschung allgemein mit der Person des Herzogs Jean de Berry (1340–1416) aus dem Geschlecht der Valois verbunden. Er gilt als der erste tatsächliche Kunstsammler, weil er Kunstwerke nicht aus reiner Prunksucht, sondern um ihrer selbst willen sammelte, auch wenn diese auf den ersten Blick keinen wirklichen Nutzen erfüllten.¹ Lange Zeit stand nämlich die Liebe zu kostbaren und funkelnden Materialien im Vordergrund der Sammelpraxis. Die früheren Schatzkammern dienten dem Besitzer hauptsächlich zur Aufbewahrung seines Privatvermögens; dazu zählten Münzen, Schmuck oder wertvolle Gebrauchsgegenstände. Kunstwerke wie Gemälde, Skulpturen oder Möbelstücke wurden hauptsächlich zu Dekorationszwecken erworben, nicht aber um den Hausschatz zu bereichern.

Erst mit dem Herzog von Berry wurde das Interesse am künstlerischen Wert der Objekte geweckt.² Unter den Schätzen des Herzogs befand sich unter anderem das berühmte Stundenbuch „Les Très Riches Heures“ von den Gebrüdern Limburg.³ Aufgrund der vielen Edelsteine und prächtigen Goldschmiedearbeiten war die Sammlung aber bis zu einem gewissen Grad noch den herkömmlichen Schatzkammern verbunden. Deswegen gilt diese reichhaltige Sammlung des Herzog von Berry zu Recht als Überleitung von der reinen Schatzkammer zur Kunstkammer.

Von Frankreich breitete sich dieser Trend schon bald auf Italien aus. Die Medicis waren das erste Fürstengeschlecht, das in Florenz um 1500 eine universelle Kunstsammlung aufbaute, die sich an dem Ordnungssystem der „Naturalis Historiae“ von Plinius orientierte.⁴ Durch reisende Gelehrte und Familienmitglieder der Medicis, die in andere Fürstenhäuser einheirateten, verbreitete sich die neue Art des Sammelns im 16. Jh. bald auf ganz Europa aus.⁵ Mit dieser neuen Sammlungsphilosophie traten auch die ästhetischen und künstlerischen Kriterien stärker in den Vordergrund; dies führte zu einem verstärkten Mäzenatentum der einzelnen Herrscher.

¹ Schlosser 1908, S. 23.

² Schlosser 1908, S. 25.

³ Schlosser 1908, S. 27.

⁴ Habsburg 1997, S. 8.

⁵ Ebd.

Entsprechend der jeweiligen gesellschaftlichen Stellung versuchte jeder Sammler, die edelsten und kostbarsten Produkte der Natur sowie die herausragendsten Objekte menschlichen Kunstvermögens um sich zu versammeln.⁶ Das macht auch die synonyme Verwendung der Begriffe „Schatzkammer“, „Kunstkammer“ oder „Wunderkammer“ zu jener Zeit verständlicher.

Der Begriff der „Kunst- und Wunderkammer“ wurde jedoch erst in der 2. Hälfte des 16. Jh. gebräuchlich, da sich im Zeitalter der Spätrenaissance die Sammelpraxis grundlegend verändert hatte und solche Kabinette an europäischen Höfen zu immer wichtigeren und größeren Institutionen wurden. Diese relativ späte Namensänderung hatte mehrere Gründe: Zum einen waren ältere Sammlungen aus früheren Jahrhunderten kaum oder nur sehr schlecht dokumentiert, Inventare oder Erwerbsnachrichten waren rar. Zum anderen haben sich im 16. Jh. erstmals Theoretiker und Gelehrte wie Samuel Quiccheberg (1529–1567) oder Gabriel Kaldemarckt (genaue Lebensdaten sind unbekannt) wissenschaftlich damit beschäftigt, wie eine ideale Kunstkammer auszusehen hat und wie ihr Inhalt angeordnet sein sollte.⁷ Im Gegensatz zur bloßen Anhäufung von kostbaren Gegenständen in althergebrachten Schatzkammern kam in der Spätrenaissance nun ein systematisch organisiertes Sammlungskonzept auf, das einen enzyklopädischen Ansatz zum Vorbild hatte.⁸ Das primäre Ziel und die Hauptaufgabe einer Kunst- und Wunderkammer war es, ein Mikrokosmos im Kleinen zu sein, in dem alles menschliche Wissen, aufgeteilt auf verschiedene Sparten, zusammengetragen werden sollte. Die Kunstkammer wurde als Einheit verstanden, in der Geschichte, Kunst, Natur und Wissenschaft verschmolzen. Deswegen wurden die Kunstkammern auch bald „Theatrum Mundi“ (Welttheater) genannt.⁹ In diesem neuen Sammlungskonzept sowie dem neuen Ordnungsprinzip lag der Hauptunterschied zu den herkömmlichen Schatzkammern. Um das gesammelte Wissen und die verschiedenen Exponate studieren zu können, verlangte eine Kunstkammer, nach Meinung der eben genannten Theoretiker, ein präzises Ordnungssystem. Quiccheberg erläuterte zum Ziel einer Sammlung Folgendes:

⁶ Distelberger 1982, S. 49.

⁷ Scheicher 1979, S. 68.

⁸ Rainer 2010, S. 19.

⁹ Bredekamp 1993, S. 33 ff.

„Die Sammlung soll eine mit einer Bibliothek verbundene, überschaubare, durch reichliche Inschriften erläuterte Enzyklopädie alles Wissbaren sein, und gleichsam ein optisch erfassbares Lexikon, das nicht nur dem Fürsten allein, sondern auch dem Bildungsbeflissenen zu dienen hat.“¹⁰

Für die Kunstkammer von Herzog Albrecht V. in der Münchner Residenz entwickelte Quiccheberg sein ausgeklügeltes Ordnungssystem, das er 1565 veröffentlichen ließ. Heute gilt sein System als erste und älteste museale Konzeption. In seinem „Theatrum sapientiae“ unterteilte Quiccheberg den Inhalt einer Kunstkammer in fünf Hauptgruppen. Die erste Gruppe sollte sich an dem Besitzer der Kunstkammer orientieren und Familienporträts, Stammbäume, Landkarten der Besitztümer, Architekturmodelle, Rüstungen und Ähnliches zeigen.¹¹ Die zweite Gruppe war für die so genannten „Artificialia“ bestimmt. Hier sollten alle Objekte ihren Platz finden, die durch Menschenhand, also künstlich, aus wertvollen Materialien entstanden sind. In diese Gruppe fielen beispielsweise Goldschmiedearbeiten, Werke aus Bronzeguss, Stein- oder Holzskulpturen und Glasgefäße. Sinn und Zweck dieser Abteilung sollte die Präsentation der Kunstfertigkeiten des Reiches des jeweiligen Sammlungsbesitzers sein.¹² Diese zweite Gruppe entspricht am ehesten den Vorstellungen einer heutigen Kunstkammer, wie sie im Kunsthistorischen Museum in Wien ab 2013 zu sehen sein wird. Die dritte Gruppe nannte Quiccheberg das Naturalienkabinett, in denen die „Naturalia“ aufgestellt waren. Darunter verstand er alle Arten von Naturprodukten, Pflanzen, ausgestopfte seltene Tiere oder besondere Gesteine. Die menschliche Anatomie – mit all ihren Missbildungen – war jedoch auch Teil diese Gruppe. Die vierte Gruppe mit dem Namen „Scientifica“ umfasste alle Arten von mathematischen und astronomischen Instrumenten sowie chirurgische und mechanische Werkzeuge. Aber auch Uhren, Automaten, Musikinstrumente, Spiele oder Geräte für die Jagd und den Fischfang sollten hier präsentiert werden.¹³ Die fünfte Gruppe entspricht im Wesentlichen einer heutigen Bildergalerie oder eines Kupferstichkabinetts.

¹⁰ Zit. n. Scheicher 1979, S. 68.

¹¹ Schlosser 1908, S. 73.

¹² Scheicher 1979, S. 68.

¹³ Ebd.

Nach der Theorie von Quiccheberg sollten hier alle Arten von Gemälden, Stichwerken, Handzeichnungen und auch Textilien zusammengefasst werden.¹⁴ Alle Gruppen bildeten, zusammen mit einer Bibliothek, schließlich das gewünschte Universum im Kleinen.

Im Gegensatz Quiccheberg entwickelte der Italiener Gabriel Kaldemarckt ein etwas simpleres Programm für eine Kunstkammer. Seine Schrift *„Bedencken wie eine Kunst-Cammer aufzurichten seyn möchte“* Von 1587 richtete sich an Kurfürst Christian I. von Sachsen, der gerade im Begriff war, eine Kunstkammer einzurichten.¹⁵ Kaldemarckt nennt auch bestimmte Kriterien bezüglich des richtigen Sammelns und seiner Wirkung auf die Öffentlichkeit. Er ist der Meinung, dass ein Fürst durch die Einrichtung von Bibliotheken und Kunstkammern stärker in der Nachwelt verankert bleibt, als durch Kriege und Eroberungen. In seiner Schrift gibt er auch Empfehlungen für den Ankauf und für berühmte Künstler ab. Seiner Meinung nach sollte sich eine Kunstkammer in drei Bereiche gliedern: zum einen in Skulpturen, zum zweiten in Gemälde und zum dritten in „Wunder“.¹⁶ Mit der letzten Gruppe meint er alle sonderbaren und exotischen Pflanzen, Kräuter, Tiere, Steine, Kunstwerke oder Geräte, die den Besitzer und den Besucher zum Staunen bringen.

3. Die Geschichte und die Zusammensetzung der heutigen Wiener Kunstkammer

Die Kunstkammer im Kunsthistorischen Museum Wien blickt auf eine jahrhundertlange Geschichte zurück. Sie ist heute aufgrund der Vielfältigkeit ihrer Gegenstände einzigartig auf der Welt und muss keine Konkurrenz fürchten. Da der mittelalterliche Familienschatz der Habsburger durch Einschmelzungen, Umarbeitungen und durch die Aufteilung der Erben Kaiser Maximilians I. fast zur Gänze verloren ist, setzt sich der Grundstock der heutigen Sammlung aus Teilen der Wiener Schatzkammer und den habsburgischen Kunstkammern des späten Mittelalters, der Renaissance und des Barocks zusammen. Die erste Erwähnung einer habsburgischen „khunstkhamer“ fällt in das Jahr 1558, in die Regierungszeit von Kaiser Ferdinand I.¹⁷ Aus seiner Sammlung stammt zum Beispiel die berühmte Achatschale, das sogenannte „Aikhörn“ oder das berühmte Brettspiel für den „Langen Puff“ von Hans Kels d.Ä..

¹⁴ Scheicher 1979, S. 68.

¹⁵ Scheicher 1979, S. 70.

¹⁶ Scheicher 1979, S. 71.

¹⁷ Haag / Kirchweyer 2012, S.17.

Nach seinem Tod im Jahre 1564 wurden seine Schatzkammer und die österreichischen Ländereien unter seinen drei Söhnen aufgeteilt.¹⁸ Deswegen wurden die Pretiosen in verschiedene Städte verstreut. Sein ältester Sohn und späterer röm. deutscher Kaiser, Maximilian II., erbte Ober- und Niederösterreich und hatte seinen Regierungssitz in Wien. Erzherzog Karl übernahm die Regierungsgeschäfte in Innerösterreich und residierte in Graz, während Erzherzog Ferdinand II. das Land Tirol und die Vorlande zugesprochen bekam und seine Hofhaltung nach Innsbruck verlegte. Drei Sammlungen müssen hierbei besonders hervorgehoben werden, da sie aufgrund ihrer Quantität und Qualität den größten Beitrag zum Bestand der heutigen Kunstkammer geleistet haben. Dabei handelt es sich zum einen um die Kunst- und Wunderkammer von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol (1529–1595), ehemals auf Schloss Ambras in Innsbruck, zum anderen um die Kunstkammer von Kaiser Rudolph II., ehemals in Prag (1552–1612), der die Sammlung seines Vaters Kaiser Maximilian II. erbte. Als dritte Gruppe bereicherten die Bestände der Kunstsammlungen von Erzherzog Leopold Wilhelm (1614–1662), der Statthalter in den Niederlanden war, die Kunstkammer enorm.¹⁹

Der immense Reichtum und die Vielfalt dieser alten habsburgischen Kunstkammer sind heute nur noch anhand von Bruchstücken zu erahnen, da die verschiedenen Sammlungen im Laufe der Zeit zum Teil verkauft, aufgeteilt oder geraubt wurden. Im 19. Jh. wurden die verschiedenen Kunstkammern dann auf Spezialsammlungen aufgeteilt. So finden sich heute unzählige Kunstobjekte aus den ehemaligen habsburgischen Kunstkammern in verschiedenen Sammlungen und Museen in Österreich wieder. Im heutigen Kunsthistorischen Museum kamen beispielsweise die Plaketten der Prager Kunstkammer ins Münzkabinett oder die geschnittenen Steine ins Antikenkabinett. Im Naturhistorischen Museum werden hingegen heute die künstlerisch gefassten Naturalien verwahrt, während die Nationalbibliothek die Bilderhandschriften und das Museum für Völkerkunde die frühen amerikanischen Altertümer beherbergt. Daraus erklärt sich auch die enge Beziehung der heutigen Sammlungen untereinander.²⁰

Geografisch lassen sich die Objekte der habsburgischen Kunstkammern folgendermaßen charakterisieren:

¹⁸ Haag / Kirchweger 2012, S.17.

¹⁹ Distelberger 1982, S. 50.

²⁰ Kat.Slg.KHM 1975, S. 42.

Bevorzugt waren fast immer Künstler aus Oberitalien und Süddeutschland, also aus jenen fruchtbaren Regionen nördlich und südlich der Alpen. Aber auch die Kunst aus den Niederlanden und der Toskana war bei den Habsburgern sehr beliebt. Frankreich tritt als Herkunftsland von Kunstkammerobjekten nur vereinzelt, dafür aber mit erlesenen Werken zum Vorschein. Die Kunstkreise aus Brüssel, Paris und Lothringen sind in der Kunstkammer vor allem durch Tapisserien vertreten, während Kunstobjekte aus Mittel- und Norddeutschland in den Inventaren der Kunstkammern nur in Einzelbeständen zu finden sind und eine eher untergeordnete Rolle spielen. Die Länder Spanien, Portugal, England und Skandinavien treten hingegen so gut wie überhaupt nicht in Erscheinung.²¹ In Bezug auf die habsburgischen Sammlungen findet man den Begriff „Kunstkammer“ erstmals 1595 erwähnt – im Testament von Ferdinand II. von Tirol.²²

3.1. Die Kunstkammer von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol auf Schloss Ambras

Erzherzog Ferdinand II. (1529–1595) war einer der bedeutendsten Sammler des Hauses Habsburg. Schon zur Zeit seiner Statthalterschaft in Böhmen (1547–1563) begann seine Sammelleidenschaft. Aus dieser Zeit stammt der bedeutende Bestand an Harnischen und Handsteinen.²³ Während seiner Regentschaft in Tirol wuchs seine Kunstsammlung zu einer bemerkenswerten Größe heran. Anfangs residierte der Erzherzog noch in der Innsbrucker Burg, doch für seine Ehefrau, Phillippine Welser, erwarb Ferdinand II. Schloss Ambras, das hoch über der Stadt Innsbruck lag. Nach dem Tod seiner Frau übersiedelte die Kunstkammer 1580 von der Burg ins Schloss Ambras.

Ferdinands Kunstinteresse war sehr breit gefächert und, er sammelte alles, was für ihn in irgendeiner Hinsicht interessant erschien. Mit großer Begeisterung erwarb er zum Beispiel Rüstungen, Waffen, Bildnisse von Persönlichkeiten und jede Art von Erinnerungsstücken der Casa d’Austria. Ebenfalls einen bedeutenden Platz innerhalb der Sammlung nahmen Erzeugnisse der Natur, sogenannte Naturalia, wie auch wissenschaftliche Geräte und Automaten ein. Für eine Kunstkammer im 16. Jh. typisch, waren auch artifizielle und aus der Natur stammende Kuriositäten und Merkwürdigkeiten in der Sammlung vertreten.

²¹ Kat.Slg.KHM 1975, S. 43.

²² Haag 2012, S. 14.

²³ Kirchweyer 2012, S. 20.

Da der Erzherzog zeit seines Lebens immer eine große Hofhaltung pflegte, beinhaltete seine Kunstkammer auch eine beträchtliche Anzahl an kostbaren Tafelaufsätzen sowie Gebrauchsgegenstände aus wertvollen Materialien. Bei dieser Aufzählung darf man auch nicht die vielen Ehrengeschenke vergessen, die ein Landesherr zu jener Zeit von anderen Herrschern erhielt. Auf diesem Weg kam zum Beispiel auch das berühmte Salzfass von Benvenuto Cellini, die Saliera, in den Besitz von Ferdinand II. Ursprünglich sollte das Salzfass als Auftragswerk für den Kardinal von Ferrara, Ippolito d'Este, geschaffen werden. Da dieser aber an dem Wachsmodell der Saliera kein Interesse zeigte, schuf es Cellini später in Paris für König Franz I. von Frankreich. Von dessen Enkelsohn, König Karl IX. von Frankreich, erhielt Erzherzog Ferdinand II. 1570 schließlich die Saliera gemeinsam mit anderen Kostbarkeiten als Geschenk.²⁴ Grund dafür war die Eheschließung des Königs mit Prinzessin Elisabeth, einer Nichte des Erzherzogs. Da der König bei der Hochzeit nicht persönlich anwesend sein konnte, vertrat ihn Ferdinand II. am Altar. Der Erzherzog war auch ein großer Förderer des heimischen Kunsthandwerks. Besonders die Glashütten in Hall und in Innsbruck sowie die Innsbrucker Keramik-Werkstätten profitierten von seinen Aufträgen. Er ließ eigens Glasbläser aus Murano nach Innsbruck reisen, die für ihn prachtvolle Figuren, Vasen und Schmuck schufen.²⁵ Die Ambraser Sammlung ließ sich nicht bloß durch ihr ästhetisches Erscheinungsbild, sondern auch durch das Interesse Ferdinands II. an den Materialien charakterisieren. Gerade die Vielfältigkeit der Gegenstände machte die Sammlung schon damals zu etwas Besonderem.²⁶ Nicht zu Unrecht bezeichneten schon Julius von Schlosser, ab 1902 Direktor der Sammlung für kunstindustrielle Gegenstände²⁷, und sein Vorgänger Eduard von Sacken die Ambraser Sammlung als Kunst- UND Wunderkammer. Diese Sammlung war in vielerlei Hinsicht auch eine der fortschrittlichsten ihrer Zeit: So weiß man zum Beispiel, dass die Kunstkammer auf Schloss Ambras als eine der ersten privaten Sammlungen der Öffentlichkeit gegen ein Entgelt offen stand.

Aus dem Nachlassinventar von Erzherzog Ferdinand II., aus dem Jahr 1596, erfährt man auch, dass man sich schon damals über die Aufstellung und die Art der Präsentation der Objekte Gedanken machte. Die Kunstwerke auf Schloss Ambras waren in 18 Kästen, die von der Decke bis zum Boden reichten, nach dem Prinzip der Materialgerechtigkeit

²⁴ Kryza– Gersch 2010, S. 78.

²⁵ Kirchweyer 2012, S. 24.

²⁶ Kat.Slg.KHM 1966, S. 12,13.

²⁷ Frühere Bezeichnung der Wiener Kunstkammer

untergebracht.²⁸ Das bedeutet, dass Objekte, die aus dem gleichen Material bestanden, zusammen ausgestellt wurden. Ihr Verwendungszweck oder die jeweilige Entstehungszeit spielte bei dieser Art der Aufstellung keine Rolle. Jeder der 18 Kästen hatte eine eigene Materialgruppe zum Thema und wurde innen farblich an die Objekte angepasst. Man weiß zum Beispiel, dass Gegenstände aus Gold vor blauem Hintergrund, solche aus Silber vor grünem und diejenigen aus Alabaster und Glas vor schwarzem Hintergrund präsentiert wurden.²⁹ Das dem zugrunde liegende System dieser Anordnung geht auf die „Naturalis Historiae“ von Plinius zurück, der die Kunstwerke entsprechend der Materialien ordnet, aus denen sie bestehen.³⁰ Demnach sollte eine derartige Aufstellung der Ordnung der Natur und des Universums nachempfunden sein.

3.2. Die Kunstkammer von Kaiser Rudolf II. in Prag

Ein noch wichtigerer und eifrigerer Sammler als Ferdinand II. von Tirol war sein Neffe, Kaiser Rudolf II. Seine Kunstkammer in Prag kann mit Recht als die größte und bedeutendste Kunstsammlung seiner Zeit angesehen werden. Schon während seiner Erziehung am spanischen Hof seines Onkels König Phillips II. zeichnete sich Rudolfs Leidenschaft für die Kunst ab. Wie bereits erwähnt, erbte Rudolf die Kunst- und Schatzkammer seines Vaters, Kaiser Maximilian II., dessen Sammlung den zeitgenössischen Idealen eines Universal museums bereits entsprochen haben musste.³¹ Dass die Sammlung von Maximilian II. heute nicht in vollem Umfang gewürdigt werden kann, liegt jedoch an den fehlenden Quellen. Man kann deswegen heute schwer nachvollziehen, welche Objekte Kaiser Rudolf II. nicht gekauft, sondern bereits geerbt hatte. Kaiser Rudolf II. hegte jedoch nicht nur eine Leidenschaft für die Kunst, er war regelrecht besessen davon. Das Sammeln wurde für ihn zur Lebensaufgabe, der sich alle anderen Pflichten unterordnen mussten. Ein großes Heer an Kunstagenten war für ihn in ganz Europa tätig, um die besten und herausragendsten Kunstwerke zu erwerben.³² Sollte es ihm einmal nicht möglich gewesen sein, ein Kunstwerk zu kaufen, scheute er keine Mühen, bis er das Objekt dennoch sein Eigen nennen konnte.

²⁸ Kirchweger 2012, S.20

²⁹ Haag 2010, S. 20.

³⁰ Ebd.

³¹ Haag/Kirchweger 2012, S.20

³² Schlosser 1908, S. 78.

Denn im Gegensatz zu anderen fürstlichen Sammlern, die sich oft mit einer Kopie begnügt hätten, kamen für Rudolf II. nur Originale infrage.³³ Aufgrund dieser hartnäckigen Sammlungsphilosophie besitzt das Kunsthistorische Museum heute zum Beispiel die berühmte „Gemma Augustea“. Die antike Gemme, die seit 1533 zum Besitz des französischen Königs Franz I. zählte, wurde 1591 gestohlen. Kaiser Rudolf II. ließ daraufhin dieses wohl berühmteste Werk der Glyptik von seinen Agenten verfolgen, bis diese die Gemme in Venedig aufspürten. Für einen unglaublichen Preis von 12.000 Gulden gelangte die Gemme schließlich in die Prager Kunstkammer.³⁴

Die meisten Kunstobjekte der Sammlung wurden von den damaligen Meistern ihres Faches geschaffen, die Kaiser Rudolf II. extra an den Prager Hof bestellte und die fast ausschließlich für ihn arbeiteten. Dazu gehörten beispielsweise die Maler Giuseppe Arcimboldo, Bartholomäus Spranger, Hans von Aachen, die Goldschmiede Christoph Jamnitzer und Jan Vermeyen sowie der Kupferstecher Aegidius Sadeler.³⁵ Dadurch konnte sich der Kaiser sicher sein, dass er allein im Besitz der bedeutendsten Kunstobjekte war.

Da der Kaiser an fast allen Arten von Kunst interessiert war, füllte seine Sammlung mehrere Säle in der Prager Burg. Die unzähligen Gegenstände waren in fast 40 Schränken entlang der Wand nach dem Prinzip der Materialgerechtigkeit untergebracht. Alles, was in den Schränken keinen Platz fand, wie die mechanischen Automaten und astronomischen Geräte, wurde auf großen runden Tischen mit dunkelgrünen Tischdecken in der Raummitte präsentiert oder in Kabinettschränken und Truhen verstaut.³⁶

Rudolf II. war eben nicht nur Sammler, sondern vor allem auch ein großer Kunstmäzen. Zeit seines Lebens war es ein großes Anliegen des Kaisers, eine umfangreiche Kunstsammlung zu Ehren des Hauses Habsburg zu kreieren. Deswegen war er sehr darum bemüht, die Ambraser Sammlung seines Onkels Ferdinand II. von Tirol mit seiner Prager Sammlung zu vereinen. Trotz jahrelanger Verhandlungen war es Kaiser Rudolf II. erst nach dem Tod von Erzherzog Ferdinand II. 1595 möglich gewesen, die Ambraser Kunstkammer von dessen Sohn, Graf Karl von Burgau, abzuwerben.³⁷

³³ Scheicher 1979, S. 142.

³⁴ Habsburg 1997, S. 136.

³⁵ Habsburg 1997, S. 117.

³⁶ Scheicher 1979, S. 144 f.

³⁷ Habsburg 1997, S. 120.

Aufgrund mehrerer Schwierigkeiten wurden die beiden Sammlungen jedoch nicht wie geplant zu Lebzeiten Rudolfs vereint. Eine Zusammenlegung der beiden Sammlungen fand erst 1805 statt, als Tirol von den Bayern besetzt wurde und man die Ambraser Sammlung zur Sicherheit nach Wien bringen ließ.³⁸ Ein Teil der Prager Kunstkammer war zu diesem Zeitpunkt bereits in Wien. Ebenfalls aus Sicherheitsgründen wurden nämlich 1612, dem Sterbejahr von Rudolf II., auf Befehl von Kaiser Matthias, viele wertvolle Kunstwerke von Prag nach Wien gebracht, um sie vor den Wirren des 30-jährigen Kriegs und den schwedischen Truppen zu schützen.³⁹ Diese Übersiedlung war die Rettung vieler wichtiger Kunstwerke, da fast alle der in Prag verbliebenen Objekte nach dem Krieg als Beutegut in der Kunstsammlung von Königin Christina von Schweden landeten.⁴⁰ Als die Schätze in Wien ankamen, wurden sie in dem 1583 erbauten Kunsthaus in der Wiener Hofburg untergebracht.

3.3. Die Wiener Schatzkammer

Anhand von Plänen von Pietro Spazio aus dem Jahr 1640 weiß man, dass die Kunstkammer in Wien damals eine lange Galerie besaß, deren zwölf Fenster auf den alten Burggarten, die heutige Sommerreitschule, gerichtet waren. Im ersten Stock war die weltliche Schatzkammer untergebracht, von der aus der Zugang in die vierachsige geistliche Schatzkammer erfolgte. Hierbei ist es interessant zu erwähnen, dass schon damals die Räumlichkeiten der profanen und der weltlichen Schatzkammer verbunden waren, die Objekte aber dennoch getrennt voneinander aufgestellt wurden. Dieser Zustand sollte bis ins 20. Jh. beibehalten werden.⁴¹

Von einem Reisebericht aus dem Jahr 1660, verfasst von dem herzoglich sächsisch-weimarischen Kanzler Johann Sebastian von Müller, erfahren wir eine ziemlich genaue Aufstellung der Gegenstände. In seinem Bericht über die weltliche Schatzkammer beschreibt der Kanzler 13 aus schwarzem Holz gefertigte Schränke, die an der Seite der Fenster stehen. Jeder Schrank verfügte über eine Doppeltüre, über der jeweils ein goldener Adler

³⁸ Schlosser 1908, S. 41 f.; vgl. Kap. 4, S.15.

³⁹ Habsburg 1997, S. 138.

⁴⁰ Habsburg 1997, S. 139.

⁴¹ Rainer 2010 II, S. 25.

angebracht war, auf dessen Brust der Schriftzug „Ferdinandus III.“ eingeschrieben war. Die Gegenstände waren nach dem bereits bekannten Prinzip der Materialgerechtigkeit aufgeteilt. Jeder Schrank hatte ein Material oder einen bestimmten Verwendungszweck zum Thema.⁴² Neben der allgemeinen Beschreibung der Schatz- und Kunstkammer erfährt man in diesem Bericht auch, wie so eine Führung stattgefunden hat und wie sie organisiert war. Die auserwählten, meist adligen Besucher wurden vom Schatzmeister in Gruppen von mehreren Personen durch die Sammlung geführt. Da Müller in seinem Bericht auch Beschreibungen der einzelnen Objekte erwähnt, kann man daraus schließen, dass der Schatzmeister auch Erklärungen zu den Kunstgegenständen angeboten hat.⁴³

Im 17. Jh. verzeichnete die Wiener Kunstkammer einen erheblichen Zuwachs durch die Sammlung von Erzherzog Leopold Wilhelm, der aus den südlichen Niederlanden nach Wien zurückgekehrt war. Obwohl seine Sammlung hauptsächlich aufgrund ihrer herausragenden Gemälde berühmt war, beinhaltete sie auch eine große Zahl an Kunstkammerobjekten und Skulpturen. Neben der Kunstkammer von Erzherzog Ferdinand II. und Kaiser Rudolf II., kann sie somit zu Recht als dritter großer Grundstein für die heutige Sammlung betrachtet werden.⁴⁴ Aufgrund der wachsenden Anzahl an Objekten wurden die Räume der Kunst- und Schatzkammer unter der Regierungszeit von Kaiser Leopold I.(1640-1705) immer mehr erweitert. Unter Kaiser Karl VI.(1685-1740) musste die weltliche und die geistliche Schatzkammer, in den die meisten Objekte der heutigen Kunstkammer lagerten aufgrund der Errichtung des Reichskanzleitraktes, weichen. Sie wurden daraufhin in jenen Teil der alten Burg (Schweizertrakt) verlegt, in dem sich die heutige Schatzkammer noch immer befindet.

3.4. Die Neuordnungen unter Kaiser Karl VI. und Kaiserin Maria Theresia

Unter Kaiser Karl VI. (1685-1740) wurde die Hofburg zu einem Palast ausgebaut, und die Kunst des Barocks erlangte mit seinem „Reichstil“ einen absoluten Höhepunkt. Ihm war es auch zu verdanken, dass der kaiserliche Kunstbesitz stärker zusammengefasst, katalogisiert und neu aufgestellt wurde.

⁴² Ebd.

⁴³ Rainer 2010 II, S. 29.

⁴⁴ Rainer 2010 II, S. 29 f.

Ganz im Stil der Aufklärung begann man Anfang des 18.Jh. mit der Musealisierung der Sammlungsbestände. Jene Räume in der Stallburg, in denen die Gemäldegalerie untergebracht war, ließ Karl VI. vom Innenarchitekten Claude Lefort Du Plessis neu umgestalten, da er die Aufstellung der Objekte im Stil einer Kunstkammer der Renaissance als nicht mehr zeitgemäß erachtete.⁴⁵ Die Gemälde wurden nun in eine raumumfassende Holzvertäfelung eingearbeitet. Insgesamt wurden 14 Säle neu ausgestattet ohne jedoch bauliche Veränderungen an bestehenden Mauern vorzunehmen. Bei der Neuaufstellung der Galerie waren 12 Säle ausschließlich für Gemälde reserviert. Lediglich in zwei Räume, nämlich im Medaillenzimmer und im berühmten schwarzen Kabinett kamen auch typische Kunstkammerobjekte aus der Schatzkammer, wie Goldschmiedearbeiten, Büsten, kleinere Bronzestatuetten, Elfenbeinarbeiten oder Exotika zur Aufstellung.⁴⁶ Noch heute legt eines der wohl berühmtesten Bildinventare jener Zeit Zeugnis von der Pracht dieser Galerie ab. Die Rede ist vom Storfferschen Inventar, welches Ferdinand Storffer in drei Bänden in den Jahren 1720, 1730 und 1733 für Kaiser Karl VI. anfertigte.⁴⁷ Vor den einzelnen Darstellungen der Galerieräume steht eine schriftliche Auflistung der darauf gezeigten Werke, was die Identifizierung der Objekte ermöglichte. Die Umbauarbeiten der Galerie dürften um 1728 vollendet gewesen sein, denn aus diesem Jahr stammt ein Gemälde von Francesco Solimena (Abb.1), auf dem Gundaker Graf Althann, der eigentliche Auftraggeber des Inventars, zu sehen ist, wo er dem Kaiser das fertige Inventar überreicht.⁴⁸ Gundaker Graf Althann war nämlich der damalige Direktor dieser bemerkenswerten Galerie und Bauleiter der Umgestaltungen. Durch die Darstellungen im Storfferschen Inventar bekommt man einen besonders guten Eindruck über die Aufstellung und die Atmosphäre im schwarzen Kabinett (Abb.2), welches seinen Namen dem schwarzen Anstrich der Holzvertäfelungen verdankt. Dieses Kabinett war auch der einzige Raum, der mit Schaukästen versehen wurden, um die Kunstkammer Objekte bestmöglichst zu präsentieren.⁴⁹ Wie man auf den Darstellungen des Inventars erkennen kann, waren diese Schaukästen ebenso wie alle Gemälde komplett den Wandvertäfelungen untergeordnet. Diese vornehme und reichliche Ausstattung der Galeriesäle sollte vor allem dem Prestige des Kaiserhauses nützlich sein.

⁴⁵ Lhotsky 1945 I, S.393.

⁴⁶ Worel 2006, S.9

⁴⁷ Kugler 1978, S.16.

⁴⁸ Lhotsky 1945 I, S.394.

⁴⁹ Worel 2006, S.9.

Da Karl VI. sein Interesse primär auf die Neugestaltung der Gemäldegalerie in der Stallburg richtete, blieb die geplante Umgestaltung der Schatzkammersäle im Schweizertrakt, in denen die meisten Kunstkammer Objekte untergebracht waren, zunächst aus.

Unter Kaiserin Maria Theresia (1717-1780) kam es 1747 zu einer weiteren Neuordnung der kaiserlichen Sammlungen und im Zuge dessen auch zu einer Neuaufrichtung der Kunstobjekte in der von Karl VI. vernachlässigten Schatzkammer.⁵⁰ Leiter der Umgestaltungen war Joseph Angelo de France, der von der Kaiserin zum Generaldirektor des gesamten habsburgischen Kunstbesitzes ernannt worden war.⁵¹ In einem ähnlichen Dekorationsprinzip wie in der Stallburg, aber ein wenig schlichter, wurden im Schweizertrakt 13 Wandschränke im Barockstil errichtet (Abb.3). Innerhalb dieser großen Schaukästen, die teilweise mit Spiegelgläsern ausgestattet waren, wurden die Kunstwerke nach dem Prinzip der Materialgerechtigkeit angeordnet.⁵² Im ersten Schrank befanden sich Cameen und im zweiten die Reichsinsignien. In den Schränken III und IV waren Vasen, Gefäße aus Edelsteinen und orientalisches Geschirr untergebracht, während die Kästen V und VI Gefäße aus Bergkristall präsentierten. In den Schränken VII und VIII folgten Kunstwerke aus Elfenbein und die Vitrinen IX und X zeigten Uhren und mathematische Instrumente. Einige Prunkwaffen wurden außerdem in den Schaukästen XI und XII präsentiert und den Abschluss bildeten Raritäten aus verschiedenen Materialien im Schrank XIII.⁵³ Aufgrund dieser prächtigen und vor allem teuren Neugestaltung der Schatzkammer, kam es jedoch zum schweren Verlust eines wichtigen Kunstwerkes. Um die Kosten für die Neugestaltung zu decken, ließ die Kaiserin nämlich den monumentalen silbernen Tischbrunnen von Wenzel Jamnitzer einschmelzen.⁵⁴ Der Brunnen wurde ursprünglich von Kaiser Maximilian II. in Auftrag gegeben, wurde aber erst 1578 an Kaiser Rudolf II. geliefert. Heute sind in der Wiener Kunstkammer nur noch die Karyatiden als Allegorie der vier Jahreszeiten (Abb.4) erhalten geblieben. Obwohl sich die Anordnung der einzelnen Objekte innerhalb der Kästen nach dem Tod der Kaiserin mehrfach änderte, blieb die Sammlung in dieser Präsentation bis

⁵⁰ Lhotsky 1945 II, S. 415.

⁵¹ Ebd.

⁵² Rainer 2010 II, S.33.

⁵³ Rainer 2010 II, S.33.

⁵⁴ Ebd.

ins 19. Jh. bestehen. Einige Stücke der heutigen geistlichen Schatzkammer sind noch immer in diesen Schränken ausgestellt (Abb.3).⁵⁵

4. Die Übersiedlung der Ambraser Kunstkammer nach Wien

Die nächste entscheidende Änderung für die Sammlung der Kunstkammer vollzog sich Anfang des 19. Jh. Im Zuge des Pressburger Friedens von 1805 musste Österreich das Land Tirol an die Bayern abtreten. Um die Sammlungsbestände in Sicherheit zu bringen, übersiedelte man, wie bereits erwähnt, einen Großteil der Ambraser Kunstkammer am 19. September 1806 nach Wien, wo sie am 2. Oktober ankamen.⁵⁶ Allerdings dauerte es eine längere Zeit bis ein geeigneter Platz für die vielen Exponate gefunden wurde. Anfangs bestand im November 1807 die Möglichkeit, die Sammlung im ehemaligen Palais des Fürsten von Colloredo unterzubringen. Als daraus nichts wurde, begann man im Frühjahr 1808 zumindest mit der Aufstellung der Waffensammlung in einer ehemaligen Zuckerraffinerie in der Ungargasse, die sich im kaiserlichen Besitz befand. Doch schon ein Jahr später mussten die Kunstobjekte wieder verpackt und vor den französischen Truppen nach Peterwardein (deutscher Name für Petrovaradin im heutigen Serbien) in Sicherheit gebracht werden.⁵⁷ Zurück in Wien entschloss man sich 1810, die Ambraser Schätze im Unteren Belvedere aufzustellen. Drei Jahre sollten die Objekte dort verweilen, bevor sie im Juli 1813 ein weiteres Mal – aufgrund eines drohenden Angriffs Napoleons auf Wien – verpackt und nach Hainburg verschifft wurden.⁵⁸ Erst nach der Entscheidungsschlacht bei Leipzig und dem Sturz Napoleons kamen die Kunstwerke Ende 1813 sicher nach Wien zurück. Dort konnten sie im Unteren Belvedere, während des Wiener Kongresses, das erste Mal in voller Blüte bestaunt werden.⁵⁹

Da man in Innsbruck nach dem Friedensschluss die Sammlung auf Schloss Ambras sehr vermisste, baten die Stände Tirols 1844 Kaiser Ferdinand I. um Rückführung der Ambraser Sammlung. Daraufhin begannen jahrelange fruchtlose Verhandlungen. Da die Sammlung seit dem Pressburger Frieden als Privateigentum des Kaisers angesehen wurde, sah Ferdinand I. allerdings keine Veranlassung, den Wünschen der Tiroler Stände nachzukommen. Erst Kaiser

⁵⁵ Rainer 2010 II, S. 32 f.

⁵⁶ Kat.Slg. Unteres Belvedere, S. 4 (IV); Lhotsky 1941, S. 512.

⁵⁷ Lhotsky 1945 II, S. 513.

⁵⁸ Lhotsky 1945 II, S. 514.

⁵⁹ Aurenhammer 1971, S. 25.

Franz Joseph I. beschloss 1855, nach jahrelangen Ansuchen der Tiroler, das Schloss zu renovieren und die Sammlung nach Innsbruck zurück zu übersiedeln, mit der Bedingung, dass die Adaptierung und die Restaurierung von Schloss Ambras durch die Stadt Innsbruck schnellstmöglich geschehen sollte. Da dies in den folgenden Jahren allerdings nicht der Fall war, ließ der Kaiser die Bauarbeiten am Schloss 1859 wieder einstellen.⁶⁰ Nur wenige Jahre später begann man mit der Planung der neuen kaiserlichen Hofmuseen in Wien und so wurde die Übersiedlung der Ambraser Sammlung nach Tirol nie in die Tat umgesetzt.

Im Rahmen der Neuplanungen der Hofmuseen wurden alle kaiserlichen Sammlungen neu strukturiert und geordnet.⁶¹ Die Ambraser Sammlung war bereits während ihrer Aufstellung im Unteren Belvedere durch Geschenke, Käufe, Tauschaktionen und Bestände aus anderen Sammlungsgebieten, wie dem Schloss Laxenburg oder dem Antikenkabinett, erheblich erweitert worden. Allerdings mussten auch einige Abgaben an das Münzkabinett, die Gemäldegalerie und die Hofbibliothek geleistet werden. Die meisten Zuwendungen erhielt die Sammlung aus der geistlichen und weltlichen Schatzkammer, die sich zu diesem Zeitpunkt noch im Schweizerhof der alten Burg befand.⁶² 1871 beschloss Kaiser Franz Joseph I., die Schatzkammern von allen Gegenständen zu befreien, die keinen historischen Insigniencharakter besaßen. Demzufolge wurden fast alle Kunstobjekte aus Elfenbein, Metall, Gold und Edelsteinen der Ambraser Sammlung angeschlossen.⁶³ Das herausragendste Objekt, das ebenfalls von der Schatzkammer ins Untere Belvedere übersiedelt wurde, war der Burgundische Messornat des Ordens vom Goldenen Vlies.

Albert Ilg, der von 1876 bis 1897 Direktor der zukünftigen Sammlung kunstindustrieller Gegenstände und Waffen war, äußerte sich damals sehr kritisch über den Zustand der Ambraser Sammlung. Seiner Meinung nach wäre die ursprüngliche Eigenart dieser Kunstammer – besonders im Bereich der Plastik – aufgrund der unzähligen Zuteilungen aus anderen Sammlungen verwischt worden. Besonders die mittelalterlichen Zugaben wären vor allem in qualitativer Hinsicht und auch aufgrund ihres Erhaltungszustandes nicht passend gewesen. Da die ursprüngliche Sammlung von Erzherzog Ferdinand II. hauptsächlich

⁶⁰ Lhotsky 1945 II, S. 551 ff.

⁶¹ Siehe Kap. 5.3.

⁶² Dort wurden die Kunstobjekte der Schatzkammer materialbezogen auf sechs Räume aufgeteilt. Es gab neben einem Eintrittssaal, einen Elfenbeinraum, ein Bergkristallkabinett, eine Schmuckkammer, einen Goldraum und ein Steinkabinett; vgl. Lhotsky 1941, S. 537.

⁶³ Lhotsky 1945 II, S. 539.

Kunstwerke aus der Antike und der Renaissance beinhaltete, würden die neu zugeteilten, mittelmäßigen mittelalterlichen Werke aus der Schatzkammer und anderen Sammlungen eine große Dissonanz in den Beständen fühlbar machen.⁶⁴ Das historische Bewusstsein des Historismus war bei Ilg zu diesem Zeitpunkt schon stark ausgeprägt. Diese Kritik richtete sich besonders gegen seinen Vorgänger, Baron von Sacken. Um den ursprünglichen Charakter der Ambraser Sammlung als Kunstkammer für das neue Hofmuseum wiederherzustellen, musste Baron von Sacken eigens ein Inventar mit allen seit 1853 zugeteilten Objekten erstellen. 1878 reiste Ilg zusammen mit den Kustoden der Waffensammlung und der Gemäldegalerie nach Innsbruck, um sich ein Bild über die dort verbliebenen Kunstobjekte zu machen. Zusammen erstellten sie Listen für eine mögliche Tauschaktion zwischen den Wiener Beständen und jenen aus Tirol. Für die Sammlung Kunstindustrieller Gegenstände wählte Ilg aus dem Schloss Ambras hauptsächlich Gläser, aber auch ein Madonnenrelief und zwei wertvolle Sekretäre aus.⁶⁵ Im Frühjahr 1880 wurden insgesamt 277 Objekte von Tirol nach Wien übersiedelt. Zum Ausgleich für die eingebüßten Kunstwerke erhielt Schloss Ambras mehrere Objekte aus der Franzensburg in Laxenburg, die von keiner großen Bedeutung für das neue Museum waren.⁶⁶ Da viele Objekte der Ambraser Sammlung im Belvedere nach Meinung von Ilg in einem sehr schlechten Erhaltungszustand waren, bewilligte Kaiser Franz Josef I. im Oktober 1878 den enormen Betrag von 6.000 Gulden für die Restaurierung.⁶⁷ Nach Fertigstellung des neuen Hofmuseums am Ring sollten dann alle Objekte zusammen übersiedelt werden.

4.1. Die Aufstellung der Ambraser Schätze im Unteren Belvedere um 1880

Die Aufstellung im Unteren Belvedere kann als eine der ersten Museumseinrichtungen in der Monarchie angesehen werden.⁶⁸ Auch diese Konzeption folgte hauptsächlich dem Prinzip der Materialgerechtigkeit, wenn auch manchmal die Objekte beliebig miteinander kombiniert präsentiert wurden. Auf das barocke Interieur nahm man dabei keinerlei Rücksicht. Insgesamt standen der Ambraser Sammlung im Unteren Belvedere lediglich

⁶⁴ Lhotsky 1945 II, S. 574.

⁶⁵ Lhotsky 1945 II, S. 575.

⁶⁶ Lhotsky 1945 II, S. 580 f.

⁶⁷ Lhotsky 1945 II, S. 575.

⁶⁸ Rainer 2010 II, S. 33.

sieben Säle zur Verfügung. Aufgrund des Platzmangels wurden die Objekte daher sehr eng zueinander aufgestellt.

Der Eindruck einer ursprünglichen Kunstkammer muss hier noch sehr stark zu spüren gewesen sein. Der Wiener Historienmaler Carl Goebel fertigte in den 1870er Jahren einige Aquarelle von verschiedenen Ausstellungsräumen im Unteren Belvedere an, die noch heute Zeugnis ablegen von der überfüllten Anordnung der Objekte (Abb.5-9). Wie man dem Vorwort des Führers der Ambras Sammlung im Unteren Belvedere aus dem Jahr 1884 entnehmen kann, war man sich zu diesem Zeitpunkt schon bewusst, dass diese Art der kunstgeschichtlich-wissenschaftlichen Präsentation nicht mehr zeitgemäß war. Gleichsam entschuldigend verwies man darauf, dass die Situation im neuen, bald fertiggestellten Kunsthistorischen Hofmuseum am Ring besser sein werde.⁶⁹

Die ersten drei Säle standen der reichhaltigen Waffen- und Harnisch-Sammlung von Schloss Ambras zur Verfügung (Abb.5). In Saal IV (Abb.6), der von Goebel illustriert wurde, präsentierte sich dem Besucher eine bunte und gedrängte Ausstellung von Gemälden, Büsten, Manuskripten, Textilien und vielen anderen Kunstwerken. Die Wände waren flächendeckend mit 137 Gemälden, die diverse Habsburger darstellten, sowie dem überdimensional großen Stammbaum des Hauses dekoriert.⁷⁰ Im Saal verteilt befanden sich vier große Tischkästen mit Miniaturen und wertvollen Manuskripten. Entlang der Wände waren des Weiteren 18 Büsten aus Marmor und Bronze aus verschiedenen Jahrhunderten, neun Marmorreliefs und sieben große Prunkmöbelstücke aufgestellt.⁷¹ Zu allem Überfluss waren in der Mitte des Saales noch drei lange, etwa zwei Meter hohe Glasvitrinen positioniert, hinter denen man die Messornate des Ordens vom Goldenen Vlies betrachten konnte.⁷² Der überladene Eindruck des Saales wurde zusätzlich noch durch die reichhaltigen Rokokogrotesken an der Decke, die noch aus der Zeit von Prinz Eugen stammten, verstärkt. Angesichts dieser enormen Fülle an verschiedenen Gegenständen und Dekorationen ist es wenig verwunderlich, die entschuldigenden Worte im Vorwort des Museumsführers zu lesen.

⁶⁹ Kat.Slg. Unteres Belvedere, S. 4 (IV).

⁷⁰ Kat.Slg. Unteres Belvedere, S. 62-82.

⁷¹ Kat.Slg. Unteres Belvedere, S. 76-80.

⁷² Kat.Slg. Unteres Belvedere, S. 79.

Auch der nächste Saal mit der Nummer V (Abb.7), die sogenannte Marmorgalerie, bot dem Besucher ein komplett überladenes und überfülltes Bild, das ebenfalls in einem Aquarell von Goebel überliefert ist.

Hier wurde ein Großteil der Kunstkammerobjekte aufgestellt. Die Dekoration des Saales bestand aus prachtvollen Stuckarbeiten von Alberto Camesina und Santino Bussi aus dem 18. Jh. sowie aus sieben Wandnischen mit darin stehenden Marmorstatuen (Abb.8).⁷³ Von dieser Dekoration bemerkte der Besucher allerdings sehr wenig, da die unteren Wandflächen zur Gänze von insgesamt 18 Wandschränken verdeckt wurden. Auch die fünf Fensterpfeiler wurden von Vitrinen umstellt. In der Mitte des Saales befanden sich noch drei große Querschränke und vier kleinere Vitrinen. Jeder Wandschrank und jede Vitrine hatte ein Material oder eine Technik zum Thema, nach dem die Objekte angeordnet wurden. Und sogar oben auf den Wandschränken waren aus Platzmangel kleinere Bronzestatuetten aufgestellt. Die Themen und Materialgruppen in diesem Saal reichten von Elfenbein, Bronze, Glas, Bergkristall, Holz, Ton und Stein bis hin zu mathematischen Instrumenten und Uhren. Die Wandschränke 17 und 18 zeigten außerdem noch Musikinstrumente aus dem 16. Jh. Trotz der Aufstellung nach dem Prinzip der Materialgerechtigkeit waren die Objekte einer Gruppe zum Teil auch beliebig im Saal verteilt. So wurden zum Beispiel die drei berühmten Bronzebüsten Kaiser Karl V. und Königin Maria von Ungarn von Leone Leoni sowie die Büste Kaiser Rudolfs II. von Adrian de Vries nicht nebeneinander, sondern unter verschiedenen Fenstern aufgestellt.⁷⁴

Der benachbarte Saal VI zeigte laut Katalog weitere kunstgewerbliche Objekte. Auch hier muss die Ausstellung auf den Besucher aufgrund der Fülle an Objekten sehr überladen und verwirrend gewirkt haben. Vier Wandschränke und eine Mittelvitrine beherbergten Kunstwerke aus exotischen Materialien wie Perlmutter, Bernstein oder Halbedelsteinen. Aber auch Kunstwerke aus Bezoarsteinen, Altaraufsätze, Prunkwaffen oder Objekte aus Bergkristall fanden ihren Platz in diesem kleinen Saal. Diese Aufstellung muss noch konzeptloser auf die Besucher gewirkt haben, als jene in Saal V. Aufgrund der enormen Dichte an Gegenständen war eine kunsthistorische Beschreibung der einzelnen Objekte undenkbar. Da jedes Objekt mit einer Nummer versehen war, konnte der interessierte

⁷³ Kat.Slg. Unteres Belvedere, S. 82.

⁷⁴ Kat.Slg. Unteres Belvedere, S. 100-104.

Besucher mithilfe eines Führers lediglich Titel, Material, Entstehungszeit und eventuell den Künstler in Erfahrung bringen.

Der Saal VII (Abb. 9) zeigte zum Abschluss noch eine Gemeinschaftsausstellung von Gemälden, Möbelstücken und Kunstkammerobjekten.

Wie die Aquarelle von Goebel zeigen, erfreute sich die Ausstellung der Ambraser Kunstschatze in Wien großer Beliebtheit. Nicht zuletzt deswegen, weil diese Objekte das erste Mal in ihrer Geschichte für die breite Öffentlichkeit zugänglich waren. Während der Sommermonate verzeichnete die Sammlung die meisten Besucherzahlen; dies ist vermutlich auf die längeren Öffnungszeiten zurückzuführen. Um sich über den zu erwartenden Besucherandrang im neuen Museum ein Bild zu machen, wurden 1887 die Besucherzahlen von allen öffentlichen Sammlungen erhoben. Diese Zahlen zeigten sehr deutlich den enormen Unterschied der Besucheranzahl in den verschiedenen Monaten. Im gesamten Januar 1887 besuchten nur 54 Personen die Ambraser Sammlung, während es im August alleine 7612 Personen waren.⁷⁵ Gegen Ende des 19. Jh. war ein Großteil der übrigen Habsburgischen Sammlungen, wie die Schatzkammer oder die Wagenburg, für die Bevölkerung geöffnet. Die Ausstellungen lagen jedoch über die ganze Stadt verstreut. Neben dem Unteren und Oberen Belvedere waren die Kunstwerke auch im Theseustempel, im Arsenal, in der Hofburg, in den Hofstallgebäuden und im Augustinergang untergebracht.⁷⁶ Es ist daher wenig verwunderlich, dass der Wunsch nach einer zentrierten Präsentation der kaiserlichen Sammlungen immer größer wurde.

5. Die Neuordnung der kaiserlichen Kunstsammlung

5.1. Die kulturelle Grundlage für Museen im 19. Jh.

Mit der Industrialisierung und dem allgemeinen Wandel im 19. Jh. wurde die Notwendigkeit immer größer, die bedrohten Überreste der Vergangenheit zu schützen und für die Zukunft zu bewahren. Das Vertrauen auf die Vergangenheit und der Glaube an deren Bedeutung für die Gegenwart waren im kulturellen Denken des 19. Jh. stark verankert. Die Geschichte wurde zum Leitfaden, zur Quelle und zur Anregung für das politische, künstlerische und

⁷⁵ Lhotsky 1945 II, S. 606.

⁷⁶ Rainer 2010 II, S. 34.

gesellschaftliche Handeln. Für die verschiedenen Herrscherhäuser wurde es somit zu einem unverzichtbaren Status- und Legitimationssymbol,

ihre bedeutenden Kunstsammlungen in einem Prachtbau der Öffentlichkeit zu präsentieren. Wie schon Gustav Klemm, ein deutscher Kulturhistoriker und Bibliothekar am Zwinger in Dresden, in seinem Werk „Geschichte“ 1837 in der Einleitung schrieb, wurden Museen deswegen im 19. Jh. zu notwendigen Staatsbedürfnissen.⁷⁷ Außerdem etablierte sich zu dieser Zeit die Kunstgeschichte immer mehr als eigene wissenschaftliche Disziplin. Ein Museum wurde somit nicht nur zum Hüter seiner kostbaren Kunstobjekte, sondern zugleich zum Garanten für deren historische Echtheit.

Für die meisten Künstler und Kritiker des 19. Jh. wurde historisches Wissen zum wichtigsten Element des damaligen Kunstverständnisses. Der Zweck eines Museums wurde wie der Zweck der Kunstgeschichte als normativ und deskriptiv empfunden. Zum einen sollte es Informationen über die Vergangenheit liefern und zum anderen Werte vermitteln, die für alle Zeit gültig waren.⁷⁸ Mit der Errichtung von Museen entstand auch eine pädagogische Forderung, die diese neuen Bildungsstätten zu erfüllen hatten. Der deutsche Kunsthistoriker Gustav Waagen war, wie viele seiner Zeitgenossen, der Meinung, dass auch der ungebildete Besucher eines Museums seine geistige Bildung durch bloßes Anschauen von schönen Kunstwerken fördern könnte. Durch die Gestaltung eines Sammlungsbestands nach dem Prinzip der Materialgerechtigkeit könnte das Museum somit seine Besucher dazu auffordern, die Kunstwerke miteinander zu vergleichen, um die unterschiedlichen Kunstfertigkeiten der einzelnen Epochen zu begreifen.⁷⁹

Der Wunsch, dass ein Museum als Bildungsstätte aller Gesellschaftsschichten fungieren könnte, lässt sich auch an Goebels Aquarellen der Ausstellungsräume des Unteren Belvederes beobachten. Und auf Karl Louis Preussers fast zeitgleich entstandenem Gemälde „In der Dresdner Galerie“ (Abb.10) ist dieser angestrebte Bildungsauftrag bei genauerem Hinsehen ebenso erkennbar. Vergleicht man beispielsweise Preussers Gemälde mit jenem Aquarell Goebels, das Saal V zeigt, so fällt einem auf beiden Werken eine große Schar an Besuchern auf. Diese Gruppen bestehen aus Männern, Frauen, Erwachsenen, Kleinkindern,

⁷⁷ Sheehan 2002, S. 129.

⁷⁸ Sheehan 2002, S. 142.

⁷⁹ Sheehan 2002, S. 176.

Familien oder Einzelpersonen aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten und aus verschiedenen geografischen Regionen.

Während diese verschiedenen Gruppen in ihrem täglichen Leben wahrscheinlich wenige Berührungspunkte miteinander gehabt hätten, verbindet sie in diesen Werken die gemeinschaftliche Erfahrung der Kunst durch den Besuch eines Museums.

In der Realität muss das Bild jedoch ein gänzlich anderes gewesen sein. Da die meisten Museen zu jener Zeit noch nicht über eine elektrische Beleuchtung verfügten, waren die Öffnungszeiten fast immer auf 10:00 bis 16:00 Uhr beschränkt.⁸⁰ Außerdem blieben die Tore auch an Sonntagen sehr oft geschlossen. Der hart arbeitende Teil der Bevölkerung wird deswegen wohl kaum die Zeit gefunden haben, an einem Wochentag ein Museum zu besuchen, wie dies romantischerweise auf den Werken Goebels und Preussers der Fall ist. Sollte es ein Vertreter der Arbeiterklasse trotzdem geschafft haben, ein Museum während der Öffnungszeiten zu besuchen, stand er schon vor dem nächsten Problem. Ohne kunsthistorisches Hintergrundwissen war es ihm, aufgrund der meist fehlenden Objektbeschreibungen in einem Saal, fast unmöglich, nähere Informationen über ein Kunstobjekt zu erfahren. Die Erklärung der Ausstellungsgegenstände im Unteren Belvedere sowie in der Schatzkammer überließ man bis etwa 1881 den Saalaufsehern, die dafür extra unterrichtet wurden. Da pro Saal jedoch nicht mehr als maximal zwei Aufseher zur Verfügung standen, war eine umfassende Erklärung der Objekte, so wie man es heute von Museumsführungen und Audio Guides kennt, nicht möglich gewesen.⁸¹ Ein Führer in Buchform war oft die einzige vorhandene Informationsquelle, die jedoch für den Großteil der Bevölkerung zu teuer war. So kostete zum Beispiel 1884 der Führer durch die Ambraser Sammlung im Unteren Belvedere 35 Kreuzer.⁸² Das entsprach damals einem Marktwert von fünf Kilo Brot oder einem Kilo Rindfleisch.⁸³ Laut dem französischen Soziologen Pierre Bourdieu handelte es sich hierbei um eine „falsche Großzügigkeit“ der damaligen Museumswelt, mit deren universalem Bildungsangebot gleichzeitig eine Exklusivität der Konsumenten einherging.⁸⁴

⁸⁰ Lhotsky 1945 II, S. 540.

⁸¹ Lhotsky 1945 II, S. 551.

⁸² Kat.Slg. Unteres Belvedere, S. 1.

⁸³ <http://www.oesta.gv.at/site/6381/default.aspx#a2> (aufgerufen am 08.12.2012).

⁸⁴ Sheehan 2002, S. 177.

5.2. Die Baugeschichte des Kunsthistorischen Museums

Schon seit Beginn des 19. Jh. und besonders ab den 1830er Jahren kam es in Mitteleuropa zum Bau vieler heute sehr bedeutender Museen. Im Vergleich zu anderen Monarchien hatten sich die Habsburger in Wien mit der Errichtung eines eigenen Museumsgebäudes jedoch Zeit gelassen. Die russischen Zaren hatten mit dem Bau der Eremitage im 18. und 19. Jh. in St. Petersburg den Anfang gemacht. Diesem Beispiel folgend öffnete der Madrider Prado schon 1819 seine Pforten für die Öffentlichkeit. Ein paar Jahre später ließ König Max I. Joseph von Bayern in den 30er Jahren des 19. Jh. die Glyptothek und die beiden Pinakotheken in München errichten. Etwa zur gleichen Zeit wurde in Berlin unter der Leitung von Karl Friedrich Schinkel das Alte Museum errichtet. Und auch in London erfolgte die Eröffnung der National Gallery schon 1838.⁸⁵

Erst rund 30 Jahre später war es nun in Wien auch soweit: Am 23. September 1864 erteilte Kaiser Franz Joseph I. die Genehmigung zum Bau des Kunsthistorischen Museums und des Naturhistorischen Museums zwischen dem Burgtor und den Hofstallgebäuden. Sinn und Zweck der neuen Museen war es, alle habsburgischen Kunstschatzen miteinander an einem Platz zu vereinen. Deswegen plante man anfangs auch, die komplette Schatzkammer sowie die Sammlungsbestände des Kunstgewerbemuseums in den neuen Museumsbau zu übersiedeln. Dieser Plan wurde jedoch bald fallen gelassen und man beschränkte sich auf die Gemäldegalerie, die Ambraser Sammlung, die Waffensammlung, das Münz- und Medaillenkabinett, das Antikenkabinett und die Bibliothek. Die Öffnung dieser kaiserlichen Sammlungen hatte auch den Zweck,

„[...] in erster Linie Zeugnis von dem Kunstsinn und der Munificenz ablegen, mit welcher die Herrscher Österreichs von jeher bestrebt waren, Kunst und Wissenschaft zu pflegen und zu unterstützen. Sie bildet ein Stück Familiengeschichte und tragen auch nicht wenig zur Erhöhung des äußeren Glanzes unseres Kaiserhauses bei. Die instructiven Zwecke, welche durch diese Sammlung ermöglicht werden, ordnen und sich demgemäß jenen unter, welche den analogen Staatsanstalten angestrebt werden, die mit allen Einrichtungen für pädagogische Zwecke sind.“⁸⁶

⁸⁵ Haupt 1991, S. 9.

⁸⁶ Grasberger 1892, S. 193; Haupt 1991, S. 227.

Im 19. Jh. wurde die Renaissance als Höhepunkt des menschlichen Kunstschaffens gefeiert, und ab der 2. Hälfte des 19. Jh. wurde deren Architektur zum Leitbild für öffentliche Bauten.⁸⁷ Im 19. Jh. wie auch in der Renaissance war das Interesse an Geschichte sehr groß. In beiden Epochen wurde Kultur definiert als die Beschäftigung der Menschen mit der Vergangenheit.⁸⁸ Museen, Bibliotheken, Universitäten, Postämter, Banken und auch Privatvillen wurden in Renaissance-Manier errichtet. Man war damals der Meinung, dass der Architekturstil der Renaissance am besten die ökonomischen, kulturellen und politischen Errungenschaften repräsentierte. Es ist daher nicht verwunderlich, dass auch die beiden neuen Museen des Hofes am Ring dieser Architektur folgten. Doch die Monumentalbauten jener Zeit sollten nicht nur der Verherrlichung der Vergangenheit dienen, sondern auch Symbole für die Macht, den Reichtum und die Großzügigkeit ihrer Stifter sein. Auch sollten sie als Beweise für die Leistungen des zeitgenössischen Kunstschaffens gelten. Museumsbauten konnten also in besonderem Maße eine Verbindung zwischen historischem Erbe und moderner Kultur herstellen.

Bevor die Planungsarbeiten jedoch beginnen konnten, musste man von den Vorständen aller Sammlungen ihre Flächenanforderung für die neuen Museen einholen. Laut der am 13. September 1864 von Architekt Ferdinand Kirchner⁸⁹ verfassten Liste verfügten die k.k. Hofsammlungen damals – aufgeteilt auf mehrere Standorte – über eine Ausstellungsfläche von insgesamt 3239 Quadratklaftern⁹⁰ (ca. 6142 Quadratmeter). Für das neue Museum wurde jedoch von den Sammlungsvorständen zusammen eine Ausstellungsfläche von 8850 Quadratklaftern (ca. 16784 Quadratmeter) gefordert. Alleine die Ambrasersammlung, der bis dahin im Unteren Belvedere zehn Räume mit 193 Quadratklaftern (ca. 366 Quadratmeter) zur Verfügung standen, forderte für das neue Museum zwölf Räume mit 385 Quadratklaftern (ca. 730 Quadratmeter).⁹¹ Da der Bauplatz mit rund 6080 Quadratklaftern jedoch groß genug war, willigte das Oberstkämmereramt in diese Forderungen ein; man beschloss zudem, dass ein Hauptstockwerk in jedem Museumsgebäude ausreichen würde.

⁸⁷ Sheehan 2002, S. 203.

⁸⁸ Sheehan 2002, S. 204.

⁸⁹ Er wurde später als Erbauer des Michaelertraktes bekannt.

⁹⁰ „Das Klafter oder auch Klaffter ist eine alte Längeneinheit ... Das Klafter ist definiert als das Maß zwischen den ausgestreckten Armen eines erwachsenen Mannes, traditionell 6 Fuß, also etwa 1,80 m ... In Österreich betrug seine Länge 1,8965 m ...“, aus: Brockhaus 2006, S.100.

⁹¹ Lhotsky 1941, S.43 f.

Angesichts des später herrschenden Platzmangels erwies sich diese Entscheidung jedoch als großer Fehler. Die darauf folgenden Ausschreibungs- und Planungsarbeiten dauerten einige Jahre, und so wurden erst am 18. Jänner 1871 die Architekten Gottfried Semper und Karl von Hasenauer mit der Umsetzung beauftragt.⁹²

Im selben Jahr wurde dann schließlich mit dem Bau der beiden Museen begonnen. Als Gottfried Semper im Mai 1879 starb, übernahm Karl Hasenauer die Gesamtleitung und somit auch die Verantwortung.⁹³ Ein Jahr später waren die Bauarbeiten an den Museen vollendet und 1880/81 wurde mit dem Innenausbau begonnen. Obwohl man Ende des 19. Jh. technisch schon in der Lage gewesen wäre, Innenräume mit elektrischem Licht zu versorgen, konzipierte man das Kunsthistorische Museum dennoch als Tageslichtmuseum ohne elektrische Beleuchtung. Bei der Anordnung der unterschiedlichen Sammlungsräume orientierte man sich am Beispiel der Pinakothek in München. Dementsprechend sollten die großen Säle der Gemäldegalerie im 1. Stock symmetrisch um den Innenhof herum verlaufen. Die dazu gehörigen Kabinette wurden an die Fenster der Außenfassade gesetzt. Durch eingesetzte Glasdecken wurden die großen Säle von oben beleuchtet. Dieses Konzept wurde erstmals 1810 bei dem Bau der Grande Galerie des Louvre in Paris angewendet. Somit konnte eine direkte Sonnenbestrahlung durch Seitenfenster auf die Gemälde verhindert werden. Da es im Hochparterre logischerweise nicht möglich war, Glasdecken einzufügen, wurden die Räume genau umgekehrt zur Gemäldegalerie angeordnet. Die großen Sammlungssäle fanden ihren Platz entlang der Außenfassade, während sich die Kabinette um den Innenhof gruppierten.⁹⁴ Ein weiterer Grund für diese Verdrehung der Räume war, dass die Gegenstände der Kunstkammer, die im Hochparterre ihren Platz finden sollten, – nach Meinung der damaligen Experten – ein starkes, aber möglichst reflexfreies Seitenlicht verlangten.⁹⁵ Die zwischen den Sälen und den Kabinetten liegenden Mauern im 1. Stock waren genau über der Mitte der großen Säle im Hochparterre platziert. Dieses statische Problem löste Semper im Hochparterre mit Säulen bzw. Pfeilern, die den Raumeindruck maßgeblich prägten.⁹⁶

⁹² Bischoff 2012, S. 30.

⁹³ Bischoff 2012, S. 31.

⁹⁴ Vgl. Grundriss 1891 (Abb.11).

⁹⁵ Kat.Slg. KHM 1897, S. 11.

⁹⁶ Kat.Slg. KHM 1897, S. 165

5.3. Generalinventur und Zusammenlegung aller Sammlungen

Mit dem Bau eines Museumsgebäudes war es jedoch noch nicht getan; erst einmal mussten alle Sammlungsbestände zusammengelegt und organisiert werden. Im Zuge dieser Zentralisierung aller Sammlungen befahl der Kaiser 1875, also schon kurz nach Baubeginn, eine Generalinventur aller Kunstwerke, die sich in kaiserlichem Besitz befanden. Jede einzelne Sammlung musste ihre Inventare offenlegen. Die Arbeiten dauerten über ein Jahr. Am 3. Mai 1876 wurde dem Kaiser von einer Kommission das „Generalprogramm“, das die Neustrukturierung des Gesamtbestandes von 172514 Kunstwerken beinhaltete.⁹⁷ Alle Gegenstände, die für das Kunsthistorische Museum bestimmt waren, wurden auf die folgenden sieben Spezialsammlungen aufgeteilt:

- Ägyptische Sammlung
- Antikensammlung
- Münzen- und Medaillensammlung
- Sammlung kunstindustrieller Gegenstände (heute Kunstkammer)
- Waffensammlung
- Gemäldegalerie
- Bibliothek

Diese sieben Sammlungen wurden organisatorisch wiederum vier Direktionen unterstellt. Bei dieser Einteilung wurde die Sammlung kunstindustrieller Gegenstände mit der Waffensammlung kombiniert; dies machte sich besonders in der ersten Aufstellung bemerkbar.⁹⁸ Neben der Ambraser Sammlung aus dem Unteren Belvedere wurden ein weiteres Mal viele Exponate der weltlichen Schatzkammer der Sammlung kunstindustrieller Gegenstände zugeschrieben. Laut einem Bericht von Graf Ferdinand Trauttmansdorff - Weinsberg an den Kaiser vom 1. November 1890, verblieben in der weltlichen Schatzkammer nach der Tauschaktion lediglich der kaiserliche Schmuck, die Krönungsgewänder, die Insignien und die historischen Hoheitszeichen.⁹⁹

Wie man aus der von Ferdinand Kirchner 1864 verfassten Liste über die Raumanforderung der Sammlungen entnehmen kann, war ursprünglich geplant, die komplette Schatzkammer sowie das damals im Ballhaus gerade neu eröffnete K.k. Museum für Kunst und Industrie,

⁹⁷ Haupt 1991, S. 31 ff.

⁹⁸ Haupt 1991, S. 34.

⁹⁹ Lhotsky 1945 II, S. 619.

auf das in einem eigenen Kapitel noch näher eingegangen wird¹⁰⁰, – in das neue Hofmuseum zu übersiedeln.¹⁰¹ Doch beide Pläne wurden bald wieder fallen gelassen.

Ab 1888 wurde damit begonnen, die einzelnen Sammlungen von ihren unterschiedlichen Standorten in das neue Hofmuseum zu übersiedeln. Den Anfang machte die Waffensammlung, deren Räumlichkeiten im Hochparterre am 18. November 1888 fertiggestellt worden waren. Sie war auch die erste Sammlung, die im neuen Hofmuseum am 9. Dezember 1889, noch vor der kompletten Fertigstellung des Gebäudes, feierlich eröffnet wurde. Im gleichen Jahr wurde übrigens auch schon das gegenüberliegende Naturhistorische Museum eröffnet. In den Frühjahrs- und Sommermonaten des Jahres 1889 wurde nun auch begonnen, die Ambraser Sammlung schrittweise zu übersiedeln.¹⁰² Nachdem alle Sammlungen Ende 1889 endlich umgezogen waren, standen die folgenden zwei Jahre ganz im Zeichen der Aufstellungskonzepte und der Durchnummerierung der einzelnen Objekte.

Am 17. Oktober 1891 war das Werk vollbracht: Das Kunsthistorische Museum wurde feierlich unter Beisein des Kaisers eröffnet. Bei seinem Rundgang durch das komplette Museum wurde der Kaiser von Albert Ilg durch die Sammlung der kunstindustriellen Gegenstände und von Wendelin Boeheim durch die Waffensammlung geführt. Vier Tage später, ab dem 21. Oktober 1891, stand das Museum schließlich auch dem breiten Publikum zur Besichtigung offen.

6. Die erste Aufstellung der Kunstkammer 1891; Säle XVII-XIX

Der Kunstkammer mit dem damaligen Namen „Sammlung für kunstindustrielle Gegenstände“ war bereits bei der Planung des Gebäudes der Platz im Hochparterre zugewiesen worden. Damals noch mit der Waffensammlung kombiniert, besetzten die beiden Sammlungen alle Säle im linken Hochparterre (Abb.11). Im rechten Hochparterre waren die Münz- und Medaillensammlung, die Antikensammlung und die Sammlung für Ägyptische Altertümer untergebracht. Die Kunstkammer hatte in dieser ersten Aufstellung nur neun Schauräume zur Verfügung, die sich von Saal 17 bis 24a erstreckten.

¹⁰⁰ Vgl. Kap.8.2.

¹⁰¹ Lhotsky 1941, S. 43 f.

¹⁰² Lhotsky 1945 II, S. 610 ff.

Dementsprechend kam es zu einer sehr gedrängten Präsentation. Die Sammlung sollte nämlich durch die Fülle an prachtvollen Objekten auf die Besucher wirken.

Schon bei der Platzierung der Objekte in den Räumen während des Jahres 1890 war Ilg gegen eine ausführliche Beschreibung der einzelnen Kunstwerke im Saal. Seiner Meinung nach sollte nur derjenige Besucher Informationen zu einem Werk erhalten, der auch bereit war, in einem Führer darüber nachzulesen. Er wollte nämlich nicht, dass die Besucher einfach nur durch die Sammlung flanieren, sondern sie sollten sich mit einzelnen Werken näher beschäftigen, um ihren Kunstverstand zu vertiefen.¹⁰³ Meiner Meinung nach kann man in dieser sicher gut gemeinten pädagogischen Maßnahme schon einen Ansatz der heutigen musealen Präsentation erahnen. Es muss Ilg damals schon bewusst gewesen sein, dass sich innerhalb eines Saales einfach zu viele Objekte befanden, als dass man sich mit jedem Einzelnen hätte beschäftigen können. Anstatt jedoch – wie heutzutage – die Anzahl der Objekte in einem Raum zu reduzieren und diese dafür mit Texttafeln und dergleichen zu versehen, überließ er die Auswahl der Kunstwerke dem interessierten Besucher selbst. Ilgs Vorstellung war es wohl, dass sich der Besucher lieber mit einigen wenigen Objekten ausführlicher beschäftigte, als dass er von der Fülle an Informationen erschlagen werde; das zuletzt genannte Szenario entspricht wiederum dem heutigen Ansatz. Das Problem bei dieser ersten Aufstellung war jedoch, dass der Besucher zuerst eine Auswahl an interessanten Kunstwerken treffen musste. Und die Versuchung, bei dieser enormen Fülle an prachtvollen Objekten so viel Informationen wie möglich zu erhalten, muss für den kunstinteressierten Betrachter sehr groß gewesen sein.

Auch bei dieser Aufstellung folgte man dem Prinzip der Materialgerechtigkeit. Die Säle der Kunstkammer hatten damals keinen eigenen Eingang; man gelangte nur über die Räume der Ägyptischen Sammlung, der Antiken- und schließlich der Münzsammlung in Saal XVII (Abb.12), der mit der Kunst des Mittelalters den Anfang der Kunstkammer bildete. Wie in den meisten Räumen war und ist die Decke in diesem Saal auch mit Grotteskenmalerei nach dem Entwurf von Franz Schönbrunner ausgestattet. In Saal XVII verweist die Grotteskenmalerei an der Decke thematisch auf die Kirche, den Hauptauftraggeber des Mittelalters.¹⁰⁴ Einige Putti tragen Weihrauchgefäße oder andere kirchliche Symbole. Wie

¹⁰³ Lhotsky 1945 II, S. 615.

¹⁰⁴ Kriller/Kugler 1991, S. 157.

man aus der Inventarliste und den erhaltenen Fotos erkennen kann, waren in diesem Raum auch die berühmten Habsburger Stammbäume aufgestellt, die Kaiser Maximilian I. in Auftrag gegeben hatte.

Ein weiteres berühmtes Ausstellungsstück in diesem Saal war der Messornat des Ordens vom Goldenen Vlies. Wie bereits erwähnt, war der Messornat schon im Unteren Belvedere gemeinsam mit den Stammbäumen ausgestellt. Neben 28 frei stehenden Objekten gab es in Saal XVII noch fünf weitere Glasvitrinen, die kleinere Objekte beinhalteten.

Der benachbarte Saal XVIII (Abb.13) war ein besonders schmaler Raum. Hier fanden optische Geräte und mechanische Objekte, wie Uhren, Automaten und astronomische Werkzeuge ihren Platz. Die Grotteskenmalerei in diesem Saal spiegelte das Thema der Zeit und ihre Messbarkeit mit Hilfe von Symbolen wieder.¹⁰⁵ Abgesehen von 30 frei stehenden Objekten und Landkarten, befanden sich in diesem Saal noch zwei Vitrinen, die kleineren Messinstrumenten Platz boten.

Der nächste Saal mit der Nummer XIX (Abb.14) war und ist durch seine prunkvolle Ausstattung der größte und prominenteste Saal im Hochparterre. Durch seine Situierung in der Mittelachse des Gebäudes und in der Abfolge Vestibül – Treppenhaus – Kuppelhalle bildete er auch den Höhepunkt innerhalb der Kunstkammer. Dem Besucher sollte hier unmissverständlich die Bedeutung des Hauses Habsburg als Kunst fördernde Dynastie klar gemacht werden. Hier fanden die historischen, ästhetischen und materiell berühmtesten Kunstwerke der kaiserlichen Sammlung ihren Platz. Weil sich unter den Exponaten hauptsächlich Werke der Goldschmiedekunst befanden, wurde dieser Saal auch „Goldsaal“ genannt. Neben den Erzeugnissen der Goldschmiedekunst wurden auch einige Arbeiten aus Bergkristall und Halbedelsteinen ausgestellt;¹⁰⁶ dies ist auch einem Zitat aus der Freien Presse vom 18. Oktober 1891 zu entnehmen:

„Im sogenannten Goldsaale verweilte der Kaiser am längsten und äußerte auch hier seine Überraschung über den Reichtum der daselbst vereinigten Objekte. Namentlich freute er sich über die ganz außerordentliche Zahl der Prunkgefäße aus Bergkristall, Topas, Amethyst, und anderen Halbedelsteinen. Und auf die Frage des Kaisers konnte Dr. Ilg bestätigen, dass diese Sammlung im Vergleiche mit allen ähnlichen selbst jenem

¹⁰⁵ Kriller/Kugler 1991, S. 157.

¹⁰⁶ Kat.Slg. KHM 1891, S. 25.

im Louvre und im Grünen Gewölbe in Dresden- die bedeutendste sei. Bei den Goldschmiedearbeiten bemerkte der Kaiser, dass diese Gegenstände voraussichtlich eine starke Anziehung auf das Publikum ausüben und auch viele Fremde nach Wien ziehen werde. Bevor der Kaiser diesen Saal wieder verließ, trat er in die Mitte desselben, ließ den Blick nochmals in der Runde herumgehen und lobte dann das wunderbare Licht, das hier herrscht.“¹⁰⁷

Der berühmteste Gegenstand, der in diesem Saal zur Aufstellung kam, war zweifelsohne das Salzfass von Franz I. von Frankreich – die sogenannte Saliera – von Benvenuto Cellini. Ilg, der die Saliera besonders hervorheben wollte, beauftragte Hasenauer, einen außergewöhnlichen Sockel samt Vitrine (Abb.15) dafür anzufertigen; auf diesem fand dann das Salzfass auch bis ins Jahr 1935 seinen Platz.¹⁰⁸ Innerhalb der Kunstkammer war die Saliera der einzige Gegenstand, der in einer so extravaganten eigenen Vitrine präsentiert wurde. Aus Sicherheitsgründen und aufgrund des opulenten Designs wurde das Salzfass jedoch später umgebettet. Deswegen wird die Saliera leider auch bei der Neuaufstellung 2013 nicht mehr auf diesem Sockel stehen. Dieses Podest ist jedoch, genauso wie die Entwurfsskizze dafür, erhalten geblieben und steht heute in den Büros der Direktion der Kunstkammer.

6.1. Das Deckengemälde von Julius Berger in Saal XIX und die Säle XX-XXIV

Eines der weiteren Highlights in diesem Saal war mit Sicherheit das Deckengemälde von Julius Berger (Abb.16), das die Apotheose der Kunstbestrebungen des Hauses Habsburg zum Thema hatte. Bereits 1885, im Zuge der Gespräche über die Einrichtung der Sammlungen, wurden erste Überlegungen zu diesem Deckenbild angestellt. Ilg, der sehr stark an der inneren und äußeren Dekoration des Hofmuseums sowie der Neuen Burg beteiligt war, empfahl damals eine Darstellung, die auf den Kunstsinn des Kaiserhauses hindeuten sollte. Ein Jahr später entwickelte Ilg ein detailliertes Programm, an das sich Julius Berger genau halten sollte.¹⁰⁹ Laut Ilg sollte das Deckengemälde eine ruhige und symmetrische Versammlung der wichtigsten Kunstmäzene des Hauses Habsburg darstellen. Anhaltspunkte

¹⁰⁷ Bischoff 2008, S. 74.

¹⁰⁸ Lhotsky 1941, S. 619.; Bischoff 2008, S. 160.

¹⁰⁹ Ebd.

für die Konzeption der Figuren sollte sich Berger bei der „Disputa“ von Raffael oder den „Sacra Conversazione“-Darstellungen der alten Venezianer suchen (Abb.17).¹¹⁰

Neben dem Podest für die Saliera war das Deckengemälde nun schon das zweite Ausstattungsobjekt innerhalb der Kunstkammer, auf das Ilg mit seinen Wünschen gezielt Einfluss genommen hatte. Im Jahr 1891 war das Bild fertiggestellt. Da das Werk sehr großen Anklang fand, wurde das Honorar Bergers von 10.000 Gulden im Mai 1891 sogar verdoppelt.¹¹¹

Ursprünglich sollte das Gemälde den gesamten Wölbungsspiegel ausnützen. Da dieses Format allerdings kompositionelle Schwierigkeiten mit sich brachte und auch für den Betrachter schwer zu lesen gewesen wäre, wurde das Bild in seitliche Stuckfelder eingebettet und rektangulär gerahmt.¹¹² Das Mäzenatentum ist in sieben Abschnitte, vom späten Mittelalter bis zum Hochbarock, gegliedert.¹¹³ In eine Treppenarchitektur eingebettet findet man mehrere Vertreter des Hauses Habsburg, die für ihren ausgeprägten Kunstsinn berühmt waren. Jeder Einzelne ist von den bekanntesten Künstlern der jeweiligen Epoche umgeben. Bei den Darstellungen der Habsburger hat sich Berger stark an den Porträts aus der Sammlung angelehnt. Links beginnend sieht man zuerst Kaiser Rudolph II., dann Kaiser Karl V., Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, Kaiser Maximilian I., Erzherzog Leopold Wilhelm, Kaiser Karl VI., Prinz Eugen und schließlich Erzherzog Albrecht VII. Neben den einzelnen Mäzenen und ihren berühmten Künstlern kann man auf dem Gemälde auch einige Kunstwerke der Sammlung wiedererkennen. So hält beispielsweise Benvenuto Cellini seine berühmte Saliera im Arm (Abb.18). Darüber erkennt man, neben Giambologna, die Figuren „Herkules erschlägt den Kentauren“ und die Darstellung der „Astronomie“. Am unteren Teil des Bildes sind noch weitere Gegenstände aus der Hof-, Jagd- und Rüstkammer sowie der Kunstkammer zu sehen, wie der „Nautiluspokal“ von 1591 oder die Schwenkschale aus Bergkristall, die in Mailand um 1580 entstanden ist. Bei all diesen eben erwähnten Gegenständen handelte es sich um Exponate, die in der Aufstellung von 1891 in Saal XIX zu sehen waren. Berger selbst hat sich, abgesehen von seiner Signatur, ebenfalls auf diesem Werk verewigt, im hinteren rechten Eck neben Albert Ilg; er blickt den Betrachter direkt an.

¹¹⁰ Bischoff 2008, S. 202.

¹¹¹ Lhotsky 1941, S. 103.

¹¹² Bischoff 2008, S. 160.

¹¹³ Bischoff 2008, S. 163.

Auf den eigentlichen Auftraggeber des Museums, Kaiser Franz Josef I., verweisen lediglich seine Initialen auf der Balustrade und ein Porträtrelief auf dem Baldachin (Abb.19). Dass Ilg als einziger Vertreter der damaligen Sammlungsdirektoren auf diesem Gemälde einen Platz fand, bezeugt seine starke Einflussnahme auf die Dekoration und die Einrichtung der Kunstkammer.

Fast zeitgleich malte Carl Gehrts im Treppenhaus des Düsseldorfer Museums ein sehr ähnliches Bild mit dem Titel „Die Kunst in der Renaissance“ (Abb.20). Hier gruppieren sich allerdings nur wichtige Vertreter der Renaissance-Kunst um einen Thron. Wie schon in der Wiener Apotheose finden hier auch die Künstler Raffael und Dürer ihren Platz.¹¹⁴ Die Komposition und die Anordnung der Figuren sind jedoch verblüffend ähnlich. Da beide Werke aber um 1887 entstanden sind, ist heute schwer zu sagen, wer sich von wem inspirieren ließ. Dem Besucher im Wiener Museum sollte jedoch durch die Berger Apotheose unmissverständlich die Bedeutung des Hauses Habsburg als Dynastie von Kunstmäzenen klar gemacht werden. Neben den Museen in Wien und Düsseldorf findet man auch in anderen europäischen Museumsbauten des 19. Jh. solch demonstrative Verweise auf die Stifterpersönlichkeiten. In der Alten Pinakothek in München wurde beispielsweise das obere Vestibül als Ehrenhalle für die Mäzene der Hauses Wittelsbach genutzt. Dort hingen die offiziellen lebensgroßen Porträts jener sechs Fürsten, aus deren Sammlungen die Münchner Galerie gewachsen ist.¹¹⁵ Zusätzlich war unterhalb der Decke ein Fries angebracht, in dem 14 Reliefs zu sehen waren, die die Geschichte Bayerns unter der Wittelsbacher Herrschaft demonstrierten. Entworfen wurden diese Reliefs von Ludwig Schwanthaler.¹¹⁶ Trotz des unterschiedlichen Programms erfüllte die Ehrenhalle in München den gleichen Zweck wie das Deckengemälde Bergers in Wien.

Vom Goldsaal führte der Weg weiter in Saal XX (Abb.21). In diesem großen Raum waren die Werke aus Emaille, Keramik und Ton untergebracht. Die Grotteskenmalerei an der Decke (Abb.22) nahm insofern auf den Rauminhalt Bezug, da sie einige winzige Prachtgefäße, Henkelschalen, Kannen und Nautiluspokale zeigt.¹¹⁷ Die zwei großen Säulen in diesem Raum wurden aus dem Marmor Rosa Baveno gefertigt, der auch in einigen anderen Räumen des

¹¹⁴ Sheehan 2002, S. 203.

¹¹⁵ Sheehan 2002, S. 188.

¹¹⁶ Böttger 1972, S. 200.

¹¹⁷ Kriller 1991, S. 178.

Museums Verwendung fand. In Saal XX gab es auch große frei stehende Objekte, wie zum Beispiel zwei paraguayische Prachtvasen, die vor den Säulen platziert wurden.

Diese wurden unter König Philipp IV. nach Spanien gebracht und erhielten im 18. Jh. in Wien eine Silberfassung.¹¹⁸

Der Weg führte den Besucher weiter in das benachbarte Kabinett, das Fenster zur Hofseite hin besaß. In diesem kleinen Raum mit der Nummer XXI (Abb.23) waren Prunkmöbel aus der deutschen und italienischen Hochrenaissance sowie Barockmöbel in Pietra dura zu sehen. Im Gegensatz zu den anderen Sälen waren die Wände hinter den Möbeln hier mit grün-goldenem Stoff bespannt, um die Ausstellungsstücke besser zur Geltung zu bringen.

Zurück über den Saal XX gelangte der Besucher nun in den großen Saal XXII (Abb.24), der sich ganz dem Thema der kleinen Plastiken widmete. Hier fand der Besucher hauptsächlich Objekte aus der großen Elfenbeinsammlung, die weit über 500 Stück zählte. Arbeiten aus Horn und Bernstein waren aufgrund ihrer technischen Verwandtschaft mit Elfenbein ebenfalls vertreten. Außerdem gab es in diesem Saal auch Kunsthandwerk aus exotischen Materialien wie Perlmutter, Schildpatt und Muschelschalen zu bestaunen. Daran schlossen zur Türe hin die kleineren Plastiken aus Holz und Stein an, um in den Saal XXIV überzuleiten, in dem die größeren Skulpturen aus Marmor und Bronze aufgestellt waren. Wie sehr man sich in der damaligen Zeit verpflichtet fühlte, dem Konzept der Materialgerechtigkeit der einzelnen Säle zu folgen, bezeugt der Sammlungskatalog aus dem Jahr 1891. In diesem ist nachzulesen, dass in Saal XXII neben den kleinformatischen Plastiken und Kunsthandwerken auch Möbelstücke und Musikinstrumente zur Aufstellung kamen. Deren Präsentation in diesem Raum rechtfertigte man allein durch die Tatsache, dass diese Stücke mit Intarsien aus Elfenbein verziert worden waren.¹¹⁹ Ein sinnvoller Vergleich unter den Exponaten war auf diese Weise natürlich nicht möglich. Im Hinblick auf die Ausstattung des Saales XXII waren die beiden hier vorhandenen Säulen bunter und prächtiger als in den Räumen zuvor. Die Schäfte wurden aus blaugrauem Mauthausener Granit gefertigt, die roten Plinthen und Kapitelle bestanden aus Untersberger Marmor.¹²⁰ Auch in der Deckenmalerei war die Farbe

¹¹⁸ Bischoff 2008, S. 177.

¹¹⁹ Kat.Slg. KHM 1891, S. 135

¹²⁰ Kriller 1991, S. 179

Blau dominierend. In der Grotteskenmalerei waren wiederum Putti mit Werkzeugen der Bildhauerei und Schnitzkunst zu erkennen.¹²¹

Bevor der Rundgang der Kunstkammer in den Sälen XXIV und XXIVa endete, konnte der Besucher noch das kleine Kabinett mit der Nummer XXIII (Abb.25) besuchen, in dem ein Teil der Ambraser Bibliothek gezeigt wurde. In Vitrinen waren hier die Codices und Manuskripte des Mittelalters ausgestellt. Kupferstiche und Handzeichnungen wurden zusätzlich in den benachbarten Wandschränken präsentiert.

Die letzten beiden Räume der Kunstkammer mit den Nummern XXIV und XXIVa widmeten sich den Materialien Marmor und Bronze. Während in Saal XXIV (Abb.26) die großen Skulpturen aus Marmor und Bronze aufgestellt waren, hatte man im kleinen Kabinett XXIVa die Sammlung italienischer und deutscher Plaketten untergebracht. Wie man auf einem Foto erkennen kann, waren in Saal XXIV die berühmte Büste Rudolfs II. von Adrian de Vries und die Büste von Karl V. zusammen ausgestellt. Mit diesem kleinen Kabinett endete die Aufstellung der Kunstkammer abrupt, da im nächsten Saal ohne wirkliche Überleitung die Aufstellung der Waffensammlung begann.

7. Die Waffensammlung

Wie bereits erwähnt, stand die Waffensammlung damals mit der Sammlung kunstindustrieller Gegenstände unter der Leitung der gleichen Direktion. Aus diesem Grund schlossen die Räumlichkeiten der beiden Sammlungen auch direkt aneinander an. In dem folgenden Kapitel werde ich kurz auf die Dekorationen der Waffensäle eingehen, da die späteren Aufstellungskonzepte der Kunstkammer diese Säle miteinbezogen.

Innerhalb des Hochparterres hatte die Waffensammlung im Jahr 1891 mit zwölf Sälen die größte Ausstellungsfläche zur Verfügung. Der Innenausstattung dieser Räumlichkeiten gingen viele Diskussionen voran. Man entschied sich gegen eine anfangs geplante mattgrüne Wandfarbe zugunsten von einheitlich rot-braunen Wänden, die zu den Waffen und den hölzernen Möbeln besser harmonieren würden. Als Bodenbelag wurde ein durchgehendes Eichenparkett gewählt. Aufgrund von bautechnischen Problemen wurden die Säulen in

¹²¹ Ebd.

diesen Sammlungsräumen nicht mit echtem Marmor verkleidet, sondern mit täuschend echtem blaugrauem Stuckmarmor verziert.

Vor der Aufstellung im neuen Hofmuseum kam es innerhalb der Waffensammlung zu einer Bestandsteilung. Die echten „Gebrauchswaffen“ wurden im Heeresgeschichtlichen Museum, dem Arsenal, aufgestellt, während die prunkvollen Scheinwaffen und die persönlichen Paraderüstungen ins Hofmuseum übersiedelten. Aus diesem Grund entschied man sich, bei der Deckengestaltung im Hochparterre auf Schlachtendarstellungen zu verzichten. Dafür wurde ein allgemein leserliches Programm aus Divisen, Emblemen und Sinnsprüchen von einzelnen berühmten Habsburgern erarbeitet. Besonders in Fragen der heraldischen und symbolischen Motivsprache wurden externe Experten der Heraldisch-Genealogischen Gesellschaft „Adler“ herangezogen. Ziel war es, eine prunkvolle Ausstellung unter Einbeziehung der Raumhülle als Bedeutungsträger zu schaffen.¹²²

Der mit Abstand bedeutendste und prächtigste Saal der Waffensammlung war der große viereckige Mittelsaal im linken Querbau mit der Nummer XXVII (Abb.27); hier waren die Rüstungen und Waffen aus der Zeit Karls V. ausgestellt. Dieser Saal ist einer der Prunksäle des Hochparterres: Vier mächtige Säulen in grauem Stuckmarmor teilen den Saal in eine drei-schiffige Halle. Besonders in der Deckengestaltung kam der territoriale Besitzanspruch des Kaiserhauses eindrucksvoll zum Vorschein.¹²³ Die Wölbung der Decke besteht nämlich aus neun flachen Kreuzgratgewölben. Davon sind in acht Wölbungen insgesamt 32 Wappen der österreichischen Länder dargestellt; deshalb wurde dieser Saal auch Wappensaal genannt. In der Mitte prangt der Doppeladler.

Besonders über die Anordnung der Wappen (Abb.28) wurde vorab länger diskutiert. Schlussendlich wurden die Wappen nach historischen Gesichtspunkten zusammengestellt.¹²⁴ Der Hofwappenmaler Karl Krahlfertigte die Entwürfe an, und der Dekorationsmaler Franz Schönbrunner wurde mit der malerischen Umsetzung betraut.¹²⁵ In der Mitte prangt der Doppeladler mit den Wappen Österreichs und Kastiliens auf der Brust (Abb.29), um auf die Verbindung der spanischen und österreichischen Linie des Hauses Habsburg hinzuweisen, da es sich hierbei um das Wappen von Kaiser Karl V. handelt. Die drei Gewölbefelder auf der

¹²² Kriller 1991, S. 185.

¹²³ Kriller 1991, S. 188.

¹²⁴ Kriller 1991, S. 193.

¹²⁵ Kriller 1991, S. 197.

Ringseite zeigen die Wappen der alten österreichischen Erbländer. In der Wölbung links vom Doppeladler präsentieren sich die Wappen der ungarischen Kronländer und rechts die der böhmischen Kronländer. In den drei Gewölbefeldern, die zum Hof ausgerichtet sind, wurden noch die Wappen des spanischen Erbes von den Ahnen Karls V. und die Wappen der Vorlande angebracht. Mit dieser Zusammensetzung der Wappendecke wird dem Besucher die Epoche der größten territorialen Machtentfaltung der Habsburger Dynastie von Karl V. bis Rudolf II. veranschaulicht. Ähnlich wie in der Deckengestaltung Bergers im Goldsaal sollte hier die Legitimität der Habsburger Dynastie bildlich unterstrichen werden. Deswegen ist es, meiner Meinung nach, auch sehr passend, dass in der Neuaufstellung der Kunstkammer im Jahr 2013 hier die Kunst am Hofe Rudolfs II. präsentiert werden wird.

8. Vergleich und Abgrenzung mit dem K.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie

Aufgrund der Namensgleichheit des Museums für Kunst und Industrie mit den ersten beiden Bezeichnungen der Kunstkammer, nämlich „Sammlung kunstindustrieller Gegenstände“ und „Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe“, möchte ich im folgenden Kapitel die Unterschiede der Begrifflichkeiten sowie die Abgrenzung der beiden Sammlungen erläutern.

8.1. Kunstgewerbe versus Kunsthandwerk

Die Begriffe Kunsthandwerk, Kunstgewerbe oder auch Kunstindustrie sind Wortschöpfungen des Historismus, die schon damals ungenau definiert waren. Die Brockhaus Enzyklopädie nennt für den Begriff „Kunstgewerbe“ heutzutage folgende Definition:

„Bez. Für künstlerisch gestaltete Gebrauchsgegenstände und Ziergeräte aus den verschiedensten Materialien; oft (fälschlich) als Synonym für Kunsthandwerk und angewandte Kunst verwendet. Im Unterschied zum Kunsthandwerk sind Entwerfer und Ausführer eines kunstgewerbl. Objektes nicht identisch. Der von einem Künstler in Papierform oder im Modell vorliegende Entwurf wird anschließend in einer Werkstatt oder einem Maschinenbetrieb (...) ausgeführt. Anders als kunsthandwerklich.“

Gegenstände, die als Unikate vorliegen, werden kunstgewerbl. Objekte (halb-)maschinell in Klein- oder Großserien hergestellt.“¹²⁶

Die Bezeichnung „Kunstindustrie“ leitet sich verständlicherweise von dem Begriff „Kunstgewerbe“ ab. Aufgrund dieser Definition wird es auch verständlich, warum die Kustoden der Kunstkammer im Kunsthistorischen Museum viele Jahrzehnte nicht glücklich über ihre ersten beiden Sammlungsamen waren. Im Gegensatz zu vielen Sammlungsgruppen des Museums für Kunst und Industrie hatten die Gegenstände der kaiserlichen Kunstkammern nämlich nicht im Geringsten etwas mit einer maschinellen Großproduktion gemein. Die Ausstellungsstücke der Kunstkammer lassen sich vielmehr als einzigartige kunstvoll gestaltete Gebrauchsgegenstände definieren, die jedoch schon zur Zeit ihrer Entstehung vom täglichen Gebrauch ausgeschlossen wurden. Ihr primärer Zweck war die Zurschaustellung der Kunstfertigkeit ihres Erschaffers.

Durch die Industrialisierung und den Fortschritt der Technik war das Ende des klassischen Kunsthandwerks und somit der Beginn des Kunstgewerbes Anfang des 19. Jh. besiegelt. Damit verbunden war eine teilweise negative Sichtweise auf die Produkte des Kunstgewerbes, da man ihnen geringere qualitative Eigenschaften zusprach. Die Kritiker waren der Meinung, dass es sich um Massenprodukte handelt, die vorgeben, einzigartig zu sein.¹²⁷ Die Weltausstellungen in London 1851 und Paris 1855 waren zu jener Zeit jedoch wesentliche Förderer und Befürworter des Kunstgewerbes, weil diese neuen Produkte der verschiedensten Stilrichtungen aufgrund ihres geringeren Preises auch für das Bürgertum erschwinglich wurden. Um der negativen Haltung der Bevölkerung entgegen zu wirken und um dem im Verschwinden begriffenen Kunsthandwerk ein Denkmal zu setzen, wurden in vielen Städten Europas sogenannte Kunstgewerbemuseen gegründet. Deren Aufgabe war es untern anderem, die lokalen Besonderheiten gegenüber ihren internationalen Konkurrenten herauszustreichen. Diese Museen sollten aber auch den zeitgenössischen bildenden Künstlern als Anleitung und Inspirationsquelle dienen; deshalb waren diese Museen oft mit einer Kunstgewerbeschule kombiniert. Um einen qualitativen Vergleich zuzulassen, wurden zeitgenössische maschinell gefertigte Objekte mit jenen des Kunsthandwerks aus allen Epochen in einem Museum einander gegenübergestellt. Kunst, Handwerk und Industrie

¹²⁶ Brockhaus 2006, S. 98.

¹²⁷ Landwehr 2012, S. 210 ff.

sollten hier eine Einheit bilden, was sich auch im Namen des Wiener Museums bemerkbar machte.

Die Abgrenzung zwischen Kunsthandwerk und Kunstgewerbe begann sich deswegen schon zu jener Zeit zu vermischen; dies machte eine genaue Definition der unterschiedlichen, ab oft fälschlich verwendeten Begriffe so schwierig.¹²⁸

8.2. Das K.k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie im Wiener Ballhaus

Noch lange bevor das Kunsthistorische Museum sein Pforten öffnete, ließ Kaiser Franz Josef 1864 nach dem Vorbild des Londoner South Kensington Museums ebenfalls ein Museum für Kunst und Industrie in Wien erbauen; es zählte damals zu den ersten Institutionen diese Art auf dem europäischen Festland. Zu Beginn stand jedoch nur der Auftrag fest, den das Museum zu erfüllen hatte, nämlich das Österreichische Kunstgewerbe aufzuwerten und als Anleitung und Inspirationsquelle für zeitgenössische Künstler zu dienen. Die dazu benötigten Ausstellungsstücke mussten deswegen im Nachhinein baldmöglichst zusammengestellt werden. Zu diesem Zweck stellte der Kaiser seine Kunstschatze zur Verfügung und forderte Kirchen, Klöster und Privatsammler dazu auf, es ihm gleich zu tun. Der Kaiser behielt sich jedoch das Recht vor, bei Bedarf einzelne Objekte aus der Ausstellung wieder zu entfernen oder gegen andere Objekte auszutauschen.

Im Frühling 1864 wurde das Museum provisorisch im Ballhaus, das zuvor durch den Architekten Heinrich von Ferstel restauriert worden war und in der Nähe der Hofburg lag, eröffnet. Anfangs wurden hier an die 2.000 Objekte präsentiert, von denen der Großteil aus der kaiserlichen Schatzkammer stammte.¹²⁹ Die Objekte der zusammengestellten Sammlung wurden – nach dem Vorbild der Pläne von Gottfried Semper für das South Kensington Museum¹³⁰ – in 24 Gruppen nach Material und Technik unterteilt. Neben den klassischen Kunstammerstücken, wie sie später auch im Kunsthistorischen Museum zu sehen waren, wurden im Ballhaus zum Beispiel auch Glocken, grafische Schriften, Lederarbeiten oder auch textile Werke ausgestellt.

¹²⁸ Völker 1988, S. 36.

¹²⁹ Kat.Slg. Museum für Kunst und Industrie 1886, S.6.

¹³⁰ 1899 umbenannt in Victoria & Albert Museum.

Das Gebäude des Ballhauses bestand aus einem zweistöckigen Haupthaus und einem damit verbundenen einstöckigen Nebentrakt.

Insgesamt hatten die Objekte hier drei große Räume und den ehemaligen Ballsaal zur Verfügung.¹³¹ Des Weiteren gab es ein eigenes Atelier zum Kopieren der Objekte und eine kleine Bibliothek. Wie sehr sich diese erste Ausstellung an dem Londoner Vorbild des South Kensington Museums orientierte, zeigten die Vitrinen der Ausstellung. Der damalige österreichische Generalkonsul in London, Ignaz Ritter von Schäffer, schickte an Direktor Eitelberger eigens Skizzen der Schaukästen im South Kensington Museum, damit dieser in Wien Kopien für das Ballhaus anfertigen konnte. Vom österreichischen Handelsminister Graf Albrecht Wickenburg erhielt Eitelberger außerdem noch jene Stoffe, die zur Dekoration der österreichischen Abteilung bei der Londoner Weltausstellung 1862 verwendet wurden.¹³²

Obwohl alle Gegenstände laut den Statuten entsprechend ihres Material gruppiert werden sollten, konnte anfangs die Aufstellung der Objekte nach dem Prinzip der Materialgerechtigkeit in den einzelnen Räumen nicht in die Tat umgesetzt werden, weil der Platz dafür nicht ausreichend war. Noch gedrängter als in der ersten Aufstellung der Kunstkammer im neuen Hofmuseum wurden in den Räumen des Ballhauses alle Objekte zugleich nebeneinander präsentiert (Abb.30). Die Gipsgüsse der Büsten standen zum Beispiel zwischen und auf den Vitrinen der Schatzkammerobjekte. Genügend Platz für Spezialausstellungen gab es deswegen auch nicht, und die Leihgaben mussten immer wieder ausgetauscht werden, um ein möglichst breites Spektrum an Arbeiten zeigen zu können. Bereits seit der Eröffnung gab es einen Katalog in Buchform, der jedoch aufgrund der wechselnden Exponate immer wieder erneuert werden musste. Im Gegensatz zum späteren Hofmuseum mussten die interessierten Besucher den Katalog jedoch nicht unbedingt käuflich erwerben, sondern sie konnten ihn gegen eine Gebühr von 10 Kronen im Museum ausleihen. Der Eintritt war außerdem an den meisten Tagen kostenlos. Die zwei Wochentage, an denen Eintritt verlangt wurde, sollte für das elitäre Publikum eine Möglichkeit sein, unter sich zu bleiben.¹³³

¹³¹ Pokorny-Nagel 2000, S. 68 f.

¹³² Pokorny-Nagel 2000, S. 69.

¹³³ Fabiankowitsch 2000, S. 177.

Um die Bestände des Museums stetig zu erweitern, wurde eifrig weiter gesammelt. Besonders die Weltausstellung in Paris 1867 lieferte einen Impuls dafür, vermehrt zeitgenössische Erzeugnisse sowie Objekte des Orientalismus zu sammeln; diesen Neuanschaffungen stellte Eitelberger auch eigene Räumlichkeiten zur Verfügung.

Ab diesem Zeitpunkt wurde es immer schwieriger, eine klare Trennlinie zwischen historischen Kunstkammerwerken und neuen Kunstgewerbeobjekten zu ziehen bzw. die Sammlungsschwerpunkte der beiden Museen exakt auseinanderzudividieren. Erschwerend kam hinzu, dass zu jener Zeit die Planung der beiden neuen Hofmuseen und der neuen Sammlung kunstindustrieller Gegenstände schon voll im Gange war.

8.3. Zusammenlegung der beiden Sammlungen?

Eine Trennung zwischen den Objekten des Museums für Kunst und Industrie und jenen Werken, die in der Sammlung kunstindustrieller Gegenstände gezeigt werden sollten, war nicht leicht zu treffen. Deswegen dachte man anfangs – wie bereits erwähnt – an eine Zusammenlegung der Sammlungsbestände. Die Einverleibung des Museums für Kunst und Industrie hatte starke Befürworter, allen voran dessen Direktor und Initiator Rudolf von Eitelberger, der sein Museum durch die Übersiedlung nobilitieren wollte. Ein weiterer Unterstützer des Plans war der Architekt Moritz von Löhr, der an dem Architekturwettbewerb um die Hofmuseen teilnahm und außerdem als Sektionsrat eine Aufsichtsrolle im Stadterweiterungsfonds innehatte.

Am 10. Februar 1866 entschied Kaiser Franz Josef I., dass die Architekten beginnen sollten, Pläne für die neuen Museen anzufertigen, und dass von den Teilnehmern alternativ auch ein Plan für die mögliche Aufnahme des Museums für Kunst und Industrie zu erstellen sei. Moritz von Löhr fertigte daraufhin noch im gleichen Monat vier Pläne für die Hofmuseen im klassizistischen Stil an, von denen ein Plan die Aufnahme des Museums für Kunst und Industrie wahlweise im Parterre oder im ersten Stock vorsah.¹³⁴ Auch Heinrich von Ferstel beteiligte sich an dem Wettbewerb der Museen und reichte einen Entwurf für eine Vierflügelanlage im Stil der Neorenaissance mit Kuppeln über den Eckbauten ein. Die Sammlung des Museums für Kunst und Industrie sollte laut seinen Plänen in einem erhöhten

¹³⁴ Lhotsky 1941, S. 46.

Gebäude des Quertraktes an der Lastenstraße¹³⁵ und in einer Halle zur österreichischen Geschichte integriert werden.¹³⁶ Ein weiteres Mal machten jedoch der Platzmangel sowie die schwierige Trennung der Objektgruppen diese Pläne zunichte. Außerdem handelte es sich bei vielen Objekten im Ballhaus noch immer um Leihgaben aus Klöstern oder aus adeligen Privatsammlungen; diese Exponate hatten also in einem Museum für die kaiserlichen Sammlungen nichts zu suchen.

8.4. Neubau des Museums am Stubenring und Aufstellung der Objekte

Schlussendlich wurden die Sammlungsbestände aus dem Ballhaus deswegen nicht übersiedelt. Daraufhin beschloss man 1866 – ebenfalls nach Plänen des Architekten Heinrich von Ferstel – ein neues Gebäude am Stubenring zu errichten, das dem Museum und der Schule genug Platz bieten sollte. Ferstel entschied sich für den Typus eines Galerieflügelbaus, der sich um einen zentralen Arkadenhof gruppiert. Als Vorlage für den Neubau diente Ferstel sein eigener Entwurf für den Quertrakt der Hofmuseen (Abb.31). Herzstück des Baus war und ist zweifelsohne der zweigeschossige Arkadenhof (Abb.32) im Mittelrisalit, der durch eine Glasdecke von oben beleuchtet ist. Im Gegensatz zur großen Kuppelhalle im Kunsthistorischen Museum wurde der Arkadenhof im Museum für Kunst und Industrie auch als Ausstellungsfläche genutzt. Besonders die Raumfolge und deren Anordnung in den beiden Seitenflügeln löste Ferstel auf eine ganz andere Weise als Hasenauer im Kunsthistorischen Museum. Während im Hofmuseum nur die Gemädegalerie im ersten Stock durch eine Glasdecke beleuchtet wurde, konstruierte Ferstel in den beiden Seitenflügeln je einen über die ganze Länge reichenden Saal (Abb.33), der zwei Stockwerke hoch war und ebenfalls durch eine Glasdecke beleuchtet wurde. In beiden Stockwerken befand sich links und rechts vom Hauptsaal ein weiterer niedriger Raum, der durch große Fenster entweder vonseiten des Stubenrings oder vonseiten des Wien-Flusses beleuchtet wurde. Diese niedrigen Räume konnte man in beiden Geschossen ausschließlich vom zentralen Arkadenhof aus erreichen.

1872 konnte das Museum im Stil der Neorenaissance am Stubenring als vollendet angesehen werden. Eine der wesentlichen Verbesserungen im neuen Haus war die nun möglich

¹³⁵ Damit ist die heutige Landesgerichtsstraße gemeint.

¹³⁶ Franz 2000, S. 92.

gewordene Aufstellung aller Objekte nach dem Prinzip der Materialgerechtigkeit. Allerdings gab es aufgrund der großzügigen Anordnung und Konzeption natürlich viel weniger abgeschlossene Säle als im Hofmuseum, obwohl Ferstel die Höfe überglaste und als Ausstellungsfläche nutzte.

Trotz der sehr ähnlich wirkenden Grundrisspläne (Abb.11 & 34) findet man nun zwei komplett unterschiedliche Lösungen für Museumsbauten aus dem Ende des 19. Jh. vor. Das beruht aber sicher nicht zuletzt auf der Tatsache, dass beide Museen aus verschiedenartigen Ansprüchen entstanden sind und das Hofmuseum einen wesentlich größeren Sammlungsbestand aus verschiedenen Objektgruppen zu zeigen hatte. Durch die Bestimmung der Räume und deren Bedeutung war das Parterre mit seinen drei hohen Oberlichtsälen zweifelsohne das Hauptgeschoss im Museum am Stubenring.

Die museale Präsentation, unterteilt in acht Objektgruppen, fand im Museum für Kunst und Industrie nur im Erdgeschoss statt. Im Arkadenhof wurden die Skulpturen präsentiert, während im linken Oberlichtsaal die architektonischen Gipsabdrücke und im rechten die textilen Kunstwerke aufgestellt worden waren. Die kleinteiligen Kunstobjekte, wie sie auch im späteren Hofmuseum zu finden waren, wurden in den Seitensälen zum Stubenring und zum Wien-Fluss hin sowie in den Sälen der Eckbauten präsentiert. Die Objekte aus Keramik fanden ihren Platz im linken Querbau sowie im angrenzenden linken Galeriesaal, der zum Fluss ausgerichtet war. Gegenüber wurden im zweiten linken Galeriesaal die modernen Kunstgewerbeprodukte aufgestellt. In den beiden Seitensälen des rechten Galeriebaus wurden zum Wien-Fluss hin die Goldschmiedearbeiten zusammen mit der Kleinplastik präsentiert und im gegenüberliegenden Saal die Kunstwerke aus Glas. Als letzte Gruppe fanden die Objekte aus Metall ihren Platz im rechten Querbau. Diese erste Aufstellung blieb jedoch nicht lange bestehen, da man die Objektgruppen aufgrund der stetig wachsenden Sammlung mehrfach umordnete. Da die hauseigene Möbelsammlung besonders nach Eröffnung des neuen Hauses immer größer wurde, fanden besondere Möbelstücke ab den 1890er Jahren des 19. Jh. teilweise im linken Oberlichtsaal ihren Platz.¹³⁷ Es lässt sich die Behauptung aufstellen, dass jene Objektgruppen, die sich mit der Sammlung des späteren Hofmuseums vergleichen lassen, eigentlich nie in den großen Oberlichtsälen präsentiert

¹³⁷ Kat.Slg. Museum für Kunst und Industrie 1886, S. 22 -24.

wurden. Man war auch hier der Meinung, dass eine Seitenbeleuchtung der kleineren Objekte, wie im Hochparterre im Kunsthistorischen Museum, von Vorteil wäre.

Im Obergeschoss des Museums für Kunst und Industrie gab es, wie bereits erwähnt, anfangs keine Ausstellungsfläche. Der ganze linke Galerietrakt war für die Kunstgewerbeschule reserviert. Im rechten Trakt befanden sich ein Zeichensaal, ein Vortragssaal und zum Ring hin die Bibliothek.¹³⁸ Interessanterweise gab es vom Obergeschoss im Arkadenhof auf der linken und rechten Seite jeweils einen Balkon in Richtung der beiden Oberlichtsäle, die wahrscheinlich zu Studienzwecken genutzt wurden. Der Balkon im linken Saal wurde dabei der Kanzel von Filippo Brunelleschi in Florenz nachempfunden.

Die dekorative Ausstattung der einzelnen Säle im Museum am Stubenring wurde im Gegensatz zum Hofmuseum auf die Gestaltung der Deckengestaltung und fiel außer im Vestibül, im Arkadenhof und den beiden Oberlichtsälen sehr nüchtern und zweckmäßig aus. Weder die Tür- und Fensterportale noch die Wandflächen wurden besonders akzentuiert.¹³⁹

Schon bald wurden aber auch die neuen Räumlichkeiten im Museum für Kunst und Industrie zu eng. Deshalb errichtete man nach Plänen von Ferstel ein Nebengebäude, in das die Schule übersiedelte. So erhielt man genug Platz, um auch Spezialausstellungen im Museum zu präsentieren. Nur einige Jahre später, 1906 bis 1908, wurde auf der Gartenseite noch ein zweiter Erweiterungsbau nach den Plänen Ludwig Baumanns errichtet.

8.5. Unterschiede und Abgrenzungen der Sammlungsgebiete der beiden Museen

Seit Fertigstellung des neuen Hofmuseums 1891 wurden grundsätzlich sehr ähnliche Kunstobjekte in beiden Sammlungen ausgestellt, deren einziger Unterschied der Zweck ihrer Präsentation war. Während ein Prunkgefäß im Hofmuseum hauptsächlich wegen seines prachtvollen Erscheinungsbildes und als stummer Zeuge des Kunstverständnisses des Hauses Habsburg ausgestellt wurde, sollte es im Museum für Kunst und Industrie für den zeitgenössischen Praktiker als Anleitung und als Inspirationsquelle dienen.¹⁴⁰ Deswegen war, meiner Meinung nach, eine Präsentation der Kunstwerke nach dem Prinzip der

¹³⁸ Boeckl 1988.

¹³⁹ Festschrift Museum für Kunst und Industrie 1871, S. 22 f.

¹⁴⁰ Völker 1988, S. 39.

Materialgerechtigkeit zu jener Zeit zumindest im Museum für Kunst und Industrie sehr sinnvoll. Im Historismus waren fast alle Kunstepochen der vergangenen Jahrhunderte von Bedeutung für die Gegenwart. Damit die Objekte allerdings als Vorbild für einen zeitgenössischen bildenden Künstler dienen konnten, wäre es beispielsweise für einen Goldschmied nicht hilfreich gewesen, wenn die ausgestellten Kunstwerke seines Metiers auf verschiedene Epochen aufgeteilt und mit Erzeugnissen anderer Materialien kombiniert gewesen wären. Aufgrund der Aufstellung nach dem Prinzip der Materialgerechtigkeit fand er nun alle Kunstwerke aus Gold zusammengefasst in einem Raum vor sich und konnte somit Details aus verschiedenen Epochen für seine Neuschöpfungen studieren.

Wie ähnlich beide Sammlungen in vielen Dingen waren, zeigt auch der berufliche Werdegang von Albert Ilg, der in beiden Häusern tätig war. Bevor Ilg nämlich 1876 Direktor der Sammlung kunstindustrieller Gegenstände im Hofmuseum wurde, war er unter seinem Lehrer Rudolf Eitelberger vier Jahre lang als Offizial im Museum für Kunst und Industrie tätig. Außerdem lehrte er als Dozent in der Kunstgewerbeschule.¹⁴¹ Ilg, der sich anfangs sehr um die Ambraser Sammlungsbestände kümmerte, war in den 90er Jahre des 19. Jh., wie bereits erwähnt, nicht unwesentlich an der Innerraumgestaltung des Hofmuseums und der Neuaufstellung der Kunstkammer beteiligt. Ilg blieb Zeit seines Lebens dem Kunstgewerbe stark verbunden. Im Dezember 1892 fand er in einem Vortrag vor dem niederösterreichischen Gewerbeverein über das Gebäude des Hofmuseums besonders lobende Worte für Carl von Hasenauer, der es seiner Meinung nach in besonderer Weise verstanden hatte, die Erzeugnisse des modernen Kunstgewerbes harmonisch in den Gesamtplan seiner Museen einzubinden.

Nach dem Fall der Monarchie, ab 1920, versuchte man mithilfe einer Museumsreform erneut, eine klare Trennungslinie zwischen den beiden Sammlungskompetenzen zu ziehen, doch die Verhandlungen erwiesen sich als äußerst schwierig. Nach dem Willen des Ministeriums sollte nämlich der außenstehende Direktor des Museums für Kunst und Industrie, Richard Ernst, gleichzeitig auch die Leitung für die Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe übernehmen. Da dieser Plan aber auf heftigen Widerstand vonseiten des kunsthistorischen Museums stieß und auch kontraproduktiv hinsichtlich einer klaren Trennung gewesen wäre, konnte Richard Ernst diese Doppelfunktion nur wenige Jahre

¹⁴¹ Egger 2000, S. 276 f.

ausführen.¹⁴² Diese Museumsreform konnte erst 20 Jahre später durch den sogenannten Interessenausgleich der beiden Museen im Jahr 1940 abgeschlossen werden.¹⁴³ Erst danach waren die Sammlungskonzepte klarer voneinander getrennt.

9. Die ersten Umgestaltungen der Kunstkammer unter Julius von Schlosser

Julius von Schlosser fungierte 1902 bis 1918 als Direktor der Sammlung für kunstindustrielle Gegenstände und Waffen sowie 1918 bis 1923 als Direktor der umbenannten Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe.¹⁴⁴ Besonders in den Sälen 24 und 24a¹⁴⁵ führte er schon in den ersten Jahren des 20. Jh. umfassende Änderungen hinsichtlich der Aufstellung durch, die sich auch noch in späteren Konzeptionen bemerkbar machten. Viele Kunstobjekte, deren Qualität Schlosser als nicht erstklassig einstufte, wurden von den Sammlungsräumen ins Depot verwiesen. Des Weiteren wurden in den Sälen 24 und 24a auf seine Anweisung hin fast alle Objekte aus Bronze neu geordnet. Aufgrund der hohen Anzahl der Werke aus Bronze ist es leider nicht möglich, hier auf diese Veränderungen im Detail einzugehen. Es sei nur soviel gesagt, dass die Anzahl der Vitrinen von 1891 bis 1906 von fünf auf neun Stück gestiegen ist. Innerhalb dieser Vitrinen versuchte man, die Objekte nun nach ihrer Entstehungszeit und ihrem Ursprungsland zusammenzufassen.¹⁴⁶ Auch die Präsentation der Marmorwerke erfuhr eine Veränderung, da man schon bei der ersten Aufstellung 1891 über deren Reihung nicht glücklich war.¹⁴⁷ Besonders die Werke des 19. Jh. wurden für diesen Saal als unpassend erachtet, wie folgende Sätze aus dem Sammlungskatalog von 1891 in der Einleitung des Textes für Saal 24 bezeugen:

„Bei der Eingangsthür beginnt die Reihenfolge mit Arbeiten des italienischen Quattrocento und endet bei dem Ausgang zur Waffensammlung mit solchen des Rococco. In dieser chronologischen Folge mussten die grossen Marmorstatuen aus der

¹⁴² Haupt 1991, S. 127, 260.

¹⁴³ Siehe Kap. 15.2., S.62f

¹⁴⁴ Haupt 1991, S. 259.

¹⁴⁵ Vgl. Grundriss 1891 (Abb.11)

¹⁴⁶ Kat.Slg. KHM 1906

¹⁴⁷ Lhotsky 1945 II, S. 635.

classistischen Epoche vom Beginn des XIX.Jahrh. aus Gründen des Geschmacks und der Symmetrie selbstständig eingefügt werden.“¹⁴⁸

Julius von Schlosser ließ deswegen insgesamt sechs lebensgroßen Statuen aus Carraramarmor aus dem 19. Jh. aus diesen beiden Räumen entfernen und auf den Korridoren des Museums aufstellen, wo sie bis in die 1920er Jahre verblieben.¹⁴⁹ 1926 wurden drei von ihnen in die Österreichische Galerie Belvedere übertragen.

Dabei handelte es sich um die Werke „Bellerophon im Kampfe mit Chimeira“(Abb.35) und „Amor mit Pfeil“ (Abb.36) von Johann Schaller sowie „Venus und Mars mit Amor“ (Abb.37) von Leopold Kiesling. Alle diese Werke sind noch heute in der Galerie Belvedere zu besichtigen. Wie bereits erwähnt, war es aufgrund des dadurch frei gewordenen Platzes nun auch möglich, vier weitere Vitрины in Saal 24 aufzunehmen.

In welchem Jahr genau diese Neuaufstellungen in den beiden Sälen stattgefunden haben, ist nicht belegbar. Allerdings muss die Umgestaltung spätestens 1906 vollendet gewesen sein, da der in diesem Jahr publizierte Führer alle Änderungen bereits beinhaltete. Zwei Jahre später, 1908, wurde nach langjährigem Ersuchen von Schlossers, endlich eine eigene Restaurierungswerkstatt für die Kunstkammer eingerichtet, die sie sich davor mit dem Antikenkabinett teilen musste.¹⁵⁰ Im selben Jahr veröffentlichte Julius von Schlosser auch das erste bahnbrechende Werk über die Kunstkammer mit dem Titel „Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance“. Dieser Publikation ist es zu verdanken, dass ab diesem Zeitpunkt die Kunstkammer als eigene Gattung stärker ins Bewusstsein der Kunsthistoriker rückte. Um seinen Zeitgenossen die Unterschiede der Sammlungspraktiken in der Renaissance bzw. im 18. und 19. Jh. vor Augen zu führen, konzentrierte von Schlosser sich vor allem auf die Beschreibung der skurrilen, abartigen und wunderlichen Kunstobjekte. Sein Buch, das mit dem Ursprung des Sammelwesens im Mittelalter beginnt und sich bis zur Entwicklung des Museumswesens im frühen 20. Jh. erstreckt, gilt deswegen immer noch als eines der wichtigsten Standardwerke zum Thema Kunstkammer.

¹⁴⁸ Kat.Slg. KHM 1891, S. 211.

¹⁴⁹ Lhotsky 1945 II, S. 635.

¹⁵⁰ Lhotsky 1945 II, S. 636.

10. Die Museumskrise vor dem Ersten Weltkrieg

Nach der Jahrhundertwende wurden viele der großen Museen und ihre Sammlungspräsentationen als nicht mehr zeitgemäß erachtet. Trotz oder auch aufgrund der rasch ansteigenden neuen Museumsgründungen zu Beginn des 20. Jh. war man vielerorts der Meinung, dass an dem Verhältnis zwischen Museum bzw. Kunst und Öffentlichkeit etwas nicht stimmen würde. Schon Mitte des 19. Jh. bezeichnete der deutsche Literaturwissenschaftler Friedrich Theodor Vischer die großen europäischen Museen als „schöne Gräber“.¹⁵¹ Gemeint war damit, dass Museen ihre Objekte herausgelöst aus ihrem Kontext zu leblosen Zeugen ihrer Zeit machten. In seinem 1890 entstandenen Werk „Rembrandt als Erzieher“ kritisierte auch der deutsche Schriftsteller und Kulturkritiker Julius Langbehn die Sammlungspräsentationen der Museen, indem er deren Konzepte mit den Wortspalten in einem Wörterbuch verglich.¹⁵² Damit wollte er ausdrücken, dass genauso wenig wie die alphabetische Aneinanderreihung von Worten in einem Wörterbuch die gesamte deutsche Sprache erfassbar machen würde, so wenig könnten die überfüllten und gedrängten Aufstellungen von Kunstobjekten in einem Museum die Kunstgeschichte begreifbar machen. Die Masse an Ausstellungsstücken und deren Präsentation würden den Besucher sehr schnell ermüden und ihn dazu auffordern, nicht allzu viel Zeit in einem Museum zu verbringen. Der ungebildete Besucher würde von der Fülle der Objekte abgestoßen werden. Im Gegensatz dazu würde der ästhetisch gebildete Besucher die Art und Weise, wie die Kunstobjekte in den Räumen präsentiert werden, ablehnen.

Auch wenn am Beginn des 20. Jh. mehr Kunst als je zuvor für das Bürgertum zugänglich war, wurde es aber auch für viele Menschen immer schwieriger, diese richtig zu verstehen und einzuordnen. Allein in Deutschland wurden zwischen den Jahren 1900 und 1920 etwa 210 größere und kleinere Museen gebaut. Das waren fast so viele wie im gesamten vorherigen Jahrhundert zusammen.¹⁵³ Je größer und umfangreicher die Ausstellungen der Museen wurden, desto mehr Besucher waren damit überfordert. Der Kunstsammler und Kunsthistoriker Werner Weisbach bezeichnete diese Jahre vor Kriegsbeginn deswegen als Museumskrise.¹⁵⁴ Rückblickend betrachtet waren die Kritikpunkte jener Zeit sehr

¹⁵¹ Sheehan 2002, S. 214.

¹⁵² Sheehan 2002, S. 213.

¹⁵³ Sheehan 2002, S. 226.

¹⁵⁴ Sheehan 2002, S. 214.

zukunftsweisend für museale Präsentationsformen. In der Kunstkammer im Kunsthistorischen Museum dauerte es jedoch aufgrund des Platzmangels noch drei Jahrzehnte, bis eine Verbesserung umgesetzt werden konnte.

11. Das Kunsthistorische Museum und seine Sammlungen während der Ersten Republik

Über die Jahrhundertwende hinweg blieb das Kunsthistorische Museum ein großer Anziehungspunkt für das Publikum. Die Kriegseignisse führten ab 1914 zu einem starken Nachlassen der Aktivitäten im Haus.¹⁵⁵

Von August 1914 bis März 1915 blieb das Museum für Besucher sogar gesperrt und nach der Wiedereröffnung war es nur an zwei Wochentagen geöffnet: Dienstags konnte der 1.Stock besichtigt werden, freitags das Hochparterre. Das Münzkabinett im 2.Stock blieb geschlossen. Ab 1917 war das Museum wieder an drei Wochentagen zugänglich.¹⁵⁶ Den Ersten Weltkrieg überlebte das Museum mit sehr geringen Verlusten, und mit der Landesverweisung von Kaiser Karl I. im November 1918 gingen die Sammlungen des Kaiserhauses in Staatsbesitz über.

Die eigentliche Gefahr kam erst im Nachhinein – durch die Forderungen der Siegermächte und der Nachfolgestaaten, allen voran Italien und Ungarn.¹⁵⁷ Aus der Sammlung der Kunstkammer verlangten die Italiener die Büste von „Franz II.“ von Antonio Canova. Nach den Friedensverhandlungen von St. Germain kam die Büste allerdings wieder in die Sammlung zurück.¹⁵⁸ An Ungarn musste Österreich jedoch 147 Kunstgegenstände abtreten, von denen ein Großteil aus der Kunstkammer stammte. Ab dem Jahr 1919 war das Museum außer montags an allen Tagen für Besucher geöffnet. Mit Ausnahme von Dienstag und Freitag war der Eintritt sogar kostenlos.

Ein Jahr später, im September 1920, wurde das Museum offiziell in „Kunsthistorisches Staatsmuseum in Wien“ umbenannt.¹⁵⁹ Die neuen Besitzverhältnisse forderten auch eine Neuorganisation des staatlichen Museumswesens, die in Form der bereits erwähnten

¹⁵⁵ KHM und seine Sammlungen, Kugler, S. 10.

¹⁵⁶ Haupt 1991, S. 62.

¹⁵⁷ KHM und seine Sammlungen, Kugler, S. 11.

¹⁵⁸ Haupt 1991, S. 66 ff.

¹⁵⁹ Haupt 1991, S. 72.

Museumsreform von 1920 umgesetzt wurde. Die Meinungen darüber, wie so eine Reform auszusehen hat, gingen stark auseinander. Einigkeit bestand jedoch darin, dass das Museumsgebäude sowie die reiche Ausstattung als nicht mehr zeitgemäß erachtet wurden. Außerdem war man der Meinung, dass die verschiedenen Sammlungen nicht mehr unter einem Dach, sondern an verschiedenen Orten präsentiert werden sollten. Doch die schlechte wirtschaftliche Lage führte dazu, dass diese Pläne nicht realisiert werden konnten.¹⁶⁰ Ein anderes wichtiges Anliegen des Komitees war es auch, dass die Kunstgegenstände der einzelnen Sammlungen nun endlich nach zeitlich und räumlich begrenzten Kulturkreisen geordnet werden sollten und nicht mehr aufgrund ihres Materials oder ihrer Verwendung.¹⁶¹ Dieses Vorhaben sollte jedoch noch mehrere Jahre auf seine Umsetzung warten müssen. Im weiteren Verlauf wurde die in den letzten Jahren vernachlässigte Sammlung an Tapisserien an die Direktion der Kunstkammer angeschlossen und in die Säle der Neuen Hofburg übersiedelt.¹⁶²

Ein noch viel wichtigeres Ereignis für die Kunstkammer war allerdings die Ausgliederung der Waffensammlung aus der Sammlungsdirektion und aus den Sälen des Hochparterres 1918.¹⁶³ Der bisherige unbeliebte Name „Sammlung kunstindustrieller Gegenstände und Waffen“ war somit auch nicht mehr aktuell, und man entschied sich 1919 zu einer Umbenennung in „Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe“. Ziel war es, die Skulpturensammlung im Namen hervorzuheben.¹⁶⁴ Während die administrative Ausgliederung schon 1919 durchgeführt wurde, konnte die tatsächlich Übersiedlung der Waffen erst Ende der 1920er Jahre beginnen; erst zu diesem Zeitpunkt standen die Räumlichkeiten der Neuen Burg für die Waffensammlung bereit.

Neben der Ausgliederung der Waffensammlung, gab es Anfang der 20er Jahre jedoch auch einen wichtigen hausinternen Zuwachs an die Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, der im Juli 1921 die großartige Tapisseriensammlung unterstellt wurde.¹⁶⁵ Diese Angliederung war das Ergebnis heftiger Proteste von Seiten der Wiener Künstlerschaft, als im Herbst 1919 an die Öffentlichkeit gelangte, dass die Tapisserien durch den Staat verkauft werden sollten.

¹⁶⁰ Haupt 1991, S. 73 f.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Haupt 1991, S. 81.

¹⁶³ Haupt 1991, S. 83.

¹⁶⁴ Haupt 1991, S. 104; Distelberger 1988, S. 49.

¹⁶⁵ Haupt 1991, S. 277.

Um dieses Vorhaben zu verhindern gründete der Maler und spätere Direktor des Museums für Angewandte Kunst, Dr. Hermann Trenkwald ein Komitee, welches eine Ausstellung der bedrohten Tapisserien im Schloss Belvedere 1920 organisierte.¹⁶⁶ Ziel dieser Ausstellung war es die Tapisserien, die hauptsächlich in Depots lagerten der Öffentlichkeit zu präsentieren. Neben Hermann Trenkwald, saß auch der damalige Direktor der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, Dr. Hermann Julius Hermann, sowie der damalige Direktor der Gemäldegalerie, Dr. Ludwig von Baldass und Frau Hermine Bach, die Leiterin des Restaurier Ateliers der Tapisserien im Komitee.¹⁶⁷

Ihnen ist es hauptsächlich zu verdanken, dass aufgrund des enormen Erfolges der Ausstellung, an einen Verkauf der Wandteppiche nicht mehr zu denken war und die Sammlung dem Museum erhalten blieb.

12. Die zweite Aufstellung der Kunstkammer 1928

Obwohl die tatsächliche Übersiedlung der Waffensammlung erst einige Jahre später stattfand, kam es in den Räumlichkeiten der Kunstkammer schon zu ersten Veränderungen. Der Drang nach einer weiteren Umgestaltung muss zu diesem Zeitpunkt besonders groß gewesen sein, und man wollte nicht warten, bis die Räume der Waffensammlung frei wurden. Obwohl die Aufstellung aus dem Jahr 1928 sehr an die Ursprungsausstellung angelehnt war, gab es doch einige wesentliche Veränderungen. Die Aufstellung der Gegenstände nach der Materialgerechtigkeit sollte bei dieser Aufstellung ein letztes Mal das leitende Prinzip sein.

Den Anfang der Kunstkammerausstellung markierte nun Saal XV, der in früheren Jahren zusammen mit Kabinett XVI noch Teil der Münz- und Medaillensammlung war.¹⁶⁸ Da das Komitee der Museumsreform allerdings der Meinung war, dass diese Sammlung Oberlicht verlangte, wurde sie 1909 in den zweiten Stock verlegt.¹⁶⁹ In dem frei gewordenen kleinen Kabinett XVI wurden nun Uhren sowie Werke der Mechanik und der Optik des 15. bis 18. Jh. präsentiert. In insgesamt fünf Vitrinen fanden Standuhren, Taschenuhren, Automaten, sowie

¹⁶⁶ Haupt 1991, S.80f.

¹⁶⁷ Kat.Ausst. Schloss Belvedere 1920, S.10.

¹⁶⁸ Vgl. Grundriss 1891 (Abb.11)

¹⁶⁹ Lhotsky 1945 II, S. 630.

astronomische, militärische oder nautische Instrument ihren Platz. Der berühmteste Gegenstand in diesem Raum war zweifelsohne der berühmte Himmelsglobus von Georg Roll (Abb.72) aus der Kunstkammer von Kaiser Rudolf II.

Der Rundgang führte den Besucher weiter in Saal XVII, der mittelalterliche Skulpturen, Tapisserien und Werke der Goldschmiedekunst zeigte. Die berühmte Krumauer Madonna (Abb.38) sowie der Wappenkelch von Kaiser Friedrich III. waren die Highlights in diesem Raum. Die Krumauer Madonna gilt als eine der schönsten spätgotischen Madonnenskulptur und entstand um 1390 im Umfeld des Prager Hofes zur Zeit Kaiser Karls IV. Im benachbarten Kabinett XVIII, das vormals die Uhren und Automaten präsentiert hatte, waren nun die Paramente des Ordens vom Goldenen Vlies untergebracht. In insgesamt sieben Vitrinen konnten hier die prächtigen Messornate des Ordens bewundert werden.

Wie schon in der ersten Aufstellung von 1891 war der nächste Saal mit der Nummer XIX für die herausragendsten Goldschmiedearbeiten sowie für Werke aus Bergkristall und Halbedelsteinen reserviert. Dieser Saal, der sich seit der Eröffnung einer großen Beliebtheit seitens der Besucher erfreute, präsentierte in sieben großen und mehreren kleinen Vitrinen die prächtigsten Stücke der habsburgischen Kunstkammern. Auch in der neuen Aufstellung war das berühmte Salzfass von Benvenuto Cellini, die Saliera, hier zu finden. Unzählige prächtige Bergkristallgefäße aus Mailänder Werkstätten schmückten diesen Saal ebenfalls. Mailand war im 16. Jh. nämlich der absolute Spitzenreiter in dieser Kunstgattung, und die Wiener Kunstkammer war und ist im Besitz der weltweit größten Sammlung solcher Objekte.¹⁷⁰ In den Vitrinen konnte der Besucher außerdem kunstvoll verzierte Straußeneier, Bezoarsteine und Nautiluspokale entdecken. Ebenfalls vertreten waren die allegorischen Karyatiden (Abb.4) der vier Jahreszeiten von Wenzel Jamnitzer aus dem Jahr 1569. Sie gehörten ursprünglich zu einem drei Meter hohen Silberbrunnen für Kaiser Maximilian II.; sie sind, wie bereits erwähnt, die einzigen Überreste dieses Werkes, das 1748 unter Kaiserin Maria Theresia eingeschmolzen wurde.

Die Problematik einer Aufstellung nach der Materialgerechtigkeit muss meiner Meinung nach in Saal XIX besonders deutlich zum Ausdruck gekommen sein. So kann man dem Museumsführer von 1930 entnehmen, dass die Karyatiden von Jamnitzer innerhalb der 1. Vitrine direkt neben einer russischen Verbrüderungsschale aus dem 17. Jh. und einem

¹⁷⁰ Kat.Slg. KHM 1975, S. 48.

Augsburger Prunkbecher aus dem 18. Jh. präsentiert wurden. Direkt neben der Vitrine befanden sich dann noch die zwei Bronzeplastiken Matthäus Donners von 1750, die Kaiserin Maria Theresia (Abb.39) und ihren Gatten (Abb.40) zeigen.¹⁷¹ Die Sinnhaftigkeit einer solchen musealen Aufstellung, die als einziges Verbindungsglied der Objekte ihr Material oder ihren Verwendungszweck sah, fällt aus heutigen Gesichtspunkten sehr schwer.

Der nächste Saal mit der Nummer XX zeigte Werke aus Keramik, Glasmalereien sowie Wachsplastiken. Im Gegensatz zur ersten Aufstellung von 1891 wurden die Objekte aus Emaille nun aus diesem Saal verbannt. Nach wie vor waren hier jedoch die zwei paraguayischen Prachtvasen von König Philipp V. aus dem 18. Jh. untergebracht.¹⁷²

Neben den frei stehenden Objekten befanden sich in 14 Vitrinen Meisterwerke der Hinterglasmalerei, europäische und asiatische Porzellane, italienische und österreichische Glasarbeiten sowie besondere Majoliken und Wachsbossierungen. Als besonderes Porzellan sei hier kurz die Meißener Altargarnitur von Johann Joachim Kändler aus dem Jahr 1740 erwähnt. Diese Gruppe wurde in der 2. Vitrine präsentiert und bestand aus 12 Apostelfiguren, sechs Altarleuchten, zwei Kruzifixen, einer Glocke und weiteren Altargeräten. Diese Exponate kamen 1750 als Geschenk von Kurfürst August II. von Sachsen für Kaiserin Maria Theresia an den Wiener Hof.¹⁷³ Interessant zu erwähnen ist – meiner Meinung nach – noch, dass sich in der 14. Vitrine die Sammlung der ersten Glaserzeugnisse aus Hall in Tirol befand. 15 Werke zeugten hier von der Kunstfertigkeit der ersten Glashütte in Tirol, die von Erzherzog Ferdinand II. gegründet worden war.¹⁷⁴

In Kabinett XXI wurden nach wie vor die deutschen, italienischen und französischen Prunkmöbel der kaiserlichen Sammlung untergebracht. Die alte Aufstellung wurde im Wesentlichen so beibehalten.

Der nächste Saal mit der Nummer XXII präsentierte einen großen Teil der Skulpturensammlung aus Elfenbein, Bernstein, Horn, Holz und Stein. Aber auch Objekte aus exotischen Materialien waren in diesem Saal aufgestellt. Eines der bekanntesten Objekte war das hölzerne Spielbrett für den „Langen Puff“ (Abb.41) von Hans Kels d. Ä. aus dem Jahr

¹⁷¹ Kat.Slg. KHM 1930, S. 78

¹⁷² Kat.Slg. KHM 1930, S. 80.

¹⁷³ Kat.Slg. KHM 1930, S. 81.

¹⁷⁴ Kat.Slg. KHM 1930, S. 85.

1537, das er für Kaiser Ferdinand I. geschaffen hatte. Es gilt als eines der Hauptwerke des süddeutschen Kleinmeistertums der Renaissance. Rund um das Spielbrett sind die Wappen jener Territorien und Herrschaften aufgereiht, über die die Habsburger bis ins 16. Jh. herrschten.¹⁷⁵ Zusammengeklappt sieht man auf der einen Seite das Reiterstandbild von Karl V. umgeben von mehreren Medaillonbildern diverser Habsburger; auf der anderen Seite wird das Reiterstandbild von Ferdinand I. ebenfalls umgeben von mehreren Medaillons gezeigt.¹⁷⁶ Im Inneren befinden sich außerdem 32 Spielsteine, die aus Holz geschnitzt sind. Als ein bemerkenswertes Beispiel für eine hölzerne Skulptur in diesem Saal sei die Skulptur des „Adam“ von Tilmann Riemenschneider erwähnt, die um 1500 in Würzburg entstanden ist. Aber auch die drei berühmten barocken Elfenbein-Reiterstatuetten von Matthias Steinle, die Leopold I., Joseph I. und Karl VI. zeigen, konnten in diesem Saal bewundert werden.

Den Abschluss der Kunstkammer bildete auch in dieser Aufstellung der Saal XXIV. Die Objekte in diesem Raum repräsentierten gleichzeitig den glanzvollen Höhepunkt der Skulpturen- und Statuettensammlung. Eine Vielzahl der berühmtesten Büsten und Skulpturen der kaiserlichen Sammlung konnte hier studiert werden. Aufgrund der Umgestaltungen durch Julius Schlosser im Jahr 1906 waren nun hauptsächlich die Marmorskulpturen und Bronzeplastiken des 15. bis 18. Jh. vertreten. Auch in diesem Saal führte das Prinzip der Materialgerechtigkeit zu einer eigentümlich Aufstellung mehrerer Büsten aus verschiedenen Kunstepochen direkt nebeneinander. Natürlich wurden die zwei im Stil verwandten Bronzestatuen von „Kaiser Rudolph II.“ (Abb.42) von Adrian de Vries (1603 und 1607) und die Büste „Kaiser Karls V.“ (Abb.43) von Leone Leoni (1555) benachbart aufgestellt.¹⁷⁷ In unmittelbarer Nachbarschaft fand der Besucher jedoch auch die berühmte weibliche Marmorbüste von Francesco Laurana (Abb.44) aus dem Ende des 15. Jh. sowie die Bronzestatuette „Kaiser Josephs II.“ von Franz Xaver Messerschmidt aus dem Jahr 1765.¹⁷⁸ Ebenfalls vertreten war das wohl berühmteste Werk aus der Frühzeit der italienischen Bronzestatuette, nämlich „Bellerophon bändigt Pegasus“ (Abb.45) von Bertoldo di Giovanni, einem Schüler Donatello und Lehrer Michelangelo.¹⁷⁹ Dass eine solche Aufstellung einer modernen Wissensvermittlung nicht mehr Rechnung tragen konnte,

¹⁷⁵ Rainer 2010 I, S. 74.

¹⁷⁶ Kat.Slg. KHM 1930, S. 87.

¹⁷⁷ Kat.Slg. KHM 1930, S. 98 -102.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Kat.Slg.KHM 1975, S. 45.

machte sich schon bald bemerkbar. Dennoch sollte diese Ausstellungskonzeption noch weitere sieben Jahre bestehen bleiben; erst 1935 nahm man eine radikale Umgestaltung der Kunstkammer in Angriff. Die Gründe für diese spätere umfassende Neuordnung waren jedoch nicht nur die inzwischen veraltete Art der musealen Kunstvermittlung und die frei werdenden Räume der Waffensammlung, sondern auch die erhebliche Erweiterung der Sammlung der Kunstkammer in den 20er und 30er Jahren des 20. Jh.

13. Sammlungszuwächse für die Kunstkammer

Gegen Ende des 19. Jh. und zu Beginn des 20. Jh. änderte sich der europäische Kunstmarkt radikal. Die Rolle der Herrscherhäuser als traditionelle Förderer und Arbeitgeber von zeitgenössischen Künstlern kam praktisch völlig zum Erliegen. Nur noch eine geringe Anzahl an Künstlern wurde von einem Schirmherrn alleine beschäftigt, der Rest begann seine Kunstwerke durch Galerien, Ausstellungen oder Auktionen selbst zu verkaufen.¹⁸⁰ Demzufolge hatte nicht mehr nur die Aristokratie, sondern auch die reiche Privatklientel die Möglichkeit, alles zu kaufen, was als Kunst definiert wurde. Es begann somit ein Wettrennen um die besten verfügbaren Kunstgegenstände zwischen musealen Einrichtungen, die ihre Sammlung zu ergänzen und zu erweitern versuchten, und reichen Privatpersonen, die eine neue Sammlung aufbauen wollten. Besonders bei historischen Meisterwerken war ein starker Rückgang der Angebote bemerkbar, da Objekte, die einmal erworben worden waren, nur sehr selten wieder auf dem Markt auftauchten. Dies hatte eine strake Preiserhöhung zur Folge, und da die reichen Privatsammler oft mehr finanzielle Mittel zum Kauf von historischen Kunstwerken zur Verfügung hatten als die großen Museen, verschwand ein Großteil der Werke in Privathaushalten.¹⁸¹ Deswegen wurde eine Kooperation zwischen Museen und Privatsammlern ab der Jahrhundertwende immer wichtiger. Die Museen versorgten die Sammler mit Informationen und wichtigen Kontakten, im Gegenzug dazu traten die Sammler als großzügige Geldgeber für museale Sammlungen in Erscheinung und stifteten meistens am Ende ihres Lebens ihre Kunstschatze dem Museum.¹⁸² Auf diesem Wege konnten sie auch sicher sein, dass ihnen und ihrer Sammlung auch nach ihrem Tod die

¹⁸⁰ Sheehan 2002, S. 230.

¹⁸¹ Sheehan 2002 S. 231.

¹⁸² Ebd.

erwünschte Ehrung zuteilwurde. Solche Kooperationen waren für viele Museen ein wichtige Quelle, um ihre Sammlungen zu erweitern. Besonders im 20. Jh., nach dem Fall der Monarchie, wuchsen die Sammlungsbestände der Kunstkammer auf diesem Wege erheblich.

13.1 Die Estensische Sammlung

Wichtig zu erwähnen ist an dieser Stelle die sogenannte „Estensische Sammlung“ des Hauses Obizzi, die allerdings auf dem Erbweg und nicht aufgrund einer Stiftung an das Haus Österreich-Este gelangte.

Ihren Namen erhielt die Sammlung erst im 19. Jh., als der letzte Besitzer, der Herzog von Mantua, sie Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este vererbte.¹⁸³ Korrekt betrachtet entstand die Estensische Sammlung aus vier verschiedenen Teilen:

- Sammlung des Hauses Obizzi
- Kunstobjekte, die die italienische Regierung dem letzten Herzog von Modena, Franz V., überlassen hatte
- einige Kunstwerke aus der Privatsammlung von Franz V.
- einige Neuerwerbungen¹⁸⁴

In Wien ließ Herzog Franz V. von Modena einen Teil seiner Sammlung im Palais Modena in der Beatrixgasse aufstellen.¹⁸⁵ Nach dessen Tod ließ sein Erbe, Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand, den übrigen Teil der Obizzi-Sammlung ebenfalls ins Palais Modena übersiedeln, wo die Sammlung bereits von 1904 bis 1908 dem Publikum offen stand. Jene Gegenstände, die Franz V. nach der Revolution von 1859 persönlich nach Wien gebracht hatte, sind jedoch nicht Teil der Sammlung. Nach dem Wiener Frieden wurde Franz V. von der italienischen Regierung ein Teil der Modena-Sammlung, hauptsächlich Bronzestatuetten, zugesprochen, die – wie bereits erwähnt – zum Grundstock der Estensischen Sammlung gehörte. Ab 1908 begann man, auf Geheiß von Erzherzog Franz Ferdinand, mit der Übersiedlung und der Neuaufrstellung der Objekte in der Neuen Burg.¹⁸⁶ Im Zuge dessen wurde beschlossen, dass nur die hochwertigen Stücke in die Aufstellung miteinzubeziehen sein. Die Übersiedlung war allerdings erst 1918 abgeschlossen. Im Lichthof wurden die Antiken aufgestellt, während die übrigen Kunstgegenstände im 1. Stock untergebracht wurden.

¹⁸³ Planiscig 1919, S. 5.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Planiscig 1919, S. 7.

¹⁸⁶ Ebd.

Aufgrund des steigenden Platzmangels in der Neuen Burg wurde die Estensische Sammlung allerdings 1935 als Einheit aufgelöst und die Kunstwerke wurden auf die verschiedenen Sammlungen des Kunsthistorischen Museums aufgeteilt.¹⁸⁷ Dadurch kamen einige italienische Skulpturen des Mittelalters und der Renaissance sowie mehrere Bronzen und Plaketten in die Sammlung der Kunstkammer.

13.2. Die Dr.-Albert-Figdor-Stiftung

Eine weitere Vermehrung der Bestände der Kunstkammer ermöglichte die Sammlung Figdor. Der Wiener Bankier Ferdinand Figdor vermachte seinem Sohn Albert ein riesiges Vermögen, das dieser zum Großteil in eine Kunstsammlung investierte. Noch vor Eröffnung des neuen Hofmuseums bot Albert Figdor seine Sammlung dem Museum als Widmung an. Der damalige Oberstkämmerer Graf Trauttmansdorff lehnte diese Widmung jedoch ab, da man nicht wollte, dass die kaiserlichen Sammlungen zusammen mit der Privatsammlung eines jüdischen Bankiers ausgestellt werden.¹⁸⁸ Diese hochmütige Ablehnung sollte sich jedoch als großer Fehler erweisen. Als man einige Jahre später doch gewillt und bestrebt war, die Sammlung in den Bestand aufzunehmen, wurde dem Bankier auf Anraten von Erzherzog Franz Ferdinand im Gegenzug der Titel des Barons versprochen. Albert Figdor lehnte jedoch ab. Erschwerend kam hinzu, dass 1923 das so genannte „lex figdor“ vom Denkmalamt in Kraft getreten ist, das ihm den Verkauf seiner Kunstschatze ins Ausland verbot.¹⁸⁹ Da Albert Figdor dieses Gesetz als persönliche Beleidigung empfand, blieben alle weiteren Verhandlungen erfolglos.

Bevor Albert Figdor 1927 kinderlos verstarb, vermachte er seinen ganzen Kunstbesitz seiner Nichte Margarete Becker-Walz in Heidelberg, die die Sammlung an ein Wiener Konsortium versteigern ließ.¹⁹⁰ Danach griff der Wiener Kunsthändler Gustav Nebehay im Namen des Konsortiums die Verhandlungen mit dem Bund über die Freigabe der Sammlung erneut auf. Man einigte sich darauf, dass Nebehay einen gewissen Teil der Kunstwerke dem Bund als Widmung überließ, dafür erhielt er freien Handlungsspielraum für die übrige Sammlung. Nach Abschluss der Verhandlungen wurden die meisten Kunstobjekte unter dem Namen

¹⁸⁷ Distelberger 1982, S. 50.

¹⁸⁸ Weixlgärtner 1932, S. 4.

¹⁸⁹ Weixlgärtner 1932, S. 4.

¹⁹⁰ Ebd.

„Dr.-Albert-Figdor-Stiftung“ der Kunstkammer im Kunsthistorischen Museum angegliedert und ab 1931 in zwei Sälen in der Neuen Burg (Abb.46) präsentiert.¹⁹¹ Im Ganzen umfasste diese Sammlung ungefähr 2.000 Einzelpositionen. Darunter waren Werkzeuge aller Art, astronomische Instrumente, Textilien, Holzstatuen, Bronzestatuetten, Tafelbilder, Gemälde und etliche Möbel vertreten.¹⁹² Nach der großen Museumsreform, die in den Jahren 1920 bis 1940 stattfand, gelangte ein Großteil der Sammlung in den Besitz des Museums für Kunst und Industrie am Stubenring.

13.3. Das Legat Gustav Benda

Auch Gustav von Benda, ein reicher jüdischer Kunstmäzen und Freund von Albert Figdor, hinterließ nach seinem Tod im Jahr 1932 seine Kunstsammlung dem Kunsthistorischen Museum. Doch diese Erbschaft kam nicht unerwartet und deshalb wurde Gustav Benda schon 1910 im Gegenzug in den Adelsstand erhoben.¹⁹³ Die Benda-Sammlung galt mit Recht als eine der hervorragendsten Wiener Privatsammlungen. Als Vorbild dienten Benda die um die Jahrhundertwende entstandenen Pariser Privatsammlungen. Zeit seines Lebens war es nicht sein Ziel, eine möglichst umfangreiche Sammlung zu schaffen, sondern sein Interesse lag primär an der Bedeutung der einzelnen Kunstwerke. Obwohl der Sammlungsschwerpunkt auf Skulpturen und Bronzen der italienischen Renaissance lag, befanden sich in der Sammlung auch Gemälde, Miniaturen, französische Möbel, Objekte des Kunsthandwerks sowie einige Waffen.¹⁹⁴ Durch seine großzügige Widmung gelangten einige wichtigen Werke der Florentiner Frührenaissance in die Sammlung der Kunstkammer.¹⁹⁵

Die Kunstobjekte wurden jedoch nicht in die Räume des Hochparterres im Kunsthistorischen Museum integriert, weil Benda in seinem Testament verfügte, dass seine Sammlung nach Möglichkeit in der gleichen Anordnung ausgestellt werden sollte, wie es auch in seiner eigenen Wohnung am Opernring der Fall war. Diesem Wunsch kam die Museumsverwaltung 1932 gerne nach. Da in den Räumen der Kunstkammer aus Platzmangel nicht mehr genügend Ausstellungsfläche zur Verfügung stand, wurde die Benda-Sammlung in Saal II

¹⁹¹ Weixlgärtner 1932, S.5 f.

¹⁹² Weixlgärtner 1932, S.6 f.

¹⁹³ Lhotsky, S. 637.

¹⁹⁴ Kat.Slg. KHM 1932, S. 2.

¹⁹⁵ Distelberger 1982, S. 50, 51.

(Abb.47) in der Neuen Burg präsentiert.¹⁹⁶ Hierzu erschien 1932 auch ein Kurzführer, der vom Verein der Museumsfreunde herausgegeben wurde. Um dem Letzten Willen von Gustav Benda Folge zu leisten, wurden die kleineren Gegenstände entsprechend ihres Materials aufgestellt. Insgesamt befanden sich in diesem Saal sechs große Vitrinen, die entweder Objekte der Kleinkunst, des Silberhandwerks, Bronzestatuetten oder Miniaturen beinhalteten. Neben und zwischen den Vitrinen gab es außerdem 98 frei stehende und hängende Kunstwerke, darunter einige Holzstatuen, Möbelstücke, Waffen, Rüstungen, Büsten und Gemälde.¹⁹⁷ Eines der berühmtesten Objekte der Sammlung war zweifelsohne die Büste des Lachenden Knaben (Abb.48), geschaffen um 1455 von dem Florentiner Bildhauer Desiderio da Settignano.

Als 1935 nach der Übersiedlung der Waffensammlung in die Neue Burg auch dort akuter Platzmangel herrschte, wurde die Benda-Sammlung 1937 in einen Raum im 2.Stock des Kunsthistorischen Museums übersiedelt.¹⁹⁸ Nur noch zwei Jahre sollte die Sammlung unter hier als eigene Einheit bestehen, bevor sie im Jahr 1939 von den Nationalsozialisten aufgelöst wurde. Die Kunstwerke wurden auf die übrigen Schausammlungen des Museums aufgeteilt, der Name des Juden Gustav Benda wurde in den Führern sowie auf den Objektbeschreibungen gelöscht.

13.4. Der Wiltener Kelch

Noch kurz vor Ende der Ersten Republik gelang dem Kunsthistorischen Museum im Herbst 1937 der Erwerb des sogenannten „Wiltener Kelches“ (Abb.49) aus dem Prämonstratenserstift Wilten bei Innsbruck.¹⁹⁹ Hierbei handelt es sich um ein Hauptwerk der hochromanischen Goldschmiedekunst, das in Niedersachsen um 1160 entstanden ist. Um für den stolzen Preis von 520.000 Schilling aufzukommen, sah sich das KHM gezwungen, eine Tapisserieserie und einige wertvolle Stück aus der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe zu verkaufen.²⁰⁰

¹⁹⁶ Haupt 1991, S. 108.

¹⁹⁷ Kat.Slg. KHM 1932, S.1-10.

¹⁹⁸ Haupt 1991, S. 108.

¹⁹⁹ Kuster 2010, S.26.

²⁰⁰ Haupt 1991, S. 120.

14. Die radikale Neuaufstellung der Kunstkammer 1935

Bereits im März 1925 wurde ein Beirat für die staatlichen Kunstsammlungen (Gemäldegalerie und Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe im Kunsthistorischen Museum, Graphische Sammlung Albertina und Österreichische Galerie) ins Leben gerufen.²⁰¹ Dieser Beirat sollte als beratende Funktion bezüglich An- und Verkäufe, sowie musealer Neueinrichtungen und künstlerischen Umgestaltungen tätig werden. Das erste Projekt des Beirats, unter der damaligen Leitung von Bildhauer Prof. Edmund Hellmer, war die Neuaufstellung der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe.²⁰² In den folgenden Jahren wurde an der Neukonzeption gearbeitet. Da die Neue Burg jedoch erst 1928 zur musealen Nutzung bereit war, musste die Übersiedlung der Waffensammlung oft verschoben werden. Demzufolge musste auch die Kunstkammer länger als erwartet auf ihre neue Konzeption warten. Erst unter Alfred Stix, Erster Direktor des Kunsthistorischen Museums, wurde die endgültige Übersiedlung der Waffen im Jahr 1934 angeordnet. Diese Ausgliederung der Waffensammlung aus dem Hochparterre eröffnete der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe durch die nun zur Verfügung stehenden Räume endlich die Möglichkeit der Neuaufstellung der Sammlung. Die darauf folgende Neugruppierung der Exponate, mit Einbeziehung der neuen Sammlungsbestände, konnte in den Jahren 1934 und 1935, unter der Leitung des damaligen Sammlungsdirektors Dr. Leo Planiscig, durchgeführt werden.²⁰³ Für die künstlerische Beratung der Neuaufstellung wurde ab Juli 1934 sogar der renommierte Architekt und damalige Rektor der Akademie der bildenden Künste, Clemens Holzmeister, in den Beirat berufen, der Planiscig bei schwierigen Fragen zur Seite stand.²⁰⁴ Da man im Vorfeld genug Zeit für die Planung hatte, gingen die Arbeiten sehr schnell voran, und die Sammlung konnte schon ein Jahr später, am 1. Juni 1935, für das Publikum geöffnet werden.²⁰⁵

Diese neue Aufstellung hatte nun zwölf Säle mehr zur Verfügung als bei der Eröffnung 1891 (Abb.11 & 50). Somit mussten die einzelnen Kunstwerke nicht mehr durch ihre prunkvolle und gedrängte Aneinanderreihung wirken. Diese überfüllte Anordnung der Objekte entsprach nämlich längst nicht mehr dem Geschmack der Zeit.

²⁰¹ Hassmann 2013.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Kat.Ausst.KHM 1953, S.14 (XIV).

²⁰⁴ Hassmann 2013.

²⁰⁵ Haupt 1991, S.99; Kat.Slg. KHM 1935, S. 1.

Erstmals in der Geschichte der Präsentation der Kunstkammer wurde von einer Aufstellung der Kunstwerke aufgrund ihres Materials und ihres Verwendungszwecks abgesehen, zugunsten einer reduzierten chronologischen Anordnung nach kunstgeschichtlichen Epochen. Die Objekte sollten für sich nun stärker in Erscheinung treten. Um sich nicht nur inhaltlich sondern auch optisch von der Ursprungsaufstellung stärker abzugrenzen, war es nun auch an der Zeit sich von den großen und wuchtigen Vitrinen von Hasenauer zu trennen. Anstelle von großen Sammelvitrinen, sollten nun vermehrt Einzelvitrinen zum Einsatz kommen. Nach Einholung verschiedener Kostenvoranschläge beauftragte Dr. Planiscig zu diesem Zweck 1934 die Wiener Kunstoffschlerei Anton Pospischil (Wien V, Wiedner Hauptstraße 133) um neue, kleinere und schlichtere Vitrinen zu gestalten und anzufertigen.²⁰⁶ Das Ergebnis konnte sich sehen lassen. Für die gesamte Neuaufstellung wurden sowohl neuen Wandschränke (Abb.51), als auch viele kleinere Stehvitri-
nen (Abb.52) produziert, die eine Betrachtung der Objekte von allen Seiten möglich machte. Insgesamt wurden 200 neue Postamente und 220 größere und kleinere Vitrinen, zu einem Preis von 110.000 Schilling erworben, die durch den Verkaufserlös der Tapisserie Serie XXX, Nr.3 „Taufe Christi“ in Höhe von 150.000 Schilling finanziert wurden.²⁰⁷ Die nicht alten nun nicht mehr benötigten Hasenauer Vitrinen wurden deshalb Anfang 1935 an das Naturhistorische Museum abgegeben.²⁰⁸ Innerhalb der neuen Vitrinen, die auch deutlich niedriger als ihre Vorgänger waren, wurden nun auf einer Ebene ausgewählte Objekte präsentiert. Diese Isolierung des Einzelobjekts als Konzeption für eine museale Einrichtung konnte vor allem von den Ausstellungen moderner Kunst um die Jahrhundertwende übernommen werden.²⁰⁹ Die Themen der einzelnen Säle zeigten nun diese chronologische Abfolge: Romantik – Gotik – Renaissance – Manierismus - Barock und Rokoko. Innerhalb eines Raumes bildeten sich Gruppierungen nach Kulturkreisen, Kunstzentren, Werkstätten, Schulen oder Werkgruppen von einzelnen Künstlern und Kunstzweigen. Entweder erfolgte die Gruppierung der Werke nach stilgeschichtlichen Kriterien oder es wurde ein Vertreter des Hauses Habsburg mit seiner Sammelleidenschaft ins Zentrum gestellt. Diese neuartige Präsentation beruhte nicht zuletzt auf der späten Erkenntnis, dass die einzelnen Habsburger nicht nur als Sammler,

²⁰⁶ Hassmann 2012

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Kat.Ausst.KHM 1953, S.14 (XIV).

sondern auch als Besteller und Förderer der zeitgenössischen Kunst in Erscheinung getreten waren, was besonders für Kaiser Rudolf II. und Kaiser Maximilian II. zutraf.²¹⁰

Durch die neue Aufstellung erhielt die Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe nun auch endlich einen separaten Eingang im Hochparterre.²¹¹ Die Sammlungsräume wurden anders durchnummeriert, der Rundgang begann nun in Saal I, dem vorherigen Saal XXXVI, in dem zuvor die Turnierwaffen präsentiert worden waren. In der neuen Aufstellung befand sich hier der Messornat des Ordens vom Goldenen Vlies. Der Rundgang führte den Besucher weiter von der Österreichischen Kunst um 1400 über die Kunst des Mittelalters, der Spätgotik, der Renaissance in Italien und Frankreich, des Barocks bis hin zu Maria Theresia. Im letzten Saal mit der Nummer XX, der in der ersten Aufstellung den Anfang der Kunstkammer darstellte, war Exotisches aus dem kaiserlichen Besitz zu besichtigen. Dazwischen thematisierte etwa die Hälfte der Räume, nämlich die Säle VI-VIII, XII-XV sowie Saal XVII die Sammlungen von Friedrich III., Maximilian I., Ferdinand I., Ferdinand von Tirol, Karl V., Rudolf II., Ferdinand II. und Ferdinand III. sowie Leopold I. Der prominenteste Saal der ehemaligen Waffensammlung, der sogenannte Wappensaal, beherbergte nun die Kunstgegenstände der italienischen Renaissance. Im ehemaligen Goldsaal mit dem Deckenbild von Berger wurden nun die Sammlung von Leopold I. und die Erzeugnisse aus der Türkenzeit dem Publikum präsentiert.²¹² Durch diese Neuaufstellung konnte die Besucherzahl des Museums unter der Leitung von Alfred Stix ab 1936 auf 233.000 Besucher jährlich gesteigert werden.

Die Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe war mit ihrer Neukonzeption allerdings nicht lange alleine. 1937 änderte schließlich auch das staatliche Kunstgewerbe Museum am Stubenring, unter der damaligen Leitung von Richard Ernst, seine Ausstellungskonzeption. Die Objekte wurde auch hier nicht mehr aufgrund ihres Materials zueinander gruppiert. Dem Zeitgeschmack entsprechend ordnete man die Objekte nun, wie schon zwei Jahre zuvor in der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, chronologisch nach kunstgeschichtlichen Epochen.

²¹⁰ Kat.Slg.KHM 1935, S. 4.

²¹¹ Vgl. Grundriss 1935 (Abb.50).

²¹² Kat.Slg.KHM 1935, S. 5.

15. Das Kunsthistorische Museum während des nationalsozialistischen Regimes

15.1. Das „SOFORT-Programm“

Knapp ein halbes Jahr später war die Machtübernahme der Nationalsozialisten auch im Kunsthistorischen Museum vollzogen. Von der Gauleitung der NSDAP wurde Fritz Dworschak, ein langjähriger Mitarbeiter im Münzkabinett, zum ersten Direktor im Kunsthistorischen Museum ernannt. Schon in den ersten Monaten seiner Führung mussten einige langjährige Mitarbeiter, darunter auch der vorherige Direktor Stix, ihren Arbeitsplatz im Museum quittieren.²¹³ Eine der ersten Aufgaben des neuen Direktors bestand darin, zusammen mit den Kustoden der einzelnen Sammlungen, an einem „SOFORT-Programm“ für die Neugestaltung des Wiener Museumswesens zu arbeiten, das im April 1938 vorgelegt wurde. Innerhalb von nicht einmal 50 Jahren war dies nun die dritte Museumsreform, die das Kunsthistorische Museum und seine Sammlungen nachhaltig prägen sollte. Auch in diesem Programm stand die Raumnot des Museums im Mittelpunkt. Die Lösung dieses Problems bestand nach Meinung aller Beteiligten in einem Museumsneubau auf dem Areal der ehemaligen Hofstallungen. Die Ägyptisch-Orientalische Sammlung sowie die Antikensammlung und das Münzkabinett sollten dorthin übersiedeln. Den somit frei werdenden Platz könnte man optimal für die Gemäldegalerie und die Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe nutzen.²¹⁴

Neben dem geplanten Neubau eröffneten die politischen Veränderungen im Land dem Kunsthistorischen Museum noch viel absurdere Möglichkeiten, dem Platzmangel ein Ende zu bereiten. So wies beispielsweise Josef Bürckel, der Gauleiter und Reichsstatthalter von Wien, 1939 auf die Möglichkeit hin, das inzwischen funktionslos gewordene Parlamentsgebäude museal zu nutzen. Direktor Dworschak griff diese Anregung sofort auf und erarbeitete dafür einen Nutzungsplan. Zunächst bestand die Absicht, die Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe dorthin zu übersiedeln, um das Hauptgebäude des Museums zusätzlich zu entlasten. Im Juni 1940 verfasste Dworschak sogar eine Denkschrift über die künftige Nutzung des Wiener Parlamentsgebäudes. Jede Planung hatte sich hierbei an den Wünschen von Adolf Hitler zu orientieren, der den großen Sitzungssaal als Kongresszentrum nutzen

²¹³ Haupt 1991, S. 123.

²¹⁴ Haupt 1991, S. 143.

wollte.²¹⁵ Durch die geplante Erschließung der ehemaligen Hofstallungen in Form eines Neubaus und einer möglichen Nutzung des Parlamentsgebäudes schien die Lösung des Platzproblems nun in greifbarer Nähe gerückt zu sein. Doch in beiden Fällen verhinderten das fehlende Budget und der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges zum Glück die Verwirklichung dieser Pläne.

Auch innerhalb der Sammlungen führte das Sofort-Programm in den Jahren 1938 bis 1940 zu großen organisatorischen Aktivitäten. In dieser Zeit wurden nicht weniger als elf neue Abteilungen und Sammlungen ins Leben gerufen, von denen jedoch nur die Ausgliederung der Sammlung alter Musikinstrumente aus der Kunstkammer und die neue Reproduktionsabteilung innerhalb des Museums von Dauer waren.²¹⁶ Die Sammlung alter Musikinstrumente hatte bis zu diesem Zeitpunkt im Rahmen der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe sowieso immer eine Sonderstellung innegehabt. Neben der Neuaufrichtung der Musikinstrumente im Palais Pallavicini wurden auch die weltliche und die geistliche Schatzkammer neu gestaltet. Von nachhaltiger Bedeutung für die Kunstkammer war auch die neu zusammengesetzte Sammlung an mittelalterlich-alpenländischen Kunstobjekten, die sich hauptsächlich aus den Beständen der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe sowie Werken aus der Gemäldegalerie zusammensetzte.²¹⁷ Auch diese Sammlung sollte im Museumsneubau bei den Hofstallungen ihren Platz finden. Bis dahin war geplant, die Objekte in der Neuen Burg zu präsentieren. Aufgrund der Kriegswirren kam es jedoch nicht mehr dazu. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde diese Sammlung aber nicht im Kunsthistorischen Museum belassen, sondern sie wurde in die Sammlung der Österreichischen Galerie integriert und im Unteren Belvedere aufgestellt.

Alle diese Veränderungen hatten zur Folge, dass die Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe auf ihren ursprünglichen Kern zurückgeführt worden war. Der eigentliche Charakter einer klassischen Kunstkammer kam nun, nach der Ausgliederung vieler historisch nicht passender Objekte, immer mehr zum Vorschein. Dworschak wollte deswegen den seit 1919 unbeliebten Namen „Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe“ in „Kunstkammer“ ändern lassen. Das Ministerium lehnte diesen Antrag jedoch mit der Begründung ab, dass der eingebürgerte Name, trotz des Ausscheidens einzelner Sammlungsgruppen, nichts an

²¹⁵ Haupt 1991, S. 145, 153.

²¹⁶ Haupt 1991, S. 145.

²¹⁷ Haupt 1991, S. 150.

Berechtigung verloren hätte. Die Änderung des Namens der Sammlung musste deswegen weitere Jahrzehnte auf ihre Verwirklichung warten.²¹⁸

15.2. Der Interessenausgleich zwischen den Wiener Museen

Einige Punkte des SOFORT-Programms konnten jedoch in die Tat umgesetzt werden. Von bleibender Bedeutung war der 1939/1940 durchgeführte Interessenausgleich zwischen den Wiener Museen. Im Zuge dieser Tauschaktionen musste zum Beispiel das ab 1938 durch die Nationalsozialisten neu benannte Staatliche Kunstgewerbe Museum alle Objekte des antiken Kunstgewerbes sowie einen Großteil der Skulpturensammlung, unter anderem die berühmte Madonna mit Kind (Abb.53) von Tilmann Riemenschneider, an das ebenfalls neu benannte Kunsthistorische Museum abtreten.²¹⁹ Im Gegenzug zu den mehr als tausend Vasen und Terrakotten erhielt das Museum am Stubenring alle Objekte aus der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, die nicht im engeren Sinne als Kunstkammerstücke eingestuft worden waren. Darunter befanden sich Bestände aus der Majolika-Sammlung, Wiener Porzellan und ein Großteil der Sammlung Figdor.²²⁰ Besonders lange wurde in den Verhandlungen um das Büstenreliquiar des heiligen Cassian (Abb.54) gestritten; es befand sich 1930 in der Sammlung Figdor und wurde 1932 über die Sammlung Auspitz vom Kunsthistorischen Museum erworben.²²¹ Wahrscheinlich aufgrund der ehemaligen Provenienz aus der Figdor-Stiftung erhob das Staatliche Kunstgewerbe Museum Anspruch auf die Büste. Letztendlich verblieb die Büste in der Sammlung der Kunstkammer, da sie als historisch wertvoll eingestuft wurde und besser in den Sammlungsverband der Kunstkammer passte. Dieser Interessenausgleich brachte für beide Sammlungen nun endlich eine klarere Trennungslinie.

15.3 Die Leihgaben der Kunstkammer für Gebäude in Berlin, Nürnberg und Carinhall

Auf die enorme Erwartungshaltung des Museums, nach der Machtergreifung Hitlers viele alte Probleme lösen zu können, folgte bald die große Ernüchterung. Sehr schnell zeigte das Regime der Nationalsozialisten nämlich sein wahres Gesicht hinsichtlich der Wahrung von

²¹⁸ Haupt 1991, S. 153.

²¹⁹ Kugler 2006, S. 109.

²²⁰ Witt-Döring 1988, S. 52.

²²¹ Kat.Slg. KHM 1964, S. 64.

Kulturschätzen. Für die vielen repräsentativen Neubauten, die unter Hitlers Befehl in ganz Deutschland entstanden, wurde Wandschmuck in großen Mengen benötigt. Bevorzugt wurden dafür Tapisserien, um die großen Wandflächen eindrucksvoll in Szene zu setzen. Weil der damalige Kunsthandel dieser enormen Dekorationsanfrage jedoch nicht nachkommen konnte, begannen sich die Nationalsozialisten aus mehreren Gründen an der ehemaligen kaiserlichen Sammlung im Kunsthistorischen Museum in Wien zu bedienen. Zum Einen besaß das Kunsthistorische Museum in dieser Zeit mit rund 600 Exemplaren die drittgrößte Tapisserien-Sammlung der Welt – nach dem Prado in Madrid und dem Louvre in Paris.²²² Zum Anderen wollte man durch die bewusste Entnahme der Stücke aus Wien den Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich dokumentieren und beweisen, dass man nun über deren Staatsbesitz frei verfügen konnte. Besonders die Gemädegalerie und eben die Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, in deren Besitz sich die Tapisserien befanden, waren die Leidtragenden dieser Handlungen.

Die meisten Ausstattungsmittel wurde für die unter Albert Speer 1939 erbaute Neue Reichskanzlei in Berlin benötigt, da dieses Gebäude Sinnbild für das neue Großdeutsche Reich werden sollte. Der Architekt Speer, der von Hitler für die Auswahl der Tapisserien bevollmächtigt war, flog im Dezember 1938 mit zwei Teppichexperten nach Wien, um im Fundus der Kunstkammer seine Auswahl an Tapisserien zu treffen. Daraufhin wurden mit einem Sonderflugzeug insgesamt drei Tapisserien-Serien, bestehend aus 21 Wandteppichen, nach Berlin zu Ausstattungszwecken der Reichskanzlei abtransportiert. Acht der 21 Teppiche stammten aus dem 18. Jh. und wurden für Ludwig XIV. hergestellt. Sie zeigten das Leben Alexanders des Großen und wurden in der langen Marmorgalerie (Abb.55) der Reichskanzlei aufgehängt. Die kriegerischen Leistungen Alexanders sollten den Besucher auf die bevorstehenden Taten Hitlers einstimmen. Weitere fünf Teppiche des 17. Jh. zeigten die Geschichte des römischen Konsuls Decius Mus; sie wurden in den Räumen von Hitlers Stab, beispielsweise im Arbeitszimmer des Staatsministers Meissen, aufgehängt.²²³ Die letzte Serie bestand aus acht Tapisserien mit dem Thema der Sage um Dido und Äneas.²²⁴ Der erste Teppich dieser Serie, mit dem Titel „Die Liebesgöttin fordert Äneas auf nach Karthago zu gehen“, fand seine Aufhängung am prominentesten Platz der ganze Reichskanzlei, nämlich in

²²² Schwarz 2011, S. 190.

²²³ Schwarz 2011, S. 191 f.

²²⁴ Schönberger 1981, S. 147.

Hitlers Arbeitszimmer (Abb.56) direkt hinter seinem Schreibtisch. Die Heldentat Äneas, der sich gegen die Liebe und für die Verteidigung seines Landes entscheidet, sollte bei den vielen Ehrungen, die in diesem Zimmer stattfanden, genauso wie das übrige Bildprogramm als symbolischer Hintergrund dienen.²²⁵

Hitler verteidigte die Entnahme der Stücke aus der Kunstkammer mit dem Hinweis, dass diese Tapisserien in Wien sowie nur im Depot lagern würden; durch eine Aufhängung in der Reichskanzlei wären sie zumindest für einen Teil der Bevölkerung sichtbar. Doch nicht nur für die Ausstattung der Reichskanzlei wurden Tapisserien aus Wien angefordert. Auch für das Schulungszentrum auf der Plassenburg bei Kulmbach wurden im Februar 1939 fünf Wandteppiche aus dem Kunsthistorischen Museum ausgeliehen. Nur wenige Monate später forderte auch Hermann Göring im Juni 1939 gleich neun Tapisserien mit Jagdszenen für seinen Landsitz Carinhall und sein Stadtpalais.²²⁶ Die Hoffnung der Kunstkammer, im Gegenzug einige Stücke aus dem enteigneten jüdischen Kunstbesitz, der österreichweit von Fritz Dworschak und anderen Kustoden des Museums verwaltet wurde, zu erhalten, blieb vergebens. Lediglich eine Spende Hitlers in Höhe von 30.000 Reichsmark kam dem Museum für Restaurierungszwecke zugute.²²⁷ Die Frustration über die entnommenen Stücke drückte der damalige Direktor der Kunstkammer, Richard Ernst, in einer Stellungnahme am 17. November 1942 folgendermaßen aus:

*„Die Gobelin-Sammlung wird als Leihanstalt oder als Depot überflüssiger Stücke betrachtet. Es ist festzustellen, dass die Gobelins unserer Sammlung vielfach als sofort greifbarer Notbehelf und als Ersatz für bezugsscheinpflichtige Vorhänge oder Tapeten angesehen werden. [...]. Hätte unsere Gobelin-Sammlung in einigen Zeitabschnitten ihres Bestehens eine solche Inanspruchnahme erfahren, würde sie heute nicht mehr existieren, höchstens nur in Resten [...]“*²²⁸

Aufgrund des Zweiten Weltkrieges beschränkten sich die Ansuchen für Leihgaben aus dem Kunsthistorischen Museum allerdings nur auf die Jahre 1938 bis 1940. Die letzte Nachricht zum Verbleib der Tapisserien erhielt der damalige Museumsdirektor Dworschak von Hermann Göring kurz vor Kriegsende im März 1945. In seinem Brief schrieb Göring, dass die

²²⁵ Schwarz 2011, S. 199.

²²⁶ Haupt 1995, S. 31.

²²⁷ Schwarz 2011, S. 191.

²²⁸ Haupt 1995, S. 32.

meisten Wandteppiche in der Nähe von Potsdam in Sicherheit gebracht worden wären und es aufgrund der momentanen Lage nicht möglich sei, die Leihgaben nach Wien zurückzuführen.²²⁹ Zum Leidwesen der Kunstkammer blieben die meisten Wandteppiche nach dem Krieg jedoch verschollen; man vermutet, dass viele Stücke verbrannt oder als Kriegsbeute der Russen das Land verlassen haben.

16. Die „Kriegsausstellung“ während des Zweiten Weltkrieges

Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges am 1. September 1939 wurde das Kunsthistorische Museum für Besucher geschlossen, da die meisten wichtigen Kunstgegenstände in Sicherheit gebracht werden mussten. Um das Museum baldmöglichst wieder zu eröffnen, erhielt Dworschak noch im September 1939 die Anweisung, die leer gewordenen Säle der verschiedenen Sammlungen mit Depotbeständen zu füllen. Bereits am 15. Oktober 1939 konnte die so genannte „Kriegsausstellung“ des Kunsthistorischen Museums zu regulären Besuchszeiten geöffnet werden.

Da sich die berühmtesten Kunstwerke an verschiedenen Orten zur Sicherheitsverwahrung befanden, wurden ausschließlich Stücke zweiter Wahl präsentiert. Auch die Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe füllte ihre Säle mit Depotbeständen und einigen zweitrangigen Ornaten aus der geistlichen Schatzkammer.²³⁰ Im Hochparterre waren auch einige Räume für Sonderausstellungen genutzt worden. So befand sich beispielsweise in Saal I der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe eine Sonderausstellung anlässlich des Sieges in Flandern und Artois, die Heroldsgewänder und Heroldsstäbe aus dem 17. und 18. Jh. zeigte.²³¹ In den Sälen II, VI und VII konnte der Besucher eine Sonderausstellung über deutsche Bildwerke des Mittelalters bewundern. Die eigentlichen Kunstkammerstücke, die in der Kriegsausstellung gezeigt wurden, verteilten sich auf nur elf Räume, beginnend mit Saal VIII, der vornehmlich Objekte aus Silber, aber auch aus Bronze und Edelsteinen präsentierte.²³² In Saal IX waren die in Wien verbliebenen Automaten zu sehen. In Saal X wurden kleinere Statuetten aus Bronze zusammen mit Tapisserien ausgestellt. Die Säle XI, XII

²²⁹ Haupt 1995, S. 31.

²³⁰ Haupt 1991, S. 157.

²³¹ Kat.Slg. KHM 1941, S. 17.

²³² Kat.Slg. KHM 1941, S. 20.

und XIII beherbergten Objekte aus Emaille, Bergkristall und Gold. In den beiden letzten Räumen mit den Nummern XIV und XV füllte man den leeren Platz mit einigen Tapisserien.²³³

Aufgrund der fehlenden Hauptwerke ließ sich bei der Kriegsausstellung kein roter Faden mehr erkennen. Das Ausstellungskonzept aus dem Jahr 1935, das die Exponate nach Epochen sowie festen Kultur- und Stilkreisen geordnet hatte, konnte bei der Kriegsausstellung nicht beibehalten werden. Man war lediglich darum bemüht, die Räume zu füllen, um das Museum für Besucher offen zu halten. Die Waffensammlung und die Schatzkammer blieben bis auf Weiteres geschlossen.

An diesem Punkt ist es interessant zu erwähnen, dass noch im Jahr 1939 vom Finanzministerium der Auftrag an das Museum ging, den summarischen Schätzwert aller Sammlungen zu ermitteln. In dieser Aufstellung belegte die Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe mit einem Schätzwert von rund 250 Mio. Reichsmark den zweiten Platz gleich hinter der Gemäldegalerie mit 275 Mio. Reichsmark. Obwohl es sich bei diesen Zahlen um keine realistischen Schätzwerte handeln konnte, ist es interessant zu sehen, welcher Rang der Kunstkammer innerhalb des Museums zuteilwurde.²³⁴

Nach diversen Sonderausstellungen in den leeren Sälen wurden im Herbst 1944 schließlich alle Sammlungen aufgrund der drohenden Gefahr geschlossen. In der Nacht vom 12. auf den 13. März 1945 das kunsthistorische Museum von mehreren Bomben getroffen und schwerwiegend beschädigt. Es sollten mehr als 15 Jahre vergehen, bis das Museum wieder völlig seine Pforten öffnen konnte.

17. Das Kunsthistorische Museum in der Zweiten Republik

Als der Kampf um Wien beendet war, wurden die Stadt sowie das Kunsthistorische Museum von der Roten Armee besetzt. August Löhr, der 1938 von den Nationalsozialisten in die Zwangspension geschickt worden war, wurde nun von der Übergangsregierung reaktiviert und mit der Zurückholung der Kunstwerke beauftragt. An eine Aufstellung im Museum, wenn auch nur im kleinen Rahmen, war nicht zu denken, da die Bomben alle Vitrinen und

²³³ Kat.Slg. KHM 1941, S. 23.

²³⁴ Haupt 1991, S. 158.

Fensterscheiben des Museums zerstört hatten. Mit Ausnahme der von den Nationalsozialisten ausgeliehenen Tapisserien überstanden die Bestände der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe die Wirren des Krieges mit nur wenigen Verlusten. Die wertvollsten Objekte aus der Sammlung wurden während des Krieges in den Kellerräumen des Stiftes Klosterneuburg verwahrt.²³⁵ Einige besondere Stücke aus der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe wurden Anfang der 1950er Jahre nach Schloss Ambras in Innsbruck gebracht. Das Schloss hatte den Krieg gut überstanden, und man kombinierte die Wiener Objekte mit dem Restbestand aus der Sammlung von Erzherzog Ferdinand, um dem Schloss wieder einen Museumscharakter zu verleihen. Schon im Juni 1952 konnte diese Neuauftellung feierlich eröffnet werden.²³⁶

17.1. Die Rothschild Sammlung

Der letzte größere Sammlungszuwachs an die Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe erfolgte 1947, als Clarice de Rothschild dem Kunsthistorischen Museum in Wien 40 Objekte als Widmung überließ. Diese Widmung kam allerdings alles andere als freiwillig zu Stande. Clarice de Rothschild war die Ehefrau von Alphonse de Rothschild. Gemeinsam mit seinem Bruder Louis de Rothschild besaß Alphonse vor dem 2. Weltkrieg die bedeutendste Privatsammlung Österreichs nach dem Fürsten Liechtenstein. Diese Sammlungen, die auf dem Erbweg in den Besitz der Brüder kamen, waren auf die beiden Wiener Rothschild – Palais aufgeteilt. Louis wohnte mit seiner Familie in einem Palais in der Prinz-Eugen Straße und Alphonse residierte in einem Palais in der Theresianumgasse. Neben der herausragenden Gemäldesammlung befanden sich auch ungefähr 940 wertvolle Kunstgewerbe Objekte im Besitz von Alphonse de Rothschild.²³⁷ Mit der Machtergreifung der Nazis wurde der gesamte Kunstbesitz der Rothschild Brüder 1938 enteignet und ging wiederrechtlich in den Besitz des Staates über. Unmittelbar nach Ende des 2. Weltkrieges stellte Clarice de Rothschild, als Witwe des 1942 verstorbenen Alphonse de Rothschild, einen Antrag auf Rückführung des enteigneten Kunstguts, das sich mittlerweile nicht nur in den Sammlungen des Kunsthistorischen Museums sondern in verschiedenen österreichischen

²³⁵ Haupt 1991, S. 159.

²³⁶ Haupt 1991, S. 194.

²³⁷ Trenkler 1999, S.35.

Museen befand.²³⁸ Da sich die Museen natürlich nicht gerne von den bedeutenden Kunstwerken trennen wollten, begannen langwierige Verhandlungen mit dem Bundesdenkmalamt unter der damaligen Leitung von Otto Demus. Um nicht alle Objekte ins Ausland zu verlieren erpresste man Clarice de Rothschild mit dem Angebot, dass Sie die Ausfuhrgenehmigung für die Kunstsammlung ihres Ehemanns nur erhalten würde, wenn sie bereit wäre einige wichtige Hauptwerke den Österreichischen Museen als Widmung zu hinterlassen, um dadurch die Ausfuhrabgaben zu kompensieren.²³⁹ Bei den Verhandlungen ging es hauptsächlich um Teile der Gemäldesammlung. Über die Möbel, Musikinstrumente, Teppiche, Plastiken, Graphiken und kunstgewerblichen Objekte wurde in einem Separatabkommen diskutiert.²⁴⁰ Ende 1947 musste Clarice de Rothschild machtlos die Forderungen Österreichs akzeptieren. In Folge dessen gingen im Oktober 1947, neben den Gemälden, auch 40 kunstgewerbliche Objekte in den Besitz der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe über. Abgesehen von einem Zeremonienstab von Kaiser Leopold I., handelte es sich dabei hauptsächlich um mathematische und astronomische Instrumente, wie Uhren, Globen, Kompass oder Zirkeln.²⁴¹

Nachdem Österreich 1955 durch den Staatsvertrag die volle Unabhängigkeit erlangt hatte, kam es 1967 neuerlich zu Rückerstattungsansuchen. Diesmal stellte das Ansuchen allerdings Hilda Auersperg de Rothschild, die Witwe von Louis de Rothschild, der ebenso wie seine Schwägerin 1947 einige Hauptwerke den Österreichischen Museen überlassen musste.²⁴² Grundlage des neuen Ansuchens war §3 des durch den Staatsvertrag gültig gewordenen Ausfuhrverbotsgesetz, der die Anwendung des Ausfuhrverbotsgesetzes in Fällen wie dem Rothschild Vermögen aufgehoben hätte.²⁴³ Doch auch dieses Ansuchen blieb erfolglos. Erst im Jahr 1998 konnte durch eine Kommission, die sich aus Vertretern der zuständigen Bundesmuseen zusammensetzte, die tatsächlichen Eigentumsverhältnisse geklärt werden. Im Zuge dessen musste unter anderem das Kunsthistorische Museum 110 Kunstwerke an Bettina Looram de Rothschild, der ältesten Tochter von Clarice und Alphonse, zurückerstatten.

²³⁸ Trenkler 1999, S.89.

²³⁹ Trenkler 1999, S.102.

²⁴⁰ Trenkler 1999, S.105.

²⁴¹ Trenkler 1999, S.113f.

²⁴² Kunth 2006, S.104.

²⁴³ Ebd.

Darunter befanden sich auch einige Objekte aus der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe.²⁴⁴ Ein Jahr darauf ließ Bettina Looram de Rothschild 224 an sie restituierte Kunstwerke am 8.Juli 1999 im Auktionshaus Christie's in London versteigern.²⁴⁵ Die Versteigerung brachte die damalige Rekordsumme von 57,7 Millionen Pfund ein.

17.2. Die Gemeinschaftsausstellung

Trotz der nur sehr langsam voranschreitenden Sanierung des Hauptgebäudes konnte bereits im März 1947 eine Gemeinschaftsausstellung der Gemädegalerie und der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe in den weniger zerstörten Räumen des Hochparterres des Kunsthistorischen Museums eröffnet werden.²⁴⁶ In den Jahren 1949, 1951 und 1952 erschienen sogar Kurzführer zu dieser Ausstellung. Die Öffnungszeiten waren Dienstag bis Samstag von 10:00 bis 15:00 Uhr und Sonntag von 9:00 bis 13:00 Uhr. Für die Präsentation der Objekte wurden die bereits bewährten Vitrinen der Neuaufstellung von 1953 (Abb.57) gewählt.

Während die erste Präsentation in den 1940er Jahren lediglich sieben Säle belegte, umfasste die Gemeinschaftsausstellung im Dezember 1951 bereits alle 15 großen Säle im linken Hochparterre. Die fünf kleinen Kabinette wurden jedoch noch nicht als Ausstellungsfläche genutzt. Obwohl man bei dieser Präsentation aufgrund der sehr unterschiedlichen Objekte kein schlüssiges Ausstellungskonzept anwenden konnte, kann man dennoch versuchen, einige Tendenzen in den einzelnen Räumen zu erkennen.

Die größere Ausstellung ab dem Jahr 1951 begann in dem kleinen Saal mit der Nummer XVI. Hier wurden nun Kunstwerke des späten 15. Jh. und des beginnenden 16. Jh. aus Norditalien miteinander kombiniert. Dabei fanden Gemälde von Andrea Mantegna, Palma il Vecchio und Giovanni Bellini genauso ihre Aufstellung, wie das „Bacchus und Ariadne“-Relief (Abb.58) von Tullio Lombardo oder eine Holzstatuette von Andrea Riccio (auch Il Riccio genannt).²⁴⁷ In Saal XVII und XVIII wurden ebenfalls Werke der italienischen Hochrenaissance präsentiert. Die bedeutendsten Exponate in Saal XVII waren zwei Gemälde von Raffael, die „Madonna im

²⁴⁴ Kunth 2006, S.106.

²⁴⁵ Kunth 2006, S.107.

²⁴⁶ Haupt 1991, S. 200ff

²⁴⁷ Kat.Ausst. KHM 1951, S. 3.

Grünen“ und die „Heilige Familie mit dem Johannesknaben“ sowie die berühmte Frauenbüste (Abb.44) von Francesco Laurana.²⁴⁸ In Saal XVIII befanden sich neben Gemälden von Tizian, Tintoretto, Veronese und Bassano auch eine Vitrine mit italienischen und süddeutschen Kameen und Schmuck des 16. und 17. Jh. Im benachbarten großen ehemaligen Goldsaal Nummer XIX wurde nun die Kunst des Hochbarocks präsentiert. Vorherrschend waren hier Objekte aus der Kunstkammer, wie Marmorbüsten, kleine Statuetten, Tafelaufsätze oder Gefäße aus Bergkristall. Da in diesem Saal keine Gemälde hingen, wurden die Wände mit französischen Tapisserien geschmückt.²⁴⁹

In Saal XX kamen die Gemälde niederländischer Künstler des 16. und 17.Jh. zur Aufhängung; dazu zählten Werke von Jan Brueghel d. J., Pieter Aertsen, Maarten van Heemskerck oder Joachim Beuckelaer vertreten. Dazwischen befanden sich drei Vitrinen, von denen die erste Vitrine Uhren aus dem 16. und 17. Jh., die zweite Handsteine und die dritte Keramiken von Christoph Gandtner zum Inhalt hatte. Die Werke der deutschen Renaissancekünstler wie Albrecht Dürer, Lucas Cranach d. Ä. oder Hans Holbein wurden in Saal XXII gehängt. Die berühmte Madonna von Tillmann Riemenschneider war ebenfalls hier zu sehen. In drei Vitrinen befanden sich des Weiteren die Kleinkunst-Objekte der deutschen Renaissance sowie Statuetten und Reliefs aus Holz und Plastik. In Saal XXIV folgten die Werke der italienischen Künstler der Hoch- und Spätrenaissancen. Hervorzuheben sind hier die Gemälde von Parmigianino und die Bronzestatuetten von Giovanni da Bologna sowie alle Arten von Kunstkammerobjekten der italienischen Renaissance. Die spanischen Barockkünstler, wie Ribera oder Zurbarán, folgten in Saal XXV, wo sie gemeinsam mit italienischen Barockkünstlern wie Caravaggio oder Giordano präsentiert wurden. Ausstellungsstücke aus der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe waren in diesem Raum nicht zu finden.

In Saal XXVI wurden klerikale Kunstwerke aus dem 16., 17. und 18. Jh. präsentiert. Neben kirchlicher Kleinkunst, Papstporträts, Messornaten und Reliquiaren wurden auch barocke Messkelche und Kreuzigungsgruppen ausgestellt. Die Kunstwerke im großen Wappensaal Nummer XXVII folgten hinsichtlich der Aufstellung keinem eindeutigen Thema. Hier wurden in zehn Vitrinen und auf mehreren Podesten alle Arten von profanen und sakralen

²⁴⁸ Kat.Ausst. KHM 1951, S. 5-7.

²⁴⁹ Kat.Ausst. KHM 1951, S. 7,8.

Kunstkammerobjekten vom 15. bis 18. Jh. miteinander kombiniert.²⁵⁰ Eines der bekanntesten Objekte in diesem Raum war die Krumauer Madonna (Abb.38), die um 1400 in Prag entstanden ist. Laut dem Ausstellungskatalog von 1952 wurden in diesem Saal sowie im benachbarten Saal XXVIII, trotz der Fülle an Kunstwerken, keine Gemälde aufgehängt. Auch in Saal XXVIII wurden alle möglichen Objekte aus dem 16. und 17. Jh. zusammen gezeigt, der Aufstellung keine thematische Konzeption erkennen ließ. Dominierend waren hier jedoch Vasen, Schalen und Prunkgefäße aus Bergkristall und Halbedelsteinen. Auch die Brunnenstatuetten der vier Jahreszeiten (Abb.4) von Wenzel Jamnitzer fanden hier ihren Platz. Die Wände wurden zusätzlich von einigen Tapisserien verziert. Im Ecksaal Nummer XXIX waren die flämischen und niederländischen Maler des 15. Jh. beheimatet. Hier wurden Werke von Hugo van Goes, Jan van Eyck oder Rogier van der Weyden einander gegenübergestellt. Deutsche und burgundische Goldschmiedearbeiten sowie Gefäße aus Bergkristall aus dem 15. Jh. kamen ebenfalls in diesem Raum zur Aufstellung. Im Gegensatz dazu präsentierte Saal XXX eine Mischung aus flämischen Tapisserien des 16. Jh. und süddeutschen Reliefs aus Elfenbein und Speckstein des 17. Jh. In zwei eigenen Vitrinen wurden zusätzlich noch die Automaten, Uhren und Prunkgefäße aus Edelstein gezeigt. Eines der Hauptwerke in diesem Raum war zweifelsohne die Figurenuhr mit „Diana und dem Zentauren“ (Abb.59) von Hans Jacob Bachmann aus dem frühen 17. Jh.²⁵¹ Auf dem einzig erhaltenen Foto der Gemeinschaftsausstellung (Abb.57) ist diese Uhr allerdings zusammen mit drei bekannten Gemälden von Rubens abgebildet, die laut Katalog aus dem Jahr 1952 im benachbarten Saal XXXII aufgehängt waren. Diese Diskrepanz lässt die Schlussfolgerung zu, dass während der Jahre des Wiederaufbaus die Gegenstände der Kunstkammer und die Gemälde immer wieder neu gruppiert wurden. Der Katalog gibt hier, meiner Meinung nach, die endgültige Aufstellung der Nachkriegsjahre wieder, bei der in Saal XXXII unter anderem neun Rubensgemälde gemeinsam mit Bergkristallgefäßen aus der Prager Hofwerkstatt und deutschen Elfenbeinarbeiten des 17. Jh. gezeigt wurden. Das Foto zeigt hingegen eine frühere Konzeption der Gemeinschaftsausstellung. Die Wände in Saal XXXIV, dem vorletzten Saal, waren mit sechs Gemälden von Rembrandt und mit Werken von anderen niederländischen Malern des 17. Jh. geschmückt. In Vitrinen wurden parallel

²⁵⁰ Kat.Ausst. KHM 1951, S. 19.

²⁵¹ Kat.Ausst. KHM 1951, S. 30.

Goldschmiedearbeiten mit integrierten Muscheln und Gefäße aus Rauchtöpas aus der gleichen Zeit aufgestellt.

17.3. Die Amerika-Ausstellung 1953

Während man in Wien mit dem Wiederaufbau des Museum beschäftigt war, wurden die kostbarsten Objekte der Gemäldegalerie und der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, die nicht in der Gemeinschaftsausstellung vertreten waren, als Botschafter Österreichs in die ganze Welt als Leihgaben geschickt. In insgesamt 17 Städten Europas und den USA konnten die Gegenstände vom ausländischen Publikum bewundert werden.²⁵² Den Anfang der Ausstellungstour machte Zürich, gefolgt von Brüssel, Amsterdam, Paris, Stockholm, Kopenhagen und London.²⁵³ Das Grundkonzept blieb in jeder Stadt gleich, es wurde jedoch bei der Auswahl der einzelnen Gegenstände auf die Wünsche der Gastgeberstadt sowie auf die verfügbaren Raumgrößen Rücksicht genommen. Trotz der kleineren Unterschiede hinsichtlich der Auswahl der Gegenstände war man darauf bedacht, dass es keine zwei parallel stattfindenden Ausstellungen über die Habsburger Schätze in Europa gab. Aufgrund des enormen Erfolges der Europatour wurde die österreichische Regierung während der Pariser Ausstellung dazu eingeladen, ihre Schätze ebenfalls in New York, Washington D. C., Chicago und San Francisco dem amerikanischen Publikum zu präsentieren.²⁵⁴ Aufgrund der langen Transportwege und der unterschiedlichen Transportmittel wurden für diese Ausstellungsetappen aber ausschließlich widerstandsfähige Objekte ausgewählt. Kunstwerke aus Holz, größere Skulpturen, Uhren und Automaten, die Kroninsignien sowie der burgundische Messornat wurden deswegen nicht auf Reisen geschickt. Man rechnete mit einem großen Erfolg, die tatsächlichen Besucherzahlen übertrafen aber alle Vorstellungen. Demzufolge entschied die österreichische Regierung die Ausstellung in fünf weiteren Städten, nämlich St. Louis, Toledo, Toronto, Boston und Philadelphia zu zeigen. Zum Abschluss der Welttournee wurden die Kunstwerke im Frühsommer 1952 noch in Oslo ausgestellt.²⁵⁵

²⁵² Haupt 1991, S. 198 f.

²⁵³ Kat.Ausst. KHM 1953, S. V.

²⁵⁴ Kat.Ausst. KHM 1953, S. VI.

²⁵⁵ Kat.Ausst. KHM 1953, S. VI.

Als die Gegenstände im Herbst 1952 wieder nach Wien zurückkehrten, entschied man sich, dem österreichischen Publikum diese erfolgreiche Ausstellung nicht vorzuenthalten. Noch im selben Jahr wurden die Kunstwerke unter dem Namen: „Österreichische Amerika Ausstellung – Kunstschatze aus Wien“ im Ferdinandeum in Innsbruck ausgestellt.²⁵⁶

Im darauffolgenden Jahr konnte dann von Mai bis Oktober auch das Wiener Publikum die Objekte im ersten Stock des Kunsthistorischen Museums bewundern.²⁵⁷ Innerhalb der Ausstellung wurden sieben verschiedene Werkgruppierungen vorgestellt. Den Anfang machten die Objekte der griechischen und römischen Kunst, gefolgt von Elfenbeinarbeiten. Daran schlossen die Objekte der Goldschmiedekunst zusammen mit denen der Steinschneidkunst an. Prunkharnische und Waffen wurden im nächsten Raum präsentiert. Die letzten drei Abteilungen waren den Bronzeplastiken der Renaissance, den Tapisserien und einer Auswahl an Gemälden gewidmet. Aufgrund dieser Konzeption wurden die Objekte aus der Kunstkammer ein letztes Mal aufgrund ihres Materials einem Raum zugeordnet. Innerhalb einer Gruppe gab es jedoch sehr wohl eine chronologische Reihung. Die Elfenbeinarbeiten waren mit nur fünf Objekten die kleinste Gruppe an Kunstkammerwerken innerhalb der Amerika-Ausstellung.²⁵⁸ Das eindrucksvollste Objekt war mit Sicherheit das mittelalterliche westdeutsche Elfenbeinrelief (Abb.60) aus dem späten 10. Jh., das den heiligen Papst Gregor mit Schreibern zeigt.²⁵⁹ Im Vergleich dazu zählte die dritte Abteilung, jene der Goldschmiedekunst und der Steinkunst, insgesamt 55 Ausstellungsstücke, die nach ihrem Herkunftsland oder einem Kulturkreis aufgestellt wurden. Innerhalb eines Herkunftslands wurde chronologisch nach dem Jahrhundert gereiht und innerhalb des Jahrhunderts wiederum nach Werkstätten und Künstlern, sofern eine Zuschreibung möglich war. Es gab auch eine eigene Gruppe an Gegenständen, die aus der kaiserlichen Hofwerkstatt von Rudolf II. stammten. Der große Erfolg dieser Ausstellung ist heute leicht nachvollziehbar, waren doch einige der berühmtesten und prächtigsten Objekte der Kunstkammer darin vertreten. In der Abteilung der Gold- und Steinarbeiten wurde dem Publikum in Amerika, Europa und Wien beispielsweise der Wiltener Kelch (Abb.49), der Dürerpokal (Abb.61), der Maximilianspokal (Abb.62), die Büste des Heiligen Cassians oder auch die Saliera präsentiert. In der Gruppe der Bronzeplastiken der Renaissance kamen 32

²⁵⁶ Kat.Ausst. KHM 1953, S. VIII.

²⁵⁷ Haupt 1991, S. 200.

²⁵⁸ Kat.Ausst. KHM 1953, S. 4,5.

²⁵⁹ Kirchweyer 2010, S. 22.

Objekte zur Aufstellung. Da die meisten Bronzeplastiken jener Zeit mit einer Signatur versehen waren oder aufgrund von Inventaren eindeutig zugeschrieben werden konnten, wurden die Kunstwerke in der Ausstellung alphabetisch nach ihrem Künstlernamen präsentiert. Auch in dieser Gruppe wurden die Highlights des Sammlungsbestands ausgestellt. So befanden sich die Büsten „Kaiser Karls V.“ (Abb.43) und „Königin Maria von Ungarn“ von Leone Leoni genauso in dieser Schaustellung wie auch die Büste „Kaiser Rudolfs II.“ von Adrian de Vries (Abb.42). Auch die Künstler Antico und Danese Cattaneo oder Riccio waren mit Werken vertreten. Trotz der Auflösung der Estensischen Sammlung als eigene Einheit im Jahr 1935 wurde die Herkunft von zwei Bronzestuetten im Ausstellungsführer explizit mit „Estensische Sammlung“ inklusive Inventarnummer deklariert. Von den übrigen Abteilungen des Kunsthistorischen Museums wurden nur neun Objekte der griechischen und römischen Kunst und zehn Tapisserien, aber unglaubliche 136 Gemälde in der Amerika-Ausstellung gezeigt. Mit diesem enormen Umfang war es mit Sicherheit eine der größten, wenn nicht sogar die größte Ausstellung österreichischer Kunstschatze im Ausland.

Ab 1960 war das Kunsthistorische Museum nun wieder komplett für das Publikum geöffnet.²⁶⁰ Die folgenden Jahrzehnte standen ganz im Zeichen der Sanierung und der Erweiterungen der Ausstellungsfläche. Einige Räume des Hochparterres und der erste Stock erhielten nun endlich elektrischen Strom.

18. Die neue Aufstellung der Kunstkammer in den 1960er Jahren

Nach der vollständigen Bergung aller Objekte und dem Ende der Amerika-Ausstellung konnte die Kunstkammer unter der damaligen Leitung von Hermann Filitz nun wieder in vollem Umfang eingerichtet werden. Nach langer Pause konnten die Hauptwerke der Sammlung endlich wieder der Öffentlichkeit in 18 Sälen des linken Hochparterres präsentiert werden. Um die Ausstellungsstücke dem damaligen Zeitgeschmack entsprechend zu präsentieren, engagierte man den Architekten Oberhammer, ein Bruder des damaligen Direktors der Gemäldegalerie, Vinzenz Oberhammer. Dieser entwarf daraufhin neue Vitruvien (Abb.63) im Stil der 60er Jahre, die für viel Kritik sorgten. Das Design harmonisierte nämlich überhaupt nicht mit den ausgestellten Kunstwerken und den historistischen Sammlungsräumen, was zu

²⁶⁰Kirchweyer 2010, S. 22.

einer unruhigen Raumatmosphäre innerhalb der Sammlung führte. Sämtliche Vitrinen der Neuaufstellung von 1935 (Abb.51, 52) mussten weichen und wurden deswegen in ein Depot nach Mauerbach verbannt. Zu dieser neuen Aufstellung erschien 1964 und 1966 ein Führer der Kunstkammer in zwei Teilen. Diese beiden Führer umfassten allerdings nur die Säle XXVIII bis XXXVI, die sich mit Objekten des Mittelalters und der Renaissance beschäftigten. Eine Publikation über die Inhalte der restlichen Räume blieb jedoch aus. Innerhalb dieser neun erfassten Säle wurden die Kunstgegenstände nach unterschiedlichen Kriterien geordnet. In den Mittelalter-Räumen wurden die Objekte chronologisch nach ihren äußerlichen Gesichtspunkten aufgestellt. Dafür war das jeweils verwendete Material ausschlaggebend, da eine genaue Zuschreibung von mittelalterlichen Objekten zu bestimmten Künstlerpersönlichkeiten meist unmöglich ist. Erst mit dem Zeitalter der Renaissance beginnt für Kunsthistoriker die Bestimmbarkeit der schaffenden Künstler. Deswegen wurden die Exponate des 16. und 17. Jh., die in den Räumen XXVIII bis XXXIII ausgestellt waren, nicht nur chronologisch, sondern auch nach Kultur- und Künstlerkreisen geordnet.²⁶¹ Die Namen der schaffenden Künstler waren deswegen Teil des Ordnungsprinzips. Dort wo die Künstlernamen nicht bekannt waren, wurden die Werke nach kunstgeografischen Notnamen alphabetisch eingereiht.²⁶²

Der Rundgang durch diese neu aufgestellte Kunstkammer (Abb.64) begann wie schon in der Vorkriegspräsentationen von 1935 in Saal XXXVI, der nun das Kunsthandwerk des Hoch- und Spätmittelalters zum Thema hatte.²⁶³ Hier wurden Gegenstände aus Elfenbein, Glas und Stein sowie Gemmen und Objekte der Goldschmiedekunst präsentiert. Eines der bedeutendsten Objekte in diesem Raum war mit Sicherheit der Wiltener Kelch (Abb.49), der in einer niedersächsischen Werkstatt um 1180 entstanden ist. Der Thementitel im benachbarten Kabinett XXXVII hieß „Venedig 13.–15. Jahrhundert“. Dem Titel entsprechend befanden sich hier die jeweiligen Objektgruppen aus den Materialien Stein, Bronze und Elfenbein. Im nächsten kleinen Kabinett mit der Nummer XXXV wurde Kunsthandwerk aus Venedig, Spanien und England aus dem 14. bis 16. Jh. miteinander präsentiert.²⁶⁴ Hier kamen auch einige Kunstwerke aus Bezoar (Abb.65) zur Aufstellung. Bei diesen Bezoarsteinen handelt es sich um unverdauliche Reste aus dem Magen von Wiederkäuern. Diese Gebilde

²⁶¹ Kat.Slg. KHM 1966, S.1-10.

²⁶² Kat.Slg. KHM 1966, S. IX.

²⁶³ Kat.Slg. KHM 1964, S. 1–40.

²⁶⁴ Kat.Slg. KHM 1964, S. 41-45.

wurden im 16. Jh. von Goldschmieden und anderen Künstlern oft in prunkvolle Kunstwerke integriert. Besonders Kaiser Rudolf II. schätzte sie sehr, weil er ihnen magische Kräfte zusprach; er glaubte, die Steine wären imstande seine Melancholie zu heilen.²⁶⁵ Im nächsten großen Saal, Saal XXXIV, kamen die deutschen und niederländischen Skulpturen des späten Mittelalters zur Aufstellung. Darunter waren Skulpturen und Statuetten aus den Materialien Stein, Holz, Gold und Bronze vertreten. Zwei der bemerkenswertesten Skulpturen in diesem Raum waren die bereits erwähnte „Maria mit dem Kinde“ (Abb.53) von Tilman Riemenschneider und die berühmte Krumauer Madonna (Abb.38). Nach diesem Raum endete die Kunst des Mittelalters und es folgten die Säle XXXII und XXX, die sich mit den Erzeugnissen der italienischen Renaissance befassten.

In Saal XXXII wurden dem Besucher skulpturale und plastische Werke der toskanischen und süditalienischen Frührenaissance aus Marmor und Bronze präsentiert.²⁶⁶ Hauptaugenmerk lag jedoch auf der florentinischen Bildhauerei. Unter den Marmorbildnissen waren Werke von Antonio Rossellino und Desiderio da Settignano vertreten. Von dem Bronzeguss aus dieser Zeit wurde eines der Hauptwerke gezeigt, nämlich die Gruppe „Bellerophon besiegt den Pegasus“ (Abb.45) von Bertoldo Giovanni, die Mitte des 15. Jh. in Florenz entstanden ist. Als prominenter Vertreter der süditalienischen Plastik wurde hier die weibliche Büste von Francesco Laurana (Abb.44) ausgestellt. In den 1960er Jahre wurde angenommen, dass diese Büste Isabelle von Aragon darstellt.²⁶⁷ Da dies von der Forschung allerdings nie bestätigt werden konnte, wird in heutigen Beschreibungen von dieser Titulierung abgesehen.

In Saal XXX setzte sich die Präsentation der italienischen Renaissancekunst fort. Im Gegensatz zu Saal XXXII fanden hier nun die entsprechenden Werke der oberitalienischen Kunst der Hochrenaissance ihren Platz. Die Exponate in diesem Saal konnten in die drei Wirkungsbereiche der oberitalienischen Kunstzentren, nämlich Padua, Mantua und Venedig, eingeteilt werden. Die Kunst aus Padua wurde hier durch die Werke von Riccio repräsentiert, wie der Figur des „rastenden Mähers“ (Abb.66). Der Künstler Jacopo Alari Bonacolsi, auch „Antico“ genannt, vertrat mit seinen Skulpturen des „Herkules“ (Abb.67), des „Merkurs“ (Abb.68) oder der „Venus Felix“ (Abb.69) in diesem Ensemble die Hofkunst Mantuas; das Kunsthistorische Museum kann eine der bedeutendsten und größten Sammlung seiner

²⁶⁵ Habsburg 1997, S. 119

²⁶⁶ Kat.Slg. KHM 1966, S.2-10.

²⁶⁷ Kat.Slg. KHM 1966, S. 8.

Werke vorweisen. Als Beispiel für Venedig, das produktivste Kunstzentrum, wurden in diesem Raum Plastiken der Bildhauerfamilie Lombardi ausgestellt.

Im benachbarten Kabinett XXXI waren die Uhren des 16. und 17. Jh. untergebracht. Aufgrund des hohen künstlerischen Anspruchs an Uhren in dieser Zeit wurden sie damals wie heute sowohl als technisches Denkmal als auch als kunstgewerbliches Produkt angesehen.²⁶⁸ In der Sammlung der Kunstkammer sind hauptsächlich deutsche Uhren vertreten. In technischer und künstlerischer Hinsicht waren vor allem die Uhren des deutschen kaiserlichen Kammeruhrmachers Jost Bürgi und des Prager Kammeruhrmachers Christoph Margraf bemerkenswert. Bürgi schuf beispielsweise die berühmte Wiener Planetenuhr (Abb.70), während Margraf die erste Kugellaufuhr (Abb.71) entwickelte. Beide Werke waren in dieser Aufstellung vertreten.²⁶⁹ Neben den großen Tischuhren wurden in diesem kleinen Kabinett auch kostbare Kleinuhren der Renaissance in einer Vitrine präsentiert. Im folgenden Kabinett XXXIII kamen als Fortsetzung der Uhren nun die Automaten und die wissenschaftlichen Geräte des 16. und 17. Jahrhunderts zur Aufstellung.²⁷⁰ Bei diesen Automaten handelte es sich hauptsächlich um sogenannte Figuren Uhren. Hierfür wurden herkömmliche Uhren mit figuralen Elementen versehen, die mit Hilfe von Federzügen in Bewegung gesetzt werden konnten. Ein prominentes Beispiel für eine Figurenuhr oder Automaten in diesem Raum war die bereits erwähnte Uhr mit „Diana und dem Zentauren“ (Abb.59) von Hans Jacob I. Bachmann.²⁷¹ Von diesem Uhrentypus sind heute nur mehr zwei Exemplare bekannt, von denen sich eins im Kunsthistorischen Museum befindet und das zweite im Grünen Gewölbe in Dresden.^{272,273} Außer den Automaten konnten die Besucher hier auch wissenschaftliche Geräte der Renaissance bewundern, wie den berühmten und bereits erwähnten Himmelsglobus (Abb.72) von Georg Roll. Auch dieses Kunstwerk aus dem Jahr 1584 stammte aus der Kunstkammer von Kaiser Rudolf II. Roll fertigte damals zwei Exemplare an, eines für den Kaiser und ein zweites für dessen Bruder Erzherzog Ernst. Da das Exemplar für den Erzherzog jedoch um 300 Taler teurer war, fühlte

²⁶⁸ Kat.Slg. KHM 1966, S. 76.

²⁶⁹ Unger 2010, S. 158 - 161

²⁷⁰ Kat.Slg. KHM 1966, S. 103.

²⁷¹ Rainer 2010 I, S. 156.

²⁷² <http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/show?id=118010> (aufgerufen am 30.11.2012)

²⁷³ Unger 2010, S. 152.

sich der Kaiser benachteiligt und ließ Roll daraufhin einsperren. Die Forschung vermutet heute, dass der Kaiser im Anschluss die beiden Globen austauschen ließ.²⁷⁴

Der Rundgang führte weiter in den Ecksaal XXIX, der zusammen mit dem Saal XXVIII die Kunstwerke der Deutschen Renaissance zeigte. In Saal XXIX waren kunstgewerbliche Objekte und Bildwerke aus dem Zeitalter von Dürer und Kaiser Maximilians I. untergebracht. Die Zentren dieser Deutschen Renaissance waren die süddeutschen Städte Augsburg und Nürnberg sowie die Fürstenhöfe.²⁷⁵ Als Vertreter der deutschen Kleinplastik wurden in diesem Saal die Steinreliefs des Augsburger Bildhauers Hans Daucher ausgestellt, zum Beispiel sein „Verkündigungsrelief“ (Abb.73) von 1510. Aber auch die hier präsentierten Holzreliefs, wie das „Sündenfallrelief“ aus Birnenholz vom Passauer Meister I. P., waren bemerkenswert.²⁷⁶ Die Kunst des deutschen Bronzegusses repräsentierten die Büsten „Maximilian I.“ (Abb.74) und dessen Frau „Eleonore“ (Abb.75), geschaffen von Jörg Muskat. Als Gegenüberstellung der Skulptur und Plastik jener Zeit befanden sich in Raum XXIX auch einige auserwählte Werke der deutschen Goldschmiedekunst, wie der glanzvolle „Dürerpokal“ (Abb.61) oder der „Maximilianspokal“ (Abb.62). Der Name des Dürerpokals rührt von einem Skizzenblatt von Albrecht Dürer, auf dem ein vergleichbarer Entwurf eines Pokals zu finden ist. Der Pokal der Kunstkammer konnte jedoch nie mit Gewissheit Dürer zugeschrieben werden. Auch der Künstler des Maximilianspokals ist der Forschung unbekannt. Dieser Pokal hat seinen Namen aufgrund des Wappenschilds und des Doppeladlers auf der Innenseite des Deckels erhalten.²⁷⁷

Als chronologische Weiterführung dieser Objektgruppen wurden in Saal XXVIII die Plastiken und kunstgewerblichen Gegenstände der deutschen Hochrenaissance und des beginnenden Manierismus präsentiert; aber auch einige niederländische Bildwerke fanden hier ihren Platz. Die Entstehung der meisten Objekte in diesem Raum fiel somit unter die Regierungszeiten von Kaiser Ferdinand I. und Kaiser Maximilian II. Eines der Hauptwerke in diesem Raum war zweifelsohne das 1537 entstandene und ebenfalls bereits erwähnte Spielbrett für den „Langen Puff“ (Abb. 41) des deutschen Bildschnitzers Hans Kels d. Ä., das wohl für Kaiser Ferdinand I. angefertigt wurde. Die niederländischen Bildwerke in diesem Saal wurden durch

²⁷⁴ Unger 2010, S. 150.

²⁷⁵ Kat.Slg. KHM 1966, S. 36.

²⁷⁶ Kirchweiger 2010, S. 68.

²⁷⁷ Kirchweiger 2010, S. 40.

die Holzstatuetten von Adam und Eva (Abb.76), geschaffen von dem aus Mecheln stammenden Bildhauer Conrat Meit, vertreten. Dieser Künstler war Bildhauer am Hof Margarethes von Österreich, der Tochter von Kaiser Maximilian I., die zu jener Zeit Statthalterin der Niederlande war. Über einen Kunsthändler gelangte das Statuettenpaar 1609 als Geschenk in die Kunstkammer von Kaiser Rudolf II.²⁷⁸

Die weiteren sieben Säle der Kunstkammer, die leider nicht so ausführlich in einem der Kataloge der 1960er Jahre behandelt wurden, führten den chronologischen Rundgang weiter. Der große Wappensaal XXVII zeigte in Weiterführung der Renaissance die Kunstwerke des italienischen Manierismus, während das benachbarte kleine Kabinett XXVI für die Objekte des französischen Manierismus reserviert war. Die kunstgewerblichen Objekte des deutschen Manierismus wurden in den beiden Sälen XXV und XXIV thematisiert; diese widmeten sich in besonderer Weise den Sammlern Erzherzog Ferdinand von Tirol (Saal XXV) und Kaiser Rudolf II. (Saal XXIV) widmeten. Im Vergleich zu der letzten großen Aufstellung der Kunstkammer aus dem Jahr 1935 fällt auf, dass bei dieser neuen Einrichtung die einzelnen großen Sammler des Hauses Habsburg eher in die Hintergrund getreten sind. Während 1935 noch neun habsburgische Kunstmäzene in eigenen Sälen mit der Kunst ihrer Zeit präsentiert wurden, waren es in den 1960er Jahren nur noch eben diese zwei, wobei die Kunsterzeugnisse unter Erzherzog Ferdinand von Tirol im selben Saal aufgestellt wurden wie schon 1935.

Im weiteren Verlauf des Rundgangs folgten auf die Kunst des deutschen Manierismus nun die Exponate des österreichischen Hochbarocks und des Rokokos, die in den Sälen XXII und XX gezeigt wurden. In der Aufstellung der 1960er Jahre wurden die kleinen Kabinette im Flügel der Babenbergerstraße nicht für Ausstellungszwecke genützt, da sich in diesen Räumen die Büros der Generaldirektion befanden. Somit endete diese Aufstellung der Kunstkammer im großen und prominenten Saal XIV. Im Gegensatz zur letzten Ausstellung wurde hier nun nicht mehr die Kunst zur Zeit Leopolds I. und der Türkenzeit ausgestellt; die neue Aufstellung im Saal XIV widmete sich ganz den Steinschneidearbeiten des 17.Jahrhunderts. Erstmals in der Geschichte der Präsentation der Kunstkammer erhielten die Steinschneidearbeiten nun einen eigenen Ausstellungsraum.

²⁷⁸ Kuster 2010, S. 70.

19. Die Kunstkammer in den 1970er Jahren bis zu ihrer Schließung 2002²⁷⁹

Ab den 1970er Jahren begann eine rege Ausstellungstätigkeit im Kunsthistorischen Museum, die bei dem Publikum großen Anklang fand. Im Jahr 1977 wurde außerdem eine Art Kunst- und Wunderkammer auf Schloss Ambras neu eröffnet, welches seit den 1950er Jahren zu einer dauerhaften Dependence des Kunsthistorischen Museum zählte.²⁸⁰ Seit diesem Zeitpunkt gehört Schloss Ambras als einziges Museum außerhalb von Wien zum Verband der Bundesmuseen Österreichs. Für diese ständige museale Präsentation auf Schloss Ambras beteiligte sich auch die Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe im Jahre 1977 mit verschiedenen Exponaten aus ihren Beständen.²⁸¹ Wenn auch im viel kleineren Rahmen als in Wien, versuchte das Kunsthistorische Museum dort eine Kunstkammer im Stil von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol zu errichten. Die zum Teil noch erhaltenen Kabinettschränke wurden für die Präsentation der Ausstellungsstücke genützt, und ihr Innenleben wurde für diesen Zweck, in Anlehnung an die Ursprungsaufstellung in Ambras, farblich umgestaltet (Abb.77).²⁸²

Nur ein Jahr nach der Wiedereröffnung der Kunstkammer auf Schloss Ambras, beteiligte sich das Kunsthistorische Museum an der großen Wechselausstellung: „*Giambologna 1529 – 1608. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik*“. Vom 19.August bis zum 10.September 1978 war die Ausstellung im Royal Scottish Museum in Edinburgh ausgestellt. Anschließend zeigte das Victoria & Albert Museum in London die Kunstwerke vom 5.Oktober bis zum 16.November 1978. Die letzte Station der Ausstellung war in Wien. In den vier großen Sälen der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe (Saal XXX – XXXVI) auf der Seite des Maria Theresien Platzes und den dahinter liegenden Kabinetten wurden die Ausstellungsstücke vom 2.Dezember 1978 bis zum 28.Jänner 1979 der Öffentlichkeit präsentiert. Da nach Ende der Ausstellung finanzielle Mittel übrig blieben, entschied man sich, unter der Leitung des damals neu bestellten Sammlungsdirektor Dr. Manfred Leithe-Jasper, die Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe neu zu gestalten. Diese Umgestaltungen wurden dann im Wesentlichen bis zur Schließung der Sammlung im Jahr 2002 so beibehalten. Als erster Schritt wollte man damals die unbeliebten Vitrinen von Architekt Oberhammer (Abb.63) so

²⁷⁹ Leithe-Jasper 2013 (Interview)

²⁸⁰ Haag/Kirchweiger 2012, S.14

²⁸¹ Ebd

²⁸² Vgl. Kap.3.1, S.12.

schnell wie möglich austauschen und den Vitrinenpark erneuern. Zu diesem Zweck ließ Leithe-Jasper die alten Vitrinen der Neuauftellung von 1935 (Abb.51, 52) aus dem Depot in Mauerbach holen und restaurieren. Zum Teil wurden die alten Glasstürze beibehalten und neue Holzsockeln in Auftrag gegeben. Ziel der neuen Aufstellung war eine verbesserte Präsentation und eine verstärkte Isolierung der Hauptwerke. Die dreidimensionalen Objekte sollte nun alle so aufgestellt werden, dass sie von allen Seiten betrachtet werden konnten. Die großen Büsten und Reliefs wurden in einem weiteren Schritt so umgeordnet, dass das Seitenlicht nicht mehr auf die Breitseite der Exponate fallen würde. Das Licht sollte nämlich den Objekten schmeicheln und ihre Materialität und ihre Vertiefungen und Erhöhungen stärker zur Geltung bringen. Als weitere Neuerung entschied Leithe-Jasper nun erstmals auch Tapisserien in einigen großen Sälen der Ausstellung zu präsentieren. Besonders die kleinformatischen Objekte, die vor einer Wand standen, sollten von dieser Hängung profitieren, da die Wände der Sammlungsräume einheitlich in Weis gestrichen wurden. Die Raumthemen und die Objektauswahl der Aufstellung aus den 1960er Jahre wurden bei der Neugestaltung der 1970er Jahre zum Großteil beibehalten (Abb.78). Im Saal XXXVI (Abb.79) sowie im benachbarten Kabinett XXXVII (Abb.80) wurde die Kunst des frühen Mittelalters präsentiert. Die Objekte des Spätmittelalters, wie die Madonna von Tilman Riemenschneider (Abb.53), folgten im Saal XXXIV (Abb.81). Im Gegensatz zu der Aufstellung der 1960er Jahre zeigte das Kabinett XXXV (Abb.82) nun nicht mehr mittelalterliche Kunstwerke, sondern einige Prunkuhren. Passend dazu folgte im Kabinett XXXIII (Abb.83) die Präsentation der Automaten und der Globen. In den 1990er Jahre wurden diese Säle geringfügig geändert, indem dann die Uhren und Automaten gemeinsam in den verbundenen Kabinetten XXXV und XXXVII ausgestellt wurden. Die Florentiner Frührenaissance, mit Künstlern wie Donatello oder Rossellino, präsentierte sich im Saal XXXII (Abb.84) und die italienische Hochrenaissance in Saal XXX (Abb.85). Eine Änderung hinsichtlich der Präsentation der 1960er Jahre vollzog sich im dahinter liegenden Kabinett XXXI (Abb.86). Hier wurden nun nicht mehr länger Uhren und Automaten ausgestellt, sondern erstmals in der Geschichte der Kunstkammer erhielt die Studiensammlung einen eigenen Ausstellungsraum. Leithe-Jasper war nämlich der Meinung, dass diese Bestände endlich der Öffentlichkeit gezeigt werden sollten. Repliken aus den Materialien Bronze, Elfenbein und Edelsteinen wurden, ihrer Qualität folgend, gestaffelt ausgestellt. Für deren Präsentation verwendete man in diesem Raum die alten Wand- und Einzelvitrinen von Carl

von Hasenauer, die für die erste Aufstellung 1891 angefertigt worden waren. Eine weitere Veränderung wurde in den Sälen XXVIII und XXIX durchgeführt. Objekte der deutschen Renaissance, die vormals in beiden Säle zur Aufstellung kamen, wurden nun gemeinsam im Saal XXVIII (Abb.87) präsentiert. Der dadurch frei gewordenen Ecksaal XXIX (Abb.88) wurde zum Aufstellungsort der Steinschneidearbeiten der Renaissance bestimmt, die damit erstmals einen eigenen Ausstellungsraum erhielten. Man wollte besonders die frühen Bergkristallarbeiten eigens präsentieren, da diese im direkten Vergleich zu den Bergkristallobjekten des Barocks im Saal XIX erdrückt worden wären. Der große Wappensaal XXVII (Abb.89) war, wie auch schon in den 1960er Jahre, für den italienischen Manierismus reserviert. In Anlehnung an die Waffensammlung von 1891, die in diesem Saal die Waffen von Karl V. zeigte, wurde nun die Büste von Kaiser Karl V., von Leone Leoni, genau in die Mitte des Raumes, unterhalb seine Wappens, gestellt. Auch die Saliera wurde nach wie vor in diesem Saal ausgestellt. Ab dem Saal XXVII wurde nun verstärkt auf die Sammlerpersönlichkeiten des Hauses Habsburg eingegangen. Die Raumthemen der 1960er Jahre wurden dabei in den restlichen Säle auf der Babenberger Straße (XXV–XIX) beibehalten. Im kleinen Saal XXVI (Abb.90) waren Kunstwerke des französischen Manierismus, wie beispielsweise der Michaelsbecher (Abb.105), der Onyxpokal (Abb.106) und weitere Geschenke, zu sehen. Im zweiten großen Ecksaal XXV (Abb.91) stand der deutsche Manierismus unter Erzherzog Ferdinand II. von Tirol im Vordergrund. Neben Scherzgefäßen, Glasschmuck, Holzdrehselarbeiten und Exotika, kamen auch einige Reliefs zur Aufstellung, die nachweislich aus Ambras stammten. Als Weiterführung des deutschen Manierismus wurde im Saal XXIV (Abb.92) die Kunst am Hofe Kaiser Rudolf II. präsentiert. Laut Leithe-Jasper wurde der Saal XXIV deswegen für die Präsentation der Kunst unter Rudolf II. gewählt, weil die rote Kunstmarmorverkleidung der Wand, die einem Achat ähnlich sieht, eine Verwandtschaft mit den ausgestellten Objekten aufweisen würde. Neben der berühmten Rudolfsbüste von Adrian de Vries (Abb.42), wurde eine Vielzahl anderer Objektgruppen, wie zum Beispiel die Figuren der vier Jahreszeiten (Abb.4) von Wenzel Jamnitzer, ebenfalls ausgestellt. Der benachbarten Saal XXII (Abb.93) zeigte die Kunst des italienischen Hochbarocks. Das Hauptaugenmerk lag hier auf der Kunstsammlung von Erzherzog Leopold Wilhelm. In diesem Raum wurde ab 1979 auch erstmals ein Portraitrelief präsentiert, das die breite Öffentlichkeit noch nie gesehen hatte. Dabei handelt es sich um das Marmorportrait der Giulia Albani (Abb.94), einer Tante von Papst Clemens IX, das von

Camillo Rusconi zwischen 1719 und 1720 in Rom geschaffen wurde. Der österreichische Hochbarock und die Kunst des Rokokos bildete anschließend das Thema in Saal XX, bevor die Steinschneidereien des 17. Jh. im letzten Saal XIX den Abschluss des Sammlungsrundgangs übernahmen. Hier wurde auch die Serie der Portrait-Büsten von Paul Strudel ausgestellt.

Als die Schatzkammer aufgrund von Sanierungsarbeiten von 1982 bis 1984 geschlossen werden musste, zeigte der große Saal XIX im Hochparterre einige der berühmtesten Schatzkammerobjekte, wie zum Beispiel die Reichskleinodien, die Rudolfskrone oder der Burgundische Messornat des Ordens vom Goldenen Vlies.²⁸³ Ende der 1980er Jahre wurde die Kunstkammer zu großen Teilen ausgeräumt, da die erfolgreiche Ausstellung *„Prag um 1600 – Kunst und Kultur am Hofe von Rudolf II.“* im gesamten linken Hochparterre vom 24.11. 1988 bis 26.2.1989 der Öffentlichkeit präsentiert wurde.²⁸⁴

Noch bis 1990 sollte die Kunstkammer ihren offiziellen Namen „Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe“ beibehalten. Diese Bezeichnung wurde jedoch genau wie schon der erste Sammlungsname von 1891, „Sammlung kunstindustrieller Gegenstände“, als sehr irreführend empfunden, da die Gegenstände der Sammlung nicht im Geringsten etwas mit einer industriellen Fertigung gemein hatten. Außerdem enthielt die Sammlung nicht besonders viele Großplastiken. Auch der Begriff „Kunstgewerbe“ wurde den vielen unterschiedlichen Werkgruppen nach wie vor nicht gerecht, da die Kunstkammerstücke, wie erwähnt, rein zweckfreie Schauobjekte von höchstem künstlerischem und materiellem Anspruch waren. Das 100-jährige Jubiläum des Kunsthistorischen Museums nahm die Generaldirektion, unter der damaligen Leitung von Willfried Seipel, schließlich zum Anlass, um am 15. November 1990 zum ursprünglichen Namen „Kunstkammer“ zurückzukehren.²⁸⁵ Auch wenn die Bestände der historischen Kunstkammern im Laufe der Zeit in unzählige Spezialsammlungen aufgeteilt wurden, so bildete der verbliebene Rest der Objekte immer noch die großartigste Sammlung ihrer Art. Die Bezeichnung „Kunstkammer“ ist für diese Sammlung deswegen noch immer aktuell, da die Kunstfertigkeit und die prachtvolle Erscheinung der unzähligen Objekte die Besucher nach wie vor in Staunen versetzen würden.

²⁸³ Fillitz 1985, S. 31.

²⁸⁴ Haupt 1991, S. 214.

²⁸⁵ Haupt 1991, S. 214, 280.

Ein Jahr später folgte im eigentlichen Jubiläumsjahr die Ausstellung „*Zu Gast in der Kunstkammer*“, die vom 12. Oktober bis 15. Dezember 1991 im Hochparterre zu besichtigen war. Für diese Ausstellung wurden 12, der Wiener Sammlung verwandte Objekte aus europäischen Museen zum Zwecke des direkten Vergleichs nach Wien geholt.²⁸⁶ Die 1990er Jahre brachten für die Kunstkammer, neben der Namensänderung und weiteren Ausstellungstätigkeiten, keine wesentlichen Veränderungen mit sich. Es zeichnete sich jedoch immer mehr ab, dass die Säle und besonders die Fenster nach einer baldigen Renovierung verlangten.

20. Die Schließung der Kunstkammer und die ersten Planungsarbeiten²⁸⁷

Das Raumklima in den Sammlungssälen wurde mit der Zeit immer schlechter, da kalte Luft unterhalb der Fenster in die Säle drang, und die Klimatechnik nicht mehr am neuesten Stand war. Die Krumauer Madonna musste beispielsweise für längere Zeit in die Restaurierwerkstatt, da sich auf ihrer Oberfläche Schimmel ansetzte. Im Jahr 2001 entschloss sich das Kunsthistorische Museum daraufhin, unter der damaligen Leitung von Dr. Wilfried Seipel, die Kunstkammer zu schließen, um notwendig gewordene Sanierungsarbeiten und eine Erweiterung der Räumlichkeiten in Angriff zu nehmen. Neben den konservatorischen Anforderungen, entsprachen nämlich auch die museale Technik und die didaktische Aufbereitung schon lange nicht mehr den internationalen Standards. Zuerst wurden nur die Raumfluchten auf der Seite des Maria Theresien Platzes geschlossen, da man anfangs der Meinung war, dass eine abwechselnde temporäre Schließung einzelner Sammlungsräume für eine komplette Renovierung ausreichen würde. Doch nur ein Jahr später mussten im Februar 2002 auch die übrigen Säle an der Babenbergerstrasse für Besucher geschlossen werden. Trotz der langen und schwierigen Verhandlungen mit dem Bund über die notwendigen finanziellen Mittel war die Wiedereröffnung lange für das Jahr 2010 geplant. Neben den Sanierungsarbeiten wurde auch begonnen eine komplette Neuaufstellung auf rund 2700 Quadratmetern zu planen.

Bei diesen Überlegungen zur neuen Präsentation der Sammlung erwiesen sich nun die vielen Bestandsveränderungen der Kunstkammer seit ihrer Unterbringung im Kunsthistorischen

²⁸⁶ Leithe-Jasper 1991, S.8.

²⁸⁷ Pichorner 2012 (Interview)

Museum als großer Vorteil. Dadurch war man nicht an eine historisch korrekte Aufstellung der Sammlung gebunden. Dies wäre auch insofern schwer möglich gewesen, da die Bestände der Kunstkammer – wie bereits mehrfach erwähnt – aus verschiedenen Sammlungen zusammengewachsen sind. Als Vergleichsbeispiel dient einmal mehr die Kunstkammer im Grünen Gewölbe in Dresden. Im Gegensatz zu Wien entstand die Kunstkammer in Dresden nicht in verschiedenen Jahrhunderten, sondern sie wurde großteils von einem Herrscher alleine, nämlich Kurfürst August der Starke (1670-1733), im 17. Jh. zusammengetragen und in eigens dafür errichteten Räumen aufgestellt, wo sich die Sammlung bis heute befindet. Deswegen war und ist das Grüne Gewölbe viel stärker an eine historisch überlieferte Aufstellung gebunden. In Wien, wo alle Objekte schon längst nicht mehr an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort standen, wäre es demnach unsinnig und nahezu unmöglich gewesen, sich bei der Neuaufstellung an einem historischen Konzept, wie jenem auf Schloss Ambras oder jenem auf der Prager Burg, zu orientieren. Deshalb hatte man im Kunsthistorischen Museum also eine komplett freie Hand, die Sammlung nach zeitgemäßen Bedürfnissen neu zu ordnen und zu präsentieren.

Als erster Schritt wurde der neueste Forschungsstand zu den einzelnen Objekten ermittelt; hierbei ergaben sich einige Änderungen zur bisherigen wissenschaftlichen Bewertung und den konservatorischen Anforderungen. Eines der wesentlichen Ergebnisse dieser Untersuchungen war die Aufwertung der klassizistischen Kunstobjekte, die in den vergangenen Präsentationen der Sammlung gar nicht oder nur kaum berücksichtigt wurden.²⁸⁸ Als zweiter Schritt wurde eine Auswahl von Objekten getroffen, die Teil der Präsentation werden sollten. Ausschlaggebend war hierbei, dass sich anhand der Objekte nach Möglichkeit ein roter Faden durch die Ausstellung ziehen sollte. Das inhaltliche Konzept sah nämlich einen Rundgang durch die Zeiten und ihre Sammler vor, der den Besucher von den mittelalterlichen Schatzkammern über die Anfänge der Sammelleidenschaft der italienischen Renaissance bis hin zu den frühen Formen des Museums als Kunst- und Wunderkammer im 16. und 17. Jh. führt. Die letzten beiden Räume sollten die Entwicklungen im Barock und auch im Klassizismus zeigen, der erstmals in der Geschichte der Wiener Kunstkammer vertreten wäre. Die Ausstellung musste somit fast 1.000 Jahre Geschichte abdecken. Das älteste Objekt der Kunstkammer ist nämlich eine karolingische

²⁸⁸ Tomasovsky 2008, S. 8.

Elfenbeintafel mit der Darstellung der Himmelfahrt Christi, die um 875 n. Chr. entstanden. Als das jüngste Objekt zählt dagegen das Deckengemälde von Julius Berger in Saal XIX, das im Jahr der Eröffnung des Museums 1891 angebracht wurde. Schon recht früh war bereits klar, dass man auf Spezialkabinette, wie ein Uhren- und Automatenkabinett, ein Elfenbeinkabinett oder ein Bronzekabinett verzichten möchte. Stattdessen sollten Rudolf II., Ferdinand II. von Tirol, Erzherzog Leopold Wilhelm und Leopold I. als Sammlerpersönlichkeiten in eigenen Sälen stärker zum Vorschein kommen und ihr Bezug zu den ausgestellten Werke sollte erkennbar werden. Auch die reichen Bestände der Tapisseriensammlung sollten in der neuen Kunstkammer nun endlich einen würdigen Ausstellungsplatz finden. Der aktuelle Plan sieht eine Präsentation von 20 bis 25 Teppichen vor, die alle drei Jahre durch andere Stücke ersetzt werden, um die Werke nicht nachhaltig zu schädigen.²⁸⁹ Ein weiteres Anliegen war es, die normalerweise getrennt präsentierte Kunst von Norditalien und Süditalien in bestimmten Sälen zu vereinen, um den Besuchern die Möglichkeit des direkten Vergleichs anzubieten.

20.1. Das erste Konzept für die neue Kunstkammer von Seipel und Hoffer 2006²⁹⁰

Für das inhaltliche Design der neuen Ausstellungskonzeption engagierte Seipel schon im Jahr 2006 den Architekten Hans Hoffer, der im Jahr davor die Neuaufstellung des Antikenkabinetts erfolgreich meisterte. Zusammen mit Seipel und den Kuratoren erarbeitete Hoffer einen umfangreichen Ausstellungsplan. Die Konzeption der neuen Kunstkammer war jedoch um ein Vielfaches anspruchsvoller als die des Antikenkabinetts, da fast 2200 Kunstwerke auf 2700 Quadratmetern neu präsentiert werden sollten, was immerhin der Gesamtfläche der Wiener Albertina entspricht.

Eine der großen Herausforderungen an den Architekten war die hohe Anzahl an unterschiedlichen Materialien und die unterschiedlichen Größen der einzelnen Objekte. Hans Hoffer entwarf deswegen selbst die Vitrinen, die sich an die Räumgrößen und die Formen der Kunstwerke anpassten. Im Gegensatz zu den alten Vitrinen, die aus Glas und Holz bestanden, wurden die neuen Vitrinen von einer Spezialfirma aus Glas und Metall gefertigt. Wie Untersuchungen im Kunsthistorischen Museum nämlich ergaben, waren die

²⁸⁹ Gaulhofer 2008, S. 22.

²⁹⁰ Pichorner 2012 (Interview)

Holzrahmen der alten Vitrinen mit einem Klebstoff verbunden, der unter anderem aus Formaldehyd und Essigsäure bestand. Da sich diese Inhaltsstoffe als sehr schädlich für die Kunstwerke erwiesen, entwickelte man neue Vitrinen.²⁹¹

Die Fußböden sollten passend zu den jeweiligen Raumthemen gestaltet werden. Seit der Eröffnung des Museums 1891 waren die Böden im Hochparterre mit Holzparkett ausgelegt. Da Holz aber die Eigenschaft hat zu schwingen, entschied man auf Anregung des damaligen Direktors Seipel, alle Böden in Stein auszuführen. Die Steine und ihre Muster sollten dabei in dem jeweiligen Raum der thematisierten Epoche nachempfunden sein. Bei der Lichtinszenierung musste man aufgrund von konservatorischen Bedenken auf Tageslicht verzichten, obwohl Hoffer die großen Fenster gerne integriert hätte, um auf die Ursprungsidee eines Tageslichtmuseums von 1891 zu verweisen. Hinsichtlich des Farbkonzepts konstruierte Hoffer eine spezielle Leseart der einzelnen Säle. Die Wandfarbe sollte sich dabei, der chronologischen Objektaufstellung folgend, in jedem Raum ändern. Sein Plan war es, dass die Ausstellung mit einer dunklen Wandfarbe in den Räumen der mittelalterlichen Kunst beginnt und dass die Säle im Rahmen des Rundgangs bis zum Klassizismus immer heller werden.

Jeder Saal und jedes Kabinett sollte laut Hoffer eine eigene Identität besitzen, die sich an den darin präsentierten Kunstwerken orientieren sollte. Trotz der Freiheit der Kuratoren bezüglich der Neuaufstellung wollte man aber dennoch den Besuchern die Ursprungsidee einer Kunstkammer und die Geschichte des Sammelns in gewisser Weise näher bringen. Geplant war, noch vor dem Eintritt in den Rundgang durch die Kunstkammer, einen runden Tisch zu stellen, auf dem – ganz nach dem Vorbild historischer Kunstkammern – 10 bis 15 Exponate der Sammlung präsentiert werden. Des Weiteren sollte das Kabinett 6 den Besuchern die Atmosphäre einer authentischen Kunst- und Wunderkammer vermitteln; am Ende des Rundgangs war ein virtuelles Besuchertheater geplant, das ebenfalls das Thema der klassischen Kunstkammer präsentieren würde.

Die Säle und Kabinette wurden von Hoffer nun auch neu bezeichnet (Abb.95). Die großen Säle erhielten hierbei die römischen Ziffern I bis XIII, und die kleinen Kabinette wurden eigens mit den Zahlen 1 bis 8 durchnummeriert. Im Detail wurden die Ausstellungsräume laut der Pläne von Hoffer und der Kuratoren folgendermaßen gestaltet:

²⁹¹ Gaulhofer 2008, S. 16 .

20.1.1 Der Aufstellungsplan nach Seipel und Hoffer ²⁹²

Die Ausstellung beginnt, wie schon in den Präsentationen davor, im ersten großen Saal, den der Besucher über die linke kleine Treppe der Kuppelhalle erreicht; die ehemalige Nummerierung dieses Raumes war XXXVI. In diesem Saal I, der ganz dem Mittelalter gewidmet ist, sollen Meisterwerke des mittelalterlichen Gefäßschnitts aus edlen Hartsteinen präsentiert werden. Aber auch Großskulpturen der venezianischen Künstler des 14. Jh. werden hier vertreten sein. Im benachbarten Kabinett 1, das als Weiterführung von Saal I gilt, wird die mittelalterliche Schatzkunst thematisiert. Liturgische Geräte werden hier profanen Luxusobjekten gegenübergestellt. Der Weg wird den Besucher weiter in Kabinett 2 und damit in die Kunst der Spätgotik führen. Prachtvolle Schaugefäße der fürstlichen Höfe aus dieser Epoche werden hier ebenso präsentiert werden wie kleinformatisches Kunsthandwerk mit privatem Charakter.

Saal II widmet sich dem Thema der Frührenaissance in Italien und den Gebieten nördlich der Alpen. Andachtsbilder, Porträtplastiken und kleinformative Skulpturen aus beiden Kulturkreisen können hier miteinander verglichen werden. Die schönsten italienischen Bronzen der Renaissance werden anschließend in Kabinett 3 zur Aufstellung kommen. Die Kleinbronzen aus den Kunstzentren Mantua (Werke von Antico) und Padua (Werken von Il Riccio) werden dabei im Mittelpunkt stehen. Im benachbarten Kabinett 4 wird der Besucher einen Teil der weltberühmten Sammlung von Werken der Steinschneidkunst zu sehen bekommen. Unter den ausgestellten Exponaten werden Kameen und Gefäße vertreten sein, die zu den wertvollsten Stücken der Kunstkammersammlung zählen, wie die mailändische Drachenschale aus Lapislazuli von Gasparo Miseroni.

Im großen Saal III wird die Renaissancekunst nördlich der Alpen gezeigt. Hier werden hauptsächlich Objekte aus den Sammlungen von Karl V. und Ferdinand I. zu sehen sein, zum Beispiel Goldschmiedearbeiten, Uhren, Tapisserien oder auch Kleinskulpturen. Als Pendant dazu beschäftigt sich Saal IV mit Werken der italienischen Renaissance. Die Kunstzentren Mailand, Venedig und Florenz sollen dabei im Mittelpunkt stehen. Der Besucher wird hier die Möglichkeiten haben, neben Hauptwerken auch verschiedene Materialien und Techniken vergleichen zu können. Die Atmosphäre des Saals soll laut Hoffer an einen italienischen

²⁹² Pichorner 2012 (Interview)

Palazzo erinnern, weswegen auch einige Möbelstücke und Gemälde dieser Zeit in die Ausstellung miteinbezogen werden.

Der folgende Ecksaal V, der dem französischen Manierismus gewidmet ist, wird einer der Höhepunkte innerhalb des Rundgangs sein. Neben einigen Kunstwerken der Höfe von Paris und Versailles des 16. Jh. wird hier nämlich die berühmte Saliera im Mittelpunkt der Präsentation stehen. Das Salzgefäß des Florentiner Künstlers Benvenuto Cellini findet in diesem Saal seinen Platz, weil es für König Franz I. von Frankreich bestimmt war und demnach zum französischen Manierismus gezählt werden kann. Die Aufstellung der Saliera soll zusätzlich durch eine prächtige Danae-Tapisserie unterstützt werden, die in Fontainebleau um 1550 entstanden ist.

Im benachbarten Saal VI werden dem Besucher schließlich auch die Objekte des deutschen Manierismus vorgeführt. Neben prunkvollen Gefäßen aus verschiedenen Materialien sollen in diesem Raum die wissenschaftlichen Geräte, die sogenannten Scientifica, im Zentrum der Betrachtungen stehen. Präsentiert werden diese Tischuhren, Taschenuhren und wissenschaftlich Instrumente auf und neben prachtvollen Kabinettschränken aus der Zeit Kaiser Maximilians II.

Ein weiteres Highlight der neuen Kunstkammer bildet der große ehemalige Wappensaal VII, der nun die Kunstkammer von Kaiser Rudolf II. mit ihren Exponaten zum Thema hat. Die Sammelleidenschaft des wichtigsten habsburgischen Kunstmäzens soll hier im Mittelpunkt stehen. Deswegen plante Hoffer für diesen Raum eine sehr imperial wirkende Präsentation jener Objekte, die nachweislich aus der Prager Kunstkammer stammen. Die Büste des Kaisers von Adrian de Vries soll dabei inmitten einer gläsernen Burg zur Aufstellung kommen. Als Weiterführung des Themas beherbergt der benachbarte kleine Saal 8 die Sammlung edler Steine von Rudolf II., von denen er glaubte, sie besäßen magische und heilende Kräfte.

Der Weg führt den Besucher weiter in den zweiten Ecksaal, jetzt mit IX nummeriert. Hier stehen die sogenannten Exotica zur Schau. Dabei handelt es sich um fremdländische Produkte der Natur, wie Elfenbein, Horn oder Bezoar, die aus Fernost und Afrika kamen und nach europäischem Geschmack geformt wurden. Hier plante Hoffer die Vitrinen sehr eng und gestaffelt wie eine Stellwand zu positionieren, um den exotischen Charakter der

Kunstwerke noch besser zur Geltung zu bringen. Die Aufstellung in diesem Saal war als Gegenpol zur minimalistischen Konzeption des anderen Ecksaals (Saal V) mit der Saliera vorgesehen.

Als weitere bedeutende Künstlerpersönlichkeit ist Erzherzog Ferdinand II. von Tirol mit seiner Sammlung Saal X und das benachbarte Kabinett 5 gewidmet. Dabei werden in beiden Räumen alle Arten von Kunstobjekten, wie Exotica, Automaten, Bücher, Münzen oder Glasgefäße präsentiert, für die die Kunstkammer auf Schloss Ambras berühmt war.

Das folgende kleine Kabinett 6 fällt, wie bereits erwähnt, in jeglicher Hinsicht aus der Reihe. Architektonisch soll es in Form eines Oktogons gestaltet werden. Inhaltlich wollte Hoffer hier ein frühbarockes Kunstkabinett in Form einer begehbaren Enzyklopädie rekonstruieren. Der Besucher hat durch die gedrängte Aufstellung vieler verschiedener Objekte die Möglichkeit, die Atmosphäre einer frühbarocken Kunstkammer nachzuempfinden. Deswegen steht in diesem Kabinett nicht das Objekt und seine wissenschaftliche Erklärung, sondern die Atmosphäre im Mittelpunkt.

In der Kunst des Barocks angelangt, beschäftigt sich Saal XI mit der Sammeltätigkeit im Frühbarock unter Kaiser Ferdinand II. und Ferdinand III. Werke der sogenannten Dürer-Renaissance werden hier in Form von Holz- oder Bernsteinobjekten vertreten sein. Kabinett 7 zeigt als Weiterführung von Saal XI neben Objekten des Frühbarocks auch Kunstwerke des Hochbarocks. Die hier ausgestellten Exponate sollen dem Besucher die bemerkenswerte Kunstsammlung von Erzherzog Leopold Wilhelm näherbringen. Automaten, Uhren, kleinere Skulpturen aus Bronze oder Elfenbein und Glasgefäße zeugen hier von der Kunstfertigkeit des Barocks.

Auch die Ausstellungsstücke in Saal XII sind Vertreter der Kunst des Hochbarocks, in dem die kleinformatige Kunst eine Aufwertung erfahren hatte. Das Repräsentationsstreben von Kaiser Leopold I. wird hier eindrucksvoll durch die Porträtbüsten von Paul Strudel und dem Doppeldenkmal von Matthias Steinl dokumentiert. Der chronologischen Reihung folgend zeigt das benachbarte Kabinett 8 die Kunst des Spätbarocks und des Rokokos am Hof Karls VI. Als letzter Raum, der das Barock repräsentiert, widmet sich schließlich das kleine Kabinett 9 zur Gänze Kaiserin Maria Theresia und ihrer Familie. Alle Arten von bildlichen Darstellungen der Kaiserin und ihrer Nachkommen werden hier dem Publikum präsentiert.

Der letzte Saal der neuen Kunstkammer, Saal XIII, ist zugleich auch der größte und ehemals prominenteste Raum. Es handelt sich um den großen Mittelsaal im Hochparterre, in dem die Apotheose von Berger angebracht ist. Erstmals in der Geschichte der Kunstkammer wird hier die Kunst des Klassizismus vertreten sein. Außerdem ist hier, wie bereits erwähnt, ein virtuelles Theater für Besucher geplant, das mittels einer Projektion und eines Audioprogramms – unter Einbeziehung der Objekte – den Vergleich der verschiedenen Inszenierungen des Saals von 1891 und 2013 möglich machen soll.

20.2. Die organisatorischen und didaktischen Änderungen 2008 bis 2010²⁹³

Während der Umbauphasen gab es im Kunsthistorischen Museum jedoch einen Führungswechsel an der Spitze. Nach der Pensionierung des damaligen Generaldirektors Seipel im Jahr 2008 entschied die Ministerin für Kunst und Kultur, Claudia Schmied, die damalige Direktorin der Kunstkammer, Sabine Haag, zur neuen Generaldirektorin des Kunsthistorischen Museums zu ernennen. Deren Platz als Stellvertretender Leiter der Kunstkammer übernahm damals Franz Kirchweger. Mit dem Beginn ihrer Amtszeit am 1. Jänner 2009 hatte die Sanierung der Sammlung natürlich oberste Priorität und man versuchte erfolgreich, einen Teil der Sanierungskosten durch eigene Mittel und Fundraising-Kampagnen zu finanzieren. Die versprochenen finanziellen Zusagen in zweistelliger Millionenhöhe vonseiten des Bundes waren aber bislang ausgeblieben. Grund dafür waren unter anderem die Unstimmigkeiten in der Neukonzeption von Hoffer. In ästhetischen Fragen funktionierte die Zusammenarbeit nämlich nicht so reibungslos, wie man es sich gewünscht hätte. Außerdem forderte der Bund im Jahr 2009 eine Evaluierung des Konzeptes an; dies führte zu einer großen Entrüstung im Kunsthistorischen Museum. Der Bund berief sich nämlich darauf, dass das renommierte Architekturbüro HG Merz aus Stuttgart die Pläne von Hoffer stark kritisiert hätte. An eine Eröffnung im Jahr 2010 war nun nicht mehr zu denken.

Daraufhin beendete die neue Generaldirektorin Sabine Haag die Zusammenarbeit mit Hans Hoffer im Jahr 2009 und engagierte noch im selben Jahr das Büro HG Merz, um das Designkonzept und das gestalterische Ordnungsschema der neuen Kunstkammer zu

²⁹³ Pichorner 2012 (Interview)

überarbeiten. Zusätzlich wurde auch der Wiener Museumsberater Dieter Bogner mit seinem Büro „bogner.cc“ ins Boot geholt, um gemeinsam mit den Kuratoren des Museums an der Verfeinerung des didaktischen Plans und an einer neuen Vermittlungsstruktur für die Aufstellung zu arbeiten. Im März 2010 verkündete die Ministerin, nach Einsicht der neuen Pläne, nun endlich auch die fixe Kostenbeteiligung des Bundes in Höhe von 15,06 Mio. Euro. Die Finanzierung der Gesamtkosten von 18,56 Mio. Euro war damit gesichert, weil das Museum aufgrund von Sponsorengeldern den Restbetrag von 3,5 Mio. Euro selbst aufbringen konnte. Die Bauarbeiten konnten somit Ende 2010 beginnen; der neue Eröffnungstermin der Kunstkammer wurde daraufhin für den 12. Dezember 2012 anberaunt.

20.3. Das finale Konzept von HG Merz und bogner.cc 2010²⁹⁴

Durch die freundliche Unterstützung der Generaldirektion des Kunsthistorischen Museums, war es mir möglich noch vor der großen Eröffnung im März 2013 die Räumlichkeiten der Kunstkammer zu besuchen. Da sich die meisten Säle zu diesem Zeitpunkt (19.12.2012) noch in der Umbauphase befanden, sollen die in diesem Kapitel veröffentlichten Photos nur einen generellen Raumeindruck vermitteln.

Die bestehende chronologische Raumaufteilung, die Objektzuordnungen sowie die Themenschwerpunkte wurden von den Kuratoren gemeinsam mit Dieter Bogner und HG. Merz zu großen Teilen beibehalten, weswegen sie in diesem Kapitel nicht mehr eigens aufgezählt werden. Aber die Präsentation der insgesamt 2162 Objekte innerhalb der Säle und ihre didaktische Vermittlungsstruktur wurden zusammen mit bogner.cc komplett neu erarbeitet. Man kehrte nun auch wieder zu den originalen Benennungen der Säle und Kabinette von 1891 zurück, um den Besucher nicht durch die vorhandenen erhaltenen Inschriften an den Türrahmen zu verwirren. Da einige kleinere Kabinette zusammengelegt wurden, erhielt man nun eine Ausstellungsfläche von 20 Sälen – im Gegensatz zu 22 Sälen bei der ersten Konzeption.

Das Büro HG Merz aus Stuttgart war verantwortlich für die Auswahl der Materialien, das Farbkonzept, die Grafikgestaltung und das Design der Sitzmöbel und Vitrinen. Durch die

²⁹⁴ Pichorner 2012, (Interview)

Neuanordnung der Objekte konnte auch die Anzahl der benötigten Vitrinen von 370 auf 300 reduziert werden. Hinsichtlich der Farbauswahl wurde von der chronologisch immer dunkler werdenden Farbgestaltung der Räume Abstand genommen. Die Wandfarben werden nun speziell auf die ausgestellten Objekte abgestimmt. Besondere Säle oder Kabinette erhalten jedoch einen eigenen Farbton, um eine Akzentuierung zu setzen. Laut den Plänen von HG Merz werden dabei die Pilaster sowie sämtliche Fußleisten jedoch nicht in der jeweiligen Wandfarbe gestaltet. Außerdem soll das Farbkonzept der Säle die Orientierung und die Lesbarkeit der Ausstellung für den Besucher vereinfachen.

Neben dem Farbkonzept und der Vitrinenanzahl war das Büro HG Merz auch bezüglich der Fußböden anderer Meinung als Hoffer und Seipel, die in fast allen Räumen Steinfußböden verlegen wollten. Nach den neuen Plänen wurden nun doch auf 90% der gesamten Ausstellungsfläche von 2700 Quadratmetern Parkettböden verlegt. Wahrscheinlich war man der Meinung, dass Parkettböden besser zu den historistischen Räumlichkeiten passen würden. Ein Marmorboden (Abb.96) kam nur auf rund 300 Quadratmetern, nämlich im Saal 27, zum Einsatz, der die Kunst am Hofe Kaiser Rudolf II. präsentieren wird. Da hier die Kunst am Hofe Rudolf II. präsentiert wird, wollte man den Saal besonders akzentuieren. Da man die Architektur der Räume natürlich nicht dem Zeitgeschmack entsprechend verändern konnte, wollte man wenigstens mit der Beleuchtung moderne Akzente setzen und eine Brücke ins 21.Jh. schlagen. Der weltbekannte isländische Künstler Olafur Eliasson wurde daraufhin beauftragt, die Raumbeleuchtung zu konzipieren. Für den Großteil der Säle designte er einen lusterartigen Lichtkörper (Abb.97), der sowohl die hängenden und frei stehenden Objekte, als auch die architektonischen Elemente der Räume eindrucksvoll in Szene setzen wird. Neben den eigenen Vitrinenbeleuchtungen und den Lustern von Eliasson wurde für den Saal XIX eine eigene dezente Lichteiste entworfen. Entlang aller vier Wände erstrahlt die an der Decke angebrachte Leiste nicht nur den ganzen Raum, sondern auch das Deckengemälde von Julius Berger.

20.3.1. Das Drei-Sektoren-Programm²⁹⁵

Die finale Neukonzeption soll dem Besucher nicht nur die Form- und Stilgeschichte der Kunstwerke vermitteln, sondern auch die kulturgeschichtlichen Überlegungen der verschiedenen Sammlungsintentionen näher bringen. Um dieses Ziel zu erreichen, wurde die gesamte Ausstellungsfläche in drei thematische Sektoren unterteilt, deren Grundstruktur nach wie vor von der chronologischen Raumabfolge gebildet wird (Abb.98). Die ersten drei Säle des Rundgangs mit den dazugehörigen Kabinetten (XXXII bis XXXVII) bilden den ersten Sektor des Rundgangs. Hier sollen die Voraussetzungen für die Entstehung einer klassischen Kunstkammer verdeutlicht werden, damit der Besucher in den folgenden Räumen ein Gespür dafür bekommt, wie sich die Sammelleidenschaft an den europäischen Fürstenhöfen über die Jahrhunderte weiterentwickelt hat. Dadurch soll ein Verständnis dafür entstehen, wie man vom bloßen Anhäufen von kostbaren Objekten in sogenannten Schatzkammern zu einem immer höher strebenden Ordnungsprinzip einer klassischen Kunstkammer in der Hochrenaissance und dem Manierismus gelangt war. Inhaltlich wird in diesen Räumen die Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance sowie deren Sammlungskultur chronologisch präsentiert werden. Ein besonderes Augenmerk liegt auf den Wechselbeziehungen zwischen den Kunstzentren südlich und nördlich der Alpen. Deswegen werden sich in Saal XXXIV beispielsweise die Madonna von Tilman Riemenschneider (Abb.53) und die weiblichen Büste von Francesca Laurana (Abb.44) gegenüberstehen und zum Vergleich einladen. Die ausgewählten Schaustücke sind in diesem Sektor dieselben wie bei der ersten Konzeption von Hoffer.

Mit dem Saal XXX (Abb.100) und dem Kabinett XXXI betritt der Besucher den zweiten und zugleich größten Sektor der Ausstellung, der sich bis zum Saal XXIV erstreckt.²⁹⁶ Dieser Sektor thematisiert die wichtigsten habsburgischen Kunstkammern im 16. und 17. Jh. und deren Sammlerpersönlichkeiten. Gleich zu Beginn befindet sich in Kabinett XXXI nun die virtuelle Kunstkammer, die in der ersten Konzeption eigentlich für den letzten Saal XIX vorgesehen war. Grund der Übersiedlung war, dass dieser Medienraum dem Besucher eine visuelle Einführung in die Ideengeschichte der klassischen Kunstkammern der Habsburger geben soll. Nach den Plänen der Kuratoren wird diese Präsentation in einem eigenen abgetrennten Bereich in Form eines Besuchertheaters installiert werden.

²⁹⁵ Pichorner 2012 (Interview)

²⁹⁶ Vgl. Grundriss HG. Merz (Abb.98)

Im weiteren Verlauf dieses Sektors wird in jedem Saal ein Kaiser oder ein Erzherzog durch eine Büste, ein Bildnis oder ein Gemälde repräsentiert werden. Demzufolge musste erstmals in der Museumsgeschichte die Gemäldegalerie einige Porträts an die Kunstkammer ausleihen. Die übrigen Ausstellungsstücke beziehen sich direkt oder indirekt auf die Sammlung des Porträtierten. Dabei müssen die thematisierten Kunstmäzene nicht unbedingt aus dem Hause Habsburg stammen, wie man im Ecksaal XXIX (Abb.101) sehen wird. Auch in der finalen Konzeption wird die Saliera in diesem Saal präsentiert werden. Da das berühmte Salzfass eigentlich aus der Kunstkammer von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol stammt, sollte es in formaler Hinsicht im Saal XXIV, der die Sammlung von Schloss Ambras thematisieren wird, ausgestellt werden. Da man dieses Meisterwerk allerdings mit einem eigenen Saal würdigen will, bildet die Saliera den Höhepunkt im Saal des französischen Manierismus (Abb.102). Als Kunstmäzen wird deswegen in diesem Raum kein Habsburger, sondern es werden zum einen König Franz I. (1494-1547) und zum anderen sein Enkelsohn König Karl IX. von Frankreich (1550-1574) die Repräsentantenrolle übernehmen. Wie bereits erwähnt, wurde das Salzfass von Cellini nämlich für König Franz I. gefertigt, und seinem Enkelsohn ist es zu verdanken, dass sich die Saliera heute im Besitz des Kunsthistorischen Museums befindet. Die übrige Objektauswahl, die Hoffer mit den Kuratoren für diesen Saal getroffen hatte, wurde daraufhin leicht geändert. Ursprünglich war in der ersten Konzeption geplant, neben der Saliera den ersten Wandteppich aus einer sechsteiligen Tapisserienserie zu zeigen, auf dem die Göttin Danae in einer sehr ähnlichen Sitzposition und Haartracht wie die Figur auf der Saliera zu sehen ist. Da nach der neuen Konzeption allerdings nicht der französische Manierismus, sondern das Mäzenatentum stärker zum Vorschein kommen sollte, wählte man einen anderen Wandteppich aus der gleichen Serie. Auf diesem Exponat (Abb.103) ist nun König Franz I. von Frankreich, für den diese Tapisserienserie gewebt wurde, als römischer Imperator im Gefolge seines Hofstaates zu sehen.²⁹⁷ Unmittelbar daneben wird das lebensgroße Porträt von König Karl IX. (Abb.104), gemalt von François Clouet im Jahre 1540, aufgehängt werden. Das Porträt, das von der Gemäldegalerie ausgeliehen ist, kam wahrscheinlich ebenfalls als Geschenk des Königs in den Besitz von Ferdinand II.

²⁹⁷ Schmitz 1922, S.11.

Da die Saliera und das Porträt nicht die einzigen Geschenke von König Karl IX. an Erzherzog Ferdinand waren, werden höchstwahrscheinlich zwei weitere Meisterwerke, die auf diesem Weg in die Habsburger Kunstkammer kamen, neben dem Porträt ausgestellt sein. Dabei handelt es sich zum einen um die sogenannte „Onyxschale“ (Abb.106) des französischen Meisters Richard Toutin d. J., die in Paris um 1570 entstanden ist, und zum anderen um den sogenannten „Michaelsbecher“ (Abb.105), der um 1533 von einem Antwerpener Kunsthändler für König Franz I. erworben wurde.²⁹⁸ Die Saliera steht somit indirekt mit den übrigen Exponaten und direkt mit der Sammlung der beiden Könige in Verbindung.

Vergleichbar mit dem ersten Ausstellungsplan werden Kaiser Rudolf II. und seine Sammlung aus Prag in Saal XXVII (Abb.107) im Mittelpunkt stehen. Die von Adrian de Vries geschaffene Büste des Kaisers wird eindrucksvoll in der Mitte platziert werden, alle übrigen Vitriolen werden kreisförmig um die Büste und die vier Säulen herum gruppiert sein. Auch die dramatische Stellung der Vitriolen des Exotica-Raums XXV (Abb.108 & 109) im Stil von einer Stellwald wird von der ersten Konzeption übernommen. Der zweite Sektor endet mit Saal XXIV und den dazu gehörigen Kabinetten (XXIV A, B & C), in denen die Kunstkammer auf Schloss Ambras unter Erzherzog Ferdinand II. von Tirol das Hauptthema vorgeben wird.

Der dritte und letzte Sektor (Säle XXIII-XIX) widmet sich der finalen Entwicklungsstufe der Kunstkammern, nämlich den barocken Repräsentationen. Auch in diesem Sektor stehen die Auftraggeber jener Zeit im Vordergrund. Der Besucher soll anhand einer anschaulichen Präsentation erkennen, dass barocke Sammler wie Kaiser Leopold I. (1640-1705) oder auch Kaiserin Maria Theresia (1717-1780) an der Weiterführung der klassischen Kunstkammerphilosophie kein Interesse mehr zeigten. Das Hauptaugenmerk ihrer Sammlertätigkeiten richtete sich auf dynastische und politische Repräsentationen. Die Kabinette XXI und XXIa werden dabei nicht, wie ursprünglich geplant, die Kunst unter Maria Theresia zeigen, sondern diese beiden Räume sollen frei bleiben, um dort Wechselausstellungen durchführen zu können. Im vorletzten Saal XX sowie im letzten Saal XIX kommen auch ein paar Ursprungsvitriolen von Carl Hasenauer aus dem Jahr 1891 zum Einsatz (Abb.110). Der große Abschlusssaal XIX (Abb.111) wird, wie schon länger geplant, die Kunst des Klassizismus zeigen.

²⁹⁸ Rainer 2010, S. 80 f.

20.3.2. Das neue Ordnungsprinzip innerhalb eines Saals – drei Erzählstränge²⁹⁹

Auch wenn das neue Design der Räume von HG Merz und das Drei-Sektoren-Programm von bogner cc und den Kuratoren schon viele Änderungen im Vergleich zur Neukonzeption der Kunstkammer von 2010 mit sich brachte, lag die Hauptarbeit doch in der Überarbeitung der Objektpositionierungen innerhalb der Säle. Mithilfe von Dieter Bogner wurde ein neuartiges didaktisches Konzept entwickelt, bei dem die Anordnung der Objekte und Vitrinen in jedem Raum drei parallel verlaufenden Erzählsträngen folgen sollen (Abb.99). Den ersten Erzählstrang bilden, laut diesem Programm, die sogenannten Saalregenten. Dabei handelt es sich um herausragende und berühmte Einzelwerke, die im Durchgangsbereich des jeweiligen Saals prominent positioniert werden. Wie es der Name schon verrät, sind die Kabinette von diesem Erzählstrang jedoch ausgeschlossen. Diese Kunstwerke sollen den Besucher beispielgebend auf das jeweilige Raumthema und die jeweilige Epoche einstimmen. Da sich der zweite Sektor mit den einzelnen habsburgischen Kunstkammern beschäftigt, wird dort die Rolle der Saalregenten hauptsächlich von Büsten und Bildnissen der einzelnen Kunstmäzene übernommen werden. Eine Ausnahme innerhalb des 2.Sektors bilden natürlich der Saliera-Saal XXIX und der Exotica-Saal XXV. Diese Abfolge an verschiedenen Saalregenten soll – nach den Plänen der Kuratoren – einen spannungsgeladenen Leitfaden durch die gesamte Ausstellung ziehen.

Der zweite Erzählstrang, von dem die kleinen Kabinette ebenfalls ausgeschlossen sind, trägt den Namen „Formen und Stile“ und umfasst die restlichen Exponate in jedem Saal. Diese Kunstwerke werden zu form-, stil- und kulturgeschichtlichen Gruppen zusammengefasst, die jeweils ein eigenes Themengebiet behandeln. So werden zum Beispiel die Objekte der Frührenaissance in Saal XXXIV nach Stein- und Holzbüsten, Bronzestatuetten und Relieftafeln aus Stein und Marmor strukturiert. Die Madonna von Tilman Riemenschneider ist höchstwahrscheinlich der Saalregent. Dieser zweite Erzählstrang soll jedoch in keiner Weise an die veraltete Aufstellung nach der Materialgerechtigkeit erinnern. Durch Informationstexte und eine mediale Aufbereitung sollen diese gruppierten Themengebiete dem Besucher als Hilfestellung dienen, um die Exponate besser zu verstehen und einordnen zu können. Zu diesem Zweck sollen Künstlerpersönlichkeiten, Herstellungsverfahren oder auch Produktionsbedingungen durch Medienstationen visuell näher erläutert werden. Diese

²⁹⁹ Pichorner 2012 (Interview)

Medienstationen werden in Form von iPads, Tablets der Firma Apple, mit den Sitzmöglichkeiten verbunden sein (Abb.112). In den Sälen des zweiten Sektors wird der Besucher zusätzlich Informationen zu den ideologischen Hintergründen der verschiedenen fürstlichen Sammlungskonzepte erhalten.

In den Seitenkabinetten vollzieht sich schlussendlich der dritte Erzählstrang mit dem Titel „Formen des Sammelns“. Dem Besucher sollen hier die unterschiedlichen Konzepte fürstlicher Sammlungen vom Mittelalter bis zur Neuzeit verdeutlicht werden. Die Leitgedanken der Sammlungen, die jeweiligen Ordnungsprinzipien und die beliebtesten Materialien und Objektarten stehen hier im Vordergrund. Den glanzvollen Höhepunkt dieses Erzählstranges bildet zweifelsohne der große Mittelsaal XXVII (Abb.106), in dem Kaiser Rudolf II. und seine Kunstkammer auf der Prager Burg präsentiert werden. Da die Prager Kunstkammer eine der spektakulärsten überhaupt war und bereits museumsartig konzipiert wurde, werden die Objekte in diesem Saal ausschließlich im dritten Erzählstrang kreisförmig um den Saalregenten zusammengefasst. Ein weiteres Highlight bildet ein Besuchertheater in Kabinett XXXI. Hier soll, wie bereits erwähnt, ein virtueller Einblick in die klassischen Kunstkammern des 16. und 17. Jh. entstehen. Laut dem Grundrissplan von HG Merz zu dieser Gliederungsidee, endet dieser dritte Erzählstrang, der bereits im ersten Kabinett XXXVII mit dem Mittelalter beginnt, jedoch schon in Kabinett XXIII bei der Zeit des Frühbarocks und wird nicht bis in die Säle des Rokokos und des Klassizismus fortgesetzt. Grund dafür ist wahrscheinlich, dass man ab dem Rokoko keine eindeutige Sammlungstendenz in der Kunstkammer mehr erkennen kann, und dass man die letzten Kabinette für Wechselausstellungen frei halten wollte. Hinsichtlich der Ausstattung und des Designs der einzelnen Kabinette war es das Ziel von HG Merz, jedem Kabinett eine eigene individuelle Atmosphäre zu verleihen. Dadurch sollten sich nicht nur die Kabinette untereinander unterscheiden, sondern sich auch von der Präsentation der Säle abgrenzen. Inhaltlich sollten sich die Exponate der Kabinette allerdings an den Ausstellungsstücken der benachbarten Säle orientieren.

Die inhaltliche Vermittlung wird in der neuen Kunstkammer durch hierarchische Textstrukturen, Audioguides und Medienstationen erfolgen. Die Textstrukturen wurden von bogner.cc gemeinsam mit den Kuratoren des Kunsthistorischen Museums entwickelt. Neben den üblichen kurzen Objektbeschreibungen wird am Beginn ein genereller Einführungstext

zum Thema „Kunstkammer“ zu lesen sein. Der Hierarchie folgend informieren im weiteren Verlauf des Rundgangs Sektions- und Raumtexte sowie Gruppentexte und erweiterte Objekttexte den Besucher über die Geschichte der Exponate. Für alle Objekte, die entweder aufgrund ihrer Fragilität in der Ausstellung nicht dauerhaft gezeigt werden können oder für Objekte, deren eigentliche Funktion sich durch bloßes Betrachten nicht erschließen lässt, wird es in jedem Raum einige Medienstationen in Form von Tablet-Computern geben (Abb.112). Auf fast alle Räume verteilt wird es etwa 70 dieser Tablets geben, die mit den Sitzmöglichkeiten verbunden sein werden. Auf diesen Geräten werden Zusatzinformationen, Herstellungsverfahren oder Funktionsweisen anhand von Kurzfilmen oder Animationsdarstellungen abrufbar sein. Dem Besucher wird dadurch zum Beispiel die Möglichkeit gegeben, die Leistungen eines Goldschmieds oder die Schwierigkeiten des Bronzegussverfahrens im 16. und 17. Jh. besser verstehen zu können. Ein weiteres Beispiel sind die kostbaren Automaten der Renaissance. Da ihre feingliedrige Mechanik nicht imstande ist, auf Dauer ihr Können zu präsentieren, wird ein Film auf den Tablets ihren Mechanismus vorführen. Eine weitere Option, an der noch gearbeitet wird, ist die Benutzung des eigenen Smartphones als interaktiver Museumsguide. Durch vorheriges Herunterladen einer Applikation soll es in Zukunft möglich sein, mit einem Smartphone in jedem Saal die gewünschten Informationen auf dem eigenen Handy zu sehen.

21. Vergleich mit der neuen Kunstkammer des Bayerischen Nationalmuseums

Wie bereits erwähnt, lässt sich die Kunstkammer im Kunsthistorischen Museum aufgrund ihrer Sammlungsgeschichte schlecht mit der Kunstkammer im Grünen Gewölbe in Dresden vergleichen. Hingegen weist die Haussammlung der Wittelsbacher Herzöge eine ähnlich komplexe Entstehungsgeschichte wie die der Habsburger auf. Den Anfang machte Herzog Albrecht V.(reg. 1550 – 1579), der mithilfe des Bankiers Hans Jakob Fugger eine eigene Kunstkammer in der Münchner Residenz einrichten ließ und zahlreiche Künstler an seinem Hof beschäftigte. Hans Jakob Fugger beauftragte einige bedeutende Kunsthändler, wie Jacopo Strada, mit dem Ankauf der schönsten Kunstobjekte für die Münchner Kunstkammer.³⁰⁰ Seine Sammlung von mehreren Tausend verschiedenen Kunstwerken kann deswegen zu Recht mit der etwas später begonnenen Sammlung von Erzherzog Ferdinand II.

³⁰⁰ Brunner 1977, S.17 f.

von Tirol verglichen werden.³⁰¹ Die Münchner Kunstkammer ist auch deswegen so berühmt, weil der in Antwerpen 1529 geborene Gelehrte Samuel Quiccheberg eine eigene Methodik des Sammelns für Erzherzog Albrecht verfasste, die er ab 1565 als „Theatrum Quicchebergi“ veröffentlichte.³⁰² Der Sohn Albrechts V., Herzog Wilhelm V., führte die Sammlung seines Vaters auf der Burg Trausnitz fort und bezeichnete sie selbst als „junge Kunstkammer“. ³⁰³ Als er während seiner Regierungszeit seine Sammlung mit der seines Vaters vereinigte, war der Höhepunkt der Münchner Kunstkammer erreicht. In den folgenden Jahrhunderten erlitt die Sammlung durch diverse Kriege große Verluste. Die verbliebenen Objekte wurden – ähnlich der Wiener Sammlung im 19. Jh. – mit der Gründung des Bayerischen Nationalmuseums 1867 auf verschiedenen Spezialsammlungen aufgeteilt.³⁰⁴ Seit 1868 wurden die Bestände des Museums in zwei Gruppen, die wie zwei eigenständige Museen unter einem Dach fungierten, ausgestellt. Zum einen gab es die Gruppe der allgemeinen „Kulturgeschichtlichen Sammlung“, in der die Kunstwerke nach Epochen von der Steinzeit bis zur Regierungszeit König Ludwig II. in 48 Sälen ausgestellt waren. Zum Anderen gab es im ersten Stock die Gruppe der Fachsammlungen.³⁰⁵ Diese Gruppe kann mit der damaligen Sammlung kunstindustrieller Gegenstände im Kunsthistorischen Museum aber nur hinsichtlich der Objektanordnung verglichen werden, da die Kunstwerke nach ihrem Material, ihrer Technik oder aufgrund ihres Verwendungszwecks zusammen ausgestellt wurden.³⁰⁶ Was die Objektauswahl und die Anzahl der verschiedenen Fachsammlungen betrifft, erinnert diese Gruppe eher an das Wiener Museum für angewandte Kunst, da im Münchner Museum auch mehrere Textilabteilungen und komplette Zimmereinrichtungen ausgestellt waren.³⁰⁷ An dieser Zweiteilung des Museums hat sich auch bis heute nichts geändert. Man kann deswegen mit Recht behaupten, dass die ursprüngliche Kunstkammer der bayrischen Herzöge im 19. und im 20. Jh. noch stärker ihr Erscheinungsbild verändert hat als dies in Wien der Fall war, wo die schönsten und wichtigsten Stücke der Kunstkammer wenigstens noch zusammen in einer Sammlung zu sehen waren.

³⁰¹ <http://www.burg-trausnitz.de/deutsch/kunst/index.htm> (aufgerufen am 03.12.2012).

³⁰² Schlosser 1908, S. 73.

³⁰³ Brunner 1977, S.22 f.

³⁰⁴ <http://www.bayerisches-nationalmuseum.de/index.php?id=73> (aufgerufen am 03.12.12).

³⁰⁵ Graf 1890, S. 4.

³⁰⁶ Kat.Slg. Bayerisches Nationalmuseum 1908, S. 4, 5.

³⁰⁷ Kat.Slg. Bayerisches Nationalmuseum 1908, S. 180.

2004 entschloss sich das Bayerische Nationalmuseum, ein Zweigmuseum auf der Burg Trausnitz in Landshut zu eröffnen. In den Räumlichkeiten des Damenstocks sollten Kunstwerke der historischen Münchner Kunstkammer neu aufgestellt und präsentiert werden, um die Wurzeln der Sammlung stärker zum Vorschein zu bringen.³⁰⁸ Im Gegensatz zur Wiener Neuaufstellung entwickelten die bayerischen Kuratoren eine ganz andere Vermittlungsstruktur. Auf der Burg Trausnitz wollte man nämlich die Atmosphäre und das ursprüngliche Konzept von Samuel Quiccheberg so gut es ging nachempfinden. Außerdem wurden für diese Ausstellung hauptsächlich Kunstwerke der Renaissance ausgewählt, um auf das prächtige Hofleben von Erbprinz Wilhelm auf der Burg Trausnitz im 16. Jh. hinzuweisen.³⁰⁹ Die vier Säle, die seit 2004 für die Ausstellung zur Verfügung stehen, sind nicht nach kunsthistorischen Epochen thematisiert, sondern orientieren sich nach dem für die Münchener Kunstkammer von Samuel Quiccheberg entwickelten Ordnungsprinzip (Abb.113).³¹⁰ Dementsprechend ist der erste Saal den Artificialia gewidmet. Das Thema des zweiten Saals dreht sich um die sogenannten Naturalia. Im dritten Saal werden die Exotica präsentiert. Der vierte und letzte Saal der neuen Kunstkammer auf Burg Trausnitz zeigt die sogenannten Scientifica. Uhren, Automaten und wissenschaftliche Instrumente sind in diesem Raum Teil der Ausstellung.

Obwohl diese relativ kleine Rekonstruktion einer Kunstkammer in ihrem Umfang in keinem Fall mit der Wiener Sammlung vergleichbar ist, zeigt deren Ausstellung jedoch die unterschiedliche Herangehensweise von zeitgenössischen Kuratoren an das Thema „Neuinterpretation einer Kunstkammer“. Die Faszination über die Sammlungskonzepte und Sammlungsphilosophien der Renaissance scheint aktueller und beliebter denn je. Auch der Kunsthandel erfreut sich über die immer größerer Beliebtheit von scheinbar nutzlosen Schaustücken aus der Renaissance und des Barocks. So wurde im Jahr 1997 beispielsweise eine Galerie in München gegründet mit dem Namen: „Kunstkammer Georg Laue“. Diese Galerie widmet sich ausschließlich dem Sammeln von kostbaren und wunderbaren Kunstobjekten.³¹¹ Georg Laue war es ein Bedürfnis, besonders die junge Generation von Sammlern für dieses Thema zu begeistern. Deswegen sieht er seine Galerie selbst als eine erlebbare Kunstkammer, in der die Objekte durch den An- und Verkauf ständig wechseln und

³⁰⁸ <http://www.kulturserver.de/-/organisationen/detail/39580> (aufgerufen am 04.12.12).

³⁰⁹ Vgl. <http://www.bayerisches-nationalmuseum.de/index.php?id=73> (aufgerufen am 04.12.12).

³¹⁰ Vgl. Kap. 1, S. 3; vgl. <http://www.burg-trausnitz.de/deutsch/kunst/index.htm> (aufgerufen am 04.12.12).

³¹¹ Vgl. http://www.kunstkammer.com/de_seiten/framestart.html (aufgerufen am 04.12.12).

so den Besucher immer wieder aufs Neue zum Staunen und Entdecken einladen würden. Es ist ihm auch ein Anliegen, dem Käufer und Interessenten die Ideengeschichte und die Philosophie der Objekte zu übermitteln und er bietet auch Hilfestellungen für den Aufbau neuer Sammlungen. Der Besucher seiner Galerie soll das Prinzip einer Kunst- und Wunderkammer verstehen lernen.

22. Resümee

Die feierliche Wiedereröffnung der Kunstkammer am 1. März 2013 wird den vorläufigen Abschluss einer langen und glorreichen Sammlungsgeschichte bilden. So großartig die verschiedenen Sammlungsgruppen auch seit ihrer Entstehungszeit waren, so sehr kämpften ihre Sammler und später die Kuratoren für eine sinngemäße und würdige Präsentation der Meisterwerke. Im Gegensatz zu vielen anderen Spezialsammlungen waren die Objekte der Kunstkammer immer darauf ausgerichtet, ihrem Hüter größtmögliche Ehrungen zuteilwerden zu lassen. Wenn man so will handelte es sich doch hauptsächlich um Prestigeobjekte, die nur deswegen konstruiert wurden, um gezeigt und bestaunt zu werden. Wenn man nun die Geschichte, die die Sammlung seit ihrer Zusammenkunft in Wien durchlebt hat, rückblickend betrachtet, kommt man zu dem Schluss, dass die verschiedenen Kunsthistoriker, die sich entweder im Unteren Belvedere, im Ballhaus, im Museum für angewandte Kunst oder auch im Kunsthistorischen Museum daran versuchten, die Sammlung in ihrem vollen Umfang zu begreifen, oft heillos überfordert waren. Zu groß war die Anzahl an unterschiedlichen Materialien, unterschiedlichen Funktionen, unterschiedlichen Objektarten und unterschiedlichen Entstehungszeiten. Der Drang diverser Fachleute, diese unüberschaubare Sammlung zu ordnen und ihr ein Ordnungsschema aufzuzwingen, war deswegen wahrscheinlich von vornherein zum Scheitern verurteilt. Es schien der leichteste Weg zu sein, die kostbaren Meisterwerke nach ihrem Material zu ordnen. Und alles, was in diesen Gruppen keinen Platz fand, wurde auf andere Sammlungsgruppen übertragen. Nicht umsonst hat es mehr als hundert Jahre und etliche Reformen und Bereinigungen gebraucht, um der Kunstkammer, wenn auch nur im entferntesten Sinn, wieder zu ihrem alten Glanz zu verhelfen. Viele mögen vielleicht bedauern, dass die Kunstkammersammlung heute keine Naturalia, keine Waffen und Rüstungen und auch keine Gemälde mehr präsentieren kann. Umso lobenswerter ist die

neue Aufstellung, denn mit ihr wird – so gut es geht – versucht, den Geist und die Opulenz einer historischen Kunstkammer in die Gegenwart zu transportieren, um sie so für die Besucher im Jahr 2013 verständlich zu machen. Nie zuvor wurden die Bestände der Sammlung so eindrucksvoll, elegant und auch verständlich präsentiert. Mithilfe des Drei-Sektoren-Programms und der Anordnung der Objekte nach drei Erzählsträngen wird die Kunstkammer nach der Wiedereröffnung eine völlig neue Erlebniswelt für den Besucher des Kunsthistorischen Museums bieten. Je nach Interessensgebiet wird es möglich sein, die Ausstellung unter verschiedenen Lesearten erkunden zu können. Selbst denjenigen Besuchern, die noch nie mit der Wiener Kunstkammer und ihren Meisterwerken in Berührung gekommen sind, wird die Geschichte, die Hintergründe und die Einzigartigkeit der Ausstellungsstücke mit Hilfe völlig neuer Vermittlungsstrukturen näher gebracht werden. Das Kunsthistorische Museum setzt mit der Eröffnung der Kunstkammer nicht nur hausintern, sondern auch grenzüberschreitend völlig neue Maßstäbe in der modernen Museologie und im Ausstellungswesen. Die Eröffnung am 1. März 2013 bildet deswegen mit Sicherheit das kulturelle Jahreshighlight des österreichischen Museumswesens. Die lange vernachlässigte Sammlung der Kunstkammer wird somit auf einen Schlag die führende Sammlung und das Aushängeschild des Kunsthistorischen Museums werden.

Bibliographie

Abkürzungen: KHM = Kunsthistorisches Museum

Aurenhammer 1971

Hans Aurenhammer/Getrude Aurenhammer, Das Belvedere in Wien. Bauwerk, Menschen, Geschichte, Wien 1971

Bischoff 2008

Cäcilia Bischoff, Das Kunsthistorische Museum. Baugeschichte, Architektur, Dekoration; hg. von Wilfried Seipel, Wien 2008.

Bischoff 2012

Cäcilia Bischoff, 1891. Das vollendete Museum. Zur Baugeschichte des Kunsthistorischen Museum, in: Sabine Haag/ Alfred Wieczorek (Hg.), Sammeln!. Die Kunstkammer des Kaisers in Wien (Kat. Ausst. Reiss-Engelhorn-Museen, Museum Zeughaus, Mannheim, 26. Februar bis 2. September 2012), Wien 2012, S. 25-41.

Boeckl 1988

Matthias Boeckl, „...ein echtes Werk aus dem Geist und dem Styl der Renaissance.“ Die Bauten des Museums 1863-1909, in: Peter Noever (Hg.), Tradition und Experiment. Das Österreichische Museum für angewandte Kunst, Salzburg/Wien 1988, S. 14-36.

Böttger 1972

Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, München 1972.

Bredenkamp 1993

Horst Bredenkamp, Die Geschichte der Kunst und Wunderkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993.

Brockhaus 2006

Brockhaus Lexikon. Band 15, Mannheim 2006.²¹

Brunner 1977

Herbert Brunner, Die Kunstschatze der Münchner Residenz, hg. von Albrecht Miller, München 1977.

Distelberger 1982

Rudolf Distelberger, Die Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, in: Manfred Leithe-Jasper/ Rudolf Distelberger (Hg.), Kunsthistorisches Museum Wien. I. Schatzkammer und Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, München/Wien 1982, S.49-51.

Egger 2000

Hanna Egger, Die Anfänge des k.k Österreichischen Museum für Kunst und Industrie und der Wiener Schule der Kunstgeschichte; in: Peter Noever (Hg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien, , Wien 2000.

Fabiankowitsch 2000

Gabriele Fabiankowitsch, Das Vermittlungsprogramm des k.k Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, in: Peter Noever (Hg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien, , Wien 2000.

Festschrift Museum für Kunst und Industrie 1871

Das Kaiserl. königl. Österreichische Museum für Kunst und Industrie. Festschrift zur Eröffnung des neuen Museums-Gebäudes am 4.November 1871, Wien 1871.

Fillitz 1985

Ferman Fillitz (Hg.), Kunsthistorisches Museum Wien. Tätigkeitsbericht 1982 -1984, Wien 1985.

Franz 2000

Rainer Franz, Vom Kaiserforum zum Exerzierplatz, in: Peter Noever (Hg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien, Wien 2000.

Gaulhofer 2008

Karl Gaulhofer, Sonderkommando Saliera, in: Die Presse. Kultur Spezial. Khm,(Beilage), Ausgabe vom 29. Mai 2008, S. 14-16.

Graf 1890

Dr. Hugo Graf, Katalog des Bayrischen Nationalmuseums. Fünfter Band. Allgemeine kulturgeschichtliche Sammlungen. Das Mittelalter, I. Romanische Alterthümer, München 1890.

Grasberger 1892

Hans Grasberger, Die Gemäldesammlung im Kunsthistorischen Hof-Museum in Wien.1.Band., hg. von Dr. Albert Ilg, Wien 1892.

Haag 2012

Sabine Haag, Vom Hausschatz zum Museum. Die Geschichte der Wiener Kunstkammer, in: Sabine Haag/ Alfried Wieczorek (Hg.), Sammeln!. Die Kunstkammer des Kaisers in Wien (Kat.Ausst. Reiss-Engelhorn-Museen, Museum Zeughaus, Mannheim, 26.Februar bis 2.September 2012), Wien 2012, S.13-25.

Haag /Kirchweger 2012

Sabine Haag /Franz Kirchweger, Die Kunstkammer. Die Schätze der Habsburger, Wien 2012.

Habsburg 1997

Géza von Habsburg, Fürstliche Kunstkammern in Europa, übersetzt von Hubertus von Gemmingen, Stuttgart 1997.

Hassmann 2013

Alle Informationen, die unter dieser Abkürzung zitiert wurden, stammen von Frau. Dr. Elisabeth Hassmann, wissenschaftliche Kuratorin und Mitarbeiterin im Archiv des Kunsthistorischen Museums Wien.

Haupt 1991

Herbert Haupt, Das Kunsthistorische Museum Wien. Die Geschichte des Hauses am Ring. Hundert Jahre im Spiegel historischer Ereignisse, Wien 1991.¹

Haupt 1995

Herbert Haupt, Jahre der Gefährdung. Das Kunsthistorische Museum 1938-1945, Wien 1995.

Kirchweger 2010

Franz Kirchweger, Kat.-Nr. 1, 24; in: Sabine Haag (Hg.), Meisterwerke der Kunstkammer. Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum. Band 12, Wien 2012.

Kriller/Kugler 1991

Beatrix Kriller/Georg Kugler, Das Kunsthistorische Museum. Die Architektur und Ausstattung. Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes, Wien 1991.

Kryza – Gersch 2010

Claudia Kryza–Gersch, Die Saliera. Kat.-Nr.29, in: Sabine Haag (Hg.), Meisterwerke der Kunstkammer. Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum. Band 12, Wien 2012, S.78.

Kugler 1978

Georg Kugler, Die Sammler, in: Das Kunsthistorische Museum in Wien, hg. Von Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1978 .

Kugler 2006

Georg Kugler, Kunsthistorisches Museum Vienna. Egyptian Near Eastern Collection, Antiquities Collection, Sculpture and Decorative arts (Kunstammer), Coin Cabinet; Wien/Graz /Klagenfurt 2006.

Kunth 2001

Feilcitas Kunth, Die Rothschild'sche Gemäldesammlung in Wien, Wien/Köln/Weimar 2006

Kuster 2010

Thomas Kuster, Kat.-Nr. 3, 25; in: Sabine Haag (Hg.), Meisterwerke der Kunstammer. Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum. Band 1, Wien 2012.

Landwehr 2012

Dr. Eva-Maria Landwehr, Kunst des Historismus, Köln/Weimar/ Wien 2012.

Leithe-Jasper 1991

Manfred Leithe Jasper (Hg.), Zu Gast in der Kunstammer (Kat.Ausst.: Kunsthistorisches Museum Wien, 12.Oktober 1991 bis 15.Dezemebr 1991), Wien 1991.

Lhotsky 1941

Alfons Lhotsky, Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes. Erster Teil: Die Baugeschichte der Museen und der neuen Burg, Wien 1941.

Lhotsky 1945 I

Alfons Lhotsky, Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes. Zweiter Teil: Die Geschichte der Sammlungen. 1.Hälfte.Von den Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI. 1740, Wien 1941-1945.

Lhotsky 1945 II

Alfons Lhotsky, Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes, Zweiter Teil: Die Geschichte der Sammlungen. 2.Hälfte.Von Maria Theresia bis zum Ende der Monarchie, Wien 1941-1945.

Löhr 2009

Hanns Christian Löhr, Der eiserne Sammler. Die Kollektion Hermann Göring. Kunst und Korruption im Dritten Reich, Berlin 2009.

Planiscig 1919

Leo Planiscig, Die Estensische Sammlung. Band I. Skulpturen und Plastiken des Mittelalters und der Renaissance, Wien 1919.

Pokorny-Nagel 2000

Kathrin Pokorny-Nagel, Zur Gründungsgeschichte des k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, in: Peter Noever (Hg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien, Wien 2000.

Rainer 2010 I

Paulus Rainer, Die Onyxschale. Kat.-Nr. 31, in: Sabine Haag (Hg.), Meisterwerke der Kunstammer. Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum. Band 12, Wien 2012, S.82.

Rainer 2010 II

Paulus Rainer, Von der Schatzkammer zum modernen Museum. Eine Kurzgeschichte der Wiener Kunstammer, in: Sabine Haag/Cornelie Holzach/Kathie Schneider (Hg.), Glanz der Macht. Kaiserliche Pretiosen aus der Wiener Kunstammer (Kat. Ausst., Schmuckmuseum Pforzheim , 3.Dezember 2010 bis 13. Februar 2011; Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle, Saale, 13.April bis 14. Juni 2011; The Fitzwilliam Museum, Cambridge, 15. August 2011 bis 18.Jänner 2012), Wien 2010, S. 17-39.

Scheicher 1979

Elisabeth Scheicher, Die Kunst und Wunderkammer der Habsburger, hg. von Christian Brandstätter, Wien/München/Zürich/Innsbruck 1979.

Schlosser 1908

Julius von Schlosser, Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, hg. von Jean Louis Sponsel, Leipzig 1908.

Schmitz 1922,

Herman Schmitz, Die Gobelins des Wiener kaiserlichen Hofes, Wien 1922.

Schönberger 1981

Angela Schönberger, Die Neue Reichskanzlei von Albert Speer. Zum Zusammenhang von nationalsozialistischer Ideologie und Architektur, Berlin 1981.

Schwarz 2011

Birgit Schwarz, Geniewahn. Hitler und die Kunst. 2.Auflage, Wien/Köln/Weimar 2011.

Sheehan 2002

James J. Sheehan, Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstammer zur modernen Sammlung, übersetzt aus dem amerikan. von Martin Pfeiffer, München 2002.

Tomasovsky 2008

Daniela Tomasovsky, Per pedes durch die zeit surfen, in: Die Presse. Kultur Spezial. Khm, (Beilage), Ausgabe vom 29. Mai 2008, S. 8-13.

Trenkler 1999

Thomas Trenkler, Der Fall Rothschild. Chronik einer Enteignung, Wien 1999.

Unger 2010

Nils Unger, Kat.-Nr. 65, 66, 69, 70; in: Sabine Haag (Hg.), Meisterwerke der Kunstammer. Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum. Band 12, Wien 2012.

Völker 1988

Angela Völker, Zwischen Alltag und Museum, in: Peter Noever (Hg.), Tradition und Experiment. Das Österreichische Museum für angewandte Kunst, Salzburg/Wien 1988, S.36-48.

Weber Felber 1992

Ulrike Weber Felber, Die Weltausstellungen des 19.Jahrhunderts . Medium bürgerlicher Weltsicht, in: Margarete Erber-Groiß/Severin Heinisch/Hubert Christian Ehalt/Helmut Konrad (Hg.), Kult und Kultur des Ausstellens . Beiträge zur Praxis, Theorie und Didaktik des Museums, Wien 1992.

Weixlgärtner 1932

Alfred Weixlgärtner, Führer durch die Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Heft 16: Führer durch die Dr. Albert Figor Stiftung, hg. von Verein der Museumsfreunde des Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1932.

Worel 2006

Philipp Worel, Der Prodomus und die Neugestaltung der kaiserlichen Galerie 1728. Im besonderen Bezug auf die Skulpturen, phil. Dipl. (ms.), Wien 2006.

Witt-Döring 1988

Christian Witt-Döring, Die Lust am Objekt, in: Peter Noever (Hg.), Tradition und Experiment. Das Österreichische Museum für angewandte Kunst, , Salzburg/Wien 1988, S.48-55.

Ausstellungskataloge:**Kat.Ausst. Schloss Belvedere 1920**

Katalog der Gobelinausstellung im Belvedere Schlosse (Kat. Ausst. Schloss Belvedere Wien, Mai bis Juli 1920), hg. von Staatliche Lichtbildstelle Wien, Wien 1920.

Kat.Ausst. KHM 1951

Ausstellung ausgewählter Werke aus der Gemäldegalerie und den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe. Hochparterre und erster Stock (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien 1951), Wien 1951.

Kat. Ausst. KHM 1952

Führer durch die Ausstellung ausgewählter Werke aus der Gemäldegalerie und den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe. Kunsthistorisches Museum Wien. Hochparterre und erster Stock (Kat.Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien 1952), Wien 1952.

Kat.Ausst. KHM 1953

Österreichs Amerika-Ausstellung. Kunstschatze aus Wien.(Kat.Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, 2.Mai bis 31.Oktober 1953), Wien/Innsbruck 1953.

Sammlungskataloge:**Kat.Slg. Bayerisches Nationalmuseum 1908**

Führer durch das bayerische Nationalmuseum in München. 8. neu bearb. Amtliche Ausgabe, München 1908.

Kat.Slg. Unteres Belvedere 1884

Führer durch die K.k.Ambraser Sammlung im unteren Belvedere. II.Gruppe der kunsthistorischen Sammlungen des A.H. Kaiserhauses (Kat.Slg.), Wien 1884.³

Kat.Slg. KHM 1891

Führer durch die Sammlung der kunstindustriellen Gegenstände (Kat.Slg. Kunsthistorisches Museum Wien), Wien 1891.

Kat.Slg. KHM 1897

Übersicht der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses (Kat.Slg. Kunsthistorisches Museum Wien), Wien 1897.

Kat.Slg. KHM 1906

Übersicht der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses (Kat.Slg. Kunsthistorisches Museum Wien), Wien 1906.

Kat.Slg. KHM 1930

Führer durch die Sammlungen des Kunsthistorischen Museums,Wien 1930.

Kat.Slg. KHM 1932

Führer durch die Sammlung Gustav Benda (Kat.Slg. Kunsthistorisches Museum Wien), hg. von Museumsfreunde des Kunsthistorischen Museums Wien, Wien 1932.

Kat.Slg. KHM 1935

Leo Planiscig/Ernst Kris (Hg.), Führer durch die Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Heft 27. Katalog der Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe (Kat.Slg. Kunsthistorisches Museum Wien) , Wien 1935.

Kat.Slg. KHM 1941

Fritz Dworschak (Hg.), Führer durch das Kunsthistorische Museum. Kriegsausgabe. 4.geänderte Auflage, Wien 1941.⁴

Kat.Slg. KHM 1964

Katalog der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe. 1.Teil: Mittelalter.(Kat.Slg. Kunsthistorische Museum Wien Nr.9), Wien 1964.

Kat.Slg. KHM 1966

Katalog der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe; 2. Teil: Renaissance.(Kat.Slg. Kunsthistorische Museum Nr.11), Wien 1966.

Kat.Slg. KHM 1975

Führer durch die Sammlungen des Kunsthistorischen Museum. Nr.9, Wien/München 1982.⁶

Kat.Slg. Museum für Kunst und Industrie 1886

Das k.k österreichische Museum für Kunst und Industrie und die K.k. Kunstgewerbeschule in Wien (Kat.Slg.), Wien 1886.

Interviews**Leithe-Japser 2013**

Interview mit Hofrath Dr. Manfred Leithe-Jasper (Direktor der Kunstammer von 1976-2000) am 10.1.2013

Pichorner 2012

Interview mit Dr. Franz Pichorner (Stellvertretender Generaldirektor des Kunsthistorischen Museums & Direktor des Archivs des Kunsthistorischen Museums) am 25.11.2012.

Online-Ressourcen:

<http://www.oesta.gv.at/site/6381/default.aspx#a2> (08.12.2012).

<http://www.burg-trausnitz.de/deutsch/kunst/index.htm> (03.12.2012).

<http://www.bayerisches-nationalmuseum.de/index.php?id=73> (03.12.12).

<http://www.kulturserver.de/-/organisationen/detail/39580> (04.12.12).

<http://www.burg-trausnitz.de/deutsch/kunst/index.htm> (04.12.12).

http://www.kunstkammer.com/de_seiten/framestart.html (04.12.12).

Abbildungen

Abkürzungen: KHM = Kunsthistorisches Museum Wien



Abb.1: Francesco Solimena, Karl V. und Gundaker Graf Althann, 1728, Öl auf Leinwand, 309 x 284 cm, Gemäldegalerie ,KHM, Wien



Abb.2: Inventar Ferdinand Storffer, Schwarzes Kabinett, 1730, Gemäldegalerie, KHM, Wien



Abb.3: Schatzkammer Wien, Geistliche Schatzkammer



Abb.4: Wenzel Jamnitzer, Allegorien der vier Jahreszeiten, um 1570, Bronze – feuervergoldet, Kunstkammer, KHM, Wien



Abb.5: Carl Goebel, Waffensaal der Ambraser Sammlung im Unteren Belvedere, 1889, Aquarell, Österreichische Galerie Belvedere



Abb.6: Carl Goebel, Der Staumbaumsaal der Ambraser Sammlung im Unteren Belvedere, 1888, Aquarell, Österreichische Galerie Belvedere



Abb. 7: Carl Goebel, Marmorgalerie der Ambraser Sammlung im Unteren Belvedere, 1889, Aquarell, Österreichische Galerie Belvedere



Abb.8: Marmorgalerie, Unteres Schloss Belvedere, Wien



Abb.9: Carl Goebel, Der letzte Saal der Ambras Sammlung im Unteren Belvedere, 1888, Aquarell, Österreichische Galerie Belvedere



Abb.10: Karl Louis Preusser, In der Dresdner Galerie, 1881, Öl auf Leinwand, 68 x 87cm, Galerie Neue Meister, Dresden

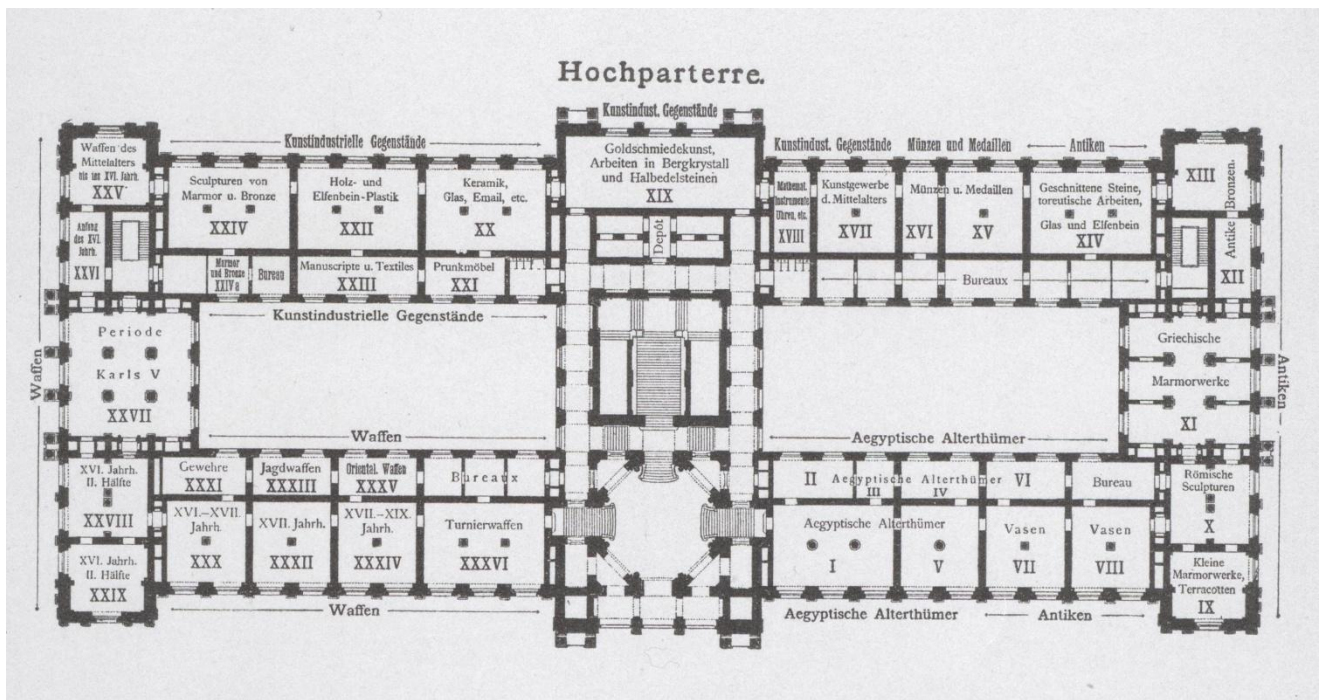


Abb.11: Grundriss Hochparterre, 1891, Kunsthistorisches Museum Wien



Abb.12: Saal XVII, Hochparterre, 1891, KHM, Wien



Abb.13: Saal XVIII, Hochparterre, 1891, KHM, Wien



Abb.14: Saal XIX, Hochparterre, 1891,KHM, Wien

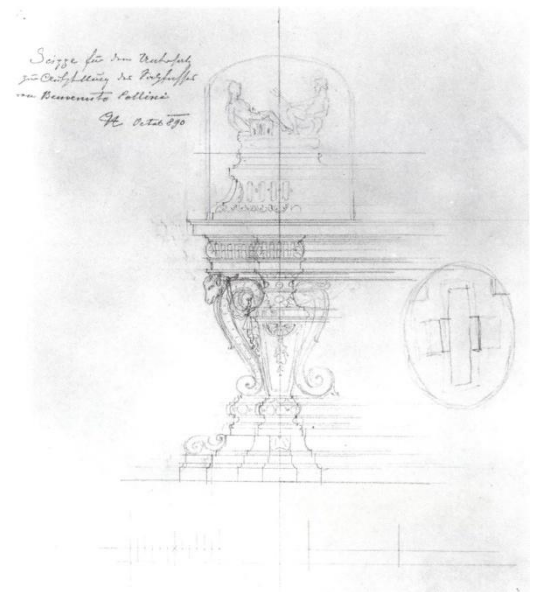


Abb.15: Carl von Hasenauer, Entwurf für das Podest der Saliera 1890, Graphische Sammlung Albertina, Wien



Abb.16: Julius Victor Berger, Die Mäzene des Hauses Habsburg, Deckengemälde in Saal XIX, Öl auf Leinwand, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb.17: Fra Angelico, Sacra Conversazione, um 1440, Museo di San Marco, Florenz

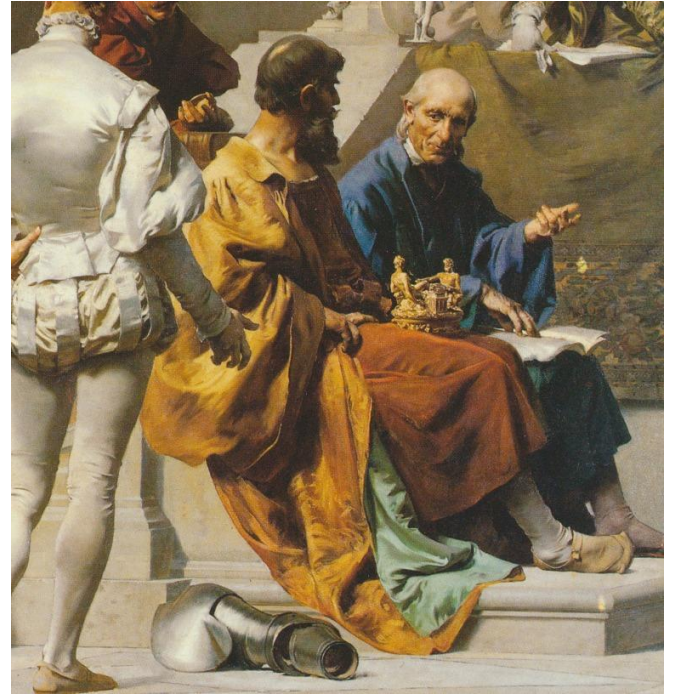


Abb.18: Julius Victor Berger, Benvenuto Cellini mit Saliera, Detail aus dem Deckengemälde in Saal XIX, Öl auf Leinwand, KHM, Wien



Abb.19: Julius Victor Berger, Benvenuto Cellini mit Saliera, Detail aus dem Deckengemälde in Saal XIX, Öl auf Leinwand, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb.20: Carl Gehrts, Die Kunst der Renaissance, 1887, Öl auf Leinwand, 46,5 x 114cm, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf



Abb.21: Saal XX, Hochparterre, 1891,KHM, Wien

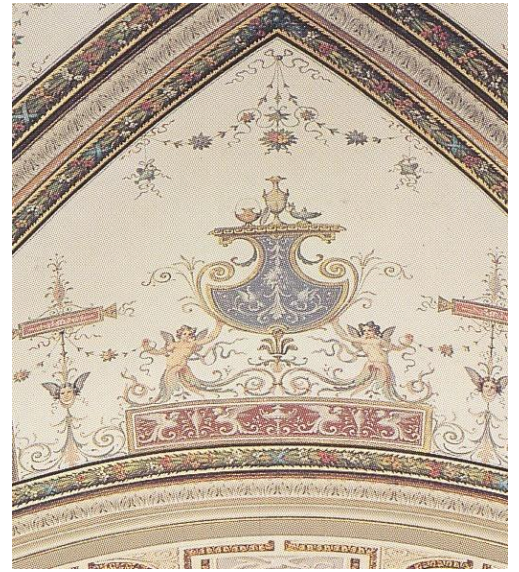


Abb.22: Franz Schönbrunner, Grotteskenmalerei, Saal XX, 1891, KHM Wien



Abb.23: Saal XXI, Hochparterre, 1891,KHM, Wien



Abb.24: Saal XXII, Hochparterre, 1891, KHM, Wien



Abb.25: Saal XXIII, Hochparterre, 1891, KHM, Wien



Abb.26: Saal XXIV, Hochparterre, 1891, KHM, Wien



Abb.27: Saal XXVII, Hochparterre, 1891, KHM, Wien

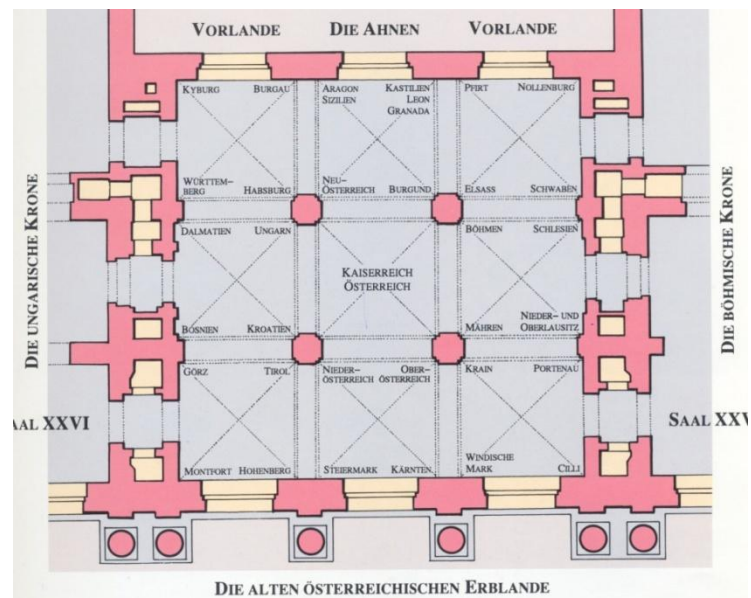


Abb.28: Anordnung der Wappendecke in Saal XXVII, Hochparterre, KHM, Wien



Abb.29: Franz Schönbrunner, Wappen von Karl V., Detail der Deckengestaltung in Saal XXVII, Hochparterre, 1890, KHM, Wien

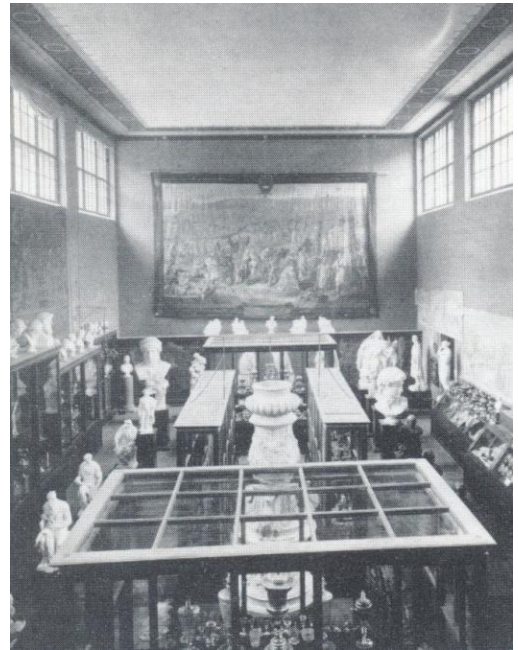


Abb.30: Das Museum für Kunst und Industrie im Wiener Ballhaus, Fotografie, 1864, Wien



Abb.31: Herinrich von Ferstel, Detail der Entwurfsskizze für das Kunst- und Naturhistorische Museum, 1867, Historisches Museum der Stadt Wien.



Abb. 32: Der Arkadenhof des Museums für Kunst und Industrie, Fotografie, um 1900, MAK, Wien

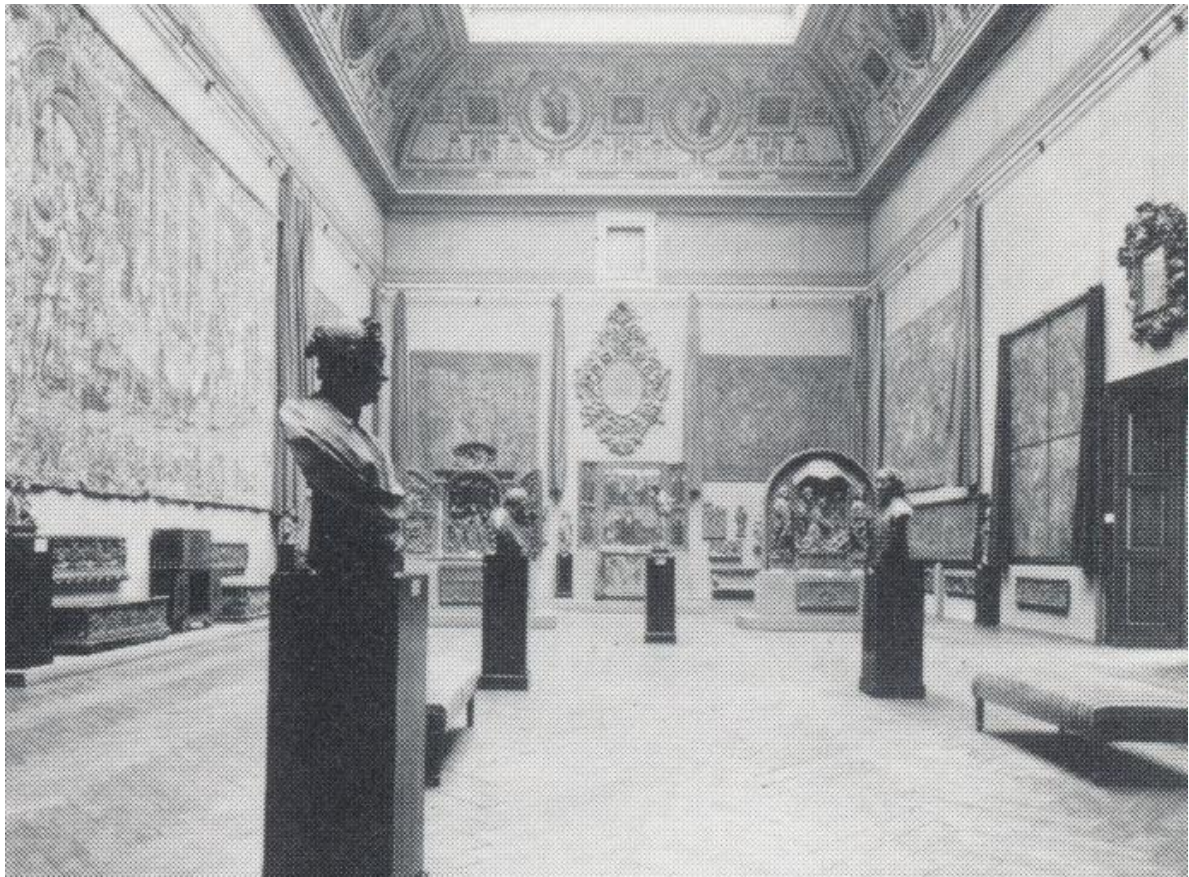


Abb.33: Oberlicht- Saal III, Erdgeschoss, Museum für Kunst und Industrie, Fotografie, um 1900, MAK Wien

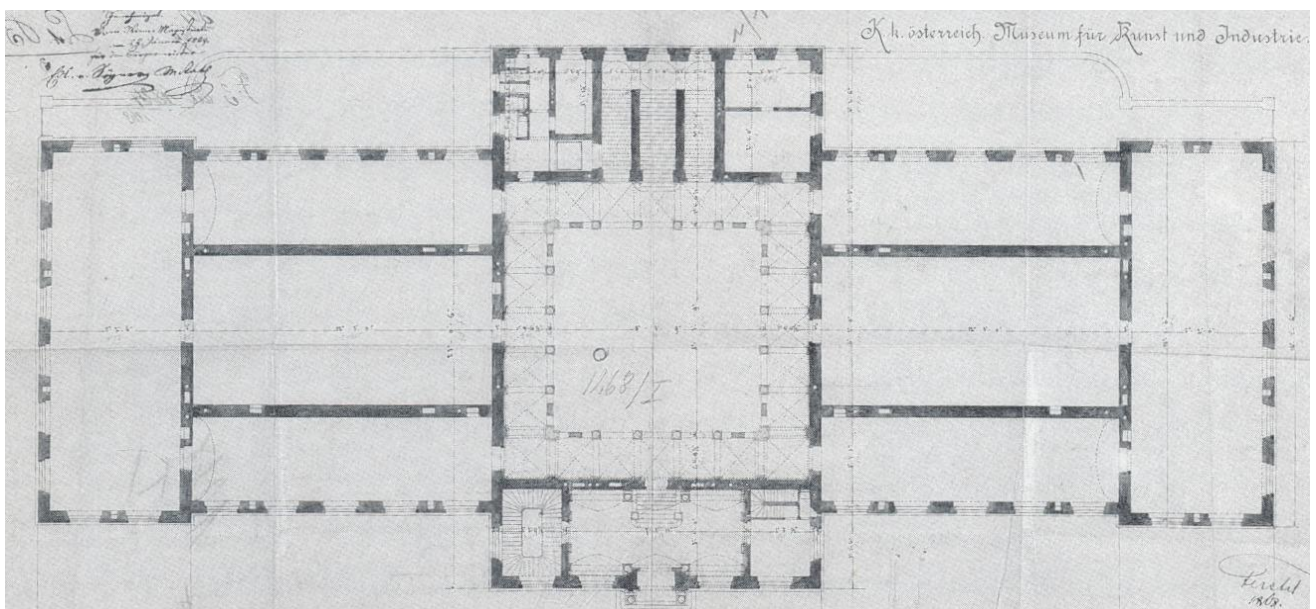


Abb.34: Heinrich von Ferstel, Grundriss für das Erdgeschoss des Museums für Kunst und Industrie, 1868, Plan- und Schriftenkammer der Stadt Wien



Abb.35.: Johanne Schaller, Bellerophon im Kampf mit Chimira, 1821, Marmor, 210cm, Galerie Belvedere, Wien



Abb.36: Johann Schaller, Amor mit Pfeil, 1815, Carraramarmor, 130cm, Galerie Belvedere, Wien



Abb.37: Leopold Kiesling, Venus und Mars mit Armor, 1809, Carraramarmor, 227cm, Galerie Belvedere, Wien



Abb.38: Krumauer Madonna, 1390-1400, Kalksandstein, 110cm, KHM, Wien



Abb.39: Matthäus Donner, Kaiserin Maria Theresia, 1750, Bronze, 68cm, KHM, Wien

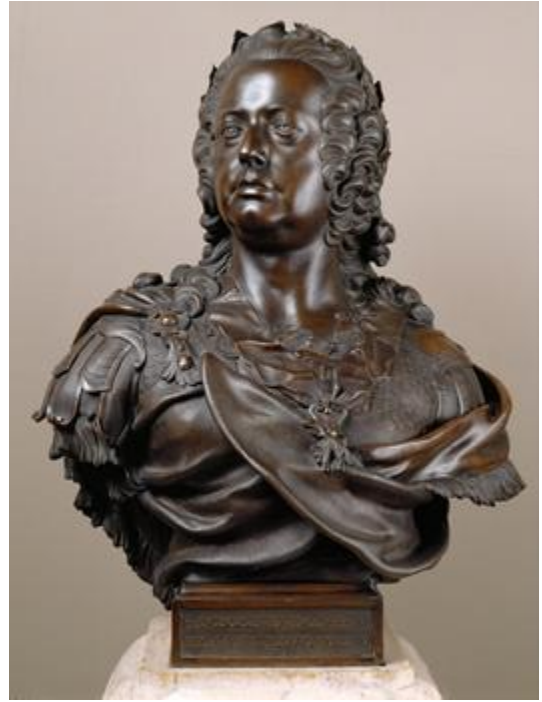


Abb.40: Matthäus Donner, Kaiser Franz I. stephan von Lothringen, Bronze, 69cm, KHM, Wien



Abb. 41: Hans Kels d.Ä., Brettspiel für den Langen Puff, 1537, Holz, 56x 56cm , KHM, Wien



Abb.42: Adriaen de Vries, Kaiser Rudolf II., 1603, Bronze, 112cm, KHM, Wien



Abb.43: Leone Leoni, Kaiser Karl V., 1555, Bronze, 113cm, KHM, Wien



Abb.44: Francesco Laurana, weibliche Büste, um 1480, Marmor färbig gefaßt, 44cm, KHM, Wien



Abb.45: Bertoldo di Giovanni, Bellerophon bändigt Pegasus, um 1480, Bronze, 32,5cm, KHM, Wien



Abb.46: Dr. Albert Figdor Stiftung, Saal I in der Neuen Burg, 1931



Abb.47: Sammlung Gustav Benda, Neue Burg, 1932



Abb.48: Desiderio da Settignano, Lachender Knabe, um 1464, Stein und Marmor, 33cm, KHM, Wien



Abb.49: Wiltener Kelch, um 1160/1670, Silber teilvergoldet, 16,7cm, KHM, Wien

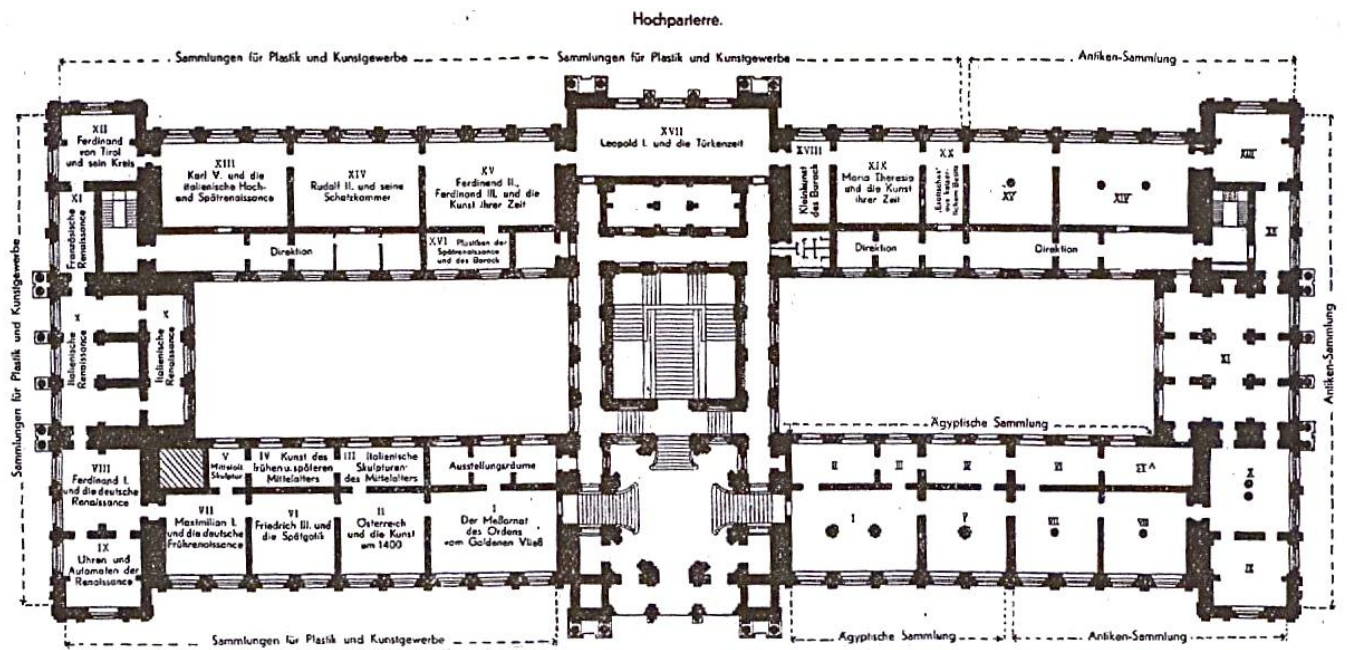


Abb.50: Grundriss, Hochparterre KHM, 1935



Abb.51: Wandvitrinen für die Neuaufstellung der Kunstkammer 1935, Archiv KHM



Abb.52: Stehvittrinen für die Neuaufstellung der Kunstkammer 1935, Archiv KHM



Abb.53: Tilman Riemenschneider, Madonna mit Kind, um 1495, Lindenholz, 145cm, KHM, Wien



Abb.54: Büstenreliquiar des Hl. Cassian, um 1390, Kupfer vergoldet, 45cm, KHM, Wien



Abb.55: Marmorgalerie in der Neuen Reichskanzlei Berlin, 1938

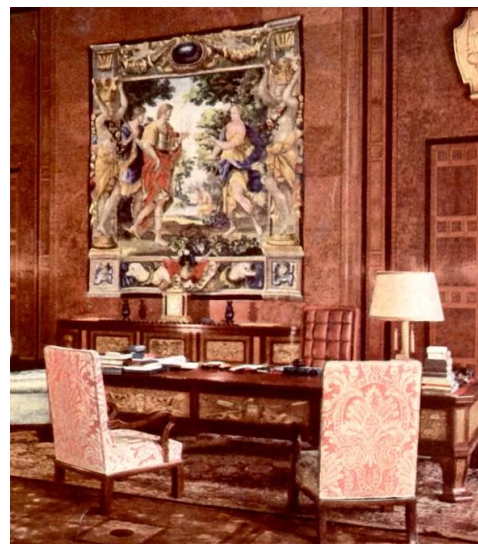


Abb.56: Büro von Adolf Hitler in der Neuen Reichskanzlei Berlin, 1938

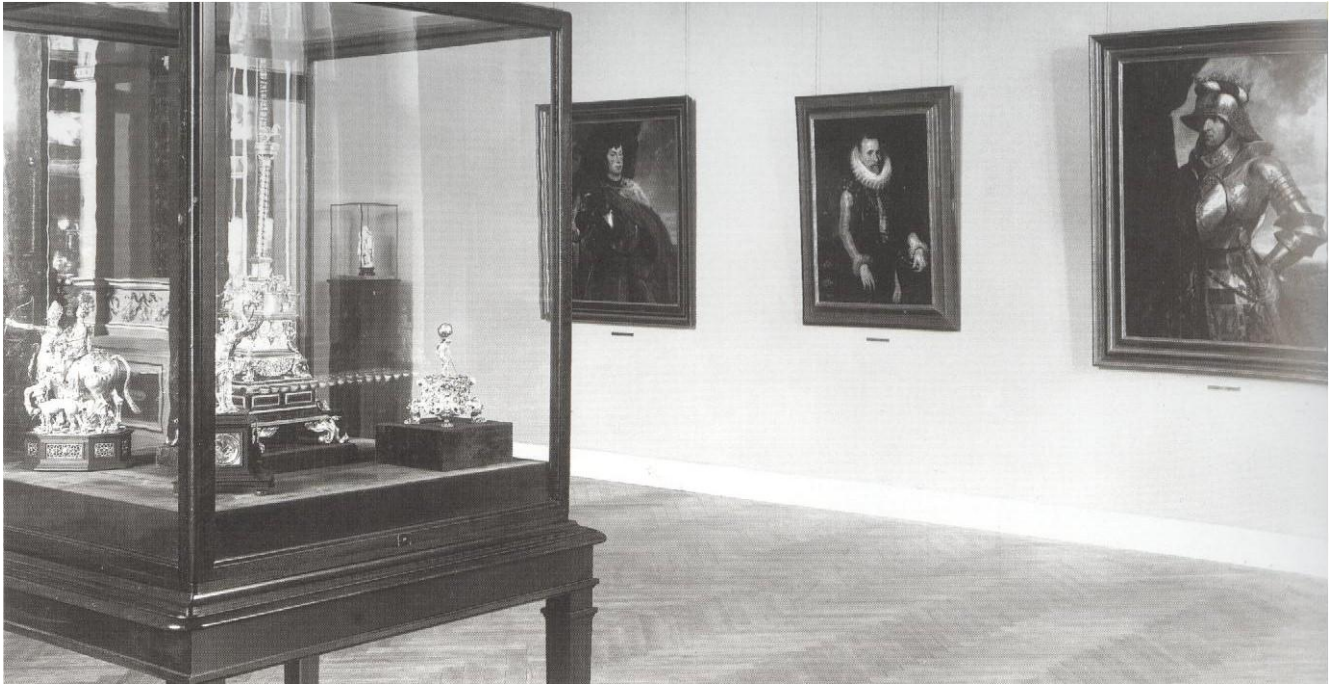


Abb.57: Gemeinschaftsausstellung der Kunstkammer und der Gemäldegalerie im Hochparterre, KHM, Wien



Abb.58: Tullio Lombardo, Relief eines Jungen Paares, um 1510, Stein und Marmor, 56 x 71cm, KHM, Wien



Abb.59: Hans Jacob Bachmann, Figurenuhr mit Diana und dem Kentauren, 39,5cm, KHM, Wien

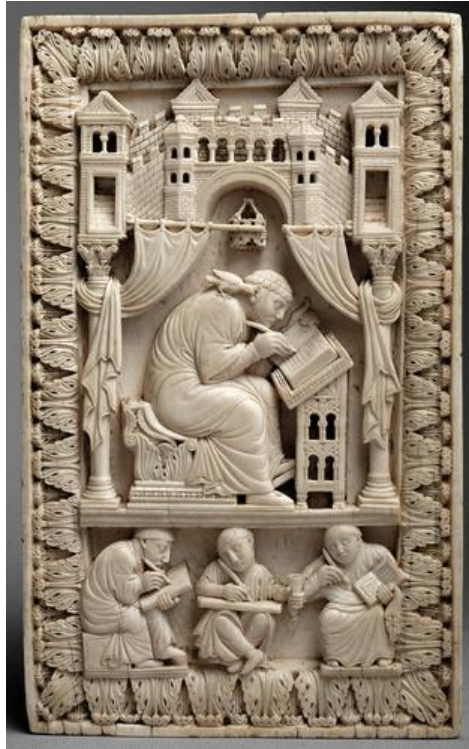


Abb.60: Meister der Wiener Gregorplatte, Heiliger Gregor mit Schreibern, spätes 10.Jh., Elfenbein, 20,5cm, KHM, Wien



Abb.61: Dürerpokal, um 1500, Silber vergoldet, 47,8cm, KHM, Wien



Abb.62: Maximilianspokal, um 1510, Silber vergoldet, 56cm, KHM, Wien



Abb.63: Oberhammer, Vitrinen für die Neuaufstellung der Kunstkammer 1960, Archiv, KHM, Wien

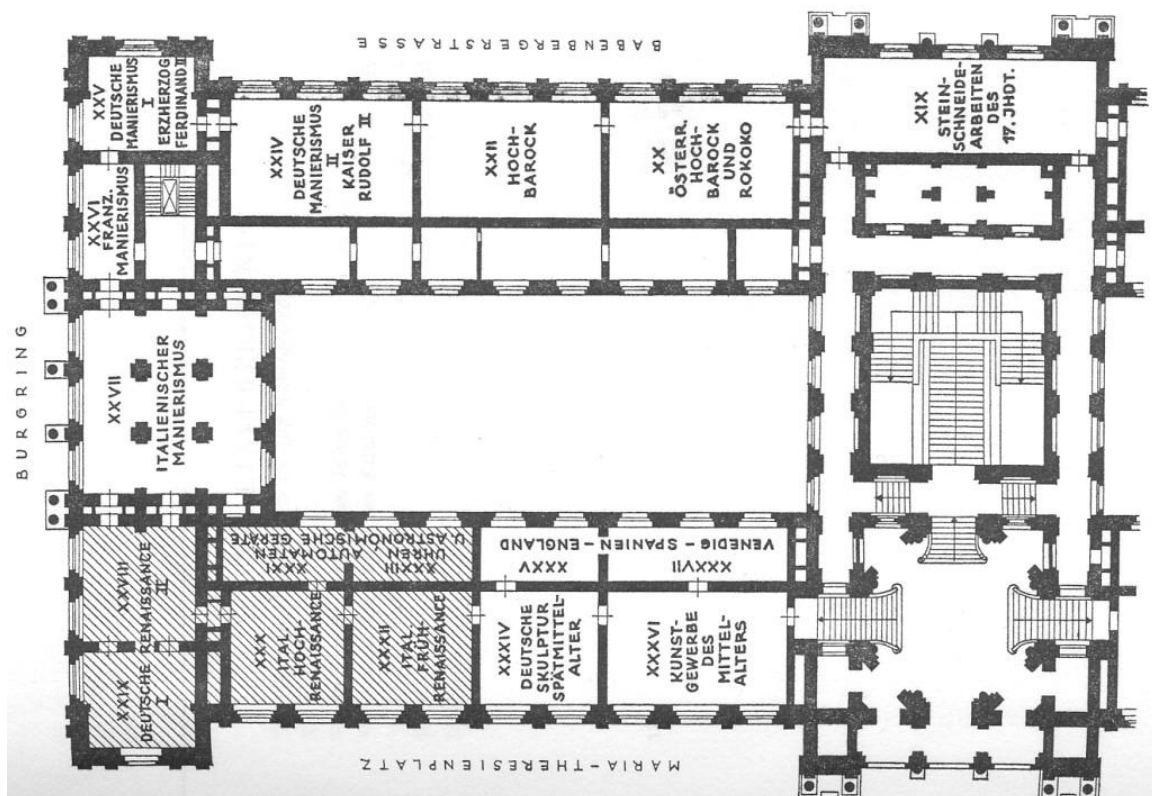


Abb.64: Grundriss des linken Hochparterres, KHM, 1964



Abb.65: Bezoar, um 1560, Bezoar eingefasst in Gold, Smaragde und Rubine, 25,5cm, KHM, Wien



Abb.66: Andrea Briosco, Rastende Mäher, um 1500, Terracotta, 37cm, KHM, Wien



Abb.67: Antico, Herkules mit der Keule, 1496, Bronze, 34,5cm, KHM, Wien



Abb.68: Antico, Venus felix, um 1510, Bronze teilw. vergoldet, 29,8cm, KHM, Wien



Abb.69: Antico, Merkur, um 1520, Bronze mit Anstrich, 37cm, KHM, Wien



Abb.70: Jobst Bürgi, Wiener Planetenuhr, um 1605, 39,3cm, KHM, Wien



Abb.71: Christoph Margraf, 1.Kugellaufuhr, 1596, 40,3cm, KHM, Wien



Abb.72: Georg Roll, mechanischer Himmelsglobus, um 1583, 53,8cm, KHM, Wien



Abb.73: Hans Daucher, Maria Verkündigung, um 1510, Jurakalkstein, 18cm, KHM, Wien



Abb.74: Jörg Muskat, Büste Kaiser Maximilian I, um 1500, Bronze, 34cm, KHM, Wien



Abb.75: Jörg Muskat, Büste Eleonore von Portugal, um 1510, Bronze, 48cm, KHM, Wien



Abb.76: Conrad Meit, Adam und Eva, um 1520, Buchsbaumholz, 25,5cm, KHM, Wien



Abb.77: Vitrinen in der Kunst und Wunderkammer auf Schloss Ambras, Innsbruck

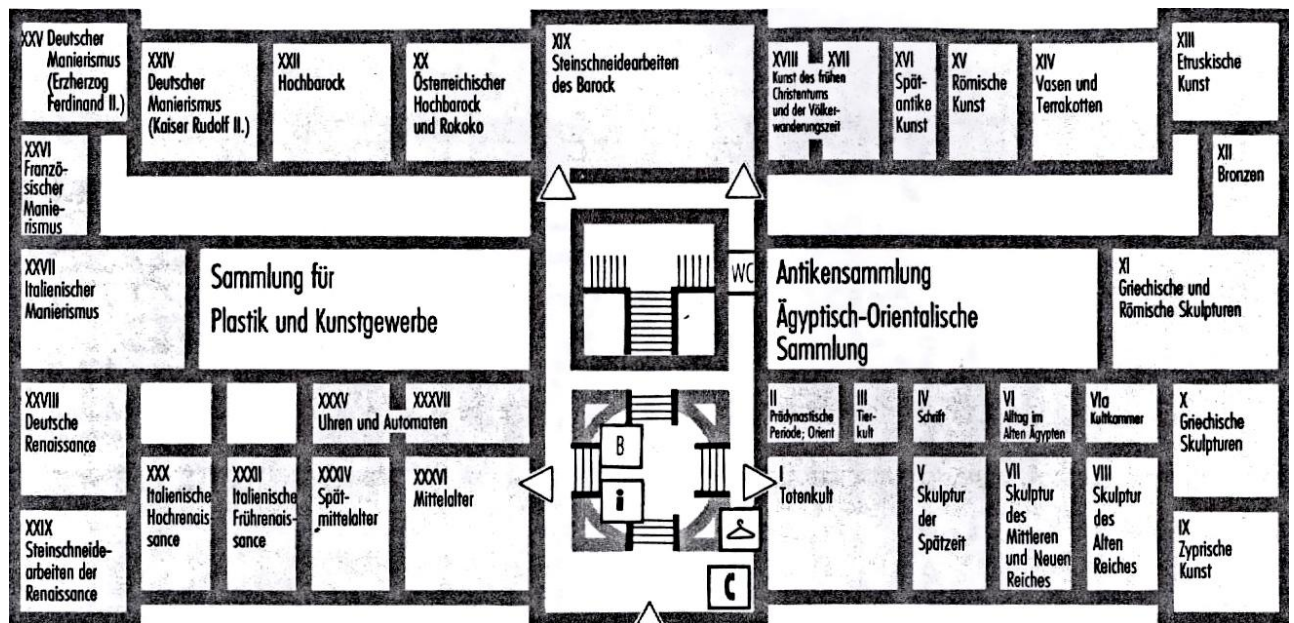


Abb.78: Grundriss Hochparterre, KHM, 1991



Abb.79: Saal XXXVI, Hochparterre KHM, 2002



Abb.80: Saal XXXVII, Hochparterre KHM, 2002



Abb. 81: Saal XXXIV, Hochparterre KHM, 2002



Abb.82: Saal XXXV, Hochparterre KHM, 2002



Abb.83: Saal XXXIII, Hochparterre KHM, 2002



Abb. 84: Saal XXXII, Hochparterre KHM, 2002



Abb.85: Saal XXX, Hochparterre KHM, 2002



Abb.86: Saal XXXI, Hochparterre KHM, 2002



Abb.87: Saal XXVIII, Hochparterre KHM, 2002



Abb.88: Saal XXIX, Hochparterre KHM, 2002



Abb.89: Saal XXVII, Hochparterre KHM, 2002



Abb. 90: Saal XXVI, Hochparterre KHM, 2002



Abb.91: Saal XXV, Hochparterre KHM, 2002



Abb.92: Saal XXIV, Hochparterre KHM, 2002



Abb.93: Saal XXII, Hochparterre KHM, 1990



Abb.94: Camillo Rusconi, Giulia Albani degli Abato Olivieri, um 1720, Stein und Marmor, 96cm, KHM, Wien

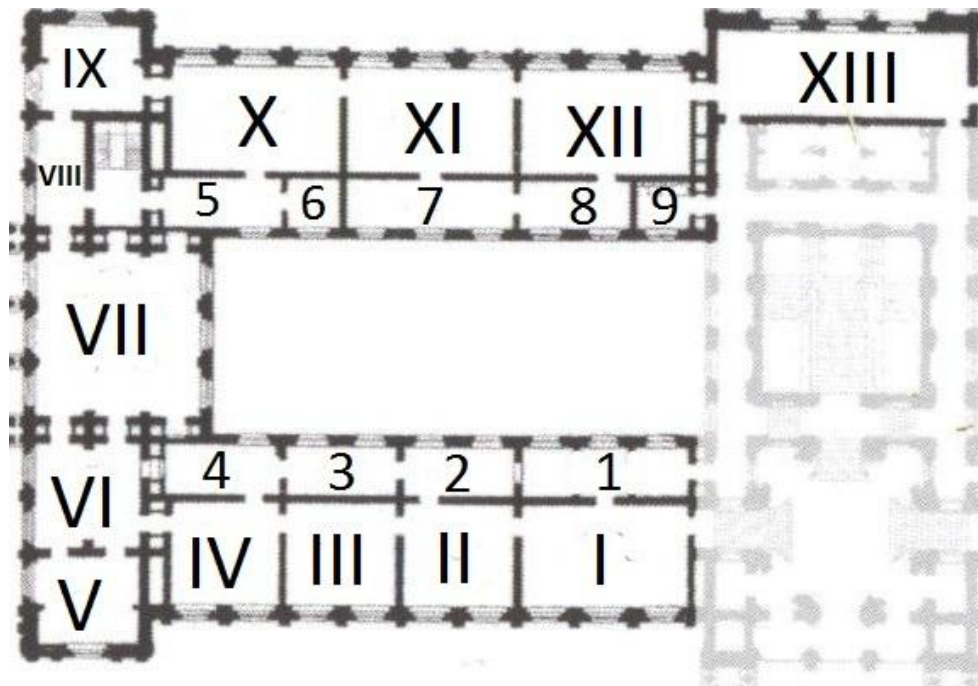


Abb. 95: Nummerierung der Säle im linken Hochparterre nach den Plänen von Hans Hoffer 2006



Abb.96: Neuer Fußboden, Saal XXVII, Hochparterre KHM, 2012



Abb.97; Olafur Eliasson, Deckenluster für die Neuaufstellung der Kunstskammer, KHM Wien, 2012

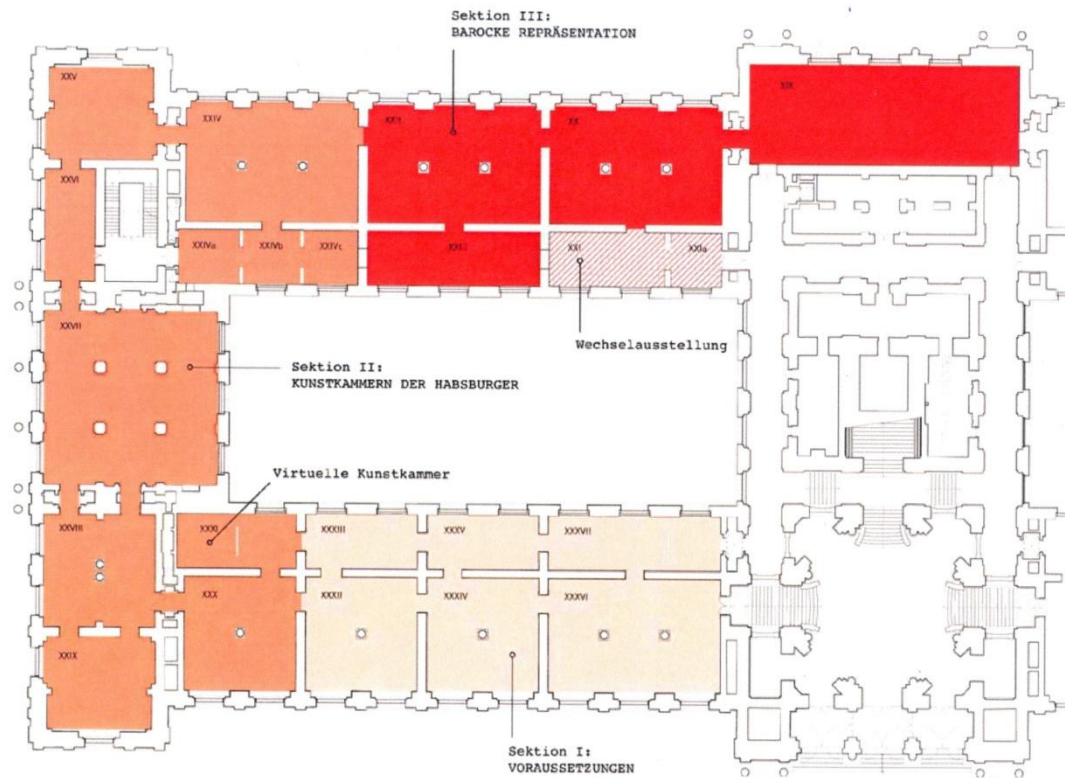


Abb.98: Das 3 Sektoren Programm für die Neuaufstellung der Kunstammer, KHM Wien, 2012

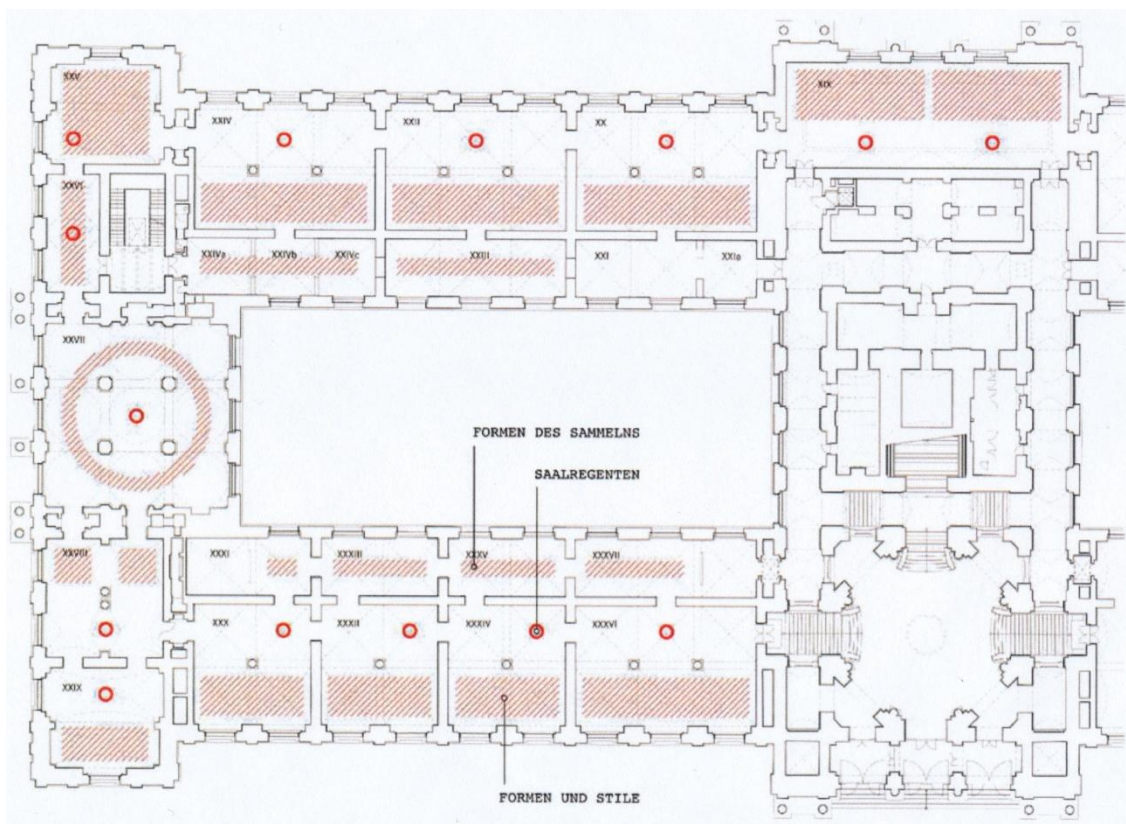


Abb.99: Die 3 Erzählstränge der Neuaufstellung der Kunstammer, KHM Wien, 2012



Abb.100: Saal XXX, Hochparterre KHM Wien, 2012



Abb.101: Saal XXIX, Hoxhparterre, KHM Wien, 2012



Abb.102: H.G. Merz, Virtualisierung von Saal XXIX

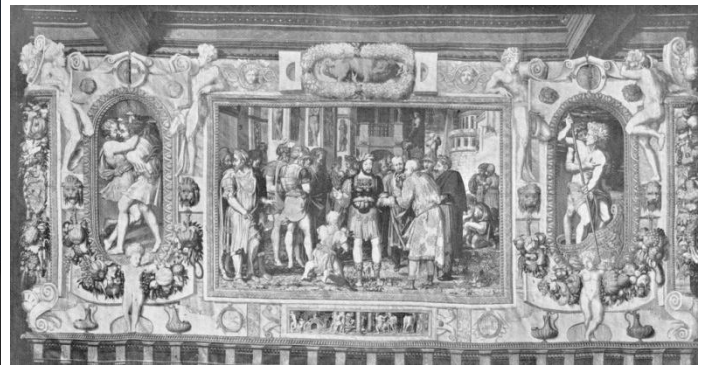


Abb.103: Manufaktur Fontainebleau, König Franz I. als römischer Imperator, um 1540, Tapiserie, 330 x 620cm, KHM, Wien



Abb.104: Francois Clouet, König Karl IX., 1569, Öl auf Leinwand, 250cm, KHM, Wien



Abb.105: Michaelsbecher, 1532; 51,7cm, KHM, Wien



Abb.106: Richard Toutain d.J.,
Onyx-Kanne, 1570, 28cm, KHM
Wien



Abb.107: Saal XXVII, Hochparterre, KHM Wien, 2012



Abb.108; Saal XXV, Hochparterre
KHM Wien, 2012



Abb.109: Saal XXV, Hochparterre, KHM Wien, 2012



Abb.110: Saal XX, Hochparterre KHM Wien, 2012



Abb.111: Saal XXIX, Hochparterre, KHM Wien, 2012



Abb.112: Tablet-Stationen in den Sälen der Neuen Kunstammer, KHM Wien, 2012



Abb.113: Kunst- und Wunderkammer auf Burg Trausnitz in Bayern

Abbildungsnachweis

Abkürzungen: KHM = Kunsthistorisches Museum

- Abb.1:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr. GG_1601.
Abb.2: Rainer 2010 II, S. 31.
Abb.3: Rainer 2010 II, S. 32.
Abb.4: Sabine Haag (Hg.), Meisterwerke der Kunstkammer. Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum. Band 12, Wien 2012, S.103.
Abb.5: Kriller/ Kugler 1991, Abb.178, S. 187.
Abb.6: Kriller/Kugler 1991, Abb.149, S.159.
Abb.7: Kriller/Kugler 1991, Abb. 146, S.156.
Abb.8: Verfasser, November 2012.
Abb.9: Haupt 1991, Abb.7, S.14.
Abb.10: Online Bilddatenbank ,Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. 94/05
Abb.11: Bischoff 2008, S.166.
Abb.12: Kriller/Kugler 1991, Abb.148, S.158.
Abb.13: Archiv der Kunstkammer, KHM Wien.
Abb.14: Kriller/Kugler 1991, Abb.151, S.161.
Abb.15: Kriller/Kugler 1991, Abb.150, S.160.
Abb.16: CD KHM, Pressekonferenz, Wien 12.12.2012.
Abb.17: http://musee.louvre.fr/oal/viergeaulapinTitien/img/fond_3_07.jpg (aufgerufen am 30.11.2012).
Abb.18: Kriller/Kugler 1991, Abb.155, S.165.
Abb.19: Kriller/Kugler 1991, Abb.161, S.170.
Abb.20: <http://artothek.akibase.com/media/pre/000037000/37754.jpg> (aufgerufen am 30.11.2012).
Abb.21: Kriller/Kugler 1991, Abb.168, S.177.
Abb.22: Kriller/Kugler 1991, Abb.167, S.177.
Abb.23: Kriller/Kugler 1991, Abb.170, S.179.
Abb.24: Kriller/Kugler 1991, Abb.172, S.181.
Abb.25: Kriller/Kugler 1991, Abb.173, S.181.
Abb.26: Kriller/Kugler 1991, Abb.175, S.183.
Abb.27: Kriller/Kugler 1991, Abb.176, S.184.
Abb.28: Kriller/Kugler 1991, S.196.
Abb.29: Kriller/Kugler 1991, Abb. 188, S.199.
Abb.30: Peter Noever (Hg.), Tradition und Experiment. Das Österreichische Museum für angewandte Kunst, Salzburg/Wien 1988, S.20.
Abb.31: Kriller/Kugler 1991: Abb.24, S.31.
Abb.32: Peter Noever (Hg.), Tradition und Experiment. Das Österreichische Museum für angewandte Kunst, Salzburg/Wien 1988, S.27..
Abb.33: Peter Noever (Hg.), Tradition und Experiment. Das Österreichische Museum für angewandte Kunst, Salzburg/Wien 1988, S.39.
Abb.34: Peter Noever (Hg.), Tradition und Experiment. Das Österreichische Museum für angewandte Kunst, Salzburg/Wien 1988, S.25.
Abb.35: Online Bilddatenbank, Galerie Belvedere, Inv.-Nr.2558.

- Abb.36:** Online Bilddatenbank, Galerie Belvedere, Inv.-Nr.4204.
- Abb.37:** Online Bilddatenbank, Galerie Belvedere, Inv.-Nr.2555.
- Abb.38:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr. KK_10156.
- Abb.39:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr. KK_6142.
- Abb.40:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr. KK_6143.
- Abb.41:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr. KK_3419.
- Abb.42:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr. KK_5506.
- Abb.43:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr. KK_5504.
- Abb.44:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr. KK_3405.
- Abb.45:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr. KK_5596.
- Abb.46:** Haupt 1991, Abb.81, S.112.
- Abb.47:** Haupt 1991, Abb.80, S.111.
- Abb.48:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr. KK_9104.
- Abb.49:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr. KK_8924.
- Abb.50:** Kat.Slg. KHM 1935, S.6.
- Abb.51:** Archiv der Kunstkammer, KHM Wien
- Abb.52:** Archiv der Kunstkammer, KHM Wien
- Abb.53:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr. KK_8899.
- Abb.54:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr. KK_8867.
- Abb.55:** <http://www.german-reich.de/deutsches-reich-briefmarken/Neue-Reichskanzlei/Marmorgalerie.jpg> (aufgerufen am 04.01.2013)
- Abb.56:** <http://www.auktionshaus.com/bilder/E30099/vp300991882.jpg> (aufgerufen am 04.01.2013)
- Abb.57:** Haupt 1991, Abb.147, S.202.
- Abb.58:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr. KK_7471.
- Abb.59:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr. KK_1166.
- Abb.60:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr. KK_8399.
- Abb.61:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr. KK_109.
- Abb.62:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr. KK_110.
- Abb.63:** Archiv der Kunstkammer, KHM Wien.
- Abb.64:** Kat.Slg. KHM 1966, S.V.
- Abb.65:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr.KK_981.
- Abb.66:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr.KK_7354.
- Abb.67:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr.KK_5773.
- Abb.68:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr.KK_5726.
- Abb.69:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr.KK_5525.
- Abb.70:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr.KK_846.
- Abb.71:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr.KK_845.
- Abb.72:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr.KK_854.
- Abb.73:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr.KK_4422.
- Abb.74:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr.KK_5486.
- Abb.75:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr.KK_5436.
- Abb.76:** Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr.KK_9888/9889.
- Abb.77:** <http://www.tirol.at/media/11689/D-200x200-ambras-vitrinen.jpg> (aufgerufen am 10.1.2013)
- Abb.78:** Kat.Slg.KHM 1990, S.6.
- Abb.79:** Archiv der Kunstkammer, KHM Wien.
- Abb.80:** Archiv der Kunstkammer, KHM Wien.

- Abb.81:** Archiv der Kunstkammer, KHM Wien.
Abb.82: Archiv der Kunstkammer, KHM Wien.
Abb.83: Archiv der Kunstkammer, KHM Wien.
Abb.84: Archiv der Kunstkammer, KHM Wien.
Abb.85: Archiv der Kunstkammer, KHM Wien.
Abb.86: Archiv der Kunstkammer, KHM Wien.
Abb.87: Archiv der Kunstkammer, KHM Wien.
Abb.88: Archiv der Kunstkammer, KHM Wien.
Abb.89: Archiv der Kunstkammer, KHM Wien.
Abb.90: Archiv der Kunstkammer, KHM Wien.
Abb.91: Archiv der Kunstkammer, KHM Wien.
Abb.92: Archiv der Kunstkammer, KHM Wien.
Abb.93: Archiv der Kunstkammer, KHM Wien.
Abb.94: Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr.KK_9914,
Abb.95: Verfasser, Jänner 2013.
Abb.96: Verfasser, 19.12.2012.
Abb.97: Verfasser, 19.12.2012.
Abb.98: Informationsmappe, Pressekonferenz KHM, Wien 12.12.2012
Abb.99: Informationsmappe, Pressekonferenz KHM, Wien 12.12.2012
Abb.100: Verfasser, 19.12.2012.
Abb.101: Verfasser, 19.12.2012.
Abb.102: CD KHM, Pressekonferenz KHM, Wien 12.12.2012
Abb.103: Schmitz 1922, Tafel XXII.
Abb.104: Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr.GG_752.
Abb.105: Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr.KK_1120.
Abb.106: Online Bilddatenbank, KHM, Inv.-Nr.KK_1096.
Abb.107: Verfasser, 19.12.2012.
Abb.108: Verfasser, 19.12.2012.
Abb.109: Verfasser, 19.12.2012.
Abb.110: Verfasser, 19.12.2012.
Abb.111: Verfasser, 19.12.2012.
Abb.112: Verfasser, 19.12.2012.
Abb.113: <http://www.burg-trausnitz.de/deutsch/kunst/index.htm> (aufgerufen am 10.1.2013)

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Thema der unterschiedlichen Präsentationsformen der Wiener Kunstkammer im Kunsthistorischen Museum. Zu Beginn der Arbeit wird ein geschichtlicher Überblick über das ursprüngliche Sammlungskonzept einer Kunstkammer gegeben und erklärt aus welchen Sammlungen die heutige Kunstkammer zusammengewachsen ist. Es ist wichtig zu verstehen, dass die Kunstkammer nicht in Wien durch verschiedenen Sammler kontinuierlich aufgebaut wurde, sondern, dass der Grundstock aus drei verschiedenen Sammlungen besteht, die an unterschiedlichen Orten zusammen getragen wurden. Dabei handelt es sich zum einen um die Sammlung von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol auf Schloß Ambrass in Innsbruck, zum anderen um die Kunstsammlung von Kaiser Rudolf II. auf der Prager Burg und zum dritten um die Sammlung von Erzherzog Leopold Wilhelm, der Statthalter in Brüssel war. Erst im frühen 19.Jh. wurden schlussendlich alle Sammlungsbereiche in der Residenzstadt Wien zusammen geführt. Hier wurden alle Kunstobjekte in verschiedene Sparten aufgeteilt, und in der Kunstkammer verblieben lediglich wertvolle Prunkobjekte, kleinere und größere Skulpturen und Reliefs, sowie mathematische und astronomische Geräte. Mit der Eröffnung des Kunsthistorischen Museums im Jahre 1891 wurden erstmals in der Geschichte fast alle Sammlungen der Habsburger gemeinsam präsentiert, und die Kunstkammer erhielt eigene Sammlungsräume im Hochparterre. Hauptaugenmerk der Arbeit liegt in der Analyse der verschiedenen Aufstellungskonzepte, die die Kunstkammer seit der Eröffnung des Museums durchwandert hat. Das Streben der Sammlungsdirektoren und der Kuratoren die best mögliche Präsentationsform für eine so komplexe Sammlung zu finden, steht dabei im Vordergrund. Während die Kunstwerke in der Monarchie und der ersten Republik noch nach ihrem Material und ihrem Verwendungszweck geordnet wurden, änderte sich das Konzept ab 1935 komplett zu Gunsten einer kultur- und kunstgeschichtlichen Aufstellung. Mehrere Vergleiche zu früheren Aufstellungsformen vor 1891 sollen die Entwicklung der Kunstkammer sichtbar machen. Die Arbeit dokumentiert auch die verschiedenen Zuwächse und Abgänge der Sammlungbestände, um den Umfang der heutigen Kunstkammer besser verständlich zu machen. Zum Abschluss erfolgt eine Präsentation der nächste Neuaufstellung der Kunstkammer, die nach 10 jähriger Schließung am 1.März 2013 ihre Pforten öffnet, und die Idee einer klassischen Kunstkammer ins 21.Jh. transportiert wird.

Lebenslauf

Persönliche Daten

BENEDIKT DOUGLAS

Geboren am 12. September 1985 in Wien
Staatsbürgerschaft: Österreich

Poetzleinsdorfer Hoehe 19
1180 Vienna – Österreich
+43/676/9398343
benedikt.douglas@gmx.at

Ausbildung

- Oktober 2006 – April 2013 **Studium der Kunstgeschichte** – Universität Wien
- Oktober 2005 – Juni 2006 **Studium der Wirtschaftswissenschaften** (2 Semester) - Johannes Kepler Univ. Linz
- Sept. 2004 – Sept. 2005 **Zivildienst** – Rudolfinerhaus Wien
- 7. Juni 2004 **Matura** – Schottengymnasium, 1010 Wien
- September 1996 – Juni 2004 Schottengymnasium , 1010 Wien

Praktika

- **Christie's Wien**, Administration, Februar 2010 – andauernd
- **Christie's New York**, European decorative arts dep., Juli – August 2011
- **Christie's London** (King Street), Furniture & House sales dep., September 2010
- **Guggenheim Museum Bilbao**, Bilbao – Spanien, September & Oktober 2008 (<http://www.guggenheim-bilbao.es>)
- **Kunsthistorischen Museum Wien**, Generaldirektion, August & September 2007 (www.khm.at)
- **Dorotheum Wien (Auktionshaus)**, Administration, Februar 2007 (www.dorotheum.at)
- **Liechtensteinbank LGT**, Hong Kong – China, September 2006 (www.lgt.com)
- **Euro Motorcars Inc.**, Washington D.C. – USA, August 2003 (www.euromotorcars.com)