



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

Die Moderne Galerie im Belvedere in Wien 1903 – 1938

verfasst von / submitted by

Cäcilia Ute Regula Henrichs, M.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2021 / Vienna 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

UA 792 315

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	1
Einleitung.....	2
1. Modern(e) ausstellung und sammeln.....	9
1.1. Die Schöpfung der „Staatsgalerie zeitgenössischer Kunst“.....	9
1.2. Musealisierung der Moderne.....	24
1.2.1. Ideal und Wirklichkeit – die Unterbringung der Modernen Galerie.....	24
1.2.1.1. Das ideale Museum – Wünsche für den Neubau.....	24
1.2.1.2. Das Städtische Museum – Kompromiss mit Stadt und Land.....	27
1.2.1.3. Das ewige Provisorium – das Belvedere als Museum.....	29
1.2.2. Wie wollen wir ausstellen? – die Verlebendigung der Modernen Galerie.....	47
1.2.2.1. Traum und Wirklichkeit – Ideale Vorbilder.....	47
1.2.2.2. Der „allzureiche Rahmen“ – Ausstellungsgestaltung in den Belvedere- schlössern.....	58
1.2.2.3. Die Moderne Galerie – Ausstellungshaus oder Museum?	77
1.2.3. Bestand und Sammlungsentwicklung der Modernen Galerie.....	82
1.2.3.1. Der Grundstock – ein Sammelsurium.....	82
1.2.3.2. Leihgaben – die Moderne Galerie als Museum auf Zeit.....	89
1.2.3.3. Lücken schließen oder Löcher stopfen? – Ankäufe für die Moderne Galerie.....	95
1.2.3.4. Tietze Museumsreform in der Staatsgalerie.....	117
1.2.3.5. Kunstförderung zwischen Mitleid und Geschmacksurteil.....	127
1.2.4. Menschen im Museum – Professionalisierung des Museumspersonals.....	139
1.2.4.1. Der Galeriedirektor und seine Mitarbeiter.....	139
1.2.4.2. Sicherheit geht vor – Restauratorische und konservatorische Maßnah- men.....	153
2. Modern(e) vermitteln, verkaufen und fördern.....	160
2.1. Kunstvermittlung Geschmackserziehung Bildung und Genuss.....	160
2.1.1. „Kunst für alle“?! – das Zielpublikum.....	161
2.1.2. Maßnahmen zur Förderung der Volksbildung.....	170
2.1.3. Ästhetisches Erlebnis vs. wissenschaftliche Bildung als Museumsziel.....	194

2.2. Der wirtschaftliche Faktor.....	205
2.2.1. Kunst als Ware – Es geht um's Geld.....	205
2.2.2. Fördern und Fordern – Mäzene der Modernen Galerie.....	211
2.2.3. Die Moderne Galerie als Ziel des Fremdenverkehrs.....	234
2.3. Die Staatsgalerie als identitätsstiftende Nationalgalerie.....	241
2.3.1. Die Österreichische Staatsgalerie – eine Nationalgalerie?.....	241
2.3.2. Die österreichische Ausstellung als Marke im internationalen Wettbewerb.....	260
Schlussbemerkung.....	265
Literaturverzeichnis.....	268
Abbildungsnachweis.....	302
Bildanhang.....	303
Anhang.....	317
Eigenständigkeitserklärung.....	560
Kurzfassung.....	561
Abstract.....	563

Danksagung

Mein herzlicher Dank gilt zunächst meinem Doktorvater, Prof. Raphael Rosenberg für das Vertrauen in mich und meine Arbeit und für die Betreuung, die auch aus der Ferne immer die richtige Balance zwischen Freiheit lassen und Richtung geben gefunden hat.

Außerdem möchte ich mich bei allen Archiven bedanken, durch die meine Arbeit erst möglich gemacht wurde. An erster Stelle steht dabei das Belvedere Research Center und dessen Mitarbeiterinnen, die mir großzügig das Hausarchiv geöffnet haben. Weiterhin danke ich der Wienbibliothek im Rathaus, dem Österreichischen Staatsarchiv und der Österreichischen Nationalbibliothek.

Vor allem möchte ich aber meinen Eltern danken ohne deren Unterstützung und Zuspruch meine Arbeit nicht möglich gewesen wäre und meinem Mann für seine Geduld und Rücksichtnahme.

Schwaigern, den 19.4.2021

Einleitung

Wien, das durch die Fülle der Kunstwerke, welche sich im Besitze des allerhöchsten Hofes, sowie der übrigen öffentlichen und privaten Sammlungen befinden, zu den an alter Kunst reichsten Städten gehört, hat wohl nie die lebende Kunst vernachlässigt und stets auch ihre neuen Schöpfungen mit Verständnis gesammelt; aber trotzdem war bisher kein eigentlicher Sammelpunkt für die Kunstwerke der letzten hundert Jahre vorhanden (...).¹

Was der erste Katalog der Modernen Galerie 1903 im Vorwort konstatierte, gilt auch für die Forschung über diese Institution: bisher ist die Geschichte dieser über 100-jährigen Institution nicht ausreichend erforscht. Trotzdem das Forschungsgebiet „Wien um 1900“ spätestens ab den 1970er Jahren großen Widerhall gefunden hat, konzentriert sich das Hauptaugenmerk im Bereich der Bildenden Kunst vor allem auf die Künstlervereinigungen, speziell die Secession. Insbesondere durch das „Klimtjahr“ 2012 erhielt zudem eine personenbasierte Kunstforschung neuen Aufschwung. Wien kann jedoch nicht nur auf eine große Zahl bedeutender Künstler zurückblicken, sondern ebenso auf eine lange Geschichte ihrer Kunstsammlungen. Diese bedingen bis heute eine sehr hohe Dichte an Kulturinstitutionen in der Stadt, was unter anderem zu hohem Konkurrenzdruck in Bezug auf das Publikum führt und zu der Frage nach der eigenen Positionierung innerhalb der Wiener Museumslandschaft.

In dieses Netzwerk hinein wurde 1903 die Moderne Galerie gegründet. Darin sollte der bis dato von staatlicher Seite gesammelte Besitz an moderner Kunst ausgestellt werden. Nachdem Überlegungen für einen gemeinsamen Neubau für das Historische Museum der Stadt Wien und die Moderne Galerie nicht zu deren Umsetzung führen, wurde die Galerie zunächst provisorisch in einigen Räumen des Unteren Belvedere eingerichtet. Der erste Direktor – Friedrich Dörnhöffer –, der sechs Jahre nach Eröffnung eingestellt wurde, erwirkte 1911 eine Umbenennung in „Österreichische Staatsgalerie“.² Damit vergrößerte sich auch das Sammlungsgebiet von gotischer und barocker Kunst über die des 19. Jahrhunderts hin zur Kunst der Gegenwart. Die Staatsgalerie nahm dafür mit der Zeit alle Gebäudeteile des Unteren und Oberen Belvedere in Anspruch. Davon ausgehend wurden die Sammlungsbereiche in drei große Teile geteilt und entsprechende Untermuseen anvisiert. Erst unter Dörnhöffers Nachfolger, Franz Martin Haberditzl, kam diese Erweiterung voll zum Tragen. Das Barockmuseum wurde im Unteren Belvedere installiert und 1923 als erstes der drei Untermuseen eröffnet. Im Oberen Belvedere wurde die Galerie des 19. Jahrhunderts eingerichtet und öffnete 1924 ihre Pforten. Die Aufstellung der Modernen Galerie dauerte etwas länger bis zu ihrer Fertigstellung 1929. Diese drei Untermuseen waren unter dem gemeinsamen Dach der

¹ Katalog MG 1903, S. III.

² Die allerhöchste Entschließung des Kaisers dahingehend datiert auf den 30.12.1911. (BHA 1912, 73, Q 1.4)

Österreichischen Staatsgalerie vereinigt. Einen tiefen Einschnitt in der Galeriegeschichte bildete die Entfernung Direktor Haberditzls 1938 aus seinem Amt.

Bei der Untersuchung soll der Fokus auf der Entwicklung und Wandlung der Modernen Galerie liegen. In diesem Museum spiegeln sich wichtige Neuerungen in der Ausstellungsgestaltung der damaligen Zeit. Während die Ausstellungen der Künstlervereinigungen Wiens in der Forschung umfassend gewürdigt wurden, ist der Blick auf die Moderne Galerie bisher nur flüchtig geblieben. Außerdem kann am Beispiel der Modernen Galerie nachgewiesen werden, wie die moderne Kunst, die von den Secessionisten nur in temporären Ausstellungen gezeigt werden konnte, musealisiert wurde. Die Geschichte des Kunsthistorischen Museums ist ausführlich beschrieben worden, während die der Staatsgalerie vor allem schlaglichtartig in Bezug auf besondere Aspekte hin beleuchtet wurde. Ziel dieser Arbeit soll sein, eine umfassende Geschichte der Modernen Galerie vorzulegen, die diese Institution von allen Seiten zeigt: verwalterische Grundlagen, Personal, Ausstellungsgestaltung, Bestand und Bestanderweiterung, Netzwerk von Förderern, Kunstvermittlung und die Positionierung dieser staatlichen Einrichtung innerhalb des Ministeriums für Kultus und Unterricht.

Als lebendiges Museum hat sich das Belvedere selbst mit seiner Geschichte mehrfach befasst. In der Forschung stand lange vor allem die Geschichte des Gebäudes im Mittelpunkt, so in dem Übersichtswerk des ehemaligen Direktors der Österreichischen Galerie, Hans Aurenhammer (Aurenhammer 1962 und Aurenhammer 1971) und auch später im Sammelband von Agnes Husslein-Arco (Husslein-Arco 2011). Es gibt nur wenige Arbeiten, die sich primär mit der Geschichte der Österreichischen Galerie befassen. Die Entstehung wurde bisher in einer unveröffentlichten Diplomarbeit behandelt (Sauer 2008). Sauer spannt dabei einen weiten Bogen über verschiedene Institutionen und Akteure, wobei sie die Moderne Galerie lediglich in den letzten Kapiteln untersucht und mit der Eröffnung derselben endet. Der Konferenzband, der anlässlich des 100-jährigen Bestehens der Österreichischen Galerie herausgegeben wurde (Das Museum 2004), beleuchtet eher kursorisch denn systematisch einzelne Teilaspekte der Museumsgeschichte. Die Moderne Galerie taucht ansonsten in Abhandlungen in Nebensätzen auf, als eines von mehreren Museen in Wien oder als (Vor-)besitzerin der behandelten Werke. Die Sammlung der Galerie und ihre Genese wurden bisher jedoch noch nicht untersucht.

Zu den Direktoren, die für die Sammlungsentwicklung eine entscheidende Rolle spielen, ist bisher wenig publiziert worden. Friedrich Dörnhöffer wird in der Literatur erwähnt, aber es gibt keine eigene Abhandlung zu ihm. Zu Franz Martin Haberditzl als Museumsdirektor erschienen zwei Aufsätze: Stephan Kojas gibt einen kurzen biographischen Abriss (Koja 2003), während An-

dreas Kugler Haberditzls Arbeit im Belvedere skizziert (Kugler, A. 2004). In letzterem wird insbesondere Haberditzls Verdienst um die Aufteilung der Sammlung in die verschiedenen Untermuseen hervorgehoben. Darauf was dies im Einzelnen beinhaltet geht Kugler jedoch nicht ein.

Für die Einordnung der Ausstellungsgeschichte des Belvedere ist die Arbeit von Sabine Forsthuber äußerst hilfreich (Forsthuber 1991). Sie analysiert die Ausstellungsbauten der Wiener Secession in allen Einzelheiten und beschreibt die Markenentwicklung dieser Inszenierungsweise. Diese sind insofern relevant, da die Gestaltung ihrer temporär begrenzten Ausstellungen der Moderne Galerie als Vorbild diente. Auf diese Verbindung wurde in der Forschung immer wieder hingewiesen, allerdings vornehmlich in Zusammenhang mit dem von Friedrich Dörnhöffer und Josef Hofmann gemeinsam kuratierten Österreichischen Pavillon auf der Kunstschau in Rom 1911. Wie stark die Secession jedoch auch sonst auf die Moderne Galerie einwirkte, ist noch nicht ausreichend erforscht.

Neben den verschiedenen Künstlervereinigungen war der Einfluss privater Sammler nicht gering. Auch sie versuchten die von ihnen favorisierten Künstler in der Galerie unterzubringen und damit moderne Kunst zu fördern. Bezogen auf die einzelnen Künstler untersucht Natter in seinem Ausstellungskatalog die Mäzene von Klimt, Schiele und Kokoschka (Natter 2003b). Unverzichtbar im Zusammenhang der jüdischen Sammler ist das Handbuch von Sophie Lillie (Lillie 2003). Monika Mayer, die Provenienzforscherin des Belvedere Research Centers, beleuchtet in ihrem Aufsatz die jüdischen Sammler und die Moderne Galerie (Mayer 2011).

Eine andere Quelle von Neuzugängen für die Moderne Galerie waren die kommerziellen Galerien. Dabei besetzte die Galerie Miethke eine herausragende Position. Mit deren Rolle in Verbindung mit Carl Moll, der auch für die Moderne Galerie bedeutsam war, beschäftigte sich Werner J. Schweiger (Schweiger 1998). Eine Ausstellung im Jüdischen Museum zeichnet die bewegte Geschichte der Galerie Miethke nach (Natter 2003a), wobei die Moderne Galerie nur am Rande erwähnt wird. Zu den Galerien Arnot oder Pisko gibt es hingegen keine eigenen Veröffentlichungen. Die Konzentration auf die wichtigsten Galerien und Akteure hat bisher zu keinem übergreifenden Einblick in die Strukturen der Kunsthändler untereinander, aber auch in das Geflecht mit privaten Sammlern insgesamt und den Museen geführt. Am Beispiel der Modernen Galerie sollen die Kontakte zu den einzelnen Kunsthändlern von dieser Seite nachgezeichnet werden.

Außer dem Erwerb und der Ausstellung der Kunstwerke ist auch die daraus resultierende Wirkung von Interesse. Wie kamen die vom Museum angelegten Vermittlungsangebote beim Publikum an? Zur Wiener Volksbildungsbewegung gibt es eine breite Fachliteratur (z.B. Taschwer 2002), die sich jedoch nicht mit der Modernen Galerie beschäftigt. Eine weitere Frage, die die Wirkung der Galerie betrifft, ist die nach dem Medienecho. Wie reagieren die Kritiker der Tages-

presse, aber auch der kunstwissenschaftlichen Zeitschriften auf die Arbeit in der Modernen Galerie? Welche Themen werden dabei diskutiert? Für die Wiener Kunstkritik wurde erst kürzlich eine ausführliche Arbeit von Maximilian Kaiser vorgelegt (Kaiser 2020). Damit schließt er eine Forschungslücke, da die Auseinandersetzung mit der kritischen Presse sich bis dato vor allem auf politische Themen gerichtete hatte oder, sofern sie sich auf Kunst bezog, die bildende Kunst nur am Rande neben dem Theater und der Musik behandelte.³ Die österreichische Kunstpolitik bis zum Ersten Weltkrieg wurde von Andreas Gottsmann aufgearbeitet, wobei die Moderne Galerie lediglich am Rande auftaucht (Gottsmann 2017).

Mit dem Aufkommen der Nationalstaaten im ausgehenden 19. Jahrhundert wurde in vielen europäischen Metropolen mit der Gründung von Nationalgalerien begonnen. Sie waren neben der Stärkung der inneren Einheit des Nationalvolkes ein wichtiger Faktor im Wettkampf der Nationen untereinander. Ein Gesamtvergleich dieser unterschiedlichen Museen wurde bisher noch nicht unternommen. In Hinsicht auf einzelne Aspekte können jedoch Bezüge zu anderen Museen gezogen werden. In Wien verglich man sich vor allem mit Deutschland, aber auch mit Frankreich und Großbritannien. Diese Struktur stimmt auch mit anderen Verbindungen in der Künstlerschaft überein, wenn man beispielsweise die Ausstellungstätigkeit der Secession betrachtet. Das einflussreichste, weil früheste Vorbild war das Musée du Luxembourg. Andrew McClellan hat sich in diesem Zusammenhang ausführlich mit dessen Ausstellungstechniken (McClellan 1984), mit dem Verhältnis zum Louvre (McClellan 1994) und der Frage des Zusammenhangs zur nationalen Identität beschäftigt (McClellan 1996). Während McClellan in dieser politischen Angelegenheit die frühen Jahre thematisierte und Sara Tas das 19. Jahrhundert im Musée du Luxembourg (Tas 2015), beschäftigt sich Julien Bastoen mit der Zeit des Ersten Weltkriegs und der Rolle des Museums in der Kriegspropaganda (Bastoen 2016). Einen zusammenfassenden Überblick über die Entstehung des Musée du Luxembourg und die begleitenden Debatten über Funktion und Inhalt desselben liefert Alice Thomine-Berrada im Katalog zu einer Ausstellung im Musée d'Orsay zu Salonkunst (Thomine-Berrada 2017). Durch diese Vorarbeiten kann immer wieder die Querverbindung zu ähnlichen Debatten und Entwicklungen in der Modernen Galerie in Wien gezogen werden, die dort zwar etwas später, aber doch erstaunlich ähnlich vor sich gingen.

Die Berliner Museumsinsel und dabei besonders die Moderne Abteilung der Nationalgalerie, die 1919 im Kronprinzenpalais eröffnet wurde, bieten viele Vergleichsmöglichkeiten mit Wien. Dabei kann man sich vor allem auf die Dissertation von Alexis Joachimides (Joachimides 2001) stützen. Mit seiner Analyse der Ausstellungskonzeptionen von Wilhelm Bode bis Ludwig Justi,

³ Z.B. Maierbrugger 1995. Er untersucht vor allem Diffamierungsstrategien einzelner Kunstrichtungen, die als sozialistisch gebrandmarkt wurden.

auch im innerdeutschen Vergleich, bietet er grundlegende Einblicke in die Art der Ausstellungs-gestaltung, aber auch in die Diskurse der Zeit, die sich ebenfalls in Bezug auf die Moderne Galerie in Wien feststellen lassen: die Erschließung eines neuen Publikums, die Stellung des Galerieleiters, private Sammlerkultur etc.

Als drittes Vergleichsobjekt wurde die Tate Gallery herangezogen, die bereits in vielen Publi-kationen aufgearbeitet wurde. So bietet Alan Crookham in seiner illustrierten Geschichte der Na-tional Gallery einiges an Bildmaterial zur Innenansicht der Ausstellungsräume und beleuchtet die Entstehungsgeschichte dieser Institution (Crookham 2009). Einen inhaltlich dichterem Einblick, speziell in die Geschichte der Tate Gallery, bietet Frances Spalding. Sie analysiert sowohl die Vor-geschichte als auch die weitere Entwicklung dieser modernen Galerie und weist dabei auch auf öffentliche Konflikte über Ankäufe oder Ausstellungen hin (Spalding 1998). Im Londoner Fall gibt es weniger Similaritäten als bei den ersten beiden Vergleichsbeispielen. Daher ist die Tate Gallery wichtig als Pause gegen die mögliche andere Entwicklungen abgeglichen werden können, z.B. die Einbindung privater Sammler und deren Finanzkraft, sowie das Selbstverständnis als nationale Ga-lerie.

Alle oben erwähnten Museen fungierten auf die eine oder andere Art für ihr Land als ein Nationalmuseum. Inwiefern die Moderne Galerie bzw. die Österreichische Staatsgalerie einen sol-chen Platz für Österreich einnimmt, soll abschließend diskutiert werden. Georg Kugler hat dies in einem kurzen Aufsatz bereits angerissen, rekapituliert aber vor allem die Frage, was Nation grund-sätzlich bedeutet, ohne die Auswirkungen auf ein Museum direkt zu analysieren (Kugler. G. 2004). Marlies Raffler wiederum beschäftigt sich in ihrer Habilitationsschrift mit allen anderen Landes- und Nationalmuseen des Habsburgerreiches – Prag, Budapest, Graz, etc. – aber nicht mit der Staatsgalerie in Wien (Raffler 2007). Daran wird deutlich, dass auch heute noch die Moderne Ga-lerie bzw. vielmehr die Österreichische Staatsgalerie bisher viel zu wenig als die Nationalgalerie wahrgenommen wird, die sie de facto war.

Bei all diesen Arbeiten fehlt eine umfassende Institutionsgeschichte der Modernen Galerie. In vielen Forschungsarbeiten taucht sie lediglich an der Seitenlinie auf, ohne dass ihr der ihrer Bedeutung nach angemessene Raum zugebilligt worden wäre. In der Modernen Galerie wurde schließlich zum ersten Mal die Kunst der Wiener Secession und weiterer moderner Kunstströmun-gen der Wiener Jahrhundertwende systematisch musealisiert. Im Vergleich mit ähnlichen Instituti-onen und Museumsorten wie Berlin mit dem Kaiser Friedrich-Museum und den umgebenden Strukturen ist die Wiener Museumslandschaft noch verhältnismäßig wenig aufgearbeitet.

In diese Richtung wird mit der institutionsgeschichtlichen Analyse der Modernen Galerie ein Anfang gemacht. Dabei lässt die Konzentration auf die Moderne Galerie bzw. die moderne Kunst in der Staatsgalerie die Entwicklung der Galerie des 19. Jahrhunderts und des Barockmu-

seums, so weit es nicht miteinander verwoben ist, außen vor. In Verbindung mit der modernen Kunst stehen weitere moderne Errungenschaften der Museumstechnik, die in der Galerie Anwendung fanden. Moderne Kunst verlangte nach modernen Inszenierungsstrategien, daher sollen diese beiden Elemente parallel untersucht werden. Vor allem das Barockmuseum und dessen Einrichtung in einem Barockschloss als Gesamtkunstwerk, erfüllte ganz andere Ansprüche und müsste daher in einer eigenen Arbeit gewürdigt werden.

Neben dem introvertierten Blick auf die Moderne Galerie selbst, soll auch ihr Dialog mit der Öffentlichkeit untersucht werden. Wie reagiert diese auf die in der Galerie geleistete Arbeit, sei es die Ankaufspolitik, die Ausstellungsgestaltung oder auch die Vermittlungsversuche? Die Öffnung des Museums für ein breiteres Publikum in der Modernen Galerie ist keine Novität. Jedoch lässt sich Anfang des Jahrhunderts besonders in Wien ein starker Schub, vermittelt durch die Volksbildungsbewegung, feststellen. Dieser Impetus, der im *Roten Wien* deutlicher als in anderen Städten war, soll anhand der Vermittlungsangebote des neu gegründeten Museums untersucht werden. Das Museum wurde in dieser Zeit mehr und mehr Teil der Gesamtgesellschaft, sei es durch die Museumsbesucher sowie durch seine Stellung innerhalb des Fremdenverkehrs oder des Kunsthandels. Dieses Phänomen lässt sich an der Modernen Galerie, die als staatliche Gründung mehr als die kaiserliche Sammlung eine fortschrittliche Institution war, deutlich aufzeigen.

Diese Staatlichkeit verdient ebenso Aufmerksamkeit. Die Moderne Galerie und später die Österreichische Staatsgalerie kanalisierte die österreichische Kunstpolitik und kann daher als wichtiger Gradmesser für dessen Ziele gesehen werden. Welche Kunst wurde auf welche Weise gefördert? Wie veränderten sich diese Ziele im Laufe der Jahre? Der avisierte Untersuchungszeitraum, der sich von 1903 bis 1938 erstreckt, wird definiert durch die offizielle Gründung der Galerie und die Absetzung des zweiten langjährigen Direktors Franz Martin Haberditzl mit dem „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich. Die Auswirkungen dieser Verhältnisse auf das Museum zeigen die enge Verbindung von Staat und einer Institution, die eigentlich unpolitisch sein wollte oder sollte.

Grundlage für die Arbeit war vor allem das Hausarchiv der Österreichischen Galerie Belvedere, auf das über das dort angesiedelte Research Center zugegriffen werden konnte. Dieser Bestand ist bis auf einzelne Provenienzrecherchen zu bestimmten Kunstwerken bisher unbearbeitet. Für den Untersuchungszeitraum wurden ca. 3600 Akten aus dem Untersuchungszeitraum im Hinblick darauf ausgewählt, ob sie für die Themengebiete Ankäufe, Leihgaben, Bauarbeiten, Personal oder Galeriestatistik relevant sind. Für die gründliche Aufarbeitung der Galeriegeschichte wurden diese Akten transkribiert und ausgewertet. Ebenso wurden Korrespondenzen über Erwerbungsverfahren nachvollzogen, die zwischenzeitlich mündlich fortgesetzt wurden bzw. bei denen die Briefe aus der Galerie nicht in Abschrift vorlagen. Über die Ausstellungsgestaltung können daraus

nur mittelbare Schlüsse über Handwerkerrechnungen, Selbstbeschreibungen und Presseberichte gezogen werden, da für die erste Einrichtung der modernen Galerie nur wenige Aufnahmen der Innenräume vorliegen. Über die Räume der zweiten Modernen Galerie, die als Untermuseum der Staatsgalerie 1929 eröffnet wurde, ist durch einen teilweise bebilderten Katalog etwas mehr bekannt. Ergänzend zu diesem Material wurden die Akten des Kunstreferats des Unterrichtsministeriums gesichtet, die im Haupt- und Staatsarchiv lagern. Hier finden sich vor allem Sitzungsprotokolle der Kunstkommission und ministerielle Beschlüsse, die auf die Moderne Galerie Bezug nehmen. Auch dort sind allerdings immer wieder Lücken feststellbar. Die Teilnachlässe von Haberditzl und Dörnhöffer in der Wienbibliothek lieferten Hintergrundinformationen zu den persönlichen Beziehungen zu Kunsthändlern, Sammlern und anderen Wissenschaftlern, sind jedoch weniger aussagekräftig, was den Inhalt der Modernen Galerie selbst angeht. Die Recherche nach Akten des Galerievereins blieb erfolglos, da deren Archiv nach diversen Umzügen lediglich aus wenigen, unsystematisch erhaltenen Quittungen u. Ä. zum besagten Zeitraum besteht. Zusätzlich zu diesem Material, das sich direkt aus der Modernen Galerie und ihrer Verwaltung ergab, wurde eine intensive Recherche in der Presse durchgeführt, um parallel zu den internen Informationen den Außenblick zu gewinnen. Wie wurden die theoretischen Überlegungen, die mit den Erwerbungen und der Einrichtung des Museums zusammenhingen und dort verwirklicht wurden, in der Öffentlichkeit wahrgenommen? Welche Entscheidungen wurden angezweifelt oder diskutiert und welche Maßnahmen waren von Erfolg gekrönt? Die Moderne Galerie sollte vor allem im Spiegel des Hauptorgans der Kunstkritik, der *Neuen Freien Presse* betrachtet werden, neben weiteren ausgewählten Beispielen der Wiener Tagespresse und kunstwissenschaftlichen Publikationen wie dem *Cicerone*, *Kunst und Künstler*, *Kunst und Dekoration* etc...

Ausgehend von einem Narrativ der Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte wurden besonders relevante Themen aus den Akten identifiziert und in Zusammenhang mit ausländischen Museen, aber auch mit anderen Wiener Institutionen gestellt. Daraus ergibt sich ein Vorgehen, das von verschiedenweiten Blickfeldern geleitet ist. Zunächst soll der Fokus eng auf der Modernen Galerie selbst liegen und alle Fragen beantworten, die sie betreffen: Wo? Wie? Was? Wer? Anhand dieser Fragen wird chronologisch die Geschichte aufgearbeitet. Dann wird in einem zweiten Schritt der Fokus erweitert auf das Museum und ihre Umgebung: Welches Publikum sollte auf welche Weise angesprochen werden, wie trägt das Museum zur Wirtschaft bei und wie zur nationalen Identitätsfindung nach dem Untergang der Donaumonarchie.

1. Modern(e) ausstellen und sammeln

Was heißt „Moderne Galerie“ und zu welchem Ende existiert sie überhaupt? Das Wort „modern“ charakterisierte gleichzeitig das „Was“ des Sammlungsbereiches als auch das „Wie“ der Ausstellungsgestaltung und weiterer Neuerungen, die sich in der Gründung und dem fortschreitenden Bestehen der Modernen Galerie in Wien manifestierten. Dabei ist „modern“ ein Begriff, der nur auf den ersten Blick leicht zu erfassen ist. Ursprünglich bedeutete er „neu, neuartig“, wurde aber in Diskussionen zwischen progressiven und konservativen Strömungen als Kampfbegriff auch pejorativ verwendet.⁴ Zudem verfestigte sich der Begriff in der Kunst zu einem Schlagwort der Kunstgeschichte:

Als „Moderne“ im 20. Jahrhundert gilt jener umfassende geistige Erneuerungsprozess, der im 19. Jahrhundert begann, die Avantgarden einschloss, bis tief in das Jahrhundert fortwirkte und, inhaltlich gesehen, die Lebenswirklichkeit um Fragen, Visionen und Utopien bereicherte.⁵

Mit der Ausstellung der modernen Kunst in einer dauerhaften musealen Umgebung geschah eine „Historisierung der Avantgarde“⁶ und trug damit zu der bis heute geltenden Wertschätzung dieser Kunst bei. Die Auswahl nicht nur der Werke, die angekauft werden sollten, sondern auch welche davon ausgestellt wurden, war dabei von dem Galeriedirektor und seinen Mitkuratoren geprägt. Dabei stellte die Moderne Galerie nicht nur moderne Kunst, sondern auch auf eine moderne Art und Weise aus.

1.1. Die Schöpfung der „Staatsgalerie zeitgenössischer Kunst“

Ein Museum sammelt

Objekte [seines] jeweiligen Gebiets mit dem Ziel einer repräsentativen oder sogar enzyklopädischen Darstellung, womit [es] dem Wunsch [nachkommt] die materielle, wie auch die ästhetische Kultur der Menschheit in zunehmend systematischer Weise zu dokumentieren.⁷

Diese Definition galt auch für die Moderne Galerie, deren Ziel es sein sollte eine Lücke in der Wiener Museumslandschaft – das Fehlen einer umfassenden Sammlung moderner, österreichischer Kunst – zu schließen und damit diese einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

⁴ Schorske 1980, S. xvii.

⁵ Schneede 2001, S. 8.

⁶ Ebd., S. 61. Schneede verwendet diesen Ausdruck im Zusammenhang mit der Kölner Sonderbundausstellung von 1913.

⁷ Horne 2016, S. 33.

Wie genau diese Neugründung aussehen sollte, war jedoch lange Zeit ein Diskussionsthema verschiedener Gruppen, weswegen die Gründung der Modernen Galerie einige Jahre Vorlauf benötigte.

Diese Gründung fand im europäischen Vergleich relativ spät statt. In einem Artikel in der *Neuen Freien Presse* vom 18.6.1915 über die Aufgaben der österreichischen Staatsgalerie stellte Max Dvořák deren Gründung in Relation zu den Nationalsammlungen und den neuen Pinakotheken in Deutschland, die schon in der Mitte des vorangegangenen Jahrhunderts entstanden waren.⁸ Er nennt dabei außerdem das Britische Museum, das 1753 durch einen Parlamentsakt zu einer Staatsinstitution wurde, „die der Öffentlichkeit zu dienen hat“⁹ und die Vatikanischen Sammlungen in Rom, die nahezu zur selben Zeit zu Staatseigentum erklärt wurden. Diese Beispiele überraschen, da für gewöhnlich andere Vorbilder genannt wurden, die sich auf den Inhalt der Galerie als Museum für Gegenwartskunst bezogen. Diesbezüglich wäre als Erstes das Musée du Luxembourg in Paris zu nennen, das im Zusammenhang mit der Modernen Galerie in Wien von Zeitgenossen immer wieder erwähnt wurde.¹⁰ 1818 gegründet, war es das erste Museum, das rein der Gegenwartskunst gewidmet und öffentlich zugänglich war. Damit nahm es eine besondere Vorbildfunktion für andere Staaten ein, die ihre modernen Sammlungen erst später installierten.¹¹

Als weiteres Vergleichsobjekt diente die National Gallery in Großbritannien, die 1824 eingerichtet wurde. In ihren Räumen waren allerdings zunächst nur Alte Meister versammelt, während die sogenannten modernen Kunstrebellen abgelehnt wurden.¹² Die seit 1897 bestehende Tate Gallery, die zunächst als Anhängsel der National Gallery am Trafalgar Square ausschließlich britische Kunst zeigte, wurde ab 1914 als Gallery of Modern Foreign Painting ausgebaut. Die im Verhältnis zu anderen Galerien großzügigen Finanzmittel positionierten die National Gallery ab Mitte der 1920er Jahre an vorderster Stelle unter den modernen Galerien Europas.¹³ Auch die Wiener Galerie hatte zu Beginn Kämpfe darüber auszufechten, welche modernen Kunstwerke aufgenommen werden sollte. Erst später erweiterte sie ihr Sammlungsgebiet in Richtung der Alten Kunst.

⁸ Dvořák 1915, S. 1.

⁹ Ebd., S. 1.

¹⁰ So sprach z.B. Ludwig Hevesi über „den alten Traum von einem Wiener Luxembourg“ (Hevesi 1903, S. 457), Dr. Hans Ankwicz-Kleehoven über „eine „Moderne Galerie“ nach Art des Pariser „Luxembourg““. (Ankwicz-Kleehoven 1948, S. 355) Ansonsten speziell in Bezug auf die Sammlungspolitik z.B. Tietze 1929, S. 477.

¹¹ Das Musée du Luxembourg wurde am 14.10.1750 eröffnet und zwei Tage die Woche geöffnet bis es 1779 zunächst geschlossen wurde. (McClellan 1984, S. 439). Schon in diesem ersten Museum war wohl französische zeitgenössische Kunst zu sehen (McClellan 1984, S. 440). 1818 wurde es erneut gegründet, diesmal ausschließlich als Museum für Gegenwartskunst. (Tas 2015, S. 227)

¹² Erst durch die Bemühungen dreier Männer – Sir Hugh Lane, Lord Curzon und Samuel Courtauld – gelangten überhaupt Werke zeitgenössischer Künstler in Besitz der Gallery. (Crookham 2009, S. 7 – 9)

¹³ Ebd., S. 9.

Räumlich am naheliegendsten war der Vergleich mit deutschen Museen. Die Berliner Nationalgalerie, die am 22. März 1876, dem Geburtstag Kaiser Wilhelms II. eröffnet wurde, war weniger der zeitgenössischen deutschen oder internationalen Kunst gewidmet, sondern vielmehr als nationale Schatzkammer gedacht.¹⁴ Dies verdeutlichte das zwei Jahre vor der Eröffnung formulierte Ziel: „eine umfassende Verherrlichung der deutschen Kunst und der großen Männer und Ereignisse des 19. Jahrhunderts durch die Kunst“¹⁵. Aus dieser Nationalgalerie heraus wurde schließlich 1919 die Galerie der Lebenden im Kronprinzenpalais eingerichtet.¹⁶ Doch auch dort, in diesem Museum für Gegenwartskunst, verfolgte der damalige Direktor Carl Justi den „Gedanken nationaler Selbstdarstellung“¹⁷. Als zweites deutsches Museum wurde von Wien aus immer wieder auf die Münchner Neue Pinakothek verwiesen, die 1848 bei ihrer Grundsteinlegung durch König Ludwig I. von Bayern für „Gemälde aus diesem und aus künftigen Jahrhunderten“ bestimmt wurde.¹⁸ Vielleicht auch wegen des ständigen Wettkampfes der beiden Städte München und Berlin um die Vorherrschaft auf dem Gebiet der Künste, tauchte bei der Museumsgründung in München kein explizit nationaler Gedanke auf.¹⁹ Vielmehr wurde proklamiert, dass es dabei rein um die Kunst ginge. Dies kann als Statement gegen die Berliner Nationalgalerie gesehen werden, die zu diesem Zeitpunkt zwar noch nicht eröffnet war, aber schon seit 1835 als Idee die Runde in politischen Kreisen machte.²⁰ Dass dieser Vergleich ein ganz selbstverständlicher und naheliegender Topos war, wird daran deutlich, dass immer wieder genau auf diese beiden verwiesen wurde.²¹

Der dringende Wunsch nach der Gründung einer eigenen Galerie hatte seinen Ursprung auch aus dem empfundenen Mangel einer solchen Institution gegenüber anderen europäischen Staaten. Dabei ging es zum einen schlicht um das Vorhandensein einer solchen Institution, aber

¹⁴ Forster-Hahn 1996a, S. 84.

¹⁵ Dibbern 1980, S. 3.

¹⁶ Joachimides 2001, S. 166.

¹⁷ Winkler 1998, S. 72.

¹⁸ Dibbern 1980, S. 3.

¹⁹ Gay 1999, S. 135.

²⁰ Forster-Hahn 1996b, S. 86.

²¹ So hob bereits am 2. Januar 1900 eine Zeitungsnotiz in der Wiener *Neuen Freien Presse* ab: „Eine moderne Galerie, ähnlich wie sie in der neuen Pinakothek in München, in der National-Galerie in Berlin und in vielen anderen deutschen Städten bereits besteht, soll in Wien geschaffen werden.“ (Anonym (NFP) 1900b, S. 4) Ebenso Servaes 1902, S. 1: „etwas schier Unbegreifliches, daß Wien nicht längst eine solche Galerie besaß, wie sie Berlin in der National-Galerie und München in der Neuen Pinakothek schon seit vielen Jahren ihr Eigen nennen.“ Carl Moll an Wilhelm Ritter von Hartel am 12.4. 1901 (Archiv der Genossenschaft Bildender Künstler Wiens, zit. nach Mlnarik 1996, S. 38): „Berlin hat seine Nationalgalerien, München neben der Alten die Neue Pinakothek, Hamburg seine Kunsthalle, jede Stadt Deutschlands sein Museum, seine internationale Sammlung von Kunstwerken unserer Zeit. Wien entbehrt dieser wichtigsten Grundlage für sein Kunstleben.“ Außerdem schrieb Haberditzl 20 Jahre später im Zusammenhang mit der Umgestaltung der Belvedere Schlösser, dass in der Galerie des 19. Jahrhunderts „die österreichische Kunstentwicklung von der hochbarocken Zeit bis zum Ausgang des XIX. Jahrhunderts – ab 1800 im Vergleich mit vorzüglichen Beispielen der internationalen Kunstentwicklung, ganz ähnlich wie beispielsweise in Berlin (Nationalgalerie) oder München (neue Staatsgalerie) – in den Hauptgeschoßen des oberen Belvederes in Erscheinung treten [soll].“ (BHA 1921, 181, Q 1.10) Zu diesem Zeitpunkt war die damals als moderne Galerie in München gegründete Neue Pinakothek schon so alt, dass ihre Bestände eher zu der nun neu eingerichteten Galerie des 19. Jahrhunderts in Wien passten.

auch um die Feier der eigenen Kunst, die so nirgendwo anders geschehen würde. Vor allem um die neuere Kunst hatte man sich dabei zu kümmern. So grenzte Max Dvořák in der *Neuen Freien Presse*, also gegenüber einer sehr breiten Öffentlichkeit, die staatlichen Neugründungen der anderen Länder deutlich von den alten gewachsenen Sammlungen mit geradezu revolutionär klingenden Gedanken ab:

Erst als der nationale Gedanke für alle öffentlichen Institutionen immer mehr an Bedeutung gewann, begann man es als ein Unrecht zu empfinden, daß, während Werke alter und fremder Meister in prunkvollen Palästen eine dauernde Heimat besaßen, die Schöpfungen der Künstler, die das neue nationale Leben in der Kunst verkörperten, unterstandslos waren und nicht wie die alten Denkmäler in öffentlichen Sammlungen für die Gegenwart und Zukunft vereinigt wurden.²²

In Wien betraf diese Rede von den alten fürstlichen Sammlungen die Habsburgische Kunstsammlung, insbesondere die kaiserliche Gemäldegalerie. Sie befand sich zwar nicht in einem alten Palast, aber dafür seit 1891 in einem eigens zu diesem Zweck erbauten, prächtigen Gebäude, dem Kunsthistorischen Museum. Mit dieser großen, qualitätvollen und altehrwürdigen Sammlung musste die junge Moderne Galerie von Beginn an konkurrieren. In der Sammlung der Habsburger gab es zwar bereits eine moderne Abteilung, die jedoch kein umfassendes Bild zeigte.²³ Hans Tietze beschreibt rückblickend die Situation folgendermaßen:

Die Entwicklung des musealen Sammelwesens ist in Wien, in der Zeit, als anderwärts die moderne Ausgestaltung dieses Arbeitsgebietes erfolgte, durch das Vorhandensein der großen Sammlungen des Hofes bestimmt gewesen. Diese im Laufe der Jahrhunderte zusammengeströmten Schätze waren einerseits zu reich und großartig, um das Aufkommen gleichwertiger staatlicher Sammlungen zu ermöglichen, andererseits zu unsystematisch und — ihrem höfischen Charakter gemäß — zu sehr auf ihrer eigenen Vollkommenheit ruhend, um all den Forderungen zu dienen, die eine neue Zeit an derartige Anstalten stellte. Da diese neuen Forderungen nun zeitweilig mit gebieterischer Kraft auftraten, so entstanden staatliche Sammlungen, die von Anfang bestimmt schienen, hinter den Hofmuseen eine Nachlese zu halten; sie hatten kein organisches Programm, sondern die Verlegenheitsaufgabe, alles aufzunehmen, was aus irgendwelchen Gründen — z. B. weil es aus Staatsmitteln erworben worden war — nicht in die Sammlungen des Hofes gelangen sollte. [...] so hat die Österreichische Galerie, in den Frühlingsrauschjahren der jungen Sezession als „Moderne Galerie“ gegründet, in der Folge ein Programm zu erfüllen gehabt, dessen Umriß durch die Auslassungen der kaiserlichen Galerie, gewissermaßen negativ, bestimmt war. Aus dieser Not, Asyl für die Stiefkinder des Hofes, die moderne Kunst seit Beginn des

²² Dvořák 1914, S. 1.

²³ Bei der Übertragung der kaiserlichen Gemäldegalerie in das neu erbaute Kunsthistorische Hofmuseum am Ring wurde konstatiert, dass „man zwar bei den Werken vergangener Jahrhunderte große Teile europäischer Kunst darstellen konnte, in den letzten hundert Jahren jedoch fast ausschließlich Arbeiten mit Provenienz aus den Gebieten der Donaumonarchie gesammelt hatte. (Französische Kunst 1991, S. 5) 1903 schrieb August Schaeffer in dem Katalog der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien es sei durch „die Moderne Abtheilung der kaiserlichen Gemälde-Galerie vorwiegend nur die österreichische und speciell die Wiener Malerei des XIX. Jahrhunderts repräsentirt. In diesem Sinne wurden auch im Allgemeinen die Erwerbungen veranlasst. Was die Galerie an Bildern fremder, oder sagen wir ausländischer Meister birgt, ist eigentlich minimal und was sich in dieser Beziehung findet, kam zumeist durch Widmungen und Vermächtnisse herein.“ (Schaeffer 1903, S. 237)

neunzehnten Jahrhunderts und die österreichische Kunst seit jeher, zu sein, hat die Staatsgalerie eine Tugend zu machen verstanden und ihre zwei Themen, die internationale Moderne und das nationale Historische, zu einer Einheit verschmolzen, der jedoch die gesunde Entfaltungsmöglichkeit fehlte.²⁴

Diese problematische „Lückenbüßer“-Aufgabe war eine denkbar ungünstige Grundlage für die geplante Neugründung.²⁵ Hinzu kam, dass auch die Moderne Galerie nicht voraussetzungslos war: Sie gründete sich auf bereits vorhandenen staatlichen Besitz, der zuvor weniger unter programmatischen Gesichtspunkten zusammengestellt worden war als vielmehr unter der Maßgabe der Zugehörigkeit des Künstlers zu einem Künstlerverein oder der persönlichen Notlage desselben.²⁶ Dies führte nicht nur zu einem inhomogenen Bestand was die Sammlungsrichtung anging, sondern auch die Qualität der erworbenen Werke.

Bei den kaiserlichen Sammlungen war man zwar ebenfalls nur dem Geschmack des Besitzers gefolgt und keinem wissenschaftlichen Plan. Obgleich das Resultat insgesamt auf Grund der aufgewendeten Geldmittel und des langen Sammelzeitraums insgesamt qualitativ war, fand sich auch dort kein zusammenhängendes Ganzes. Ludwig Baldass konstatierte 1915 die „programmlose wenig ersprießliche und wahllose Art des Sammelns“²⁷ der kaiserlichen Gemäldegalerie im Belvedere, die im 19. Jahrhundert begonnen hatte²⁸. Vor allem aber auch den absoluten Mangel „an jedem Zusammenarbeiten mit dem wirklich lebendigen Zweig des Wiener Kunstlebens“²⁹. Dabei hatten im 19. Jahrhundert durchaus Kontakte zu lebenden Künstlern bestanden, deren Werke auch für die Kaiserliche Gemäldegalerie angekauft wurden. Die Ablehnung der zeitgenössischen modernen Kunst der Jahrhundertwende führte dann aber zu einem Veralten der Modernen Abteilung der kaiserlichen Sammlung.

Die Akademiegalerie, die eigentlich prädestiniert gewesen wäre, sowohl den besten Kontakt zur Künstlerschaft zu haben als auch deren Kunst zu sammeln, kam dieser Aufgabe nicht nach

²⁴ Tietze 1925, S. 22.

²⁵ Dies zeigt sich auch an der Erweiterung des Sammlungsprogramms wenige Jahre später. Es gab nicht nur eine Lücke im systematischen Sammeln von zeitgenössischer Kunst, sondern auch in der Kunst des Barock und der Gotik. So wurde die Moderne Galerie mehr und mehr zu einer historischen Galerie. Tietze stellte dieses Lückenproblem zwar in Bezug auf Wien fest, beschrieb es aber im Weiteren so allgemein, dass es auch generell übertragbar war auf Neugründungen, die stets in Konkurrenz zu jahrhundertlang gewachsenen Sammlungen standen. Auch das Musée du Luxembourg füllte eine Lücke, die durch die Sammlungen im Louvre entstanden war.

²⁶ Dazu äußerte sich Adalbert Seligmann: „Während man jetzt nie weiß, ob das Bild des X angekauft worden ist, weil er Talent hat oder weil er den Zins nicht bezahlen kann, wird in Zukunft, wenigstens so weit es sich um Werke handelt, die in der „Modernen Galerie“ ihren Platz finden sollen, dieser quälende Zweifel verschwinden.“ (Seligmann 1907, S. 3). Er schreibt dies bevor die Moderne Galerie einen eigenen Direktor hat, also zu einer Zeit, in der sich die Ankaufspolitik von vor der Modernen Galerie nicht geändert haben dürfte.

²⁷ Baldass 1915, S. 314.

²⁸ 1837 ist erstmals in einem Katalog der kaiserlichen Gemäldegalerie von einer „Modernen Schule“ die Rede. Darunter wurden Werke nach 1780 verstanden. (Französische Kunst 1991, S. 5)

²⁹ Baldass 1915, S. 314.

und wurde daher von Dvořák angegriffen. Man verband mit dieser Institution verkrustete Strukturen und zu viele Seilschaften, die ein künstlerisch objektives Sammeln verunmöglichten. Da man die Historienmalerei als das modernste Genre betrachtete, wurden entsprechende Aufträge an die für gewöhnlich akademischen Maler vergeben. Durch diese Steuerung erhielt man allerdings kein Abbild der gegenwärtigen Kunstentwicklung und die neuen Sammlungen verloren den Anschluss an die künstlerische Avantgarde.³⁰

Moderne Kunst konnte in Wien einerseits in kommerziellen Galerien wie Miethke³¹ und Arnot gezeigt werden.³² Das Künstlerhaus andererseits wurde 1865 bis 1868 gebaut, stand jedoch nur den Mitgliedern der Künstlergenossenschaft und eingeladenen Gästen zur Verfügung. Diese konservative Zulassungspolitik führte schließlich zur Gründung der Wiener Secession. Nach ihrer Abspaltung musste sich die Secession für ihre erste Ausstellung auf die Suche nach einem Ausstellungsgebäude machen und wurde in den Sälen der Gartenbaugesellschaft fündig.³³ Diese Säle waren jedoch keine Dauerlösung, da sie zu teuer waren und nicht dauerhaft für die Secession gesichert werden konnten. Dass eigene Ausstellungsräume für einen Künstlerverein sehr bedeutend waren, zeigt die Empörung, die die Kündigung desselben für den Wiener Hagenbund bei Hans Tietze auslöste.³⁴ Dieser sah durch diese „tückisch[e] Delogierung“³⁵ durch die Gemeinde Wien sogar den Fortbestand des Hagenbundes gefährdet. Die modernen Wiener Künstlervereine definierten sich vor allem durch ihre Ausstellungstätigkeit. Dadurch entstand eine große Konkurrenz um die wenigen großen Ausstellungsräumlichkeiten, wer sie sich zuerst sichern konnte bzw. wer in der Lage war diese zu finanzieren. Insgesamt wuchs folglich vor allem in der progressiveren Künstlerschaft der Wunsch nach einer dauerhaften Ausstellungsmöglichkeit für moderne Kunst. In den Statuten der Secession, die im Januar 1898 in *Ver Sacrum* veröffentlicht wurden, tauchte die Gründung einer

³⁰ Dvořák 1915, S. 2.

³¹ Die Besitzer dieser Galerie Hugo Othmar Miethke und C.J. Wawra gründeten diese 1861. Ab 1896 war die Galerie im Palais Nákó am Neuen Markt untergebracht. Sie war der Secession freundschaftlich verbunden und besaß auch seit 1895 einen eigenen Ausstellungssaal, aber dieser war zu klein, um eine wirkliche Alternative zu bieten. (Forsthuber 1991, S. 20)

³² Gleich im ersten Heft des *Ver Sacrum* taucht unter der Rubrik *Ausstellungswesen* folgende bezeichnende Aussage auf: „Was hat das „Künstlerhaus“ also für die Kunst gethan? Die Kunsthändler leisten mehr. Ein Künstler wie Rumpler, der in dem Einerlei der akademischen Lehroutine zum Einsiedler geworden war, musste erst durch Miethke wieder „entdeckt“ und dem Publikum vorgestellt werden. Alfons Mucha fand bei Artaria ein Unterkommen.“ (Anonym (VS) 1898b, S. 25)

³³ Die Säle dieser Gesellschaft waren 1863/64 von August Weber am Parkring 23 in italienischem Renaissancestil errichtet worden. Für große Kunstausstellungen boten diese jedoch nicht genügend Platz, so dass ein provisorischer Anbau nötig war. (Forsthuber 1991, S. 20) In ihrer ersten Ausstellung strebte die Secession an „dem Publicum eine Elite-Ausstellung specifisch moderner Kunstwerke zu bieten“, da sie „und der künstlerisch gesinnte Theil des Publicums“ es nicht ertragen können mittelmäßige Ausstellungen zu betrachten. Daher wurde auch beschlossen, dass alle ordentlichen Mitglieder der Secession die Aufnahmejury für Ausstellungen bilden sollten. (Anonym (VS) 1898d, S. 23)

³⁴ Tietze 1912b, S. 21.

³⁵ Ebd., S. 22.

Modernen Galerie als Ziel nicht explizit auf³⁶, obwohl dies drei Jahre später ebenfalls in *Ver Sacrum* behauptet wurde:

Als wir vor nunmehr vier Jahren unsere Vereinigung begründeten, machten wir zu einem der Hauptpunkte unseres Arbeitsprogramms die Propaganda für die Schaffung einer modernen Galerie in Wien. Nicht die Hinzufügung eines Depots für moderne Bilder zu den bestehenden Sammlungen alter Bilder hatten wir dabei im Sinne, sondern die Schaffung eines Institutes, das unserem Volke Gelegenheit bieten sollte, das gewaltige, die Kunst unserer Tage bewegende Drängen und Ringen nach neuen Idealen nachführend mitzuerleben. Das Publicum sollte fortan nicht mehr wie jetzt hilflos, nach Schlagworten haschend, den Schöpfungen, die der Zufall der vorübergehenden Kunstausstellungen ihm vor Augen führte, gegenüberstehen, es sollte befähigt werden, eines der denkwürdigsten culturellen Entwicklungsphänomene der Gegenwart mit offenen, sehenden Augen mitzugenießen, statt darüber, vielleicht erst lange nachher, durch kunstgeschichtliche Schriften unterrichtet zu werden. Zur Förderung dieses Zieles hat ja die Vereinigung in ihre Statuten die Bestimmung aufgenommen, den Reingewinn aus ihren Unternehmungen zum Ankauf von Kunstwerken zu verwenden und sie der zu gründenden „Modernen Galerie“ geschenkwweise zu überweisen.³⁷

Offenbar qualifizierte zu diesem Zeitpunkt keine andere Sammlung als die der Modernen Galerie mehr als beschenkungswürdig und die Secession setzte ihre Ankündigung tatsächlich in die Tat um. Zwischen 1899 und 1903 wurden von der Vereinigung bildender Künstler Österreichs für die Moderne Galerie 14 Werke gewidmet.³⁸ Zwischen der Secession und der Modernen Galerie bestand im Laufe der Jahre stets ein besonders enger Kontakt. Zum einen wurden die Dienste von Carl Moll als Kunstvermittler in Anspruch genommen. Zum anderen kamen von dort die meisten Schenkungen der frühen Jahre, während sich die Künstlergenossenschaft diesbezüglich zurückhaltender verhielt. Nichtsdestotrotz waren alle Künstlervereinigungen Wiens daran interessiert „aus dem Ephemeren der Wiener Kunstausstellungen ein bleibendes Gebilde [zu] gestalten“³⁹. Die erste bisher bekannte Erwähnung der Modernen Galerie findet sich denn auch bei der Künstlergenossenschaft im Protokoll einer Plenarversammlung vom 21.2.1894. In diesem wurde festgehalten, dass die Moderne Galerie bereits in der Gründung begriffen wäre und es allein an der Platzfrage

³⁶ In §2 ist die Rede vom Begründen eines „freie[n] Ausstellungswesens“ und in §14, dass Ankäufe aus den eigenen Ausstellungen „einer der in Wien bestehenden öffentlichen Galerien geschenkwweise zu überlassen sind.“ (Anonym (VS) 1898c, S. 27) Allerdings wurden hier nicht alle Paragraphen veröffentlicht. Dass aber dieser doch der Secession so wichtig scheinende Paragraph nicht aufgeführt wurde, ist erstaunlich.

³⁷ Anonym (VS) 1901, S. 342 – 343.

³⁸ Q 2.1. Wenn man annimmt, dass das Werk von Paul Dupont eine Zeichnung ist, sind von diesen 15 Werken 9 Zeichnungen und eine Skulptur (Rodin). Die Zeichnungen (von Roll, Jeannot, de la Gandara, Zügel, Dagnan-Bouveret, von Hofmann), wiederum bis auf Dupont finden sich heute alle in der Albertina wieder, wohin sie 1923/24 abgegeben worden waren.

Die Theodor von Hörmann-Stiftung wurde beim Tod des Malers 1899 von seiner Witwe Laura von Hörmann mit einer Stiftungssumme von 20.000 fl. eingerichtet und sollte junge Künstler unterstützen. Die Assoziation zur Secession kam durch dessen Mitgliedschaft in der Vereinigung zustande. Die Secession veranstaltete im Februar seines Todesjahres eine Kunstauktion in seinem Andenken und machte Vorschläge für zu erwerbende Kunstwerke. (Anonym (NFP) 1899, S. 6) Aus diesem Grund wurden die Schenkungen der Hörmann-Stiftung auch der Secession zugeschlagen.

³⁹ Baldass 1915, S. 314.

hänge.⁴⁰ Im gleichen Jahr sprach Minister Freiherr von Chlumecky bei einer Ausschusssitzung des Künstlerhauses über die Probleme, die es mit der Finanzierung der Modernen Galerie gab. Er schlug daher eine private Gesellschaft als Träger vor.⁴¹ Warum diese Idee nicht weiter verfolgt wurde ist unklar. Wahrscheinlich ist, dass die Künstlergenossenschaft sich weigerte staatliche Aufgaben zu übernehmen. Gleichwohl traten im Weiteren viele Privatpersonen als Stifter von Geldsummen oder Kunstwerken auf, die sowohl die Gründung als auch die Weiterentwicklung der Modernen Galerie erst möglich werden ließen. Institutionalisiert wurde diese Zusammenarbeit später in der Gründung des Galerievereins. In den ersten Jahren der Modernen Galerie gab es keinen Direktor, der die angebotenen Kunstwerke geprüft hätte und es wurde alles Angebotene angenommen.⁴² Erst später versuchte Dörnhöffer die Kauflust in bestimmte Bahnen zu lenken. Denn was und wie in der Modernen Galerie ausgestellt werden sollte, darüber war sich schon die Wiener Künstlerschaft insgesamt stets uneins und es gab daher auch keine gemeinsamen Anstrengungen für diese Institution einzutreten.⁴³ Es wurden lediglich einzelne Eingaben von den verschiedenen Künstlervereinigungen an das Unterrichtsministerium gemacht. So wäre also die Moderne Galerie möglicherweise trotz der angesammelten Schenkungen nur ein Phantasiegebilde geblieben, wenn nicht auch staatlicherseits der dringende Wunsch danach bestanden hätte. Am 16.2.1899 wurde diese Frage im Kunstrat, einer Unterabteilung des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht, erörtert und ein Jahr später, am 12.5.1900, wurde der von dem Secessionsmitglied Carl Moll und Johann Freiherr von Chlumecky offiziell gestellte Antrag angenommen.⁴⁴ Chlumecky bezeichnete die Frage nach der Gründung einer Modernen Galerie nicht nur als „eine der wichtigsten, sondern auch dringendsten Fragen des ganzen Kunstlebens in Österreich“⁴⁵. Ein Subkomitee wurde gegründet, dass die Möglichkeiten für eine solche Institution prüfen sollte.⁴⁶ Den Impetus, der von

⁴⁰ Aus dem Archiv der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, zit. nach Mlnarik 1996, S. 38.

⁴¹ Mlnarik 1996, S. 38.

⁴² Wie Seligmann schreibt „Es war damals gerade lohnend, dem Staate gefällig zu sein, und so fanden sich einige Mäcene, die wertvolle Widmungen stifteten – nicht immer zum besten der Sache.“ (Seligmann 1907, S. 2) Tatsächlich wurden unter Direktor Haberditzl durchaus auch Legate abgelehnt, wie z.B. das zukünftige Vermächtnis von Alfons von Huze, dessen Kunstsammlung als Ganzes bestehen bleiben sollte. Dies wurde wegen dieser unzumutbaren Bedingung abgelehnt. (BHA 1922, 262) Die Änderung in der möglichen Schenkung von einigen Familienporträts wurde ebenfalls von der Direktion mit Hinweis auf den eklatanten Raummangel abgelehnt und auf die Sammlungen der Stadt Wien als geeigneten Rezipienten für eine solche Schenkung hingewiesen. (Ebd.)

⁴³ Mlnarik 1996, S. 41.

⁴⁴ Ebd., S. 40.

⁴⁵ AVA CUM 17206/1901 (III. Jahressitzung am 25. Mai 1902).

⁴⁶ Diesem Komitee gehörten an: Dr. Karl Grad Lanckoronski-Brzezic, Dr. Paul Freiherr Gautsch von Frankenthurn, Johann Freiherr von Chlumecky, Dr. Alexander Freiherr von Helfert, Carl Moll, Oberbaurat Otto Wagner, Edmund Hellmer und Wilhelm Freiherr von Weckbecker, ein Jahr später noch Dr. Karl Ritter von Wiener und Friedrich Dobner von Dobenau. (Mlnarik 1996, S. 40). Gabriele Hammel-Haider stellt dazu fest, „dass in dem „Comité zur Errichtung einer Modernen Galerie“ weder ein Sammlungsbeamter noch ein Kunsthistoriker vertreten waren. Fachliche Kompetenz und Erfahrung bezüglich Aufbau und Betreuung einer Kunstsammlung erschienen zunächst offenbar nicht so sehr von Bedeutung wie politische Verantwortlichkeit und finanzielle Zuständigkeit.“ (Hammel-Haider 1992, S 189) Das Vorgehen des Komitees besteht zunächst darin ein Verzeichnis der Kunstobjekte aus dem Unterrichtsministerium

dieser Seite aus für eine Gründung bestand, drückte der Unterrichtsminister Dr. Wilhelm von Hartel in seiner Rede zur Eröffnung der zweiten Jahressitzung des Kunstrates aus:

Endlich aber, meine Herren werden wir uns zu befassen haben mit dem Plane einer Schöpfung, durch welche die Hauptstadt der Habsburger ihren Anschluß an die neuesten Bestrebungen der Kunst documentiren soll, eines Denkmals des regen künstlerischen Lebens, wie es in allen Gebieten unseres Vaterlandes neu zu pulsiren beginnt, einer modernen Galerie.⁴⁷

Anhand dieser Rede wird deutlich, dass Minister Hartel bei der Gründung eine wichtige Rolle zukam, weswegen von ihm auch häufig als dem „Schöpfer“ der Modernen Galerie die Rede war. Adalbert Seligmann wies jedoch seinerzeit daraufhin, dass schon vor Hartel unter Latour (wohl Vinzenz Graf Baillet de Latour, Unterrichtsminister vom 30.11.1897 – 7.3. 1898) von einer solchen Neuschöpfung die Rede gewesen wäre.⁴⁸ Nach vorbereitenden Maßnahmen unter seinem Vorgänger wurde jedoch tatsächlich mit Hartel der entscheidende Schritt getan.

Das Oxymoron von einem „Denkmal des regen künstlerischen Lebens“⁴⁹ fasste bereits zu diesem Zeitpunkt das Problem der Modernen Galerie zusammen: verantwortlich zu sein für die Musealisierung der Moderne. Wie sehr sich diese Aufgabe von den bestehenden Museen in Wien unterschied, wird daran deutlich, dass der Galeriedirektor Franz Martin Haberditzl anlässlich der Eröffnung der zweiten Modernen Galerie 1929 von einer „musealen Secession, analog den Secessionen der Künstlerverbände“ sprach.⁵⁰

Unterrichtsminister Hartel erwähnte in seiner Rede lediglich das Herrscherhaus als Initiator und mit keiner Silbe eine staatliche Institution. Das Kaiserhaus stand der Neugründung einer Modernen Galerie zwiegespalten gegenüber. Der Kaiser selbst vertrat eine neutrale Grundhaltung gegenüber den verschiedenen Kunstströmungen, ließ aber eine leichte Präferenz erkennen: Er trug dazu bei die Wiener Kunst um 1900 zu institutionalisieren, vor allem durch seine Affiliation zur Kunstgewerbeschule.⁵¹ Der Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand hingegen zählte zu den konservativen Kräften der Kunstverwaltung. Czeike beschreibt ihn als erzreaktionären Vertreter des

durchzugehen, um zu sehen „aus welchen eine sehenswürdige moderne Gallerie heute schon gebildet werden könne.“ (AVA, CUM, Inv. Nr. 3459/1902)

⁴⁷ Anonym (NFP) 1900c, S. 7.

⁴⁸ Seligmann 1907, S. 2.

⁴⁹ Dieser Widerspruch war auch der Grund dafür, dass Hans Tietze die Gründung eines solchen Museums ablehnte, da das für einen Museumsankauf nötige definitive Urteil über zeitgenössisches Werk nicht gefällt werden könne. (Forsthuber 1992, S. 169)

⁵⁰ Haberditzl übersandte sein Manuskript am 3.6.1929 an die Ravag, damit es dort vorgelesen würde. (BHA 1929, 335, Q 1.15)

⁵¹ Er ließ sich nur von Mitgliedern dieser Schule porträtieren und lehnte die Akademie der bildenden Künste ab. (Wagner 1990, S. 112) Möglicherweise war hier auch der enge Bezug zur Wirtschaft mit ein Grund für den wohlwollenden Blick. Eine völlige Ablehnung der Akademie ist außerdem zu revidieren. Kasimir Pochwalski, der von 1893 bis 1918 als Professor an der Wiener Akademie der bildenden Künste bestellt war, fertigte 1895 ein Porträt des Kaisers in Galauniform an, das in den Anfangszeiten der Modernen Galerie das Hauptobjekt für Reproduktionsnachfragen war.

Historismus, der sich sehr für künstlerische Belange einsetzte, aber vehement gegen den Jugendstil.⁵² Es ist ein Treppenwitz der Geschichte, dass ausgerechnet Franz Ferdinand eine so progressive Einrichtung wie die Moderne Galerie als direkte Nachbarin bekam: der Erzherzog bewohnte zur Zeit der provisorischen Installation der Galerie im Unteren Belvedere das Obere Belvedere-schloss.⁵³ Bemerkenswert ist außerdem, dass die oben erwähnte Kunstratssitzung mit der Ankündigung Hartels dieselbe ist, in der auch der Kunstreferent Dr. Ritter von Wiener in seinem Rechenschaftsbericht über den Klimtschen Kunstkandal spricht:

Er besprach auch die Ausschmückung der Aula der Wiener Universität, insbesondere mit Rücksicht auf die Klimt'sche „Philosophie“ und bemerkte dazu, in dieser Angelegenheit sei dem Ministerium bekanntlich auch ein Protest der Wiener Universitäts-Professoren zugekommen, welchem jedoch, abgesehen von der Aeußerung eines bestimmten Kunstgeschmackes, der in demselben zum Ausdrucke kommt, eine weitere Bedeutung nicht beigemessen werden könne.⁵⁴

Darin zeigt sich eine unaufgeregte Haltung gegenüber den Kontroversen, die die Künstlerschaft im weiteren Verlauf der Ausführung dieses staatlichen Auftrags doch so sehr spalteten. Ein gutes Zeichen für die kommende Galerie, die von Seiten des Ministeriums nicht auf Hindernisse hinsichtlich eines progressiven Sammlungsprogramms rechnen musste.⁵⁵ Ganz im Gegensatz zu diesen Bemühungen zog Hans Tietze 1912 ein ernüchtertes Resümee und beschreibt die Moderne Galerie als „sonderbare Bilderschau“, die

ihre Entstehung der Verlegenheit des Staates [verdankt], geschenkte oder gekaufte Bilder des 19. Jahrhunderts unterzubringen. Ihre Erhaltung und Verwaltung war eine lästige Repräsentationspflicht, die verdrossen geübt wurde.⁵⁶

Dazu muss eine gewisse Politikverdrossenheit des Autors selbst berücksichtigt werden, der seine Vorstellungen von Kunstaussstellung und -förderung nicht zu seiner vollen Zufriedenheit durchsetzen konnte. Wahr ist aber auch, dass trotz des anfänglichen Enthusiasmus der Direktoriums-posten sechs Jahre lang vakant blieb und die Finanzmittel mit sehr eiserner Hand verwaltet wurden.

(BHA 1903, 104; BHA 1904, 197, 250 und 346; BHA 1905, 14, 17, 61, 77, 98, 217 und 220; BHA 1906, 66, 88, 329, 306 und 258 etc.)

⁵² Czeike 1986, S. 216. Direktor Dörnhöffer, k. k. Moderne Galerie, legte ein Einkaufsverzeichnis seines Museums von August 1910 bis Februar 1911 vor, um die Vorwürfe zu entkräften, er habe Bilder von Gustav Klimt wegen eines Besuches von Franz Ferdinand im Museum wegräumen lassen. Zweck dieser Vorlage war der Nachweis, dass in letzter Zeit kein Bild von Klimt angekauft, daher auch nicht vor dem Besuch Eurer Kaiserlichen Hoheit in der Modernen Galerie weggeräumt werden musste. (1911 Karton 158 K. Nr. 198 Wien, Moderne Galerie, Einkaufsinventar, Akten der Militärkanzlei, zit. nach Brückler 2009, S. 209 – 210)

⁵³ Rauchensteiner 2004, S. 57.

⁵⁴ Anonym (NFP) 1900c, S. 7.

⁵⁵ Auch der Gegner eines solch progressiven Programms, Adalbert Seligmann, konzedierte, dass im Kampf zwischen „Alt und Jung“ die Behörde versuchte allen Seiten gerecht zu werden. Sie förderte auch die „Jungen“ (i.e. die Secessionisten) mit Ankäufen und sonstigen „Gunstbezeugungen“. Diese „unparteiische Haltung einer von Natur aus konservativ angelegten Behörde erschien Seligmann aber als direkte Parteinahme“ was die Moderne Galerie für die konservativen Kunstfreunde als „ein Kind der Revolution“ erscheinen ließ. (Seligmann 1907, S. 1 – 2)

⁵⁶ Tietze 1912a, S. 49.

Auch Tietzes erbitterter Feind, der Maler Adalbert Seligmann – ein Vertreter des konservativen Spektrums – sah die Gründung der Galerie als Resultat der Überfüllung in der Akademiegalerie und den Provinzmuseen. Er zitierte aus dem Budgetbericht für das Jahr 1903:

Die Frage der Errichtung einer modernen Galerie in der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien kann nicht länger hinausgeschoben werden, da sich das Bedürfnis danach längst fühlbar gemacht hat, in dem die im Staatsbesitze befindlichen Kunstwerke eine solche Zahl erreicht haben, daß sie öffentlich ausgestellt und dem Publikum zugänglich gemacht werden müssen.⁵⁷

Obwohl der staatliche Bestand so inhomogen war, drängte man doch darauf, diesen Besitz wie auch immer endlich einer Öffentlichkeit zu präsentieren und nicht länger als totes Gut liegen zu lassen.

Neben diesen Überlegungen spielte auch der Wettbewerb mit anderen kulturell bedeutenden Städten des Habsburgerreiches eine Rolle. Diese Städte hatten für die unterschiedlichen Volksgruppen der Donaumonarchie Hauptstadtfunktion. Besonders Prag als Hauptstadt des Königreichs Böhmen nahm unter diesen eine herausragende Stellung ein. Die Moderne Galerie in Prag erhielt sogar schon vor Wien ein offizielles Gründungsdokument. Am 13. April 1901 wurde ein von Kaiser Franz Josef verfasstes Handschreiben veröffentlicht:

Ich habe die bildenden Künste (...) stets mit Freude gefördert, und insbesondere schien Mir die Gründung von Pflegestätten für diese Künste als eine Meiner schönsten Regentenspflichten. Es wäre ein weiterer bedeutsamer Fortschritt, wenn in jenen Hauptstädten, welche nach den gegebenen Voraussetzungen als Centren künstlerischer Entwicklung gelten dürfen, jedoch noch keine öffentliche Kunstgalerie besitzen, solche der Bevölkerung leicht zugängliche Sammlungen entstünden (...)⁵⁸

Damit wäre die Moderne Galerie in Prag die „erste durch den österreichischen Staat gegründete öffentliche Kunstsammlung, die auf zeitgenössische Produktion orientiert war“⁵⁹ gewesen. Ein Zeitungsartikel gibt Aufschluss, wie dieses Ereignis die Debatte in Wien weiter anfeuerte:

Auf einmal hieß es: Prag bekommt eine moderne Galerie. Man rieb sich die Augen, wie als ob man im Schlafe nicht richtig gehört hätte. Sprach da nicht jemand von Prag und sagte? Ganz richtig! Zwei Millionen Kronen waren aus kaiserlichen Privatmitteln hergegeben worden, um der Hauptstadt des Königreiches Böhmen zu einer Galerie moderner Kunstwerke zu verhelfen. Ja aber, die Hauptstadt des Kaiserreiches Oesterreich, was wird die denn erhalten?⁶⁰

Und nicht nur die Geldmittel wurden bereitgestellt, auch der Beschluss ein „Kunstmuseum errichten zu lassen, welches für die Werke der Künstler beider Nationalitäten Böhmens, der Deutschen

⁵⁷ Seligmann 1907, S. 2. Hervorhebungen nach Seligmann.

⁵⁸ Anonym (Prager Tagblatt) 1901, S. 1 – 2. Mlnarik nennt als Datum des Handschreibens fälschlicherweise den 16. April 1901. (Mlnarik 1996, S. 40)

⁵⁹ Prahl 1995, S. 84.

⁶⁰ Servaes 1902, S. 1.

und der Czechen, bestimmt ist“⁶¹ stand fest. Die zeitgenössische Kunst war in dem Prager Grundstock – diese bestand aus der Galerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde, die seit 1796 bestand – jedoch nur wenig vertreten. Das macht es umso erstaunlicher, dass der Name der neuen Einrichtung *Moderne Galerie des Königreich Böhmen* lauten sollte. Möglicherweise sollte dadurch der Gründung einer eigenen Nationalgalerie der Impetus genommen werden. In dem schon ein Jahr später am 25.8.1902 in der *Neuen Freien Presse* erschienenen Kaiserlichen Stiftungsbrief, wurde eine Summe von zwei Millionen bestätigt. Sie ging als Stiftungskapital an den Landesausschuss des Königreichs Böhmen und sollte zunächst einen Neubau finanzieren.⁶² Der kaiserliche Beschluss nannte als Zweck für die Gründung der Modernen Galerie „den Künstlern beider Volksstämme (...) die Gelegenheit zu geben, ihr reiches Können für das Gedeihen und die Blüte heimischer Kunst in friedlichem Wettstreit einsetzen zu können.“⁶³ Auf Anregung der deutschen Minderheit sollte das Budget für Ankäufe gleichmäßig auf deutsch-böhmische wie tschechische Kunstvereine verteilt werden.⁶⁴ Diese paritätische Aufteilung macht deutlich, wie sehr diese Gründung politisch bestimmt war. Der Nationalitätenkonflikt zog sich nicht nur durch die böhmische Künstlerschaft, sondern auch manifestierte sich auch in der Konkurrenz zur deutsch-österreichisch geprägten Galeriegründung in Wien. Denn nicht nur die Wiener blickten besorgt auf die Prager Fortschritte, auch umgekehrt wurde die Galeriegründung in Wien aufmerksam begleitet.⁶⁵ Letztlich wurde die Prager Moderne Galerie erst 1905 eröffnet.⁶⁶ Möglicherweise war dies ein bewusstes Zeichen des Vorrangs der Hauptstadt des Kaiserreichs Österreich vor der des Königreiches Böhmen.⁶⁷

Die Finanzierung der Modernen Galerie in Wien schien zunächst ein unüberwindliches Problem darzustellen:

Die Staatsweisheit war deßhalb in die traurige Lage versetzt, sich nach anderweitigen Hilfsquellen umschauen zu müssen. Da kam ihr die Gemeinde Wien mit werbendem Liebeslächeln hold-schmunzelnd entgegen, und auch das Land Niederösterreich entdeckte plötzlich sein in idealer Kunstbegeisterung schlagendes Herz. Die Drei thaten sich also zusammen der Staat, die Stadt und das Land.⁶⁸

⁶¹ Anonym (NFP) 1901b, S. 7.

⁶² Anonym (NFP) 1902d, S. 4.

⁶³ Ebd., S. 4.

⁶⁴ Auf tschechischer Seite waren dies der 1898 Mánes-Verein, der konservativere Künstlerverein „Jednota umělců výtvarných“ und „Umelecká beseda“. (Prah 1995, S. 86)

⁶⁵ Der Mánes-Verein hatte sogar als Vorbild die Wiener Moderne Galerie „über die in Prag ziemlich übertriebene Vorstellungen herrschten“ vor Augen. Außerdem wurden die tschechischen Vertreter des Kunstrates in Wien – die teilweise auch Mitglieder des Kuratoriums der Prager Modernen Galerie waren – in der Zeitschrift *Volné směry* kritisiert. (Prah 1995, S. 90)

⁶⁶ Ebd., S. 91.

⁶⁷ Dieser Wettbewerb wurde auch als solcher in der Presse wahrgenommen: „Zweifelloos wird der Umstand, daß Prag durch kaiserliche Munificenz alsbald seine „Moderne Galerie“ haben wird, nicht wenig dazu beigetragen haben, daß der Ehrgeiz der Wiener sowie der gesamten deutsch-österreichischen aufs stärkste angespornt wurde, nun auch für die Haupt- und Residenzstadt Wien die gleiche Vergünstigung zu erlangen.“ (Anonym (NFP) 1901c, S. 6)

⁶⁸ Servaes 1902, S. 1.

Was auf den ersten Blick wie eine glückliche Synergie aussah, erwies sich schon sehr bald als problematisch. Der Grundgedanke war zuvörderst die Unterbringung der modernen Galerie. Da die Gemeinde Wien zu der Zeit ohnehin gerade in der Planung begriffen war ihr Historisches Museum aus dem Rathaus heraus in einem eigenen Neubau unterzubringen, wollte man sich von staatlicher Seite daran beteiligen. Man wollte zwischen Staat und Gemeinde die Unterhalts- und Personalkosten teilen. Das Land Niederösterreich sollte sich mit Leihgaben an dem Projekt beteiligen. Die Vereinbarung sah folgende Aufteilung vor: der Staat sollte Neuerwerbungen mit mindestens 60.000 Kronen jährlich finanzieren und dazu die gesamten Personalkosten übernehmen, außerdem die Hälfte der Auslagen für Heizung, Licht, Reinigung und Bürobedarf. Das Land Niederösterreich sollte mindestens 20.000 Kronen jährlich für Erwerbungen beisteuern. Die Gemeinde Wien schließlich stellte die nötigen Räume, inklusive deren Ausstattung, zur Verfügung, außerdem eine jährliche Zuwendung für Erwerbungen von mindestens 30.000 Kronen und die andere Hälfte der oben genannten Auslagen.⁶⁹

Diese Vereinbarung sah auch bereits einen Direktor vor, der allerdings nur Vorschläge für Neuerwerbungen an ein Curatorium weitergeben durfte.⁷⁰ Dieses bestand aus einem vom Minister bestellten Vorsitzenden samt Stellvertreter, zwei Vertretern des Landes Niederösterreich, drei Vertretern des Stadt Wien, zwei Vertretern des Kunstrates, dem Direktor selbst und außerdem sechs Künstlern. Dieses Curatorium hatte also insgesamt 16 stimmberechtigte Mitglieder. Allein die Wahl der sechs Künstler (zwei unmittelbar vom Ministerium benannt, einer auf Ternavorschlag des Landes, zwei auf Ternavorschlag der Gemeinde Wien, einer auf Vorschlag des Professorenkollegiums der Akademie aus ihren Reihen) war kompliziert und aufwändig.⁷¹ Damit war ein Chaos voller Zuständigkeitsstreitigkeiten und politischem Taktieren vorprogrammiert.⁷² Ein schnelles Zugreifen bei eventuellen Erwerbungsangeboten, angepasst an die Geschwindigkeit des Kunstmarktes war so unmöglich.⁷³ Auch die Eigentumsrechte an den Neuerwerbungen oder an Widmungen für die

⁶⁹ Anonym (NFP) 1902b, S. 6.

⁷⁰ Zur weiteren Verkomplizierung der Sachlage sollen auch die Mitglieder des Curatoriums und eventuell auch Stadt, Land und Staat das Recht auf Vorschläge für Neuerwerbungen haben. Laut Ottmann hielt man sich auch nicht immer an das Vorschlagsrecht der Curatoriumsmitglieder und der Minister wählte häufig selbst alle aus bzw. unter „dem Einfluß unverantwortlicher Ratgeber“. (Ottmann 1915, S. 212)

⁷¹ Anonym (NFP) 1902b, S. 6.

⁷² Der Sektionschef Rudolf Förster Streffleur sprach von einer durchaus nicht glücklichen Organisation: „sie setzt nämlich einen so komplizierten Apparat für die Verwaltung der Galerie ein, daß von demselben ein gedeihliches Funktionieren kaum zu erwarten wäre. Schon die Bestimmungen für die Zusammensetzung des Kuratoriums zeigen, wieviel Rücksichten nach allen Seiten genommen werden mußten, um nirgends Anstoß zu erregen.“ (AVA, CUM, Inv. Nr. 53602/1908)

⁷³ Dazu erneut Streffleur: „Erwägt man, daß gerade auf dem Kunstmarkte ein rasches und unauffälliges Vorgehen allein günstige Erwerbungen ermöglicht – man denke nur an Auktionen – so wird man zugeben müssen, daß die Einhaltung des obigen Vorgehens keinerlei Erfolg erwarten läßt;“ (AVA, CUM, Inv. Nr. 53602/1908)

Moderne Galerie gestalteten sich entsprechend schwierig.⁷⁴ Die Moderne Galerie war zu Beginn eher wie ein Ausstellungsunternehmen, denn ein Museum organisiert.⁷⁵ Dabei war vor allem das Komitee zur Auswahl von Neuerwerbungen wichtig. Dieses hatte kein Sammlungskonzept, geschweige denn ein Ausstellungs- oder Vermittlungskonzept für die Galerie. Ottmann beschreibt 1912 die Situation so, dass man „zuerst nur improvisierte und experimentierte und vor dem unerwarteten Wechselbalg ziemlich ratlos dastand.“⁷⁶ Eine fatale Vorstellung für eine so ambitionierte Unternehmung wie die Moderne Galerie. Neben diesem vielstimmigen Entscheidungsprozess war die dreifaltige Verwaltung durch Stadt, Land und Staat dasjenige Problem, das sich als erstes auflöste. Dabei ist bemerkenswert, dass über diese Übereinkunft in der Presse und auch in den Akten des Unterrichtsministeriums berichtet wurde, es aber offenbar nie zu einem offiziellen Vertrag kam. Förster-Streffleur schlug 1908 vor, wegen der „für die Entwicklung [der Galerie] schweren Nachteile“ davon abzusehen, da

das s.z. beabsichtigte Übereinkommen seitens der Staatsverwaltung nicht genehmigt wurde, daher nicht als abgeschlossen angesehen werden kann. Es hat sich auch keiner der beteiligten Faktoren bisher an das Übereinkommen gehalten, so daß auch nicht ein stillschweigender Abschluß desselben angenommen werden kann.⁷⁷

Ein Festhalten an dieser Übereinkunft wäre aus den bereits aufgezählten Gründen allein schon problematisch. Dass sich aber noch fünf Jahre nach Eröffnung der Modernen Galerie keine der Parteien überhaupt daran hielt, zeigt die chaotische verwaltungspolitische Lage. Eine eindeutige Auflösung dieses Vertrages findet sich auch im Hausaktenarchiv des Belvedere nicht. Bei einem Programm-Entwurf für die moderne Galerie von 1910 wird lediglich in einem Nebensatz erwähnt, dass der

leitende Gedanke einer Kooperation des Staates, der Kommune Wien und des Landes Niederösterreich zum Zwecke der Schaffung einer Sammlung Moderner Kunst gegenwärtig sowohl faktisch als auch prinzipiell aufgegeben erscheint.⁷⁸

Mit diesem Eingeständnis des Scheiterns angesichts der Erstkonstruktion der Modernen Galerie ist die Geschichte der Gründung abgeschlossen. Erst mit Inauguration des ersten Direktors beginnt eine zielgerichtete Entwicklung der Modernen Galerie.

⁷⁴ Die Eigentumsrechte sollten wohl erst bei einer Vertragskündigung auseinanderdividiert werden. Bei Schenkungen, die keine Klausel beinhalten, wem der Vertragspartner genau dieses Werk gewidmet wurde, sollte eine per Los (!) festgelegte Reihenfolge bestimmen in wessen Alleineigentum es übergeht und zu welchen Anteilen die anderen beiden den Wert desselben erstattet bekommen. (Anonym (NFP) 1902c, S. 7) Allein diese Veröffentlichung der Konditionen für zukünftige Schenkungen dürfte eventuelle Gönner der Modernen Galerie abgeschreckt haben.

⁷⁵ Ottmann 1915, S. 212.

⁷⁶ Ebd., S. 212.

⁷⁷ AVA, CUM, Inv. Nr. 53602/1908.

⁷⁸ BHA 1910, 145, Q 1.2.

Die Vorstellungen wie dieses neu geschaffene Gebilde aussehen sollte, unterschieden sich stark und viele verschiedene Einflüsse wirkten auf dieses Bild ein: sowohl internationale Vorbilder, die die Ideen der Künstlervereinigungen prägten, wie auch pragmatisch die vorgegebene Lücke in der Wiener Museumslandschaft, die die Moderne Galerie schließen musste. Letztlich wurde durch die Entschlossenheit einiger Kunstbürokraten, die auf eine günstige politische Lage traf, die tatsächliche Gründung ermöglicht.

1.2. Musealisierung der Moderne

Die neu gegründete Moderne Galerie verbrachte die ersten Jahre ihres Bestehens in einer Art Dornröschenschlaf, weil sie ohne Leitung war. Mit der Berufung des ersten Direktors, Friedrich Dörnhöffer, wurde endlich, aber eben erst sieben Jahre nach Eröffnung, ein Programmentwurf vorgelegt. Darin wurde vor allem dargelegt, dass ein Sammlungskonzept vonnöten wäre, um den staatlichen Besitz „der in der Zwischenzeit zu selbständiger Bedeutung herangewachsen ist, neu zu konstituieren und das Arbeitsgebiet dieses nun zu begründenden rein staatlichen Institutes abzugrenzen“.⁷⁹ Dörnhöffer formulierte hier nach den Querelen mit den unterschiedlichen Zuständigkeiten einen Neuanfang, der nicht nur die Moderne Galerie in eine Österreichische Staatsgalerie verwandeln sollte. Dabei sah Dörnhöffer hier noch die unbedingte Notwendigkeit eines Neubaus für die neue Galerie. Mit der Entwicklung derselben gingen allerdings auch noch weitere Neuerungen einher, die auch die Staatsgalerie modern machten.

1.2.1. Ideal und Wirklichkeit – die Unterbringung der Modernen Galerie

Als dringendster Hinderungsgrund für die Gründung der Modernen Galerie wurde immer wieder der fehlende Raum für ein solches Unterfangen angeführt. Wien besaß zum Zeitpunkt dieser Überlegungen bereits einige Museen, die neben anderem auch österreichische Kunst zeigten, wie das Kunsthistorische Museum, das k.k. Kupferstichkabinett, die Gemäldegalerie der Akademie oder das Österreichische Museum für Kunst und Gewerbe. All diese Museen waren aber mit ihren eigenen Sammlungen bereits mehr als ausgefüllt, so dass die Schaffung einer neuen Unterbringungsmöglichkeit für die moderne Kunst dringend geboten war.

1.2.1.1. *Das ideale Museum – Wünsche für den Neubau*

Die Secession veröffentlichte 1901 unter der Überschrift *Moderne Galerie* unter anderem ihre Gedanken zu einem Gebäude für dieselbe. Der Präsident Alfred Roller fordert darin die „sofortige Erbauung eines großen, diesem Zwecke gewidmeten Gebäudes“⁸⁰. Geldmangel oder andere Bedenken werden beiseite gewischt angesichts der Tatsache, dass die „Aufstellung des Vorhandenen (...) eine unumgängliche Pflicht gegen die Öffentlichkeit“⁸¹ wäre. Dieses neue Gebäude böte auch als neue Bauaufgabe eine Chance:

⁷⁹ BHA 1910, 145, Q 1.2.

⁸⁰ Anonym (VS) 1901, S. 348.

⁸¹ Ebd., S. 348.

Nirgends noch ist der Typus der modernen Galerie geschaffen und nirgends ist in dieser Beziehung so wenig präjudiciert, herrscht so viel Freiheit ihn zu finden als bei uns. Möge eine hohe k. k. Regierung unseren Baukünstlern diese ergebene Aufgabe stellen; sie wird überrascht sein über die unerkannten, ungenützten Kräfte, die unser Volk birgt.⁸²

Der Erfolg des vier Jahre zuvor erbauten Secessionsgebäudes beflügelte wohl zu noch größeren Projekten und dem Verfolgen einer Idealvorstellung. Diese bestand darin, dass man neben einer Ausstellungshalle auch ein dauerhaftes, der modernen Kunst gewidmetes, Museum zur Verfügung haben könnte.

Die Genossenschaft der bildenden Künste hingegen positionierte sich zur Neubauftrag entgegengesetzt und pragmatischer. In einem Schreiben an das Ministerium baten ihre Mitglieder am 7.6.1901 den Monarchen auch in Wien finanziell für die „Errichtung“ einer Modernen Galerie zu sorgen.⁸³ Damit nahmen sie Bezug auf die Prag versprochenen Gelder. Allerdings verlangte die Künstlergenossenschaft kein neues Gebäude. Zum einen wäre ihrer Meinung nach der staatliche Besitz an Kunstwerken noch zu spärlich, um ein ganzes Gebäude zu füllen. Zum anderen sollte man die dadurch eingesparten Mittel zweckmäßiger, gemeint war wohl für die Erweiterung der Kunstsammlung, einsetzen. Ein Provisorium könnte in einem der „staatliche[n] Gebäude, welche durch Neubauten disponibel werden sollten oder durch Miethung von entsprechenden Räumlichkeiten ohne allzu große Kosten“⁸⁴ geschaffen werden. Neben dieser Einsparung böte dies weitere Vorteile. Die Sammlung könnte zunächst einmal gründlich erforscht werden, um die Anordnung im Ausstellungsraum sinnvoll zu gestalten. Änderungen in der Hängung und in der Anordnung der Räume könnten schneller und kostengünstiger vorgenommen werden. Diese Vorüberlegungen zur Sammlung und deren Ausstellung könnten dann gewinnbringend in die Planung der Anlage eines neuen Galeriegebäudes eingebracht werden. Neben dieser Abweichung von den Wünschen der Künstlervereinigung drängte aber auch die Künstlergenossenschaft auf eine möglichst baldige „un-ausgesetzte Schaustellung der Werke moderner Kunst“, zu der es schneller käme, würde man nicht dem Umweg über einen Neubau gehen.⁸⁵

Der Hagenbund schlug am 29.7.1901 hingegen noch einmal in dieselbe Kerbe wie die Secession. Ebenfalls unter Hinweis auf die kaiserliche Äußerung über die Gründung mehrerer modernen Galerien, betonte der Vorsitzende Heinrich Lefler in seinem Schreiben an das Ministerium die nationale Ausrichtung seiner Vereinigung, die sich auch in der Modernen Galerie ausdrücken sollte.⁸⁶ Dazu sei

⁸² Anonym (VS) 1901, S. 348 – 349.

⁸³ AVA, CUM, Inv. Nr. 17476/1901.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ AVA, CUM, Inv. Nr. 1157/21167/1901.

die Errichtung eines mit den modernen technischen Mitteln ausgestatteten und dabei künstlerisch schönen und glanzvollen Bauwerkes nothwendig. Dasselbe soll nach Aussen hin den hohen Werth verkünden, den man der bildenden Kunst in unserer Zeit beigelegt deren Meisterwerke es in seinem Inneren birgt: ein würdiges Denkmal der kulturellen Bestrebungen unserer Zeit, eine hervorragende Zierde und ein werthvolles bis jetzt schwer erreichtes Bildungsmittel für unseren Unterricht.⁸⁷

Das Ziel der beiden jüngeren Künstlergruppen war es also mit der Modernen Galerie gleich auch ein Exempel zu geben für einen neuen Bautypus, bei dem die Modernität des Inhalts sich im Äußeren widerspiegelte. Die konservativere Künstlergenossenschaft war zwar einem Neubau nicht abgeneigt, mahnte jedoch zu überlegten Planungen für einen späteren Bau.

Der wahrscheinlichste und wohl auch gewünschte Kandidat für einen solchen Neubau war Otto Wagner, der mit Großprojekten wie der Regulierung des Wienflusses und dem Bau der Stadtbahn, das Stadtbild des neuen Wiens ganz entschieden mitgeprägt hatte. Da Otto Wagner dem Kunstrat angehörte, der 1899 die Gründung einer Modernen Galerie beschlossen hatte, begann er schon vor der Ausschreibung der Gemeinde Wien mit einer Studie zur „Galerie für Werke der Kunst unserer Zeit“⁸⁸. In den Vorüberlegungen zu einem solchen Museum konstatierte Wagner, dass es sich „[n]icht um einen Kunstspeicher für Tafelbilder und andere Kunstwerke jetzzeitiger Richtung“⁸⁹ handeln sollte, sondern ein zukunftsorientiertes Museum, das „ein klares Bild des jeweiligen Kunstschaßens des kommenden Jahrhunderts“⁹⁰ zeichnen sollte. Seine weiteren Ausführungen machen jedoch deutlich, dass sein Plan zu schematisch und idealisierend war. Er teilte die Kunst der Zukunft auf die jeweiligen Räume ungefähr nach Lustren ein, in denen die Kunst dieses Zeitraums als Gruppe zusammengestellt werden und deren „Ausgestaltung dem Geschmacke und dem Kunstempfinden dieser Epoche entsprechen“⁹¹ sollte. Dass eine solche Anordnung auch nur annähernd sinnvoll wäre, ist kaum anzunehmen, vor allem in einer Zeit, in der sich verschiedene Kunstrichtungen zeitgleich nebeneinander in ganz unterschiedliche Richtungen entwickeln. Wagner ging außerdem von 20 Räumen aus, die nach und nach gefüllt werden sollten, was also einen dauerhaften Leerstand der letzten Räume von annähernd hundert Jahren bedeuten würde.⁹² Nach Wagner sollten diese dann so lange als Ausstellungsräume des Museums für Kunst und Gewerbe

⁸⁷ AVA, CUM, Inv. Nr. 1157/21167/1901.

⁸⁸ Graf bezeichnet dieses Museum, das durch „die planetare Verblödung des 30-jährigen Weltkrieg[es] in absolute Verdrängnis [geriet als] die unbekannte Großmutter des New Yorker Museum of Modern Art.“ (Graf 1996, S. 62) Die Vereinfachung und Standardisierung des dekorativen Rahmens war ein Resultat des unflexiblen „monumentalen Museums“. Es wurde weniger Wert auf ein durchgezogenes ikonographisches Programm gelegt als auf eine allgemeinere und damit weniger beschränkende Dekoration. (Joachimides 2001, S. 43)

⁸⁹ Wagner 1906, S. 3.

⁹⁰ Ebd., S. 3.

⁹¹ Ebd., S. 3.

⁹² Ebd., S. 4.

genutzt werden.⁹³ Damit hätte man erneut eine Vermischung der verschiedenen Sammlungsbereiche erreicht. Die Kosten, die Wagner für seine ideale Galerie, die er auf dem Gelände neben der Kunstgewerbeschule und dem Österreichischen Museum für Kunst und Gewerbe am Wienfluss ansiedelte, schätzte er alles in allem auf ca. zwei Millionen Kronen.⁹⁴ Für die damaligen Wiener Verhältnisse war das, trotz aller Begeisterung, eine utopische Summe.

Staatlicherseits versuchte man zunächst einen Mittelweg einzuschlagen und suchte mögliche geeignete Gebäude für die Unterbringung einer Modernen Galerie. Dafür gab es verschiedene Anwärter. So wurden am 10.3.1902 Mitglieder des Kunstkomitees zu einer Besichtigung des ehemaligen Makart-Ateliers – gemeint ist wohl das Gebäude der ehemaligen k. k. Kunsterzgießerei in der Gußhausstraße 25 – eingeladen.⁹⁵ Zu einer weiteren Diskussion über diesen Ausstellungsort ist nichts bekannt, wahrscheinlich wurde er jedoch für zu klein befunden, wenn man bedenkt zu welchen räumlichen Ausmaßen man sich später entschloss.

1.2.1.2. *Das Städtische Museum – Kompromiss mit Stadt und Land*

Schließlich entschied sich das Unterrichtsministerium für den Kompromiss mit der Zusammenlegung der Modernen Galerie und dem Historischen Museum⁹⁶ der Gemeinde Wien zu einem Städtischen Museum.⁹⁷ Geplant war dieser Bau „auf dem Karlsplatz in der Verlängerung der Canova-gasse“.⁹⁸ Dort sollten der Modernen Galerie allerdings nur einige wenige Räume und diese zudem ausschließlich im zweiten Stock zugestanden werden. Man räumte der Modernen Galerie also keineswegs so viel Bedeutung und im wahrsten Sinne des Wortes Raum ein, wie von der Wiener Künstlerschaft gleich welcher Zugehörigkeit gewünscht. Das historische Museum war bis zu diesem Zeitpunkt noch im Mezzanin des 1883 erbauten Rathauses untergebracht. Dort wurden die Räumlichkeiten jedoch zunehmend beengter, weswegen 1894 der erste Antrag auf die Errichtung eines Stadtmuseums gestellt worden war.⁹⁹ Am 3.7.1900 beschloss der Wiener Gemeinderat den Neubau am Karlsplatz und schrieb mit der Sitzung vom 7.5.1901 einen Architekten-Wettbewerb

⁹³ Wagner 1906, S. 4.

⁹⁴ Ebd., S. 8.

⁹⁵ Die Eingeladenen waren: Friedrich Stadler von Wolfersgrün, Ministerialrat Karl von Wiener sowie die Vertreter der Künstlerschaft Edmund Hellmer, Carl Moll und Friedrich Ohmann. (AVA, CUM, Inv. Nr. 7255/1902 (10. März))

⁹⁶ Das Historische Museum konnte schon auf eine lange Geschichte zurückblicken. Es wurde auf Beschluss des Gemeinderates am 13.5.1887 gegründet, die Planungen dazu begannen aber bereits 1856 bei der Gründung der Stadtbibliothek. (Deutschmann 1987, S. 15)

⁹⁷ Offenbar war aber zu Beginn noch unklar, ob diese Unterbringung im städtischen Museum nun definitiv oder lediglich provisorisch sei. (Anonym (NFP) 1902a, S. 6)

⁹⁸ Ebd., S. 6.

⁹⁹ Unter anderem ging der gesamte Nachlass von Franz Grillparzer inklusive einiger Kostüme Makarts an das Museum, allerdings unter der Bedingung, dass es dauerhaft ausgestellt werden müsse. 1894 schließlich widmete Fürst Johann von und zu Liechtenstein dem Museum 30 Gemälde und legte damit den Grundstock der dortigen Gemäldesammlung. (Deutschmann 1987, S. 15)

für das Kaiser Franz Joseph-Stadtmuseum aus.¹⁰⁰ Die darin enthaltene Gemäldegalerie – also eine Zusammenlegung der Modernen Galerie mit den Gemäldebeständen des historischen Museums¹⁰¹ – sollte bei einer Raumhöhe von lediglich drei Metern eine Hängefläche von 1500m² umfassen und teils mit Seitenlicht, teils mit Oberlicht versehen werden.¹⁰² Eine weitere Bedingung des Wettbewerbs war, dass sich der Neubau harmonisch in das Platzensemble mit der Karlskirche einfügen sollte. Als Gewinner aus dem Preisgericht gingen Friedrich Schachner und Otto Wagner hervor.¹⁰³ Letzterer überarbeitete seinen Entwurf mehrmals und ging sogar so weit, dass er, um dem Publikum und vor allem den Entscheidungsträgern einen Eindruck von dem zukünftigen Gebäude zu geben, ein Gerüst aufstellen ließ, an dem man die Ausmaße des Neubaus ablesen konnte.¹⁰⁴ Die Kosten dafür beliefen sich insgesamt auf ungefähr 14.000 Kronen,¹⁰⁵ woran sich ablesen lässt, wie wichtig Wagner dieses Projekt war. Diese sogenannte „Schablone“ sorgte aber weniger für eine Entscheidung zu seinen Gunsten, sondern vielmehr für einen ernsthaften Streit, der unter anderem auch in den Zeitungen ausgetragen wurde.¹⁰⁶ Die Zentralkommission für Denkmalfleger der Genossenschaft bildender Künstler und der Österreichische Ingenieur- und Architektenverein sprachen sich nach der Aufstellung sogar ganz dagegen aus, weil dadurch das Gesamtensemble des Karlsplatzes gestört werden würde.¹⁰⁷ Schließlich entschied man sich für einen neuen Bauplatz unterhalb der Schmelz, an der Hütteldorfer Straße, wo sich heute die Wiener Stadthalle befindet. Diesmal musste Otto Wagner sich den ersten Preis mit den Architekten Karl Hoffmann und Emil Trankullini teilen. Hoffmann und Trankullini begannen mit den Planungen und den Aushebungsarbeiten, die bis 1917 belegt sind.¹⁰⁸ Adalbert Seligmann sprach sogar noch 1910 in seinem Artikel über die „Karlsplatzfrage“ davon, dass „die Angelegenheit keineswegs dringlich [wäre] und der

¹⁰⁰ Mlnarik 1996, S. 40.

¹⁰¹ Die *Neue Freie Presse* schrieb dazu: „Es sollen nun in dem obersten Stockwerk des städtischen Museums nicht allein die staatlichen Erwerbungen für die moderne Galerie aufgestellt werden, sondern auch die Bilder des Historischen Museums der Stadt Wien, so weit dieselben nach einem bestimmten Zeitpunkte entstanden sind, und jene Gemälde, die eventuell aus dem Landtagscredit angeschafft werden würden, zur Ausstellung gelangen.“ (Anonym (NFP) 1902a, S. 6)

¹⁰² Mlnarik 1996, S. 40.

¹⁰³ Eine ausführliche Beschreibung des Wettbewerbs, sowie der eingereichten und überarbeiteten Entwürfe findet sich bei Haiko 1988.

¹⁰⁴ Der Direktor der Modernen Galerie, Friedrich Dörnhöffer, wurde zur Besichtigung derselben vom Wiener Bürgermeister Karl Lueger persönlich eingeladen. Bei günstigen Wind- und Witterungsverhältnissen konnten sogar Fenster eingesetzt werden. Die persönliche Meinung des Bürgermeisters dazu kann aus diesem Brief jedoch nicht abgeleitet werden. (BHA 1910, 159)

¹⁰⁵ Seligmann 1910, S. 1.

¹⁰⁶ Anonym (Wiener Bilder) 1903, S. 4 – 5.

¹⁰⁷ Bauer 2012, S. 149.

¹⁰⁸ Ebd., S. 149.

projektierte Bau an einer anderen Stelle ausgeführt werden [könne]¹⁰⁹. Mittlerweile war die Moderne Galerie nämlich bereits seit sieben Jahren provisorisch in den Belvedere-Schlössern untergebracht. 1921 wurde dieses Neubauprojekt für das Historische Museum endgültig verworfen.¹¹⁰

1.2.1.3. *Das ewige Provisorium – das Belvedere als Museum*

„So haben wir denn endlich eine moderne Galerie! Haben wir Sie? Der Jubel ist wohl doch noch zu früh. Oder vielmehr: wir könnten allenfalls einem Anfange zujubeln, einem hoffnungsvollen und ehrlichen Beginne.“¹¹¹ So fasste Franz Servaes die Situation bei der Eröffnung der Modernen Galerie zusammen. Einerseits wurden die vielen Bemühungen für das „Ob“ und das Ringen um das „Wie“ der Galerie endlich von Erfolg gekrönt. Andererseits war alles was bis dato passiert war die Unterbringung einer ministerial bestimmten Auswahl von Kunstwerken in einem Gebäude bzw. nur einzelnen Räumen des Unteren Belvedere, bewacht von einem Bau-Inspektor der Technischen Universität, Karl Cehak. Einzig die prächtigen Gebäude verliehen der Angelegenheit etwas Glanz. So schrieb der Kunstkritiker Ludwig Hevesi über die Eröffnung geradezu lyrisch:

Der Kaiser hat eines seiner eigenen Häuser, das untere Belvedere, zu einstweiliger Unterbringung der Kunstwerke überlassen, und an der Gartenseite dieses Prinz Eugen'schen Beausejour schimmern nun über einer Thür die goldenen Worte „Moderne Galerie“.¹¹²

Mit diesen Worten wird ein Bild evoziert von Kunst in den Belvedereschlössern, das der Modernen Galerie einen Platz in einer langen Geschichte zuweist. Damit wird diese Lösung mehr als Resultat einer lang geplanten Entwicklung stilisiert denn zu einer Verlegenheitslösung, die es de facto war. Entsprechend wurde auch im ersten Katalog der Modernen Galerie, den der Vizedirektor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Moritz Deger, verfasst hatte, die Geschichte der Belvedereschlösser verhältnismäßig ausführlich dargestellt.¹¹³ Auf den geschichtlichen Abriss folgte eine Beschreibung der Räume: Hier das Schlafzimmer mit der Deckenmalerei von Altomonte, dort der Marmorsaal mit Figurendarstellung von Marcantonio Chiarini aus Bologna, dann durch den Wintergarten zu den barocken Grottesken von Jonas Drentwett in die große Galerie mit „theilweise vergoldeten Stuckreliefs, deren Urheber aber nicht mehr festzustellen ist.“¹¹⁴ Der Katalog der Modernen Galerie mutierte kurz zu einer Art Schlossführer für den historisch interessierten Besucher. Erst danach widmete er sich recht ausführlich den Wiener Schule und erwähnt am

¹⁰⁹ Seligmann 1910, S. 2.

¹¹⁰ Das Stadtmuseum blieb trotz verschiedentlicher Überlegungen von Umnutzungen anderen Gebäude bis 1959 im Rathaus und siedelte 1959 in den heutigen Neubau am Karlsplatz.

¹¹¹ Servaes 1903, S. 1.

¹¹² Hevesi 1903, S. 457.

¹¹³ Baldass 1915, S. 314.

¹¹⁴ Katalog MG 1903, S. XI – XII.

Ende seiner Bilderschau lediglich noch in einem Nebensatz „[d]ie jüngeren Oesterreicher sind in grösserer Zahl, wenn auch noch ungleich vertreten.“¹¹⁵ Das war nicht der Paukenschlag, auf den die progressive Wiener Künstlerschaft gehofft hatte. Doch noch beruhigte man sich möglicherweise mit der Tatsache, dass all dies ein bloßes Provisorium wäre, dem Abhilfe geschaffen werden würde, sobald der möglichst spektakulär moderne Neubau erst stünde. Dort wäre man nicht mehr darauf angewiesen, nur einen Teil der vorhandenen Werke zeigen zu können und auf Grund der Raumrhythmik auf eine systematische Anordnung der Werke verzichten zu müssen.¹¹⁶

Mit dem Problem der Umwidmung von alten Räumen war die Moderne Galerie nicht allein: auch das Musée du Luxembourg siedelte 1886 in die ehemalige Orangerie des Palais Luxembourg über. Dort wurden allerdings noch deutliche bauliche Anpassungen vorgenommen und eine neue monumentale Fassade vorgesetzt.¹¹⁷ Auch die Galerie der Lebenden in Berlin wurde in einem bereits bestehenden Gebäude, nämlich dem Kronprinzenpalais untergebracht. Dieses Palais war ein Gebäude, das ursprünglich aus dem 17. Jahrhundert stammte und im 19. Jahrhundert umgebaut worden war. Auch wenn dies nicht die optimale Umgebung für eine moderne Galerie war, so bot sie doch immerhin fürs Erste ausreichend Platz. Nach einigen Anträgen auf Überweisung des Gebäudes 1918 und 1919 wurde dem Direktor Carl Justi das Gebäude schließlich erst 1927 komplett übertragen.¹¹⁸

Die Belvedereschlösser in Wien wurden zwischen 1714 – 1723 nach Plänen von Lucas von Hildebrandt für Prinz Eugen von Savoyen erbaut. Ungefähr zur selben Zeit wurde auch die Orangerie an der Westseite des Unteren Belvederes gebaut, für die der 1717 berufene Dominique Girard – ehemaliger Gartendirektor des Kurfürsten Maximilian von Bayern – kostbare ausländische Gewächse einkaufte.¹¹⁹ Nach Eugens Tod 1736 fiel es an seine Nichte Anna Viktoria von Savoyen, die es schließlich 1752 an Maria Theresia verkaufte. Sie nutzte die beiden Schlösser zunächst nicht weiter, sondern brachte dort lediglich eine kleine Ahnengalerie der Habsburger unter.¹²⁰ Etwas

¹¹⁵ Katalog MG 1903. S. XVIII – XIX. das „ungleich“ bezog sich darauf, dass „naturgemäss (...) wieder die Künstler der Wiener Schule im weitem Sinne“ überwiegen würden, es aber auch Werke von Künstlern der „übrigen Theile Oesterreichs“ gäbe.

¹¹⁶ Wie es eben für das Provisorium im Belvedere noch der Fall war. (Katalog MG 1903, S. VIII)

¹¹⁷ Zur Geschichte des Palais du Luxembourg und des darin eingerichteten Museums siehe auch Thomine-Berrard 2017, S. 35 – 36.

¹¹⁸ Den ersten stellte Justi am 18.12. 1918, dann am 14.5.1919 eine erneute Vorlage. Die Nutzung von 3 Geschossen an der Nordfront wurde zunächst nur für ein halbes Jahr gewährt, danach musste der Nutzungsvertrag jährlich verlängert werden. Größere Umbauten waren daher nicht möglich. Bei der endgültigen Überweisung 1927 scheiterte der Wunsch nach größeren Umbauten am Geld, das gerade dringend auf der Museumsinsel benötigt wurde. Justi musste sich folglich mit Mitteln aus dem Fonds für die „Erhaltung des Gebäudes“ zufriedengeben. Er nahm entnahm Holzeinbauten, um die Wände zu vereinfachen und entfernte Kamine und Spiegel. Übrig blieben Wände, die mit schlichten Papiertapeten und einem ca. 30 cm. breiten Farbsockel unten versehen waren, groben, gestrichenen Holzdielen und eine schmale, funktionale Hängeleiste unter der Decke. (Grabowski 2015b, S. 121 – 125)

¹¹⁹ Grimschitz 1946, S. 13.

¹²⁰ Schryen 2006, S. 280.

später wurde mit Anordnung Maria Theresias vom 3.5.1776 die kaiserliche Gemäldesammlung aus der Stallburg ins Obere Belvedere verbracht, wobei jedoch keine besonderen Adaptierungen vorgenommen wurden.¹²¹ Nach verschiedenen Versuchen wurde die Gemäldegalerie bis 1781 vom Basler Kunsthändler Christian von Mechel chronologisch sowie nach Schulen geordnet und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.¹²² Dieser äußerte sich 1783 zur Nutzung des Belvederes als Museum sehr positiv:

Dieses [...] Lustschloß fand sich durch die inwendige Zimmer-Eintheilung und Höhe der Stockwerke so bequem zu dieser Absicht, dass man denken sollte, der Held hätte damals schon den Gedanken gehabt, der Kunst einen Tempel zu bauen.¹²³

Diese Gemäldegalerie im Belvedere hatte Bestand bis sie 1891 in das neu gebaute Kunsthistorische Hofmuseum übersiedelte.¹²⁴ 1806 wurde außerdem der Teil der Habsburger Sammlung, der sich zuvor im Schloss Ambras in Tirol befunden hatte, ins Untere Belvedere gebracht, von wo sie ebenfalls in das Kunsthistorische Museum übertragen wurde. Zwischenzeitlich wurde das Untere Belvedere als provisorischer Standort von der Wiener Secession genutzt, bevor schließlich die Militärkanzlei und diverse andere kleinere Mietparteien dort untergebracht wurden.¹²⁵ Das Obere Belvedere wurde ab 1894 von Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand gemeinsam mit seiner Familie als Wohnsitz übernommen. Der Erzherzog ließ die offene Sala Terrena schließen und von Emil von Förster einige Umgestaltungen in historisierendem Barock vornehmen.¹²⁶ Nach Franz Ferdinands Ermordung wohnte kurzfristig noch Erzherzog Maximilian Eugen im Oberen Belvedere, das er aber mit Gründung der Ersten Republik 1918 räumen musste.

Trotz dieser Vorgeschichte, die den musealen Wert des Belvederes bereits bewiesen hatte, markierte die Unterbringung der Modernen Galerie dort ein Stocken in der Entwicklung dieser Institution. So antwortet der verwalterische Leiter der Galerie, Karl Cehak, 1907 auf eine Anfrage nach der Organisation der Modernen Galerie: „Gegenwärtig steht dieselbe unter der Leitung des Kunstdepartements des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht. Mit Rücksicht auf dieses Provisorium besteht zurzeit kein festgelegtes Organisationsstatut.“¹²⁷ Es gab also noch ganze vier Jahre nach Eröffnung weder eine offiziell definierte Zielbestimmung noch ein Sammlungskonzept. Cehak drückt sich daher diesbezüglich an gleicher Stelle vage aus: „Die Tendenz gipfelt in der

¹²¹ Lhotsky 1947, S. 335.

¹²² Diese Tatsache der chronologischen Anordnung der Bilder wurde explizit im Katalog von 1929 erwähnt, um die museumsgeschichtliche Bedeutung des Belvederes zu unterstreichen (Katalog MG 1929, S. V.) Zum Wirken Mechels in der Kaiserlichen Galerie siehe Décultot 2014.

¹²³ Schryen 2006, S. 280 – 281.

¹²⁴ Grabner 1996, S. 36.

¹²⁵ Schryen 2006, S. 284.

¹²⁶ Hollein 2003, S. 68.

¹²⁷ BHA 1907, 45.

Erwerbung und Sammlung von Kunstwerken neuerer Zeit.“¹²⁸ Eine Tendenz macht aber kein Sammlungskonzept aus. Mit der Eröffnung hatte man nur scheinbar einen Meilenstein erreicht und es kam zu einer Stagnation, weil man auf den Neubau des Städtischen Museums wartete. Aber wie der Sektionschef Rudolf Förster Streffleur zusammenfasst, die

Vertagung des Musealbaues hatte auch die Vertagung der damit zusammenhängenden Galeriefrage zur Folge und gerade dieser Umstand ist es, auf den die, gegenwärtig schon ganz unhaltbar gewordene Situation der Galerie zurückzuführen ist. Wäre nämlich der Musealbau je ganz fallen gelassen worden, so hätte sich Gelegenheit ergeben, die Frage der Organisation der Modernen Galerie selbstständig zu lösen, bisher ist aber von der Gemeinde noch immer an der Absicht des Museumsbaus festgehalten und damit ist auch die Möglichkeit der beabsichtigten Ausgestaltung der Galerie im Zusammenhange mit diesem Baue noch immer aufrechterhalten worden, so daß kein Anlaß vorlag, von der s.z. Intentionen abzusehen.¹²⁹

Die Institution Moderne Galerie war also in einer Art Schwebezustand gefangen. Sie wartete auf die Entscheidung des Museumsbau, um richtig anzufangen, lief sich dabei aber gleichzeitig in ihrer Nichtweiterentwicklung tot. Anstatt die Möglichkeit der provisorischen Unterbringung zu nutzen und Probleme bei der Raumnutzung für ein zukünftiges Museumskonzept als Desiderate zu nutzen – wie es z.B. die Künstlergenossenschaft vorgeschlagen hatte –, begnügte man sich mit dem Status quo und stellte einen Teil des vorhandenen staatlichen Besitzes aus. Obwohl in diesen frühen Jahren immer selbstverständlich von dem Umzug in den Neubau des Städtischen Museums gesprochen wurde, stellt sich doch die Frage, warum das Museum überhaupt schon gegründet wurde, ohne zunächst den Neubau abzuwarten. Möglicherweise zeugt dies von einer gewissen Skepsis demgegenüber, wie schnell das neue Museum fertiggestellt werden würde. Eine direkt zwingende Notwendigkeit für eine schnelle Gründung, etwa wegen der Unterbringung der Kunstgegenstände oder wegen einer ausschließlich dafür bestimmten Geldspende, war nicht gegeben. Die Gemälde waren an verschiedenen Orten deponiert, wo sie zunächst auch weiterhin hätten verbleiben können. Die größeren Geldspenden trafen allerdings tatsächlich erst einige Jahre nach Eröffnung der Galerie ein, und wurden für Ankäufe oder für die Einrichtung von Räumen aufgewendet.¹³⁰ So günstig die Unterbringung im Belvedere einerseits war – es war staatlicher Besitz und die Möglichkeit zur Erweiterung durch Übernahme immer weiterer Räume war zumindest theoretisch gegeben – so waren mit diesem Provisorium auch nicht zu übersehende Schwierigkeiten verbunden. Da das

¹²⁸ BHA 1907, 45.

¹²⁹ AVA, CUM, Inv. Nr. 53602/1908.

¹³⁰ Die Geldspende des kaiserlichen Rats Leopold von Sachs in Höhe von 300.000 Kronen, die vor dem 28.2.1912 bei der Modernen Galerie einging, ist die erste, die sich in den Akten des museumseigenen Archivs findet (BHA 1912, 225, Q 4.1.1 und BHA 1912, 358, Q 4.1.2). Weitere eventuell frühere Geldspenden, die an das Unterrichtsministerium gingen und die möglicherweise zu Teilen auch der Galerie zugutekamen, lassen sich nicht finden.

Belvedere nur eine temporäre Lösung sein sollte, war der Mietvertrag zunächst auf vier Jahre angelegt und wurde danach Jahr für Jahr verlängert.¹³¹ Arthur Roessler bezeichnet die Moderne Galerie daher als

das Objekt schmerzlicher Liebe vieler Wiener Kunstfreunde und Künstler. Ein Objekt schmerzlicher Liebe, weil sie, wie so vieles in unserem Staate, ein sogenannten „Provisorium“ war, und weil wir aus Erfahrung wissen, dass all unsere „provisorischen“ Einrichtungen ein ganz merkwürdig zähes, langes Leben haben; weil wir wissen, dass vielerlei angefangen, aber nur ganz wenig auch wirklich ausgeführt wird. Man nimmt sich in Wien oft einen Anlauf, es sieht aus, als wollte man einen weiten Sprung hinüber und hinauf tun, aber es schaut eben nur so aus, denn knapp vor dem Sprung wird gestoppt.¹³²

Die Moderne Galerie wurde Schritt für Schritt dem Publikum eröffnet. Zunächst besichtigte am 24.4.1903 der Kaiser die Galerie und wurde darin vom Minister für Kultus und Unterricht herumgeführt.¹³³ Am 3.5. berichtet die Wiener Zeitung von der „heute eröffneten modernen Galerie“¹³⁴ Die *Kunstwanderer*, eine Gruppe von besonders Kunstinteressierten, hatten am 5. und 6.5.1903 die Möglichkeit zu einer exklusiven Besichtigung¹³⁵ und am 7.5.1903 schließlich wurde die Moderne Galerie für die gesamte Bevölkerung geöffnet.¹³⁶

Parallel dazu ging nach der Eröffnung die Suche nach einem geeigneten Bauplatz sowohl für das städtische Museum als auch für einen eigenen Neubau der Modernen Galerie während der ersten Jahre weiter.¹³⁷ Die provisorische und beengte Unterbringung im Belvedere sah der ministeriale Gründungsinitiator der Modernen Galerie, Wilhelm von Hartel, als Gefahr für die ganze

¹³¹ So wurde der Vertrag über die Anmietung des Unteren Belvederes zur provisorischen Unterbringung der Österreichischen Staatsgalerie am 24.5.1912 auf Anfang 1914 ausgedehnt. (BHA 1912, 596) 1914 wurde die weitere Unterbringung bis Ende 1916 gestattet. (BHA 1914, 863)

¹³² Roessler 1910, S. 533.

¹³³ Anonym (Wiener Zeitung) 1903, S. 11.

¹³⁴ Sowohl Mayer (Mayer 2014, S. 23) als auch Heerde (Heerde 2004, S. 153) nennen als Eröffnungstag den 2. Mai, jedoch ohne jeweils eine Quelle zu nennen. Da die Presse dieses Ereignis kaum begleitet hat, kann hier keine eindeutige Aussage getroffen werden. Auch die Überlegung bezüglich eines wahrscheinlicheren Wochentags ist müßig, da andere Eröffnungen an einem Dienstag (1.2.1911, Österreichischer Pavillon in Rom) oder auch an einem Mittwoch (die zweite Moderne Galerie am 5.6.1929) stattfanden.

¹³⁵ Anonym (Reichspost) 1903, S. 9.

¹³⁶ Anonym (Wiener Zeitung) 1903, S. 11.

¹³⁷ Zwischendurch gab es immer mal wieder mehr oder weniger inspirierte Vorschläge zur Lösung des Neubau-Problems. Adalbert Seligmann schlug am 6.3.1907 in der *Neuen Freien Presse* vor angesichts der Vielzahl an temporären Ausstellungsbauten für das Jubiläumsjahr 1908 (60-jähriges Regierungsjubiläum von Kaiser Franz Joseph) in einem von diesen die Moderne Galerie unterzubringen. Seine Vorstellung zum Bau: Außenmauern in Rohziegelbau oder glatt verputzt, im Innern verschiebbare Riegelwände (wie in den Gebäuden der Secession oder des Hagenbundes), keine Ornamente, sondern Pflanzenbewuchs als Dekoration. Er setzt dafür eine Lebensdauer von 25 bis 50 Jahren an unter Hinweis auf das lange Bestehen des provisorischen Parlamentsgebäudes vor dem Schottentor. (Seligmann 1907, S. 2) Diese Idee fand aber nirgendwo Widerhall. Allein die Idee einer Unterbringung der wertvollen staatlichen Besitztümer in einem so fragilen Gebäude würde sich verbieten. Schließlich stand von der vergangenen Weltausstellung 1873 noch die Praterrotunde, die jedoch nicht beheizbar und damit nur sommers und bei gutem Wetter im Frühling zu nutzen war (Forsthuber 1991, S. 20) Gleichwohl wird deutlich, dass Seligmann die „Moderne Galerie“ als eben solche und nicht als Museum vor sich hat.

Kurioser ist der Vorschlag eines Herrn Bunzel. Dieser schlägt einen unterirdischen Volks-Kunst-Palast vor. Dieser sollte durch Jahresbeiträge von Arbeitern, Beamten und „Reichen“ finanziert werden. Diese hätten mit ihrem Beitrag freien Eintritt und aus den Zinsen diese Finanzmittel würden große Dreifarbendrucke erstellt, die als Prämien an die

Institution an sich, da man „die Kunstwerke der Galerie vielleicht demnächst, in Kisten verpackt, „auf einem Boden“ aufspeichern [müsste].“¹³⁸ Sektionschef Förster Streffleur schreibt in seiner Referenten-Erinnerung vom 19.2.1908, dass der „Neubau eines Galeriegebäudes als das zunächst anzustrebende Ziel ins Auge zu fassen“¹³⁹ sei. Dabei wäre eine günstige und damit innenstädtische Lage entscheidend. Außerdem müsste das Gebäude von Anfang an groß genug dimensioniert werden, damit die wachsende Sammlung auch in Zukunft dort weiter Unterkunft finden könnte. Die überzähligen Räume, und darin schließt er sich den Ausführungen Wagners für dessen ideales Museum an, könnten für „temporäre Kunstausstellungen benützt werden, für welche genügende Räume in Wien fehlen“.¹⁴⁰ Beim Bau sollte jeder Luxus vermieden werden, damit sich die Baukosten möglichst niedrig gestalteten. Die Kosten für einen Bauplatz in Innenstadtlage wären wahrscheinlich noch zu hoch, daher müsste man den Abriss einer Kaserne – z.B. am Neumarkt – abwarten. Für die Ausführung schlug er „Oberbaurat Prof. Wagner [vor] (...), der zweifellos die an den Bau zu stellenden Forderungen der Zweckmäßigkeit (...) aufs beste erfüllen wird.“¹⁴¹ Abschließend macht Förster Streffleur aber nochmals ganz deutlich, dass für ihn die Lösung der Zusammenlegung mit dem Städtischen Museum, die zu diesem Zeitpunkt noch im Raum steht, keine wäre. Die „rationellste Lösung der Lokalitätenfrage [ist] nur in der abgesonderten Unterbringung der Galerie in einen eigenen, ihr an Bedürfnissen ganz angepaßten Bau zu finden“.¹⁴² Friedrich Dörnhöffer gelang es den 1911 ins Leben gerufenen Galerieverein zu einem Engagement bezüglich des Erwerbs eines Bauplatzes zu bewegen.¹⁴³ 1912 erwirbt der Verein mehrere Bauplätze im II. Bezirk,¹⁴⁴ die wohl mit denen im späteren als Pratergründe bezeichneten Grundstücken identisch waren. Der Erste Weltkrieg verhinderte jedoch die Ausführung der Pläne über einen Neubau für die Moderne Galerie endgültig.¹⁴⁵

Ungefähr um dieselbe Zeit setzten die immer nachdrücklich werdenden Bitten um die Raumnutzung im Belvedere ein. Zu Beginn erhielt die Moderne Galerie nur ein paar Räume im

Mitglieder gehen. Dörnhöffer sieht durch das vorliegende Projekt nicht, dass „die grossen Fragen der Kunstförderung und Kunsterziehung (...) ihrer Lösung näher gebracht“ würden. (BHA 1909, 143)

¹³⁸ Anonym (NFP) 1907, S. 11. Im selben Artikel ist zudem von „maßgebenden Stimmen“ die Rede, die die Gründe als übereilt bezeichnet hätten, da die finanzielle Grundsicherung der Galerie nicht gewährleistet wäre.

¹³⁹ AVA, CUM, Inv. Nr. 53602/1908.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Ebd. Die Kunde von dem geplanten Museumsbau reicht offenbar auch weit nach Deutschland. Im selben Jahr des Grundstückkaufes 1912 fragt der Dipl. Ing. Schutes, der eine Dissertation über modernen Museumsbau verfasst nach dem in Wien. (BHA 1912, 952)

¹⁴³ Ottmann 1915, S. 214.

¹⁴⁴ BHA 1912, 1127.

¹⁴⁵ Ottmann hatte 1915 noch Hoffnung für den Bau nach dem Krieg: „So wird hoffentlich die österreichische Staatsgalerie ein Friedensdenkmal werden – vielleicht das erste das dann gleich nach dem Krieg zu erbauen ist.“ (Ottmann 1915, S. 214)

Unteren Belvedere. Dort war zugleich das Ephesosmuseum der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums installiert. Der Leiter dieser Sammlung, Robert von Schneider, war ebenfalls Mitglied des Comité zur künstlerischen Verwaltung der Modernen Galerie.¹⁴⁶ Geplant war ursprünglich, dass das Ephesosmuseum das ganze Untere Belvedere bekommen sollte, sobald die Moderne Galerie in einen wie auch immer gearteten Neubau zöge.¹⁴⁷ Folglich wurde jede Bitte der Modernen Galerie um Übernahme weiterer Räume des Unteren Belvedereschlusses stets nur unter der Bedingung gewährt, dass diese, falls sie vom Ephesosmuseum benötigt würde, zeitnah zu räumen wären.¹⁴⁸ So war für die Museumsarbeit keine Planungssicherheit gegeben und die Adaptierungen für die Moderne Galerie konnten jeweils nur marginal sein. Das ständige Ringen mit dem Ephesosmuseum um den begrenzten Raum endete erst 1932. Direktor Haberditzl regte am 4.8.1932 beim Bundesdenkmalamt an, dass der freigewordene sog. Stallraum auf dem Rennweg Nr. 4 sich hervorragend für die museale Verwendung und insbesondere für das Ephesosmuseum eignen würde. Die privaten Nutzungen zuvor hätten der Raumwahrnehmung als künstlerischem Objekt geschadet.¹⁴⁹ Inzwischen galt nämlich im umgekehrten Verhältnis die Unterbringung des Ephesosmuseums als „interimistisch“¹⁵⁰ und als „kümmerliche Enklave“¹⁵¹, die innerhalb des einstweilen eingerichteten Barockmuseums „völlig deplaciert wirkt“¹⁵². Das angeführte Mitleid mit einem Museum, das ähnliches durchmachen musste im Kampf gegen private Vermietungen wie die Staatsgalerie, war wahrscheinlich ebenso stark wie der Wunsch diesen Fremdkörper aus dem eigenen Museum entfernt zu sehen. Dem Wunsch Haberditzls nach der Umsiedlung des Ephesosmuseums wurde stattgegeben.

Doch das Ephesosmuseum war nur einer von vielen Mietkonkurrenten in den Belvedereschlössern. Hätte man bei der Gründung der Modernen Galerie sprichwörtlich „Wegen Überfüllung (und zwar der Depots an staatlichem Besitz in Akademiegalerie, Provinzmuseen etc.) geöffnet“ sagen können, so hatte sich die Lage seit Eröffnung der Modernen Galerie nicht wesentlich

¹⁴⁶ Hammel-Haider 1992, S. 190.

¹⁴⁷ Anonym (NFP) 1905, S. 33.

¹⁴⁸ 1909 bat die Moderne Galerie durch ihren gerade berufenen Direktor Friedrich Dörnhöffer um drei weitere bisher unbenutzt Nebenräume. Dies wurde gewährt, sofern der Eingang zum Ephesosmuseum frei bliebe, ebenso wie der Zugang zum Depot desselben. Wahrscheinlich würde schon 1910 die Rückforderung der Räume erfolgen. (BHA 1909, 17) 1914 kamen weitere 2 Räume für Büro Zwecke hinzu. (BHA 1914, 17). Stets wird die „unerträgliche Raumnot“ angeführt unter der die Moderne Galerie zu leiden hätte. Um die Depoträume überhaupt nutzen zu können, mussten die dort lagernden Bilder ständig herausgenommen werden und standen dann in den Ausstellungsräumen. Darüber beschwerte sich noch am 7.11.1923 ein Besucher, der zu seinem Entsetzen feststellen musste, „dass der Ausstellungsraum der Ephesischen Sculpturen nicht nur als „Copirsaal“ sondern auch als „Magazin“ verwendet wird.“ Er sah es als sein Recht und seine Pflicht an, dies zu melden. Lapidar teilt Direktor Haberditzl mit, dass diese „Ungehörigkeit“ abgestellt wurde. (BHA 1923, 698)

¹⁴⁹ Der letzte Mieter, eine Dilettantenbühne hatte einen großen eisernen Ofen mit einer langen Abzugsröhre aufgestellt. (BHA 1932, 386)

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Ebd.

verbessert. Das Platzproblem war virulent und betraf nicht nur eine zu kleine Ausstellungsfläche, sondern auch ungenügende Depoträume. Zu Beginn hatte die Moderne Galerie keine eigenen Depoträume.¹⁵³ Die wenigen verfügbaren Räume wurden für Ausstellungszwecke verwendet. Zunächst nutzte man das Depot der Akademiegalerie, das ohnehin zuvor schon einige Bilder aus Staatsbesitz aufgenommen hatte. Die Besitzverhältnisse waren jedoch häufig schwer zu bestimmen und der Transport zwischen Depot und Galerie barg zudem stets Gefahren für die Kunstwerke. Immer wieder musste der Direktor das Ministerium wegen der Überlassung weiterer Räume anfragen.¹⁵⁴ Dabei spielten die Depoträume eine besonders wichtige Rolle, da diese den Hauptteil der gesamten Sammlung verwahrten: „Bis jetzt liegt der größte Teil der Staatsgalerie ungenützt als totes

¹⁵³ Erst am 13.12.1909 ist von der Einrichtung von Depoträumen im Unteren Belvedere die Rede. Über die Anzahl steht in dem Akt jedoch nichts. (BHA 1909, 13)

¹⁵⁴ Am 29.9.1915 nahm der Direktor ein von 5 großen Gipsabgüssen befreites Magazin des Ephesomuseums als weiteren Depotraum an. (BHA 1915, 403) Auch diese Übernahme erfolgte nur unter der Bedingung eines möglichen Rückbaus aller Einbauten und der Rückgabe an das Ephesomuseum. Am 17.6.1916 bat Haberditzl um weitere Depotflächen, da „in der nächsten Zeit neuerlich ein größerer Zuwachs an Kunstwerken, welche dem Depot einzuverleiben sind, zu gewärtigen ist und diese Objekte aus sachlichen Gründen nicht außerhalb des Gebäudes untergebracht werden dürfen.“ (BHA 1916, 411) Dabei handelte es sich um 30 Werke, die aus der Modernen Abteilung des Kunsthistorischen Museums überstellt wurden. (BHA 1916, 751, Q 2.11.1) Knapp einen Monat später am 11.7.1916 bat Haberditzl um Räume der ehemaligen Hofgartenverwalterwohnung, die sich im 1. Stock des Ambrasertraktes befanden. Diese waren ungenutzt, da der Verwalter Bartos kurz zuvor gestorben war. (BHA 1916, 411) Verschärft wurde das Platzproblem auch durch die Gefälligkeitsübernahmen von Kunstwerken aus Privatbesitz, die man sich entweder als spätere Leihgaben für die Galerie oder als Ankaufsmöglichkeit erhoffte. So wurde z.B. bei Dörnhöfers Übergabeprotokoll anlässlich seines Weggangs ein Nachlass „Stella-Marek“ aufgeführt, der im Depot lagerte. (BHA 1914, 1132) Die Verwalterwohnung wurde wohl bis 1917 teilweise als Depot genutzt, da der Nachfolger von Bartos, Kostelnik, ledig war und nicht die ganze Wohnung beanspruchte. (BHA 1917, 546) Wiederum ein Jahr später wurden die Depoträume im 1. Stock des Ambrasertraktes und der Raum für Galeriedienstler im Erdgeschoss desselben Gebäudes gekündigt und die Galerie musste nun in einem ohnehin schon überfüllten Depot noch einen Raum für den Galeriedienstler abtrennen. Außerdem sollte ein an den Marmorsaal anschließender Raum durch eine Holzkonstruktion als Depot genutzt werden. In einem weiteren Ausstellungsraum (Saal 2) wurden weitere Wände hinter den als Ausstellungsfläche eingezogenen Schwerwänden aufgestellt, um dort Bilder im Depot zu hängen. Das dort lagernde „Wandermuseum“ wurde bei dieser Gelegenheit ausgeräumt und in einen Keller der technischen Hochschule transportiert. Da dieser Umzug schnell gehen musste, hatte der Direktor all diese Maßnahmen bereits durchgeführt und ersuchte um nachträgliche Zustimmung. Ebenso bat er bei der Schlossverwaltung um die Erstattung der 1200 Kronen für die Adaptierungsmaßnahmen. (BHA 1918, 612) In Erwiderung eines Ansuchens vom 13.3.1919 wurden von der Schlossverwaltung folgende Räume der Staatsgalerie dauerhaft vermietet: 1. (ab 1.4.) 5 hintereinanderliegende Dienerräume im 1. Stock des Karlstraktes (CH: wohl der Gardetrakt) mit eigener Stiege für 600 Kronen jährlich; 2. (ab 1.5.) 3 Kanzleiräume angrenzend an die Direktionsräume im Ambraserhaupttrakt für 750 Kronen jährlich; 3. („zukünftig“) Räume des Hofadjunkten im Ambrasertrakt für 800 Kronen jährlich (verschärfter Kündigungsschutz des derzeitigen Mieters, wegen dessen schwerer Krankheit und hohem Alter); 4. („zukünftig“) Eigene Magazine der Schlossverwaltung am östlichen Ende des Ambrasertraktes, sobald dafür Ersatz gefunden wäre, für 600 Kronen jährlich; außerdem sollten die Kosten von Adaptierungsmaßnahmen stets von der Staatsgalerie übernommen werden und diese Kosten könnten bei einer Räumung nicht nachträglich geltend gemacht werden. Haberditzl nahm diese Räumlichkeiten in einem Schreiben an das Unterrichtsamt an. Vor allem, da die zu der Zeit nutzbaren Depoträume „dermaßen unzureichend [wären], daß die Kunstwerke in diesen Räumen und Verschlägen reihenweise geschlichtet (sic) und verstaubt werden mußten, eine Art der Aufbewahrung, welche in keiner Weise sachlich zu verantworten ist.“ Mit den neuen Räumen könnte diese Situation etwas verbessert werden. Vor allem wäre es wichtig zusammenhängende Räume zu haben, ebenso wie große, wo die wenigstens Großformate sachgerecht untergebracht werden könnten. Zudem sollte so eine unvermittelt notwendige Depoträumung wie die oben geschilderte auf jeden Fall vermieden werden. (BHA 1919, 445)

Gut in schlechten Depots.“¹⁵⁵ Teilweise wurden in den Ausstellungssälen Holzkonstruktionen hinter den Scherwänden eingebaut, damit dahinter ein Bilderdepot geschaffen werden konnte.¹⁵⁶ Diese behelfsmäßigen Ausbauten boten zum einen kein angemessenes professionelles Bild und verkleinerten zum anderen die Ausstellungsfläche. Den wichtigsten Kritikpunkt formulierte Haberditzl aber noch am 27.4.1922 folgendermaßen:

Unverantwortlich für die Erhaltung der Objekte ist ihre härtingsartige [sic] Schichtung, unverantwortlich ist die Vergeudung von Zeit und Arbeitskraft, welche notwendig sind, um einzelne Gegenstände aus der Aufstapelung herauszuholen.¹⁵⁷

Man spürt anhand dieses Zitates die schiere Verzweiflung des Direktors angesichts der unhaltbaren restauratorischen Zustände, in die sich mit den neuen Untermuseen immer mehr Kunstwerke aus staatlichem Besitz einfanden. Er appellierte in seinem Schreiben an das vorgesetzte Ministerium klugerweise an das finanzielle Denken der Verwaltung, die Verschwendung möglichst vermieden gesehen wollte. Dennoch konnte er auch dieses Mal nicht mehr als eine Zusicherung auf Nutzung dieser Räume erhalten, sofern die derzeitigen Mieter das Gebäude räumen sollten.

Das Paradoxon des dauerhaften Provisoriums im Belvedere nötigte den Direktor im Laufe der Jahre immer wieder dazu, seine Forderungen deutlich zu äußern, da der Nutzungsanspruch der Modernen Galerie bzw. der Österreichischen Galerie auf die Räume beider Schlossbauten nur zögerlich gewährt wurde. Die dauernden Auseinandersetzungen mit der Schlossverwaltung um die Verlängerung der Mietverträge und der Nutzung zusätzlicher Räume führten schließlich dazu, dass der Direktor Franz Martin Haberditzl am 19.11.1918 also kurz nach Kriegsende dem Unterrichtsamt ein ausführliches Raumnutzungskonzept unterbreitete.¹⁵⁸ Während der über 15 Jahre andauernden provisorischen Unterbringung der Österreichischen Staatsgalerie im Unteren Belvedere wurde über ein Ende desselben häufig diskutiert. Dem wäre aber nur durch einen Neubau abzuhelpfen gewesen. Da für einen solchen die Voraussetzungen „derzeit in keiner Weise gegeben sind und mit einer Änderung der Situation in absehbarer Zeit auch nicht gerechnet werden kann“¹⁵⁹, wie Haberditzl schreibt, musste die Frage der Unterbringung nun dauerhaft geregelt werden. Die augenblickliche Lage war unhaltbar:

Die Galerie ist durch die Unmöglichkeit, auch nur den wichtigsten Teil ihrer früheren Bestände und die neu erworbenen Kunstwerke zeigen zu können, in ihrer Existenz geradezu bedroht, weil ein Museum, das nur mit einem Bruchteil seiner Bestände sichtbar gemacht

¹⁵⁵ BHA 1919, 233, Q 1.8.

¹⁵⁶ BHA 1918, 612.

¹⁵⁷ BHA 1922, 270.

¹⁵⁸ BHA 1918, 573, Q 1.7. Diese Überlegungen wurden ein Jahr später nochmals in leicht bearbeiteter Form als Pro-memoria vorgelegt.

¹⁵⁹ Ebd.

werden kann, die Föhlung mit der kunstliebenden Öffentlichkeit und damit den Zweck seines Bestehens immer mehr verliert.¹⁶⁰

Hier bezog sich Haberditzl noch einmal zurück auf die Ursprungsidee bei der Gründung der Modernen Galerie. Die Moderne Galerie, zu diesem Zeitpunkt Österreichische Staatsgalerie, muss präsent sein in der Öffentlichkeit und das so ausführlich und sichtbar als möglich. Nur so wäre das Weiterbestehen gewährleistet, da sich dann neben dem breiten Publikum, das dadurch lernen würde sich für die Galerie zu interessieren, auch immer wieder potente Mäzene finden lassen würden, die Ankäufe,¹⁶¹ Adaptierungsmaßnahmen und Ähnliches finanzieren könnten. Die Gelegenheit schien momentan günstig

ohne finanzielle Opfer die notwendigen Räumlichkeiten zu erhalten, die eine würdige Aufstellung aller vorhandenen in den nächsten Jahrzehnten zu sammelnden Kunstwerke ermöglichen, wodurch auch die organische Weiterentwicklung der Galerie in räumlicher Hinsicht für geraume Zeit gesichert wird.¹⁶²

Absehbar war zu diesem Zeitpunkt, also Ende 1918, schon die Beschlagnahme des Belvederes durch die Republik Österreich.¹⁶³ Somit könnte sich die Galerie nicht nur endlich im gesamten Unteren Belvedere weiterentwickeln, sondern mit dem Oberen Belvedere und den zugehörigen Nebengebäuden auch den einzelnen Unterabteilungen in den Sammlungsbereichen einen angemessenen Rahmen bieten. Insgesamt führte Haberditzl drei große Argumente an, die für die Nutzung des Gesamtkomplexes sprächen. Erstens besäßen die Belvedereschlösser durch ihre Ausstattung bereits einen „eminenten musealen Charakter“¹⁶⁴, der sie besonders für die Sammlung der barocken Kunst zu einem idealen Rahmen machen würde. Zweitens könnte durch die Verfügbarkeit aller Räume die ideale Aufstellung für jeden Teil der Sammlung gefunden werden, weil man einen größeren Spielraum in der Wahl der Räume hätte. Dafür wäre auch besonders der Gardekomplex als Raum für Depots und temporäre Ausstellungen wichtig.¹⁶⁵ Außerdem wären diese architektonisch unbedeutenden Gebäude mit Adaptierungen für die moderne Kunst besonders geeignet. Sie wären sowohl hoch, könnten durch Einbauten auch mit Oberlichtern versehen werden und beliebig nach Bedarf unterteilt werden. Drittens würde sich die Sammlung durch die Zuteilungen aus den verstaatlichten Hofsammlungen noch erheblich vergrößern und benötigte dadurch

¹⁶⁰ BHA 1918, 573, Q 1.7.

¹⁶¹ Dieser Punkt war auch für die Bemessung der Anzahl der Räume relevant: „[N]ur dann hat der Staat Aussicht, Widmungen großer, importanter Privatsammlungen zu erhalten, wenn die nötigen Räume hierfür vorhanden und verfügbar sind. Es wäre daher höchst unwirtschaftlich, einen Ausbau der Galerie nach dieser Richtung durch eine zu geringe Bemessung ihres räumlichen Umfanges zu verkürzen bzw. unmöglich zu machen. (BHA 1919, 233, Q 1.8)

¹⁶² BHA 1918, 573, Q 1.7.

¹⁶³ Rauchensteiner 2004, S. 58.

¹⁶⁴ BHA 1918, 573, Q 1.7. Haberditzl betont hier wiederum die Geschichte der Gebäude, die bereits als Ausstellungsort für die Kaiserliche Gemäldegalerie gedient hatten und sehr günstige Lichtverhältnisse böten.

¹⁶⁵ Dieser Gebäudeteil entspricht im Wesentlichen den Teilen, die heute den Prunkstall und das Belvedere Research Center beherbergen.

ohnehin mehr Platz. Der möglicherweise angebrachten Kritik, dass es bei Beanspruchung beider Paläste für den bisherigen Bestand viel zu viele Räume wären, kommt Haberditzl mit dem Hinweis zuvor, dass die Galerie ihr Sammlungsgebiet erweitern musste.¹⁶⁶ Zusammengefasst: „eine staatliche Sammlung dieser Art muß ja, wenn sie sich nicht wieder provisorisch dahin und dorthin verkriechen soll, die Möglichkeit zur freien Ausbreitung für die Zukunft haben.“¹⁶⁷

Im selben Akt, in dem Haberditzl diese Gedanken formulierte, findet sich auch ein Antwortbrief Eduard Leischings, dem Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, vom 18.2.1919. Leisching war zu diesem Zeitpunkt an Sitzungen des Kunstreferates im Rathaus beteiligt und wurde Leiter einer neu gegründeten Kommission, die sich mit „Angelegenheiten der öffentlichen Sammlungen und der mit wissenschaftlichen und künstlerischen Aufgaben befassten Körperschaften beschäftigen soll[te].“¹⁶⁸ Mit der Gründung der Republik Deutschösterreich hatte es viele unterschiedliche Wünsche an das Unterrichtsministerium gegeben, über die nun entscheiden werden sollte.¹⁶⁹ In diese Kommission sollten zusätzlich all diejenigen Personen berufen werden, die den betroffenen Institutionen vorstehen und Leisching hatte Haberditzls Namen auf dieser Liste ganz oben gesetzt.¹⁷⁰ Leisching verspricht, dass er das Anliegen „mit allem Nachdrucke unterstützen werde.“¹⁷¹ Es folgten weitere Eingaben von Franz Martin Haberditzl, indem er quasi gebetsmühlenartig seine Argumente vorbringt, über die „völlig unzureichend[en]“¹⁷² Ausstellungsräume, die überfüllten Depots, die das „Verhältnis der ausgestellten zu den nicht ausstellbaren Kunstwerken als eine Karikatur der öffentlichen Sammlung“ erscheinen lasse, die museale Bedeutung der Barockschlösser und wozu genau er die einzelnen Trakte des Komplexes verwenden würde. Trotz der gestellten Ansprüche vermietete die Schlossverwaltung bzw. die hofärarische Verwaltung einen Großteil des Gardetraktes an die polnische Gesandtschaft. Unter diesen vermieteten Räumen befand sich auch ein besonders hoher, der von Haberditzl bereits für die Klingerbilder ins Auge gefasst worden war.¹⁷³ Nach der zweiten Eingabe fast einen Monat später am

¹⁶⁶ Haberditzl bezog sich allerdings an dieser Stelle nicht auf moderne Kunst, sondern vor allem auf barocke und gotische Kunstwerke und solche aus der sog. „Zopfzeit“, die in Österreich ungefähr mit der Regierung Kaiser Josefs II. zusammenfiel und kunstgeschichtlich zwischen Barock bzw. Rokoko und dem beginnenden strengen Klassizismus einzuordnen ist.

¹⁶⁷ BHA 1918, 573, Q 1.7.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Julius Meier-Graefe erwähnt in seiner Besprechung der Staatsgalerie von 1925, dass „Haberditzl schnell den Nachweis von der Durchführbarkeit seines Projekts erbringen [mußte], um das Palais vor praktischer Verwendung – man schwankte eine zeitlang zwischen Spielbank und Invalidenheim – zu sichern.“ (Meier-Graefe 1925, S. 293 – 294)

¹⁷⁰ Am 17.5.1919 lud der Wiener Bürgermeister Weiskirchner Haberditzl zum Beitritt in die Sektion für „Ausgestaltung und Unterbringung der Museen und ähnlicher Institute“ ein. Der Direktor leistete mit verbindlichstem Dank Folge. (BHA 1919, 176)

¹⁷¹ BHA 1918, 573, Q 1.7.

¹⁷² BHA 1919, 233, Q 1.8. Brief an das deutschösterreichische Staatsamt für Unterricht vom 5.4.1919.

¹⁷³ Ebd.

10.5.1919 wiederholte Haberditzl alle seine Argumente erneut und weist darauf hin, dass der Vertrag mit der polnischen Gesandtschaft keinen Termin enthalte und jederzeit kündbar sei.¹⁷⁴ Haberditzl schien damals schon zu ahnen, dass, sofern ein schneller Zugriff auf das Belvedere scheitern sollte, die Entfernung der Mietparteien viel Zeit in Anspruch nehmen würde. Mit der Antwort des Unterstaatssekretärs für Unterricht vom 12.6.1919 wurde schließlich mitgeteilt, dass der Staatsgalerie weitere Räume vermietet werden könnten¹⁷⁵ und dem Wunsch der Staatsgalerie nach einer längeren Mietdauer mit einem 5-Jahres-Vertrag entsprochen werden könnte. Weiter kamen die Planungen für die Übernahme des Belvederes zunächst nicht. Am 20.4.1921 schrieb Haberditzl erneut an das Bundesministerium.¹⁷⁶ Neben den üblichen Plänen zur Verteilung der Kunstwerke, die immer noch etwas konkreter wurden,¹⁷⁷ zählte er die verschiedenen Mietparteien auf, derer man sich zu entledigen haben müsste.¹⁷⁸ Besonders betonte Haberditzl auch hier wieder die Wichtigkeit der uneingeschränkten Verfügungsgewalt über das gesamte Schlossareal, nicht nur aus administrativen und organisatorischen Überlegungen, sondern auch unter dem Aspekt der Sicherheit für die Kunstwerke. Problematisch erwies sich die gewohnheitsmäßige Nutzung des Oberen und Unteren Belvederes samt zugehörigem Garten durch externe Parteien. Zum einen gab es Vereine und Institutionen, zum anderen aber auch langjährige Mieter, die große Teile der beiden Schlösser für sich beanspruchten. Jede dieser Parteien beharrte auf ihrem Nutzungsrecht ungeachtet der Tatsache, dass das Museum und sein Inhalt eines besonderen Schutzes bedurften.¹⁷⁹ Gefährlich war dabei

¹⁷⁴ In einem weiteren Gebäude befanden sich noch Automobile der früheren Erzherzogin Maria Theresia. (BHA 1919, 233, Q 1.8) Eine Entfernung dieser Gefährte würde sich jedoch weit weniger schwierig gestalten als die der polnischen Gesandtschaft oder sonstiger privater Mieter.

¹⁷⁵ Fünf weitere Räume im Karlstrakt (aka Gardetrakt) und drei im Ambrasertrakt, die bisher Büroräume der Schlossverwaltung gewesen wären, vermietet werden könnten. Ferner könnte die Wohnung eines kürzlich verstorbenen Hofbeamten mitsamt angrenzenden Magazinräumen vermietet werden, sobald für die Witwe eine Alternativwohnung gefunden worden wäre. (BHA 1919, 233, Q 1.8) Das Problem mit Dauervermietungen und Ansprüchen von ehemaligen Hofbeamten stellte sich in den kommenden Jahren immer wieder.

¹⁷⁶ BHA 1921, 181, Q 1.10.

¹⁷⁷ Von den 14 Haupträumen des Unteren Belvedere wären drei noch von ephesischen Antiken belegt. Dort sollte dann die Kunst der Gotik und des Frühbarock ihren Platz finden. Die Nebenräume sollten für Depots der entsprechenden Kunstepochen, Büros und Aufseherwohnungen verwendet werden. Im Oberen Belvedere sollte im Hauptgeschoss die Kunst des Hochbarocks und der nachfolgenden Generationen gezeigt werden. Die Kunstwerke ab 1800 sollten im Vergleich mit „vorzüglichen Beispielen der internationalen Kunstentwicklung“ gezeigt werden. Im Erdgeschoss sollten die Depots eingerichtet werden, vor allem für das ca. 1000 Werke umfassende staatliche Kunstwerkedepot für das die Direktion der Staatsgalerie zuständig war. Ein großer Saal sollte als Vortragssaal genutzt werden und weitere Räume für wechselnde Ausstellungen, Werkstätten, fotografisches Atelier und Dienstwohnungen. Als dritter Komplex sollten die Werke der modernen Kunst im Ludwigstrakt untergebracht werden. (BHA 1921, 181, Q 1.10)

¹⁷⁸ Im unteren Belvedere waren noch Privatpersonen als Mieter und Büro der schwedischen Hilfsaktion, der Kinderheimstätten und des Zitaspitals. Im Ludwigstrakt Materialdepots sowie Dienerwohnungen und schließlich im oberen Belvedere Küchen- und Speiseräume der amerikanischen Kinderhilfsaktion. (BHA 1921, 181, Q 1.10)

¹⁷⁹ Neben den dauerhaften Vermietungen wurden Schlösser und Garten auch immer wieder für einzelne Veranstaltungen bereitgestellt. So z.B. für zwei Kinderfeste des katholischen Schulvereines am 7. und 12.5.1904 (BHA 1904, 149), ein Gartenfest für die Gesellschaft vom weißen Kreuz unter der Organisation der Prinzessin von Croy. (BHA 1904, 359) Mehr als die Garderobengelder kamen der Galerie dadurch allerdings nicht zugute. Am 28.8.1926 fragt Hugo von Hofmannsthal an, ob anlässlich eines Kongresses ein Empfang der Museumsfreunde im Belvedere stattfinden könnte. Diese Bitte schlägt Haberditzl mit dem Hinweis ab, dass alle Feiern, „die nicht unmittelbar dem musealen Zweck zugehören, im Hause nicht veranstaltet können“. (BHA 1926, 504) Zu diesem Zeitpunkt scheint das Reglement

vor allem der uneingeschränkte Zugang einer größeren Personengruppe, die aus den Mietern und deren Freunden bestand. Da die Räume untereinander nicht abzutrennen waren und ein gemeinsames Treppenhaus besaßen, konnten die Besucher also auch direkt in die Galerieräume gelangen.¹⁸⁰ Aber auch die Unterbringung der Mieter selbst war ein Risiko, wenn man die Feuergefahr bei unsachgemäßer Nutzung der Gasanschlüsse für Herd und Heizung bedachte.¹⁸¹ Trotzdem beanspruchte auch der Direktor Franz Martin Haberditzl selbst eine Wohnung für sich im sogenannten Kustodentrakt.¹⁸² Er stellte damit also ebenfalls ein Sicherheitsrisiko dar, auch wenn man ihm wohl größere Verantwortlichkeit gegenüber seiner Galerie zugestanden haben dürfte. Ein weiterer Punkt, der für die dadurch gewonnenen kurzen Wege sprach, war die durch starkes Rheuma verursachte Gehbehinderung Haberditzls, die im Laufe der Jahre immer weiter fortschritt.¹⁸³ Für die inzwischen zu einer beachtlichen Ausdehnung gelangten Galerie wird sogar „die ständige Anwesenheit und leichte Erreichbarkeit des Direktors als eine zwingende dienstliche Notwendigkeit bezeichnet“.¹⁸⁴

so streng gewesen zu sein, dass noch nicht einmal dem so wichtigen Galerieverein eine Ausnahme zugestanden wurde. Auch die am 12.5.1928 an die Direktion übermittelte Anfrage auf der Haupttreppe des Oberen Belvedere Freilichtspiele zu Ostern aufzuführen, wurde abgewiesen. Zum einen sollten keine öffentlich zugänglichen Gebiete länger abgesperrt werden und zum anderen wären die „unvermeidlichen Ansammlungen zahlreicher Personen [mit] solche[n] Devastierungen verbunden“, dass prinzipiell alle solche Anfragen abzuweisen sind. (BHA 1928, 272)

¹⁸⁰ Ein Mieter von Räumen im Unteren Belvedere war seit 1915 – es wurde also noch weitervermietet, als die Moderne Galerie schon eingezogen war – Herr Primarius Dr. med. V. Silbermark. Dieser wäre zwar bereit diese Räume abzugeben, bräuhete aber weiterhin ein Möbellager und einen Raum für „wissenschaftliche Zwecke“ zum Beispiel im Oberen Belvedere in den Mansardenräumen, die eine eigene Zugangsstiege haben. Der Primarius war ein persönlicher Bekannter des Ministerialrats Jaksch und beschwerte sich bei diesem, dass ihm das Überwachungspersonal den Zutritt zu seinen Räumen verweigert hatte. Offenbar bestand das Problem darin, dass der Direktor nicht wusste, dass die Räume nicht nur als Möbellager genutzt wurden, das nur nach vorheriger Absprache aufgesucht würde. Die Stiege war nicht separiert, sondern einziger Zugang zum 2. Stock, wo sehr wertvolle Werke aufgestellt waren. (BHA 1923, 725) Der Primarius hatte überdies noch 4 große Sanitätsautomobile und Spitalzubehör im Ludwigstrakt des Unteren Belvedere stehen. (BHA 1925, 602)

¹⁸¹ So wird das 1921 auch deutlich formuliert, dass die amerikanische Kinderhilfsaktion mit ihrer Großküche eine Feuergefahr für die Kunstsammlung darstellte. (BHA 1922, 270)

¹⁸² Es gab einmal eine voll eingerichtete Dienstwohnung (Kleiderkasten, Tisch mit 4 Sesseln, Waschkasten, Spiegel und einem eisernen Bettgestell). (BHA 1905, 80) Diese Wohnung wurde dem Aufsichtspersonal zur Verfügung gestellt, so dass die Galerie auch nachts nicht ganz unbewacht dastand. Daneben gab es ursprünglich für den Direktor des Belvederes eine eigene Wohnung innerhalb des Belvederekomplexes. Die früheren Galeriedirektoren Peter Krafft (er leitete die Gemädegalerie Maria Theresias im Belvedere bis diese ins neu erbaute Kunsthistorische Museum umgesiedelt wurde) und sein Nachfolger Eduard Ritter von Engerth waren gleichzeitig mit diesem Amt auch Schlosshauptleute des Belvedere zusammen mit den Galeriekustoden im Schlossnebengebäude am Teichhof. Aus dieser Zeit stammt auch die Gebäudebezeichnung „Kustodentrakt“. Die Wohnung lag im Ersten Stock mit der Fensterfront in Richtung des nichtöffentlichen botanischen Gartens und nahm den größten Teil dieses Stockwerkes ein. Im gleichen Stock hatte auch der Schlosskaplan noch eine kleinere Wohnung. 1922 waren diese Räumlichkeiten auf vier Wohnungen verteilt, und zwar auf die Dienstwohnung des Leiters der Schlossverwaltung und auf drei Mietwohnungen (zwei größere und eine kleine). Diese waren an den Gartenverwalter i.H. Johann Appel, den Apotheker Christian Säxinger und den Gartenverwalter i.R. Friedrich Prinz vermietet. Für Haberditzls Ansprüche kam keine der Parterrewohnungen dieses Traktes in Frage, da sie „insgesamt feucht sind und auch der Einrichtung besserer Wohnungen entbehren.“ (BHA 1922, 593) Es gab zwar elektrische Beleuchtung, aber kein Gas für Licht- und Kochzwecke. Im gegenüberliegenden Prinz-Eugenstraßenstrakt wurden zwei neue Wohnungen geschaffen, aber auch diese wurden anderweitig vermietet. (BHA 1922, 593)

¹⁸³ So findet sich beispielsweise 1925 die Absage Haberditzls zu einem gerichtlichen Termin zu erscheinen, da er „infolge Gelenkrheumatismus am Gehen gehindert ist“. (BHA 1925, 659)

¹⁸⁴ BHA 1922, 593.

Am 31.10.1921 erreichte die Direktion die Nachricht, dass nach Ende der Gobelinausstellung¹⁸⁵ im Oberen Belvedere die Räume unmittelbar danach in Anspruch genommen werden können.¹⁸⁶ Die Adaptierung des Oberen Belvedere sollten 1923 mit Hilfe privater Mittel begonnen werden.¹⁸⁷ Ganz frei verfügbar waren die Räume jedoch auch dann noch nicht.¹⁸⁸ In einem Brief vom 9.6.1923 antwortete Haberditzls Mitarbeiter Bruno Grimschitz in dessen Auftrag auf die Grundsatzfrage der Vermietung von Räumen des Oberen Belvedere an Privatpersonen.¹⁸⁹ Darin beschreibt er auch die durchgeführten baulichen Arbeiten: Klosetts, Bäder- und Küchenanlagen, Öfen und Wasserleitungen wurden entfernt und eine Wendeltreppe überbaut, so dass die oberen Geschosse nur noch über die Hauptstiege zu erreichen sind.¹⁹⁰ Schließlich berichtet Haberditzl selbst fünf Monate später, am 20.11.1923, dass die Aufstellung der Galerie des 19. Jahrhunderts „zum großen Teile bereits fertiggestellt sei“.¹⁹¹ Im Unteren Belvedere wurde das Barockmuseum vor allem durch den Rückbau der vorherigen Holzkonstruktionen angepasst, damit die Deckenmalereien und skulpturalen Einrichtungsgegenstände zu voller Entfaltung kommen konnten.¹⁹² Für

¹⁸⁵ II. Wiener Gobelinausstellung im Belvedere vom 14.5. bis zum 31.10.1921.

¹⁸⁶ BHA 1921, 485.

¹⁸⁷ Die Vereinigung der Antiquitätenhändler widmete für die Einrichtung des Oberen Belvedere 5.000.000 Kronen. In seinem Dank schreibt Haberditzl: „An Bundesmitteln steht uns begreiflicherweise kaum ein nennenswerter Betrag hiefür zur Verfügung, sodaß wir Ihnen für eine solche Zuwendung umso mehr verbunden sind.“ (BHA 1923, 761). Ferner spendete die Secession für das Obere Belvedere (Ausbau des Museums des 19. Jahrhunderts) 40.000.000 Kronen. Und auch die Museumsfreunde gaben 3.691.800 Kronen. Auch hier bedankte sich Haberditzl, bemerkt aber auch, dass „[b]egreiflicherweise (...) die Einrichtung und Aufstellung der umfangreichen Sammlung im Oberen Belvedere und die museale Adaptierung von achtunddreißig Räumen in allen drei Geschossen bei rigorosester Durchführung eine materielle Aufwendung die mit mehreren hundert Millionen bemessen werden muss.“ Außerdem war mit dieser Spende wohl auch die Frage verbunden, ob es auch irgendwo einen Raum für den Galerieverein geben könnte. Haberditzl verweist darauf, „daß ein diesen Zwecken ganz entsprechendes Lokal erst in dem der modernen Kunst gewidmeten Gebäude hergerichtet werden kann, was innig mit der Angelegenheit zusammenhängt, die durch den Verkauf des Pratergrundes in die Wege geleitet werden soll. (BHA 1923, 763)

Zum Vergleich der Kosten: Baurat Schnürch veranschlagte für die Abdeckung der Wintergartensteige und die Verglasung der Ostfront 20.000.000 Kronen. Wobei er allerdings noch nicht eventuellen Glasbruch u.Ä. bei der Durchführung der Arbeiten in Eigenregie miteinkalkulierte. (BHA 1924, 206)

¹⁸⁸ Die Holzausfuhrkontrollstelle zog erst am 28.7.1924 aus (BHA 1924, 405) und die Siedlergenossenschaft übersiedelte am 20.5.1926 in die ehemaligen Milchkammer der Hofburg. (BHA 1926, 329)

¹⁸⁹ BHA 1923, 394.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ BHA 1923, 725.

¹⁹² Das Barockmuseum wurde später noch weiter eingerichtet als auch die letzten vermieteten Räume dort frei wurden. Im November und Dezember 1932 wurden unter anderem einige Verputzarbeiten und Aufmauerungen durchgeführt, Wendeltreppen eingebaut und Radiatoren für die alten Öfen eingetauscht. Ein Großteil der dadurch verursachten Kosten wurde durch den Verein der Museumsfreunde finanziert, die einen Rechnungsbetrag von 2472 Schilling und 61 Groschen spendeten. (BHA 1932, 522) Ein Jahr später wurde eine Warmwasserheizungsanlage installiert und der Boden mit einem Granito-Terrazzo belegt. Für die Fertigstellung dieser Arbeiten benötigte Haberditzl 2500 Schilling, die er hofft aus den Mitteln „für Arbeitsbeschaffung und zur Belebung des Fremdenverkehrs“ zu erhalten. In den nun fünf großen Räumen, die dem Barockmuseum zur Verfügung stehen, käme die Kunst des Barock „in viel eindringlicherer Weise als bisher zur Veranschaulichung“. (BHA 1933, 339) Von einer weiteren Vergrößerung berichtet Direktor Haberditzl am 24.2.1934 an das Bundesministerium für Unterricht. Rund 80 Gemälde und Skulpturen wurden dabei in die bestehende Aufstellung eingefügt, vor allem durch die Nutzung neuer Räume. Das Ephesomuseum war nun endlich ausgezogen. Daneben hatte man ehemalige Büroräume der Galerie mit den darüber liegenden freigewordenen Wohnräumen wieder zusammengelegt und die ursprüngliche Raumhöhe wiederhergestellt. Weiterhin wurde ein Depot- und Werkstättenraum und die ehemalige Eingangshalle zu Ausstellungsräumen umfunktioniert. All diese Arbeiten wurden erneut finanziert mit Hilfe der Museumsfreunde, die 10.000 Schilling dafür bereitstellten. Das Resultat war

die neue Moderne Galerie sollte laut dem ursprünglichen Nutzungsplan der Gardekomplex als Unterbringungsort dienen.¹⁹³ Drei Jahre später ist jedoch vom sogenannten Ludwigstrakt die Rede, also der ehemaligen Orangerie.¹⁹⁴ Der davorliegende Gardegarten – später immer als Kammergarten bezeichnet – war für die Aufstellung moderner Freiplastik vorgesehen.¹⁹⁵ Allerdings waren sowohl Garten als auch Gebäude noch nicht verfügbar.¹⁹⁶ In einem Brief an das Bundesministerium für Unterricht vom 20.7.1923 verwies Haberditzl auf eine bereits 1920 getroffene Vereinbarung zwischen dem Bundesministerium für Unterricht und dem für Handel und Verkehr, dass die Inverwendungnahme des Ludwigstraktes für die modernen Kunstwerke der Österreichischen Galerie festgelegt hatte.¹⁹⁷ Trotzdem war der Ludwigstrakt immer noch teilweise vermietet. Im gleichen Akt findet sich ein Brief Haberditzls an das Bundesministerium für Handel vom 29.11.1923, in dem er fordert, dass zumindest die schnell durchführbaren Aktionen zur Evakuierung des Ludwigstraktes baldmöglichst durchgeführt werden sollten.¹⁹⁸ Es bestand nämlich die Hoffnung, dass durch den anstehenden glücklichen Verkauf der Pratergründe durch den Museumsverein gleich nach Fertigstellung der Baumaßnahmen im Oberen Belvederes hier weitergemacht werden könnte.

nunmehr ein Barockmuseum mit insgesamt achtzehn Räumen. Ein neuer Eingang wurde geschaffen in der vom Rennweg in den Garten führenden Halle, die mit Sandsteinfiguren zur Vorhalle gestaltet wurde, was zu einem harmonischen Raumeindruck führte. (BHA 1934, 200) Zuvor waren es 12 „Musealräume“, wobei hier nicht nur Ausstellungsräume, sondern auch Kanzleiräume und eine Empfangshalle gezählt wurden, wie man dem beiliegenden Plan aus dem Vorjahr entnehmen kann. (BHA 1933, 339)

Zwischenmauern aus drei- und zweiachsigen Räumen wurden entfernt, Türen, Fenster und Fußböden wurden egalisiert und ausgebessert. Ein neuer Eingang vom öffentlichen Belvederegarten wurde durch die Erweiterung eines Fensters im derzeitigen Küchenraum des Gebäudes an der Schmalseite geschaffen. Außerdem wurden Wände ausgemalt, kleinere Instandsetzungen und Anschaffungen gemacht.

¹⁹³ BHA 1918, 573, Q 1.7.

¹⁹⁴ Die unterschiedliche Namensgebung von Galeriedirektor, Unterrichtsministerium und Schlossverwaltung macht es schwierig die genaue Raumfolge zu definieren, die jeweils gemeint war. Der Ludwigstrakt wird in dem hier betreffenden Akt als „zunächst dem rechten Flügel des unteren Belvedere, durch den sogenannten Gardegarten (Kammergarten) von den jetzigen Räumen der Galerie direkt zugänglich“ und als „Riegelbau“ beschrieben. (BHA 1921, 181, Q 1.10) Der Plan, auf dem dieser Gebäudeteil mit „L“ bezeichnet wird, lag dem Akt im Hausarchiv des Belvedere nicht bei. Nach der Beschreibung und auch dem beigelegten Grundriss des Kataloges der Modernen Galerie von 1929 ist damit die Orangerie gemeint, samt dem dahinterliegenden Stallgebäude. (BHA 1925, 602)

¹⁹⁵ BHA 1919, 233, Q 1.8.

¹⁹⁶ In einem Brief vom 9.2.1921 an Hans Tietze entwarf Haberditzl seine Argumentationskette, die er für ein offizielles Schreiben an das Ministerium plante. Darin konstatiert er betreffend den Ludwigstrakt zunächst dessen augenblickliche Nutzung durch die Mittelstandsgemeinschaftsküche, als Magazin- und Depotraum und durch kleinere Dienstwohnungen im 1. Stock. Um die Adaptierungsmaßnahmen am dortigen Gebäude möglichst schnell anlaufen zu lassen, schlug Haberditzl vor, dass die Gemeinschaftsküche, solange sie noch bestünde, in derzeit als Depots genutzte Räume im unteren Belvedere verfrachtet werden könnte. Anscheinend hatte jedoch auch das Finanzministerium in der allgemeinen Aufbruchstimmung der Staatsgründung das Belvedere für sich entdeckt und beanspruchte es für Bürozwicke. Für diese Nutzung hielt Haberditzl das Gebäude völlig unbrauchbar, würde aber „[w]enn Ausgleichsverhandlungen nötig sind“ dafür Räume im unteren Belvedere als Tausch einsetzen. Der Kammergarten war ebenfalls nicht zu gebrauchen, da dieser zusammen mit Teilen des Gardetraktes an die polnische Gesandtschaft vermietet war, allerdings mit einer vierteljährlichen Kündigungsfrist. (BHA 1921, 181, Q 1.10)

¹⁹⁷ BHA 1923, 479.

¹⁹⁸ Darunter würde der Umzug von zumindest Teilen des Bauhofes und der Zimmermannswerkstätte der Schlossverwaltung in den Hauptbauhof am Landstrassergürtel fallen. Ebenso könnten die Reste des Bundesfuhrwerkbetriebes und die Mittelstandsküche entfernt werden. Damit hätte man wenigstens Entlastung für die anderweitig völlig überfüllten Depoträume geschaffen. Haberditzl konzidiert eine allmähliche Evakuierung besteht aber darauf diese „im Auge zu behalten“. (BHA 1923, 769)

Die vorgeschlagenen Räumungen wurden zwar über das Bundesministerium für Unterricht an das Bundesministerium für Handel und Verkehr und von dort aus an die Schlossverwaltung angewiesen.¹⁹⁹ Weiter geschah jedoch nichts, so dass Haberditzl am 24.10.1925 also fast zwei Jahre später noch einmal intervenierte, weil auch die „schnellen“ Räumungen noch nicht durchgeführt worden waren.²⁰⁰ Er untermauert seine Forderung auch mit dem „stürmische[n] Verlangen der kunstliebenden Öffentlichkeit und der Künstlerschaft im besonderen, die moderne Galerie zunächst wenigstens in einem praktikablen Teil erstehen zu sehen.“²⁰¹ Die Geschichte der „ersten“ Modernen Galerie wiederholte sich also. Genau wie bei der ersten Gründung war die Unterbringung das größte Problem, dessen Lösung sich über mehrere Jahre hinzog.²⁰² Hier wird wiederum deutlich wieviel politisches Verhandlungsgeschick nötig war, um die Räumlichkeiten für die Staatsgalerie zu sichern. Immer wieder kam es zu versuchten Inanspruchnahmen einzelner Gebäudeteile und Räume durch die unterschiedlichsten Parteien. Dies abzuwehren und gleichzeitig die eigenen Interessen durchzusetzen war ein herausforderndes Unterfangen für Hofrat Haberditzl. Jedoch konnte er durch ein Unterstützernetzwerk von einflussreichen Persönlichkeiten wie Eduard Leisching, Hans Ranzoni und die politisch gewichtigen Mitglieder des Galerievereins letztlich seine Pläne von der Übernahme des gesamten Belvederekomplexes durchsetzen. Dazu gehörte zuletzt auch der Ludwigstrakt, in dem bis 1929 die Moderne Galerie eingerichtet wurde. 1926 lagen zwar bereits Kostenvoranschläge, Zeitpläne sowie die schriftliche Zusicherung des Galerievereins zur Finanzierung derselben vor,²⁰³ aber erst im Mai 1927 konnte mit den Umbaumaßnahmen im Ludwigstrakt begonnen werden.²⁰⁴ 1929 wurde die „zweite“ Moderne Galerie schließlich eröffnet. Die Ursprungsidee den gesamten Gardekomplex dafür zu verwenden, mündete wiederum in einem sehr

¹⁹⁹ Schreiben vom 14.1.1924, BHA 1924, 81. Sobald die Räume frei würden, sollten diese direkt an die Staatsgalerie gehen. Doch auch hier werden schon Probleme deutlich: die Freimachung der Privatwohnungen sei derzeit noch nicht möglich, da keine Ersatzwohnungen verfügbar wären. (Ebd.)

²⁰⁰ Außerdem stünden dort noch vier große Sanitätsautomobile und „eine Unmenge Spitalzubehör“ des Dr. Silbermark, der sich auch andernorts als schwieriger Mitnehmer erwiesen hatte. Von den anderen Mietparteien mögen doch wenigstens drei anderweitig untergebracht werden, damit wenigstens die Hälfte des Baus adaptiert werden könnte. (BHA 1925, 602)

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Am 8.12.1925 bekräftigte das Bundesministerium für Handel und Verkehr nochmals seine Bemühungen um die Räumung der Gebäude und die Verbringung der Pferde der Gartenverwaltung und Dr. Silbermarks Fahrzeugen. Es befanden sich aber immer noch 6 Mietparteien für die passende Ersatzwohnungen gefunden werden müssten. Nach mehreren Eingaben an das Ministerium durch Haberditzl direkt, durch Eduard Leisching und durch Hans Ranzoni (der sogar selbst auf Haussuche ging und das ehemalige Gebäude der österreichischen Hausindustrie in der Blattgasse für die Umsiedlung vorschlug), wandte sich Haberditzl noch einmal direkt an den Burghauptmann und bittet den Mietparteien wenigstens schon einmal offiziell zu kündigen mit Hinweis auf staatlichen Eigenbedarf. (BHA 1926, 623) Besonders die Verhandlungen mit Dr. Silbermark erwiesen sich aber als überaus kompliziert.

²⁰³ Dieses Schriftstück erbat Haberditzl am 31.1.1928 vom Präsidenten des Galerievereins, Oppenheimer, für die Gerichtsverhandlung über die Kündigungsklagen. Der Galerieverein stellte 80.000 bis 100.000 Schilling in Aussicht. (BHA 1927, 690)

²⁰⁴ Diese Maßnahmen waren nicht unaufwändig. Zunächst sollte das gesamte Parterre und der 1. Stock von der östlichen Stirnwand bis zu der immer noch dort untergebrachten Gemeinschaftsküche freigemacht werden. Eine Zwischendecke sollte im Parterre gezogen werden, ein Garderobevorraum geschaffen, des Weiteren zwei Toiletten. Alle

viel kleineren Kompromiss, nämlich dem Ludwigstrakt. Auch Haberditzl war sich dieser Unzulänglichkeit bewusst und schreibt im Vorwort des Katalogs:

Die Anlage und Gestaltung der Modernen Galerie in der Orangerie (...), bietet auch wieder in dieser ersten Aufstellung nur einen Teil der durch wechselnde Aufstellungen sich rundenden Veranschaulichung der modernen Kunst.²⁰⁵

Hans Tietze, ein strenger Kritiker der Museumslandschaft schrieb in einem Aufsatz für *Kunst und Künstler* über die Einrichtung der Modernen Galerie:

Man durfte gespannt sein, wie Direktor Haberditzl den sprödesten Teil seiner dreiteiligen Aufgabe lösen, wie er die zeitgenössische Kunst zu der musealen Darstellung bringen werde, mit der sich das Programm der österreichischen Galerie rundet.²⁰⁶

Im Innenraum sieht Tietze in den „vorläufig“ 11 Räumen von jeweils eher geringer Größe und einfacher Ausstattung eine „puritanische Strenge“, die besonders im Kontrast zu den prunkvollen Barockräumen der anderen beiden Untermuseen auffallen würde.²⁰⁷ Vor allem für den Statuengarten findet er lobende Worte: „Haberditzl [hat] einen für seine Art wieder besonders charakteristischen glücklichen Griff getan. Der barocke Unterton ist festgehalten und zur Verstärkung moderner Wirkung verwendet.“²⁰⁸ 1936 schließlich gelangte noch ein weiteres Gebäude zur Modernen Galerie hinzu: das Kammergartengebäude, das der Orangerie über den Kammergarten gegenüberlag und den südlichen Abschluss dessen bildete. Somit konnte nun auch der gesamte Kammergarten faktisch genutzt werden, auch weil eine vollständige Abgrenzung und damit Sicherung des Freigeländes mit den modernen Plastiken gewährt werden konnte.²⁰⁹ Auch dieses Gebäude war schon von Beginn an bei der Nutzung des Belvederekomplexes mitgedacht worden. Nachdem der

in den Kammergarten mündenden Fenster im Parterre sollten vergrößert werden, die im Obergeschoss in die gleiche Richtung jedoch geschlossen. Zur Hofseite sollten einige Tore bzw. Fensterdurchbrüche wieder vermauert werden. Die Fassaden und das Dach sollten instandgesetzt und überflüssige Schornsteine abgetragen werden. Die Kosten für all diese Arbeiten inklusive der Installations- und Demolierungsarbeiten im Inneren wurden auf 84235 Schilling angesetzt. Die Entwürfe dazu stammten von 4 Zivilarchitekten Ing. Robert Hartinger, Dr. techn. Silvio Mohr (Ing. Mayreder, Kraus & Co.). (BHA 1927, 690) Die Arbeiten wurden schließlich nach den Plänen von Hartinger und Mohr durchgeführt. (Katalog der Modernen Galerie 1929, S. VIII) Außerdem wurde der Boden mit einem einfarbigen Gummibelag versehen, Radiatoren eingebaut und eine Klingelanlage installiert. (BHA 1928, 536) Zuletzt wurde noch „ein monumentales schmiedeeisernes Gittertor von Georg Oegg, das, aus dem Schlosse des Prinzen Eugen Schloßhof im Marchfeld stammend, im Schönbrunner Bauhof deponiert war, aufgerichtet.“ (Katalog MG 1929, S. VIII)

²⁰⁵ Katalog MG 1929, S. VII.

²⁰⁶ Tietze 1929, S. 476.

²⁰⁷ Ebd., S. 477.

²⁰⁸ Ebd., S. 476.

²⁰⁹ BHA 1936, 460. „Ist die Zuweisung des Kammergartengebäudes an die Oesterreichische Galerie aus Gründen der Sicherheit im höchsten Maße erwünscht. Denn das Gebäude, mitten im Garten gelegen, müsste im Besitze einer Privatpartei für diese, ihre Bekannten und Besucher, sowie für das Dienstpersonal durch den grossen Garten, der sonst während der Dunkelheit für jedermann gesperrt ist, frei zugänglich sein, wodurch alle aufgebotenen Sicherheitsmaßnahmen illusorisch würden. Es ist daher dringendst geboten, einen derartigen Fremdkörper in dem musealen, sonst einheitlich und übersichtlich überwachbaren Belvederekomplex nicht zu dulden.“

letzte Mieter seine Wohnung freigegeben hatte,²¹⁰ konnte auch dieses Gebäude umgebaut werden.²¹¹ Der Plan war, in diesem Gebäude, das baulich ein Zwischenglied zwischen Oberem und Unterem Belvedere bildete, auch inhaltlich eine Zwischenposition darzustellen. Es sollte die beiden großen Gemälde von Max Klinger aufnehmen, die „[s]ich in die Aufstellung der Galerie des 19. Jahrhunderts nicht oder wenigstens nichthomogen einfügen lassen“²¹² Ein anderer Gedanke war das Fakultätsbild der *Medizin* von Gustav Klimt später dort unterzubringen, „so bald die Moderne Galerie fortschreitend über die Zeit von Klimt hinausgewachsen sein wird“.²¹³ Bis heute genügten die Belvedereschlösser schließlich auch nicht für die Unterbringung der modernen Kunst, was 2011 zur Dependance im 20er Haus führte.

²¹⁰ Dr. Franz Kitrybus verlangte immerhin noch 5000 Schilling als Ablösesumme für die Freigabe seiner Wohnung. (BHA 1936, 460)

²¹¹ Das Dach wurde mit Ziegeln neu gedeckt und die Fassade instandgesetzt. Es wurde eine Sammelheizung eingebaut, Zwischenmauern entfernt, Türen, Fenster und Fußböden egalisiert und ein Zugang vom Garten durch den derzeitigen Küchenraum durch Erweiterung eines Fensters zu einer Türe geschaffen. (BHA 1937, 373)

²¹² BHA 1936, 460. Ein Jahr zuvor hatte Haberditzl in einem „Aktionsprogramm für die Aufstellung der Galerie“ auch schon in Hinblick auf die Klingerschen Großformate auf das Kammergartengebäude spekuliert: Das eine, *Christus im Olymp*, konnte seit vierzehn Jahren wegen seiner Überdimensionierung gar nicht mehr gezeigt werden, das andere war nur schlecht passend im Oberen Belvedere aufgestellt. Die Adaptierung des Gartengebäudes dürfte keine allzu großen Kosten verursachen und würde in „höchst willkommener Weise die Zusammengehörigkeit und Kontinuität der musealen Komplexe von der Orangerie bis zum Oberen Belvedere wirksam“ machen. Der vergrößerte Plastikengarten könnte außerdem weitere Werke aufnehmen. (BHA 1936, 394, Q 1.17)

²¹³ BHA 1936, 460.

1.2.2. Wie wollen wir ausstellen? – die Verlebendigung der Modernen Galerie

Das Museumsideal, das bis zur Gründung der Modernen Galerie vorherrschend war, wird auch als „monumentales Museum“ bezeichnet.²¹⁴ Dabei war weniger die Inszenierung der Kunstwerke im Blick als vielmehr ein einheitliches Erscheinungsbild. Die Werke wurden nebeneinander in einer sehr engen Hängung präsentiert, was zu einem seriellen Eindruck führte. Nicht das einzelne Werk an sich war entscheidend, sondern der Gesamteindruck, den diese Fülle vermittelte.²¹⁵ In Wien wurde dieses Idealbild im Kunsthistorischen Museum so verkörpert. Dort wurde die sogenannten Moderne Abteilung noch 1910 in Petersburger Hängung ausgestellt. Auch in seiner Dekoration, das besonders im Treppenhaus ein ganzes kunst- und kulturgeschichtliches Programm aufbaut, ist das Kunsthistorische Museum noch sehr dem 19. Jahrhundert und dessen Idealen verpflichtet. Um die Jahrhundertwende vollzog sich dann aber ein grundlegender Wandel in der Ausstellungspräsentation.²¹⁶ Dieser wurde nicht zuletzt, wie auch in Deutschland in Berlin oder München von sezessionistischen Künstlerbewegungen angestoßen, die die alten Ausstellungsformen ablehnten oder zumindest kritisierten.²¹⁷

1.2.2.1. Traum und Wirklichkeit – Ideale Vorbilder

Die Raumgestaltung in der Modernen Galerie wurde beeinflusst von verschiedenen Strömungen in der Museumswelt. Vor allem der neue Bildungsauftrag für eine breitere Publikumsschicht war dabei impulsgebend. Damit einhergehend folgten verschiedene Ideen zur Inszenierungspraxis.²¹⁸ Das Thema der Inszenierungspraxis und der Auseinandersetzung darum wurde für Berlin bereits ausführlich von Alexis Joachimides behandelt.²¹⁹ Dabei standen sich zwei verschiedene Pole gegenüber. Die eine Seite vertrat die Idee des Museums als Gesamtkunstwerk mit abgestimmter Farbgestaltung und Möblierung.²²⁰ In Berlin bedeutete dies für Wilhelm von Bode Stilräume, die sich in ihrer Einrichtung an die Entstehungszeit der gezeigten Kunstwerke anpassten.²²¹ Auf der anderen

²¹⁴ Siehe dazu ausführlich Joachimides 2001, S. 31.

²¹⁵ Ein weiterer Vorteil, den diese sehr dichte Hängung mit sich brachte, war, dass man nur wenig Depotraum benötigte, weil beinahe alles, was man hatte auch ausgestellt werden konnte und auch wurde. (Joachimides 2001, S. 31)

²¹⁶ Von der „sentimental-kitschigen, überladenen Schubert-Ausstellung (im Künstlerhaus, Anm. d. Verf.in.) bis zur reizvollen Gestaltung des Salons der Gemeinde Wien bei der Internationalen Jagdausstellung 1910, die dem Geschmack der heutigen Jugendstilrenaissance entgegenkommt, waren nur 13 Jahre verstrichen.“ (Deutschmann 1987, S. 17)

²¹⁷ Mai 1986, S. 35.

²¹⁸ Zur Begriffsgeschichte „Inszenierungspraxis“ in diesem Zusammenhang siehe Joachimides 2001, S. 14.

²¹⁹ Vor allem Joachimides 1995a, aber auch Joachimides 2001.

²²⁰ Joachimides 2001, S. 41 – 42.

²²¹ Joachimides 1995a, S. 12.

Seite vertraten unter anderem Alfred Lichtwark und Ernst Grosse den Gedanken an einen neutralen Museumsraum, der viel Platz für die Wirkung des Kunstwerkes lassen konnte. In einem Beitrag zur begleitenden Publikation des Kongresses *Die Museen als Volksbildungsstätten*, der im September 1903 in Mannheim stattfand, schreibt Grosse:

Ein jeder Ausstellungsraum ist nichts mehr und nichts weniger als ein großer Rahmen für die in ihm befindlichen Kunstwerke, und gerade wie ein guter Rahmen soll er an und für sich gar keine Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, weder durch eine allzu dürftige, noch durch eine allzu reiche Ausstattung. Es muß alles einfach, gediegen, harmonisch gestimmt sein, und der beste Raum, meine Herren, ist wie der beste Rahmen derjenige, dessen man gar nicht gewahr wird.²²²

Die zurückhaltende Art der Raumgestaltung bot den Vorteil, dass die ausgestellten Werke beliebig ausgetauscht werden konnten, um wechselweise andere Bilder aus dem Depot zu zeigen. Von den Museumsleuten wurden gedeckte Farben, wie Hellgrau oder Hellgelb empfohlen, so wie die Ateliers moderner Künstler gestaltet waren. Es ging also nicht um ein grelles Weiß, sondern um eine „als modern geltenden Aufhellung der Farbpalette der Wände.“²²³

Den entgegengesetzten Ansatz vertrat beispielsweise Gustav Pauli von der Bremer Kunsthalle, der sich solchermassen äußert:

Eine andere Auffassung verlangt von einem Kunstmuseum mehr. Es soll eingerichtet sein als eine festlich geschmückte Stätte der edelsten geistigen Erholung. Und in diesem Sinne soll die Farbe der Wandbespannung in der Gesamtheit des Raumes dekorativ werden.²²⁴

Diesem dekorativen Ansatz folgte auch Wilhelm Bode mit der Einrichtung des Kaiser Friedrich-Museums, was diese Richtung deutlich stärkte. Das Publikum war an diese wohnliche Raumgestaltung gewöhnt, mit farbig gestrichenen oder bespannten Wänden, Grünpflanzen und Sitzmöbeln.²²⁵ Im Gegensatz dazu wirkte der schlicht gehaltene Ausstellungsraum kühl und wenig einladend. In diesen Zeiten zu Beginn des 20. Jahrhundert assoziierte man mit dieser minimalistischen Raumgestaltung einen Mangel und damit etwas Negatives. Obwohl sich scheinbar völlig gegensätzliche Ideen gegenüberstanden, betraf dies eher die tatsächliche Gestaltung als den Gedanken dahinter. Das Konzept des Stilraumes, der bei alter Kunst, vor allem christlichen Altarwerken, die nicht mehr in kirchlichem Zusammenhang gezeigt wurden, unmittelbar einleuchtend war, wurde auf die zeitgenössische Kunst übertragen. Joachimides fasst dieses Phänomen mit dem Begriff „Atelierraumsimulation“ zusammen. Das Atelier als natürliches Habitat des modernen Kunstwerks wurde im Museumsraum nachempfunden.²²⁶ In dem sehr wirkmächtigen Schlagwort der „Raumkunst“ lässt

²²² Grosse 1904, S. 125.

²²³ Joachimides 2001, S. 159.

²²⁴ Pauli 1904, S. 141.

²²⁵ Joachimides spricht in diesem Zusammenhang von „Wohnraumsimulation“, was das Empfinden des Publikums wohl treffend zusammenfasst. (Joachimides 2001, S. 116)

²²⁶ Joachimides 2001, S. 197.

sich die zeitgenössische Auffassung am besten beschreiben.²²⁷ Der Begriff wurde der Innenarchitektur entlehnt und für die Ausstellungsgestaltung übernommen.²²⁸ Der Raum selbst wird zur Kunst, wobei die Wände die Leinwand sind und die Kunstwerke die Farben. Beide zusammen bilden ein Gesamtkunstwerk, das nur wenig verändert werden kann ohne die Wirkung zu beeinträchtigen.

Zu den Diskussionen der Museumsbeamten kamen bei der zeitgenössischen Kunst noch die Stimmen der Künstler, die sehr genaue Vorstellungen davon hatten, wie ihre Kunst ausgestellt werden sollte.²²⁹ Die Secession formulierte in ihrem Schreiben an den Unterrichtsminister von Hartel in *Ver Sacrum* ihre Vorstellungen folgendermaßen: „Das nächst dem Notwendigen ist die sofortige Aufstellung der bereits vorhandenen modernen Meisterwerke und zwar eine Aufstellung in jenem Sinne, aus dem heraus sie geschaffen wurden.“²³⁰ Eine schnelle Einrichtung impliziert, dass längere Planungen nicht möglich wären, also man möglichst auf ein schon vorhandenes Konzept zurückgreifen müsste. Die Wiener Secessionisten selbst verschmolzen in ihrer Inszenierungspraxis den Gedanken von theatralem Gesamtkunstwerk und neutraler Folie zu einem hellen Kunsttempel, was besonders bei der XIV. Secessionsausstellung von 1902 offenbar wurde.²³¹ Das Beethovenmonument von Max Klinger wurde dabei als absolute Größe gesetzt, die die flexibel einteilbaren Räume des Secessionsgebäudes determinierte.²³² Altargleich, umgeben von künstlerisch untergeordneten Friesen, bestimmte die Figur auf einem Podest in der Mitte den ansonsten hell und neutral gehaltenen Raum.²³³ Für die Pläne der Secession für das Gebäude der Moderne Galerie bedeutete

²²⁷ Dabei ging es eben nicht nur um Wandgestaltung und die Positionierung von Möbeln, sondern um die Schaffung eines ganzheitlichen Raumes als Gesamtkunstwerk. Eine genauere Analyse der parallelen Entwicklung von Raumkunst und Inneneinrichtung bleibt noch ein Forschungsdesiderat. Auf den engen Zusammenhang zwischen diesen beiden Gestaltungsräumen weisen auch Sabine Plakolm-Forsthuber und Ekkehard Mai hin. (Forsthuber 1991, S. 9; Mai 1986, S. 41)

²²⁸ Forsthuber 1991, S. 7.

²²⁹ Dieser Drang nach Inszenierung der eigenen Werke entwickelte sich mit der Zeit zu einem eigenen Kunstwerk. Von El Lissitzkys Prounenraum bis zu den Installationen von Friedrich Kiesler in Peggy Guggenheims Galerie und Marcel Duchamp in den *First Papers of Surrealism*. (Bätschmann 1997, S. 190 – 191) Dabei wurde jedoch der Vermittlungsgedanke zugunsten einer Aktivierung der Zuschauer aufgegeben.

²³⁰ Anonym (VS) 1901, S. 348.

²³¹ Koch 1986, S. 149. Bei den Ausstellungen der Secession war häufig eine starke Verquickung von Kunst und Kunstgewerbe zu sehen. Auf Grund der langen Tradition in Wien eine lang zurückreichende Vorbildsammlung zu etablieren und eine sehr gute Ausbildung auf diesem Gebiet zu gewährleisten, hatte das Kunstgewerbe sich dort parallel zur freien Kunst einen äquivalenten Platz sichern können. (Mai 1986, S. 41) Die Wiener Secession wollte die Grenzen zwischen Kunst und Kunstgewerbe völlig aufheben. (Joachimides 2001, S. 129) Diese Vermischung war jedoch nicht überall wohlgefallen. Max Liebermann sprach sich als Präsident der Berliner Secession noch stark dagegen aus. International setzt sich diese Art der Gestaltung jedoch zunehmend durch. (Forsthuber 1991, S. 20)

²³² „Vortrefflich sind die Vorrichtungen, betreffend die Verkleinerung und Vergrößerung der einzelnen Räume; durch verschiebbare Zwischenwände können dieselben beliebig gross, lang, schmal, breit, kurz gemacht werden, je nach Bedarf und je nach dem Charakter der darin auszustellenden Kunstwerke.“ (Schölermann 1898b, S. 132) Diese Freiheit der Raumeinteilung war besonders bei den ständig wechselnden Ausstellungen in der Secession nötig, wäre aber auch für die Moderne Galerie günstig gewesen.

²³³ Diese Tendenz zur Tempelwirkung begann schon bei der 2. Secessionsausstellung mit der Inszenierung von Henri Martins *Dem Abgrund zu* und setzte sich nach weiter fort in der 3. Ausstellung rund um Arthur Strassers *Marc-Anton-Monument*. (Forsthuber 1991, S. 43, ebenso Joachimides 2001, S. 129)

dies, dass die provisorische Ausstellung „vor allem die Gelegenheit bieten [muss], die Bedingungen zu studieren, die ein modernes Meisterwerk an den Baukünstler, der ihm die Umgebung schaffen soll, überhaupt stellt.“²³⁴ In der Logik der Secessionskünstler würde nach dieser Aussage der Architekt ein Gebäude für eine bestimmte Aufstellung von festgelegten Werken schaffen, die dann in einer idealen Einrichtung verbleiben müssten. Das Museum wäre im Vergleich zu ihrer eigenen Ausstellungshalle etwas dauerhaft Installiertes. Das Problem des Paradoxons einer dauerhaften Inszenierung eines ständig wechselnden Gegenstandes, tritt auch bei der Frage nach dem Sammlungskonzept auf. Wichtig war der Secession zunächst aber, dass „auch diese provisorische Aufstellung (...) in modern künstlerischem Geiste erfolgen [sollte], da sonst der Sinn der Werke nicht mehr erkennbar wäre.“²³⁵ Auch hier findet sich also die Idee eines stark vermittelnden Ansatzes von Ausstellungsinszenierung an den Besucher wieder, ebenso wie bei den Stlräumen von Bode.²³⁶ Insbesondere die Wandgestaltung der Secession war für eine neue Raumwahrnehmung entscheidend und sollte darin auch die Ausgestaltung der Modernen Galerie beeinflussen.²³⁷ Vor allem wurden aber die Wände meist hell gestaltet, was im Gegensatz zu den eher dunkleren Ausmalungen bzw. gemusterten Wandbespannungen in anderen Wiener Museen stand. Der Wechsel in der Ausstellungsgestaltung bezog sich nicht nur auf die innovativen Ausstellungsvereinigungen wie die Secession oder den Hagenbund, sondern übertrug sich allgemein auf das Wiener Ausstellungswesen. Bei der Deutsch-nationalen Kunstausstellung in Düsseldorf wurde ein neuer Galerietyp gezeigt.²³⁸ Diese „raumkünstlerische Galerie“, bei der die Hängefläche mit dunklen Holzleisten eingeteilt und die weiße Wand mit Ornamenten bemalt wurde, war sowohl bei den Secessionisten wie auch im

²³⁴ Anonym (VS) 1901, S. 348. Joseph August Lux betont in seiner Ausstellungskritik ebenfalls diesen Testcharakter, der auf Größeres vorbereitet: „Das Wort Versuch wird betont (...). Sie wollten lernen, um einer solchen Aufgabe gewachsen zu sein, falls sie einmal wirklich kommt.“ (Lux 1902, S. 476) Im Zusammenhang mit dem starken Engagement der Secession für eine Moderne Galerie, war mit dieser zukünftigen Aufgabe sicherlich sie gemeint.

²³⁵ Anonym (VS) 1901, S. 348.

²³⁶ Diese Idee ist bei der Gründung des Barockmuseums ein starkes Argument dafür, die Österreichische Staatsgalerie in den Barockschlössern einzurichten. Dort hätte man durch die Architektur und deren barocke Ausgestaltung durch Wand- und Deckenmalerei sowie entsprechende Skulpturen den idealen Rahmen, um die zeitlich dazugehörige Kunst zu präsentieren.

²³⁷ Die Wände wurden unterschiedlich gestaltet, z.B. mit Stoffbehängen um ein komplett neues Raumgefühl zu erzeugen. So wie bei der 12. Secessionsausstellung 1902, bei der Josef Hoffmann die 1902 im Raum der schwedischen Künstler die Decke zeltartig behängte und die Wände mit gerafften Stoffbahnen verkleidete. Oder bei einer Ausstellung in der Secession 1912, die eine Marmorskulptur von Josef Engelhart in die Mitte stellt. Deren Sockel sowie die Seitenkabinette und die Decke sind mit einzelnen, aber dicht gehängten Stoffstreifen verkleidet.

In Deutschland wurde dies 1908 von Joseph Maria Olbrich bei einer Ausstellung von späteren Sonderbund-Künstlern in der Düsseldorfer Kunsthalle eingesetzt. Das Bespannen der Wände mit ungebleichtem Baumwollstoff im Gegensatz zu den üblichen farbigen Wänden, führte zu der internen Bezeichnung für die Ausstellung als „Weißer Nessel“. (Ketzis 2012, S. 29)

Das Bespannen der Decke mit einem Velarium, das schon James McNeill Whistler sich patentieren ließ, diente der besseren Beleuchtung der Bilder, weil das Licht gleichmäßiger verteilt und sogar verstärkt wurde. Außerdem entfielen damit die störenden Reflexionen auf den Gemälden. Trotz des Patents war das aber keine originäre Erfindung Whistlers, weil dieses Baumwollseil schon in Panoramen seit Beginn des 19. Jahrhunderts verwendet wurden. (Bätschmann 1997, S. 146)

²³⁸ Joachimides 2001, S. 135.

Ausstellungsraum des Hagenbundes zu sehen.²³⁹ Zwischen diesen beiden jungen Künstlervereinen gab es sowohl personell als auch inhaltlich und gestalterisch viele Berührungspunkte, so dass beide als Vorbilder für die Moderne Galerie angenommen werden können. Die Wandgliederung mit dunklen Leisten an allen Enden findet sich auch bei der Sonderbund-Ausstellung in Köln von 1912 wieder, wobei dort die Wandfläche insgesamt weiß blieb.²⁴⁰ Unter den Museumsräumen findet sich nur die Berliner Nationalgalerie, die die für die Jahrhundertausstellung 1906 von Peter Behrens mit weißem Leinen bespannten Wände belässt, bis Carl Justi in Nachfolge Hugo Tschudis diese ab 1909 Schritt für Schritt ersetzte.²⁴¹ Die weiße Wand war an dieser Stelle ein Beweis für ein sich selbst überlebendes Provisorium, das sobald als möglich wieder abgebaut wurde.

Wie der erste Direktor, Friedrich Dörnhöffer, die Moderne Galerie gestaltet hätte, wäre er nicht durch den barocken Prachtbau des Unteren Belvederes und die geringen finanziellen Mittel beschränkt gewesen, zeigt sich an Werkschauen österreichischer Kunst im Ausland, wie z.B. der Weltausstellung 1900 in Paris,²⁴² vor allem aber am österreichischen Pavillon bei der Kunstschau in Rom 1911, an dessen Gestaltung er selbst beteiligt war. Die Planungen dazu begannen bereits mit einem staatlichen Dekret vom 23.12.1909, woraufhin sich Direktor Dörnhöffer nach Rom begab, um mit den verschiedenen Verantwortlichen in Verhandlungen zu treten.²⁴³ Unter anderem beschreibt Dörnhöffer in seinem Brief vom 24.1.1910 den Ausstellungspalast, der „dauernd stehen bleiben und der Römischen Modernen Galerie eine beneidenswerte Stätte bieten wird.“ Ein prononcierter Hinweis auf die Konkurrenz innerhalb Europas, in dem Österreich mit seiner provisorisch aufgelegten Modernen Galerie nicht bestehen kann:

²³⁹ Ebenso Scholl 1995, S. 218: „Tatsächlich ist die weiße Hängung zuerst im Umfeld der Sezessionisten praktiziert worden.“

²⁴⁰ Der volle Titel lautet: *Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler* Direktor Dörnhöffer bestätigte am 28.6.1912 den Empfang eines illustrierten Kataloges der *Internationalen Sonderbund-Ausstellung Köln 1912*. Er war im Ehrenausschuss zur Förderung der Ausstellung und erhielt daher den Katalog. (BHA 1912, 672) Im Arbeitsausschuss zuständig für die Auswahl der Werke saßen jedoch der Maler Rudolf Junk – Mitglied und später auch Präsident des Hagenbundes – und Hans Tietze. (Näheres dazu bei Smola 2012) Der Katalog selbst enthielt zwar keine Raumaufnahme, jedoch ist anzunehmen, dass Dörnhöffer mindestens über Tietze, wahrscheinlich aber auch über Rudolf Junk, mit dem er ein Jahr zuvor für die Kunstschau in Rom zusammengearbeitet hatte, davon Kenntnis hatte.

²⁴¹ Scholl 1995, S. 210.

²⁴² Die Räume der Secession auf der Pariser Weltausstellung wurden von Josef Hoffmann installiert. Er rahmte die rechteckigen Wandfelder des langgestreckten oktogonalen Raums mit dunkelvioletten gebeizten Holzleisten und spannte dicken, weiß und grau melierten segeltuchartigen Stoff aus. Die Gemälde waren einheitlich in Goldrahmen gefasst. Im Raum des Aquarellistenclub wurde die Farbe weiter reduziert: Holzleisten, Tische, Stühle und Bilderrahmen wurden weiß gestrichen und die ornamentlosen Wandfelder mit graublauem Stoff bezogen. (Forsthuber 1991, S. 49 – 50) Insgesamt war die moderne Kunst allerdings nicht sehr prominent vertreten, worauf Dörnhöffer in einem Schreiben an das Ministerium einige Jahre später hinweist: die Beteiligung konnte „aus verschiedenen Ursachen kein so eindrucksvolles Bild geben als es möglich und zu wünschen gewesen wäre“. (BHA 1910, 23 Q 7.1)

²⁴³ Ebd. Dörnhöffer berichtete in einem Schreiben an das Unterrichtsministerium von den Plänen für künstlerische, kunst- und kulturhistorische, archäologische, ethnographische Ausstellungen, Theateraufführungen und musikalische Feste, begleitet von Denkmaleinweihungen, Grundsteinlegungen und Kongressen. Innerhalb dieser Festivitäten anlässlich des 50-jährigen Thronjubiläums des italienischen Königshauses wäre die *Internationale moderne Kunstausstellung* nur ein Glied. Dörnhöffer gab seinen Zweifeln Ausdruck, inwiefern sich diese ganzen Pläne verwirklichen lassen würden.

Hat Europa den Entschluss gefasst, die Kunst der Gegenwart wieder einmal in einer großen Repräsentation zu zeigen, so wäre es betrübend, wenn Österreich nicht in der Reihe jener Mächte stünde, in die es nach seiner künstlerischen nicht weniger als nach seiner politischen Stellung gehört, sondern sich zu unberechtigte Selbsterniedrigung mit der Rolle jener Staaten begnügen würde, die im allgemeinen Pavillon vertreten sein werden. Es lässt sich in der Tat eine würdige Repräsentation der österreichischen Kunst anders als in einem eigenen Pavillon nicht vorstellen.²⁴⁴

Ohne einen eigenen Pavillon argumentiert Dörnhöffer weiter, könnte die sich „in so mannigfaltigen Formen äußernde österreichische Kunst“²⁴⁵ gar nicht ausgestellt werden. Vor allem aber „müßten die österreichischen Künstler in diesem Falle auch auf die volle Entfaltung ihres glänzenden Talentes, nämlich ihrer künstlerischen Inszenierungskunst, in der sie von Niemandem erreicht werden, teilweise verzichten.“²⁴⁶ Dörnhöffer benannte damit die zwei Probleme, die sich auch in der Modernen Galerie stellen: zum einen die vielen unterschiedlichen Strömungen der österreichischen Kunst, die auf Ausstellungen im Ausland nicht angemessen repräsentiert werden konnten. Zum anderen die spezifisch österreichische Raumgestaltung, die an sich ein künstlerisches Mittel ist, das ausgestellt werden sollte. Die Mission Dörnhöffers war erfolgreich und Österreich erhielt einen eigenen Pavillon auf dem Ausstellungsgelände.²⁴⁷ Das Unterrichtsministerium hatte sechs Vorschläge vorliegen und entschied sich auf Zuraten Dörnhöffers für den Entwurf von Josef Hoffmann.²⁴⁸ Die Verantwortlichkeit für das Programm und die Auswahl der Kunstwerke lag bei Dörnhöffer, der als Generalkommissär berufen worden war. Zum weiteren Organisations- und vor allem

²⁴⁴ BHA 1910, 23 Q 7.1. Die gleiche Argumentation findet sich auch zwei Jahre später in Zusammenhang mit dem Bau des österreichischen Kunstausstellungspavillons in Venedig. In einer Mitteilung von Hugo Darnaut vom 17.9.1913 an das Unterrichtsministerium wurden dieselben Argumente angeführt wie auch in Rom. Die Kosten für die Pavillons der anderen Nationen (Russland, Frankreich, Deutschland, England, Ungarn) wurden benannt und die von Österreich veranschlagte Summe in Vergleich gesetzt. Außerdem wurde die Bedeutung der venezianischen Biennale auf dem internationalen Markt unterstrichen: „Die stets wachsende Anteilnahme der ganzen kultivierten Welt an diesen Veranstaltungen drückt sich schon dadurch entscheidend aus, dass immer weitere Staaten zur Errichtung eines eigenen Ausstellungspavillons geschritten sind. (...) Von allen wichtigen Kunstländern fehlt also nur noch Österreich und dieses Fehlen wird zu einem umso auffallenderen Umstande, je mehr sich der Kreis der übrigen Staaten schliesst.“ Mit der Präsentation in einem eigenen Pavillon gäbe man der einheimischen Kunst einen „charakteristischen und selbständigen Rahmen“. Und schließlich spielte Darnaut noch die Trumpfkarte des wirtschaftlichen Erfolges. „Der moralische Erfolg eines solchen Hervortretens in dem dauernden Wettkampfe der Nationen wäre gewiss gar nicht zu überschätzen. Aber auch der wirtschaftliche Erfolg würde sich vielleicht, ja wahrscheinlich schon unmittelbar und im steigenden Masse mittelbar einstellen, wenn einmal die Aufmerksamkeit der Welt auf die eigenartigen Potenzen unseres künstlerischen Lebens gelenkt sind und bleiben. (BHA 1913, 1122)

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Dörnhöffer hatte beim Ausstellungssekretär Graf San Martino bereits ein Baugelände reserviert, das dieser so lange zurückhalten würde, bis die österreichische Regierung dazu Stellung genommen hätte. Die Grundfläche betrug 1000m² und die Baukosten würden vom Ausstellungskomitee auf 150 bis 200.000 Lire berechnet, wobei Dörnhöffer von Gesamtkosten für den Pavillon über mindestens 200.000 Kronen ausging. Er verweist dabei allerdings diplomatisch darauf, dass Russland für seinen Pavillon genauso viel angesetzt hatte. Ein Großteil des Betrages sollte noch 1910 flüssig gemacht werden, um im Laufe des Sommers das Gebäude fertigzustellen und im Herbst mit der inneren Ausstattung beginnen zu können. Die Ausstellungseröffnung war für den 1.2.1911 vorgesehen. (BHA 1910, 23 Q 7.1)

²⁴⁸ Dörnhöffer äußerte dies in einem Brief vom 1.6.1911 an einen „Herrn Doktor“, worin er Stellung zu dessen Kritik bezieht, dass die Organisation rein in den Händen von Hoffmann, der einer ganz bestimmten Kunstrichtung besonders gewogen wäre und ihm gelegen hätte. (BHA 1911, 556, Q 7.4)

Hängekomitee gehörten der Maler Alois Hans Schramm (Künstlerhaus), Anton Nowak (Secession), Rudolf Junk (Hagenbund) und Carl Moll (Kunstschau).²⁴⁹ Sie waren auf Dörnhöffers Verlangen von den Künstlervereinen als Vertrauensmänner benannt worden. Mit diesen Vertretern besprach Dörnhöffer jeweils die Auswahl der Künstler und Kunstwerke aus ihren Reihen.

Obwohl Josef Hoffmann ausschließlich für das Gebäude und die Inneneinrichtung zuständig war, betonte Dörnhöffer doch, dass „unser schöner Erfolg in Rom ganz wesentlich auf seinen herrlichen Bau und seiner glanzvollen Innendekoration beruht“ und weiter:

Als es mir seiner Zeit gelungen war die Zustimmung des Ministers zur Ausführung des Hoffmann'schen Projektes zu erlangen, war der Erfolg für mich gesichert. Ich halte das Haus Hoffmanns für eine geniale Leistung, die uns über alle anderen Nationen erhebt. Der Geist der Architektur erzwang (...) auch das gute künstlerische Niveau, das wir, hoffe ich erreicht haben.²⁵⁰

Die Ausstellungsgestaltung stand also auf demselben Level wie die darin gezeigte Kunst. Eine solche hohe Wertschätzung findet sich anderswo nicht.²⁵¹ Beachtenswert ist außerdem, dass in dieser verhältnismäßig privaten Korrespondenz dennoch dieselben Ideen aufschienen, die Dörnhöffer auch gegenüber dem Ministerium geltend machte: die Idee des nationalen Wettbewerbs und die Positionierung Österreichs in demselben. Zudem war Dörnhöffer wichtig das gleichberechtigte Nebeneinanderstehen der verschiedenen Künstlervereine zu betonen. Nichtsdestotrotz waren mit Nowak, Jung und Moll drei Vertreter der sehr progressiven Kunstrichtung Teil des Komitees. Neben dem Katalog, der einige Außenansichten und Ausstellungsfotos von Innen zeigt, kann die Gesamtwirkung anhand der Berichterstattung nachvollzogen werden:

Die prunklose Architektur, die sich schon dem ersten Blick stolz und unverhüllt als reiner Zweckbau darstellt, ist dennoch von stärkster künstlerischer Eigenwirkung. Über dem klarsten Grundriß erhebt sich der wunderbar einfach gegliederte Aufbau, der auf drei Seiten einen freundlichen Gartenhof einrahmt. Der bewußte Verzicht auf eine zwecklose Prunkfassade gewährt dem Besucher schon von ferne den freien Einblick in diesen Gartenhof, in dem edle Werke der Bildhauerkunst ihre natürliche Stätte gefunden zu haben scheinen, die sie keiner Wirkungsmöglichkeit beraubt.²⁵²

Der für Rom geschaffene Pavillon übernimmt viele Gedanken, die man sich bereits über den Neubau der Modernen Galerie gemacht hatte. So z.B. eine schmucklose, schlichte Fassade, die nicht vom Inhalt ablenken sollte. Das Ideal der weißen Leinwand, die verschieden gestaltet werden

²⁴⁹ BHA 1911, 556, Q 7.4.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Beispielsweise wird in dem illustrierten Katalog der Sonderbundaussstellung in Köln mit keinem Wort auf die für damalige Verhältnisse sehr moderne Ausstellungseinrichtung eingegangen. Der deutsche Pavillon auf der Brüsseler Weltausstellung 1910 wurde noch als „heimatkünstlerisch“ und „lokal-ländlich“ bezeichnet, während Hoffmann mit diesem Ausstellungspavillon „ein Bauwerk [gelingt], das Internationalität und Weltoffenheit ebenso ausstrahlt wie nationale Bedeutung und Eigenart. (Posch 1986, S. 289)

²⁵² Rathe 1911, S. 77 – 78.

konnte, galt folglich für Innen wie für Außen. Weiterhin hatte Hoffmann einen einfachen Grundriss angelegt, der dadurch für verschiedene Innenraumgestaltungen offen wäre. Auch die Präsentation der Skulpturen in einem vom Gebäude umschlossenen Garten war vielleicht ein Ideal, das zumindest später in der zweiten Modernen Galerie mit dem Kammergarten so auch umgesetzt wurde. Die tempelhafte Inszenierung insgesamt mit Pfeilerarkaden um den Skulpturengarten herum orientiert sich stark an dem secessionistischen Museumsideal, wenn man diesen Pavillon als Probestück dafür begreifen will.

Rathe schreibt weiter:

Dieselbe vornehme Zurückhaltung, derselbe künstlerische Takt waltet im Inneren des Baues. Jeder Raum ist in glücklichster Weise individualisiert und mit erlesenem Geschmack den Kunstwerken angepaßt zu deren Aufnahme er bestimmt ist.²⁵³

Klimt erhielt einen eigenen Raum, der durch seinen ovalen Grundriss wiederum seine sakrale Note erhielt (Abb. 1). Die weißen, mit feinem Ornament überzogenen Wände, wurden durch breite Längsstreifen mit Blattmuster unterbrochen, die sich auch in den anderen Räumen wiederfanden. Diese sind ansonsten jedoch rein weiß gehalten. Die Hängung der Gemälde im Klimtraum war wohl auf Grund der großdimensionierten Formate einreihig und unterbrochen von Kleinskulpturen auf weißen, schwarzgeränderten Sockeln. Die Kunstwerke in den anderen Räumen (gewidmet unter anderem den Deutsch-Österreichern, den Tschechen und den Polen) hingen ebenfalls größtenteils in einer einzigen Reihe. In den restlichen Räumen, in denen auch Grafik und Kunstgewerbe gezeigt wurde, war die Hängung mindestens zwei, manchmal auch drei- oder vierreihig. Die von Türöffnungen oder Möbelstücken unterbrochenen Wandflächen wurden als einzelne Felder wahrgenommen und symmetrisch behängt. Im oberen Bereich der sehr hohen Räume zog sich wie ein Fries eine Reihe von sehr großformatigen Werken über die darunterliegenden Felder. Die großen Kunstsäle verfügten alle über Oberlichtfenster, die eine diffuse, sakral anmutende Beleuchtung erzeugten.²⁵⁴ Als Bruch in dieser Ausstellung moderner Kunst konnte der „Waldmüller“-Raum gelten, der statt einer retrospektiven Schau ein Stück altes Österreich zeigte. An dieser Stelle vergleicht Rathe die Ausstellung mit anderen Museumsräumen und macht dabei deutlich, dass dieser temporäre Pavillonbau durchaus auch als Museum wahrgenommen wurde.²⁵⁵

²⁵³ Rathe 1911, S. 77 – 78.

²⁵⁴ Wie wichtig besonders der Aspekt der richtigen Beleuchtung dem Ausstellungsorganisator Dörnhöffer war, lässt sich aus einer Bemerkung an den polnischen Bildhauer Szymanowski ablesen. Offenbar hatte dieser den Wunsch geäußert, nicht außen, sondern im polnischen Saal sein Werk ausgestellt zu sehen. Dörnhöffer betont: „Ich kann es nicht unterlassen Ihnen zu wiederholen, dass ich die künstlerische Verantwortung für diesen Aufstellungsort Ihnen überlassen muss. Nach meinem Dafürhalten war das Licht auf dem Hofe für Ihr Werk ganz bedeutend günstiger.“ (BHA 1911, 539)

²⁵⁵ „Durch skrupellose Milieu-Rekonstruktionen glaubte eine auch heute nicht ganz überwundene romantische Kulturauffassung das meist unwiederbringlich Verlorene ersetzen zu können; in den von ihrem Geiste erfüllten Musealräumen beraubt eine aufdringliche Stimmungsmacherei die Kunstwerke gerade jenes wesentlichen Teiles ihrer Wirkung, die ihnen zurückzugewinnen man mit verstimmender Absichtlichkeit allzu bestrebt war.“ (Rathe 1911, S. 80)

Trotz der insgesamt sehr positiven Rückmeldung auf den österreichischen Pavillon und dem auf den Inhalt ausgerichteten Neubau, kam es auch hier zu Schwierigkeiten.²⁵⁶ Der Pavillon fiel kleiner aus als geplant, was die Hängefläche für die ausgewählten Werke drastisch verkleinerte. Dörnhöffer schreibt dazu in einem Brief an Emil Orlik vom 8.6.1911:

Der brutale Ausweg, die Werke in unkünstlerischer, magazinartiger Weise zu häufen, wie es z.B. im englischen Pavillon geschah, war für uns natürlich ausgeschlossen. So ergab sich die mir persönlich überaus peinliche, ich kann auch sagen schmerzliche Notwendigkeit, verschiedene der mitgebrachten Werke nicht auszustellen.²⁵⁷

Auch wenn also für diese Ausstellung beinahe ideale Bedingungen herrschten, war Dörnhöffer wiederum durch äußere Umstände behindert.²⁵⁸ Dies waren das Geld für den Bau, die Bereitschaft der privaten Sammler, die gewünschten Bilder als Leihgaben nach Rom zu geben, die nationalen und kunstpolitischen Interessen Einzelner sowie die Vorgaben des Unterrichtsministeriums. Trotz dieser Bedingungen kam Dörnhöffer mit dem österreichischen Pavillon seinem Ideal schon sehr nahe: Im Anschluss an das häufig bemühte Bild des Museums als Friedhof der Kunst schrieb daher Kurt Rathe:

Die neuen raumkünstlerischen Bestrebungen haben auch hier gründlich Wandel geschaffen. Vor ihrem belebenden Hauch ist selbst aus den Museen, den ehemaligen „Totenkammern der Kunst“, jeder Modergeruch geschwunden. Hier wie dort betrachten es die Hüter und Vermittler künstlerischer Werte als eine ihrer vornehmsten Pflichten, diesen einen würdigen Rahmen zu schaffen. In dem österreichischen Pavillon der römischen Kunstausstellung hat die schwere Aufgabe eine geradezu vorbildliche Lösung gefunden.²⁵⁹

Dieses Vorbild übertrug Rathe auch gleich auf die Moderne Galerie, der er sowohl einen solchen Direktor, wie auch den entsprechenden Architekt wünschte: „Nach Art und Lösung der hier gestellten Aufgabe erscheinen die beiden fortan berufen, der modernen österreichischen Kunst die dauernde Ruhmeshalle zu errichten, die man ihr längst ersehnt.“²⁶⁰

²⁵⁶ Auch in Italien wurde die Ausstellung wohl gut aufgenommen, wie Dörnhöffer in einem Brief vom 28.7.1911 an den Graden Kajetan Mérey von Kapos, der ihm zwei Berichte zukommen hatte lassen, feststellt: „Es liegt nun schon eine sehr grosse Anzahl kritischer Aeusserungen vor und ich glaube man kann schon jetzt die Tatsache eines entschiedenen Erfolges der österreichischen Kunst feststellen, vielleicht sogar eines grösseren als er hier in früheren Ausstellungen beschieden war.“ (BHA 1911, 713, Q 7.6)

²⁵⁷ BHA 1911, 664, Q 7.5. Selbigen Grund führt Dörnhöffer auch in einer Mitteilung an den Maler Alfred Schrötter vom 12.9.1911 an. Dazu kam aber in diesem Fall wiederum die Frage der Beleuchtung und auch der Hängung: „[Ich sage] Ihnen ganz offen, dass es mir nicht gelang Ihr Bild, mit dem ich mir in Rom redliche Mühe gab, dort zur Geltung zu bringen. Ich will nicht sagen, dass es an dem Bilde allein lag; jedenfalls aber wollten sich das Material, das mir dort zur Verfügung stand, die Räume und die Beleuchtung einerseits und Ihr Bild andererseits einfach nicht vertragen. Ich bin fest überzeugt davon, dass, wenn Sie selbst dort gewesen wären, Sie keinen anderen Eindruck bekommen hätten und wahrscheinlich es auch vorgezogen hätten es nicht auszustellen.“ (BHA 1911, 779, Q 7.7)

²⁵⁸ Bei einer späteren Überlegung diese Bauten dauerhaft stehen zu lassen, bemerkt Dörnhöffer, dass das Gebäude noch ein Jahr durchhalten würde, nicht mehr, und dass das Baumaterial noch der römischen Baufirma gehörte. (BHA 1911, 713)

²⁵⁹ Rathe 1911, S. 77.

²⁶⁰ Ebd., S. 85.

Im Zusammenhang der Modernen Galerie versuchte ein Sammler über eine Schenkung Einfluss auf die Art und Weise der Ausstellung derselben zu nehmen. Über den Maler Hugo Darnaut, der Kontakt zu dem Triester Architekten Alexander Hummel hatte, wurde die Schenkung von Max Klingers *Urteil des Paris* angebahnt.²⁶¹ Der früheste Brief, der sich in den Akten findet, datiert auf den 27.3.1901. Augenscheinlich waren zu diesem Zeitpunkt Gespräche über die Schenkung bereits im Gange. Hummel war in Kontakt mit Klinger in Leipzig über den Ankauf des *Parisurteils* und zeigte sich überrascht, dass das österreichische Unterrichtsministerium gleichzeitig über den *Christus im Olymp* verhandelte und zudem über den Ankauf des dritten Bildes der Trilogie, die *Kreuzigung*, nachdachte.²⁶² In einem späteren Brief vom 27.3.1901 schreibt Hummel an Darnaut zum Thema des Galeriebaus: „Die Eröffnung der „modernen Galerie“ müsste absolut nun mit neuen Räumen kommen! Gute Raumverhältnisse und günstig Licht sind ja mit Hauptfactor des Erfolges der Secession „Wien“ u. München gewesen.“²⁶³ Wie drängend ihm diese Bedingungen waren, wurde in der weiteren Korrespondenz immer wieder deutlich und mündete schließlich in der Ankündigung eines Briefes an Unterrichtsminister Hartel mit einer Absage diesbezüglich, dass seine Schenkung nicht im Belvedere zur Ausstellung kommen dürfte. Hummel schreibt am 25.10.1902:

Ich kann u. will nicht mit verantwortlich sein, an solcher leichtsinnigen Aufstellung (...) Ich bin dies auch dem Künstler Kl. schuldig – dann „Parisbild“ schlecht aufgestellt – kann leicht zu „Wiener Witzen“ – Anlass geben, die ihm als „Etiquette“ bleiben würden, – denn der I. Eindruck ist entscheidend.²⁶⁴

Die Wiener Skepsis gegenüber moderner Kunst befürchtend und der Idee des Künstlers zu einem Raumkunstwerk verpflichtet, blieb Hummel zunächst bei seinem angekündigten Rückzug, obwohl

²⁶¹ Hummels erster Wunsch war das Werk nach Dresden zu geben, was aber an dem dortigen Widerstand der Künsterschaft scheiterte. Eine zweite Überlegung der testamentarischen Verfügung an das Kestnermuseum in Hannover scheiterte ebenfalls. (Hartleb 1998, S. 75) Die Moderne Galerie war also nur dritte Wahl und so ist auch nachvollziehbar, dass Hummel in seinen Wünschen für die Ausstellungsbedingungen seiner Schenkung schließlich einknickte.

²⁶² Hummel schreibt außerdem, dass er selbst an einer Parallelaktion beteiligt war, die Kreuzigung zu kaufen, er aber nun Abstand davon nähme. (BHA 1909, 358) Außerdem war wohl eine Schenkung des „Wittgensteinankaufs“ angedacht. Gemeint war damit wohl die *Kauernde* von Max Klinger, die sich seit 1902 in Besitz der Familie Wittgenstein befand und später über mehrere Umwege an das Kunsthistorische Museum gelangte, von wo es schließlich 1987 an das Belvedere überstellt wurde.

²⁶³ BHA 1909, 358. Im selben Brief schlägt er einen provisorischen Bau wie den Wiener Secessionsbau oder die Bauten der Jubiläumsausstellung 1898 vor. Allerdings hält er die Gegend um den Stubenring für ungeeignet, da sie „zu sehr „ohne Stimmung““ wäre.

²⁶⁴ BHA 1909, 358. Gut einen Monat später am 17.11.1902 wiederholt er „Was meine eigene Sache *Parisbild* anlangt, so sind meine Forderungen in Briefen schon gestellt u. klar. Gutes Oberlicht und Raumkunst; wird diese erfüllt, so ist ja das Bild in Wien. Alles, was ich thun kann, und was meine Aufgabe ist: Auf meinen Forderungen bestehen, damit das *Parisurteil* zu würdiger Wirkung komme, – so wie es die Intention des Künstlers war. An diesem halte ich fest. Gut oder gar nicht. Alle Halbheiten und Compromisse sind vom Übel.“ (BHA 1909, 358) Bezüglich der Intention des Künstlers bezieht sich Hummel auf dessen Schrift *Malerei und Zeichnung*.

Darnaut versuchte zu vermitteln.²⁶⁵ Schließlich kam mit dem 10.3.1903 ein Schenkungsvertrag zustande, der sehr konkrete Bedingungen stellte:

- a.) Die Aufstellung dieses Bildes darf nur in der zu errichtenden „Modernen Galerie“ in Wien erfolgen;
- b.) Der Aufstellungssaal hat zentrales hellstes Oberlicht zu erhalten;
- c.) Der Aufstellungssaal muss genügend groß und tief sein, um einen guten Überblick zu ermöglichen: es muss also, da das Bild 7m 54cm lang und 3m 83 cm hoch /:gerechnet ohne Sockel :/ ist, die Entfernung von der Bildfläche bis zur gegenüberliegenden Wand mindestens um eine halbe Bildlänge also mindestens 10 bis 15 Meter betragen;
- d.) die Aufstellung muss architektonisch sein, damit Architektur, Malerei und Plastik als einheitliches Ganzes im Sinne der „Raumkunst“ wirken;²⁶⁶

In einem Schreiben des Unterrichtsministeriums vom 10.3.1903 an Alexander Hummel wird konstatiert, dass Hummel zwar die „künstlerische Verantwortung“ bei der provisorischen Aufstellung des *Urteils des Paris* im Unteren Belvedere ablehnt, der Aufstellung selbst aber zunächst einmal zustimmt. Auch daran wurden wieder Bedingungen geknüpft, und zwar, dass die Aufstellung im Raum Nr. II erfolgen sollte und ohne jegliche weiteren Bilder oder Plastiken. Dieser Raum II schloss an den Marmorsaal an, wo *Christus im Olymp* aufgestellt werden sollte. Die konkreteste Bedingung lautete schließlich:

da dieser Saal nicht genügende Tiefe zum Überblicke des Bildes und auch keine genügende Beleuchtung besitzt, so wird dem Bilde gegenüber in der vollen Breite und Höhe des Wandpfeilers an diesem ein Spiegel angebracht /: darunter ein Sopha :/, jedoch die zwei Saalecken E – E bei den Fenstern gänzlich freigehalten.²⁶⁷

Von der Aufstellung des *Christus im Olymp* ist keine frühe Aufnahme erhalten, wohl aber vom Urteil des Paris (Abb. 2). Die Möblierung erfolgte mit den durchgehend üblichen Stühlen. Von einem auf den Wandpfeilern angebrachten Spiegel, der vielleicht auch für dieses Werk gewünscht war, ist aus dem Aufnahmewinkel nichts zu erkennen. Immerhin wurde der von Hummel angeregten leichten Erhöhung des Bildes durch eine eingebaute Stufe Rechnung getragen.²⁶⁸ Auch die Akten geben über weitere Korrespondenzen zu diesem Thema keinen Aufschluss. So hatte sich Hummel entweder mit dem Provisorium abgefunden oder den tatsächlichen Aufstellungsort nicht mehr inspiert. Im Jahr 1914 starb er und das *Urteil des Paris* wanderte 1919 in Teile zerlegt ins Depot; *Christus*

²⁶⁵ Die Antwortbriefe von Darnaut etwa in Abschrift liegen dem Akt nicht bei, man kann aber aus den Briefen Hummels Rückschlüsse auf deren Inhalt machen. (BHA 1909, 358)

²⁶⁶ Unter c.) war noch eine Skizze zur Erklärung beigelegt, die das Bild auf einer Stufe aufliegend und leicht nach vorn geneigt installiert sieht. In einem späteren Addendum fügt er noch die Maße von mindestens 35cm Höhe für die Stufe hinzu. (BHA, 1909, 358)

²⁶⁷ BHA 1909, 258. Bei einer früheren Gelegenheit am 20.6.1901 fragte Hummel Darnaut nach einem Stoff, mit dem dieser die Decke des „Parisbildzimmers“ bespannen oder verdecken wollte und bittet um ein Muster desselben. Mit einer solchen Inszenierung wäre der Ausstellungsraum ein wenig näher an die secessionistische Raumkunst herangerückt. Sie taucht aber in der weiteren Korrespondenz nicht mehr auf.

²⁶⁸ In einer Besprechung über die Österreichische Staatsgalerie von 1915 wird erwähnt, dass einige Neuerwerbungen aus dem Bereich der älteren Kunst provisorisch „in einem der Klinger-Säle aufgestellt“ wurden. (Ottmann 1915, S. 212) Die ausschließliche Beanspruchung eines Raumes hat also höchstens 12 Jahre gehalten.

im Olymp wurde ab 1923 deponiert.²⁶⁹ Das große Format verlangte eine feste Installierung, die viel Ausstellungsfläche verbraucht und ein Hindernis bei der flexiblen Umhängung bedeutet hätte.²⁷⁰ Überdies war ihnen wohl wegen ihres Ursprungs von einem deutschen Künstler an sich keine Priorität zugestanden worden, weil man den Platz für Großformate eher Klimt einräumte.

1.2.2.2. Der „allzureiche Rahmen“ – Ausstellungsgestaltung in den Belvedereeschlössern

Mit der Einrichtung der Modernen Galerien in den beiden Belvederepalästen ergab sich das Problem der Adaptierung alter Räume als moderne Ausstellungsräume. Die kunstvolle Raumgestaltung stammte aus einer lang vergangenen Epoche und konnte so der modernen Kunst nicht in dem wunschgemäßen Sinne nicht gerecht werden.²⁷¹ Neben den raumkünstlerischen Überlegungen waren in der deutschsprachigen Museumswelt noch weitere Punkte wichtig für das neue museumsreformerische Modell. Darüber herrschte insgesamt ein Konsens, auch wenn diese „Bewegung“

²⁶⁹ 1920 wurde auf Anfrage eines Besuchers (Kurt Kern) bestätigt, dass das *Parisurteil* deponiert sei (BHA 1920, 467) und im Jahresbericht von 1930 wird erwähnt, dass *Christus im Olymp* sich seit 8 Jahren im Depot befände. (BHA 1931, 93, Q 1.16) Im Aktionsprogramm von 1936 schreibt Haberditzl bezüglich der Klingerbilder, dass das „eine (folglich *Christus im Olymp*, Anm. d. Verf.in.) wegen seiner Ueberdimensionierung seit vierzehn Jahren überhaupt nicht mehr gezeigt werden konnte, das andere nicht passend in einem Saal des Oberen Belvedere aufgestellt ist.“ (BHA 1936, 394, Q 1.17) Dabei waren diese zu Beginn der Modernen Galerie sozusagen die Zugpferde, weil in jeder Besprechung in der Presse auf die Klingerbilder verwiesen wurde. 1925 geschah diese Bezugnahme allerdings auf sehr negative Weise. Julius Meier-Graefe schreibt in seiner Besprechung der Österreichischen Staatsgalerie über das *Urteil des Paris*: „Wenn wenigstens der fürchterliche Rahmen aus angestrichenem Stuck fehlte! Unter den Blicken der drei Fratzen in dem Rahmen verwandelt sich der Bau Hildebrandts in ein Magdeburger Bierlokal, und der Geist Eugens, des Edlen Ritters, übergibt sich.“ (Meier-Graefe 1925, S. 295) Auch später konnte *Christus im Olymp* nicht mehr in die Schausammlung eingegliedert werden und wurde 1938 als Dauerleihgabe an das Museum der bildenden Künste in Leipzig gegeben, wo es sich bis heute befindet. (Hilger 1986, S. 18)

²⁷⁰ Für die Raumlösung gab es im Laufe der Jahre verschiedene Ansätze. Im Zuge der Beanspruchung des gesamten Belvederekomplex wurde für die Nutzung des Kammergartengebäudes die Hängung der Klinger-Bilder angeführt, da diese inhaltlich einen Übergang zwischen der Galerie des 19. Jahrhunderts und der Modernen Galerie bildeten und gleichzeitig diese großen Formate dort überhaupt untergebracht werden könnten. (BHA 1919, 233, Q 1.8) 1924 bei Eröffnung der Galerie des 19. Jahrhunderts taucht nur das *Parisurteil* im Katalog auf und dies auch mit Abbildung. Der Standort ist daraus jedoch nicht zu erschließen. Zwischenzeitlich wurde die Möglichkeit der Verbringung in den Theatrustempel im Volksgarten erwogen, der jedoch ab 1921 von der Vereinigung donauländischer Künstler als Ausstellungshaus genutzt wurde. Am 7.2.1928 bat Haberditzl bezugnehmend auf ein Gespräch im September 1927 mit Sekretionschef Dr. Prüger um diesen Ausstellungsraum, da die beiden Monumentalbilder von Max Klinger „Auch im Organismus der Österreichischen Galerie eine gesonderte Stellung einnehmen“ und nun bei der Einrichtung der (zweiten) Modernen Galerie erst recht aus dem Schema fielen. Haberditzl verweist in seinem Schreiben auch darauf, dass er diesen Vorschlag bereits am 3.11.1926 im Beirat der Österreichischen Galerie vorgebracht hätte und dieser den Argumenten für eine isolierte Aufstellung zugestimmt hatte. (BHA 1928, 83)

²⁷¹ Auch in Berlin beklagte der Direktor der Nationalgalerie, Ludwig Justi, am 14.5.1919: „Dass die Kunst der Gegenwart in dem alten Gebäude der National-Galerie nicht zur Geltung kommen kann, ist längst allgemein bekannt.“ (zit. nach Grabowski 2015b, S. 122) Für ihn war dann allerdings die Installation im Kronprinzenpalais, also einem ebenfalls alten Gebäude, das aber durch mehrere rezente Umbauten einen weniger historisch aufgeladenen Hintergrund für die moderne Kunst bildete, die Wunschlösung. Interessanterweise wurde die Inneneinrichtung der Jahrhundertausstellung 1906 in der Berliner Nationalgalerie nicht als Vorbild genommen. Diese wurde von Peter Behrens gestaltet und nutzte Verkleidungen für unbewegliche Dekorationen und den bereits aus den Wiener Secessionsausstellungen bekannten Himmel aus Stoffbahnen. Hier wie auch in Wien bestand das Problem eines eigentlich für moderne Kunst nicht idealen Raums, der durch Einbauten passend gemacht werden musste. Teile von dieser Ausstellung wurden auch in die provisorische Wiedereinrichtung des Kronprinzenpalais übernommen, wie auf späteren Bildern zu sehen ist.

durch keine Mitgliedschaften oder Organisation und schon gar kein eigenes niedergelegtes Manifest definiert war.²⁷² Grundsätzliche Übereinstimmung bestand in der Idee, dass Kunstwerke als möglichst isoliert und eigenständig in ihrer ästhetischen Wirkung wahrgenommen werden sollten. Die Inszenierung des einzelnen Werkes machte sich auch in der zunehmenden einreihigen Hängung bemerkbar und die Reduktion von auffallenden Hintergrundgestaltungen. Der nächste Punkt, der allgemein akzeptiert wurde, war, dass ein Kunstmuseum durch die Art der Inszenierung seiner Sammlung Einfluss auf die Gesellschaft nehmen könnte und, dass dies Stärke dieses Einflusses variiert, je nachdem wie gut oder schlecht ausgestellt wurde.²⁷³

Das war ein großer Schritt weg von dem Gedanken, dass ein gutes Museum vor allem aus einer exzellenten Sammlung bestehen sollte und der Rest sich quasi von selbst einstellen würde. An dieser Stelle wehrten sich vor allem Mitglieder von Kunstakademien oder auch Künstler, die die Kunst an sich als so stark und wirkmächtig betrachteten, dass eine wie auch immer geartete Inszenierung nicht nur unnötig, sondern sogar schädlich, weil ablenkend wäre. Innerhalb der Museumsbeamtenschaft war man sich allerdings darüber einig, dass eine Inszenierung für das Publikum notwendig sei. Außerdem herrschte Konsens darüber, dass ein Museum eine historische und damit belehrende Ausrichtung haben sollte.²⁷⁴ Die daran anschließende Frage, wie sehr man sich einem wie breit gefächerten Publikum öffnen sollte und wie man einerseits einem neuen Publikum den Boden ebnen könnte, ohne gleichzeitig das förderwillige bildungsbürgerliche Publikum zu verschrecken, war jedoch nicht so eindeutig zu beantworten. Mit der Ersteinrichtung der Modernen Galerie im Unteren Belvedere und später um so mehr mit der Installation der „zweiten“ Modernen Galerie in der Orangerie, versuchte man die theoretischen Modelle eines modernen Museums und die Inszenierung von zeitgenössischer Kunst in zeitlich begrenzten Ausstellungen zu übertragen. In den beiden Untermuseen der Österreichischen Staatsgalerie – Barockmuseum und Galerie des 19. Jahrhunderts –, die zwischen der ersten und der zweiten Modernen Galerie eingerichtet wurden, hatte man die Grundsätze einer künstlerischen Wirkung der wissenschaftlich korrekten Anordnung vorgezogen. Jeder Saal sollte als isolierte Einheit wahrgenommen werden, weil dies einem größeren

²⁷² Im Mai 1918 wurde auf Betreiben von Gustav Pauli, Karl Koetschau und Georg Swarzenski der deutsche Museumsbund gegründet, dem etwas zwanzig Museumsleiter beigetreten waren. Außerdem hatte Wilhelm von Bode bereits einen Verband der deutschen Kunsthistoriker vorgeschlagen. Schon ca. 20 Jahre bestand allerdings der international aufgestellte, sogenannte „Anti-Fälscherverband“, der vom Leiter des Hamburger Kunstgewerbemuseums Justus Brinckmann ins Leben gerufen worden war und hauptsächlich im Kunstgewerbebereich wirkte. Eine nationenübergreifende Zusammenarbeit schien in Zeiten des Ersten Weltkriegs kaum möglich oder auch erwünscht. (Waldmann 1918, S. 3)

²⁷³ So schreibt der Tübinger Professor und Leiter der Stuttgarter Gemäldegalerie 1903: „Denn es leidet wohl keinen Zweifel, daß die Wirkung von Kunstwerken durch einen falsch gefärbten Hintergrund vollkommen zerstört, durch einen richtig gefärbten dagegen ganz außerordentlich gehoben werden kann.“ (Lange 1903, S. 493)

²⁷⁴ Joachimides 2001, S. 99 – 100.

Publikum entgegenkam als dem kleinen Kreis wissenschaftlichen Fachpersonals.²⁷⁵ Für diesen künstlerischen Gesamteindruck sollten neben der Beschränkung der Exponate auf eine geringe Anzahl, die in möglichst lockerer und einreihiger Hängung gezeigt werden konnte, die Hängeflächen neutralisiert werden und die Beleuchtung optimiert werden.²⁷⁶ Dies umzusetzen war in den barocken Räumen nur bedingt möglich, auch wenn einige Räume bereits als Museum gedient hatten.²⁷⁷ Am 7.4.1902 erfolgte dementsprechend eine kommissionelle Besichtigung der Räume des Unteren Belvedere.²⁷⁸ Dabei wurde die Eignung der Räume zu musealen Zwecken festgestellt, das Licht allerdings von gut über eher gut bis mittelgut eingestuft.

Mit der ersten Einrichtung der Modernen Galerie im Unteren Belvedere wurde am 30.1.1903 der Architekt Max Fabiani beauftragt. Zunächst reinigte man alle Fresken und Stuckaturen. Als nächsten Schritt sah Fabiani vor, die reich dekorierten Wände im Marmorsaal, im Grotteskensaal, der Marmorgalerie und des Goldkabinetts mit Stoff zu bespannen, um Bilder aufhängen zu können. Dies wurde allerdings verworfen und man errichtete Scherwände.²⁷⁹ Auf einer der wenigen vorliegenden, zeitgenössischen Innenaufnahme aus dem Belvederearchiv von 1903²⁸⁰ (Abb. 3) ist am oberen Rand eine Schattenfuge zu erahnen, die auf diese den Galeriewänden vorgesetzten Scherwände hinweist. Im Verlauf des Bestehens der Galerie wurden solche Einbauwände auch

²⁷⁵ Tietze 1925, S. 28. Auch in der Tradition des Oberen Belvederes als Galerie zeigt sich diese Entwicklung. Zunächst wurden durch den Galeriedirektor Joseph Rosa die Gemälde nach Schulen und Unterschulen angeordnet. Als der Basler Kunsthändler Christian von Mechel 1781 nach Wien eingeladen wurde, um die Neuordnung der kaiserlichen Gemädegalerie vorzunehmen, beschreibt er 1783 sein Ziel folgendermaßen: „daß die Einrichtung im Ganzen, so wie in den Theilen lehrreich, und so viel möglich, sichtbare Geschichte der Kunst werden möchte. Eine solche grosse öffentliche, mehr zum Unterricht noch, als nur zum vorübergehenden Vergnügen, bestimmte Sammlung scheint einer reichen Bibliothek zu gleiche, in welcher der Wißbegierige froh ist, Werke aller Arten und Zeiten anzutreffen, nicht das Gefällige und Vollkommene allein, sondern abwechselnde Kontraste, durch deren Betrachtung und Vergleichung (den einzigen Weg zur Kenntnis zu gelangen) er Kenner der Kunst werden kann.“ (zit. aus dem Vorwort des Gemädegaleriekatalogs, nach Schryen 2006, S. 289) Damals wurde aber genau diese Art der didaktischen Ausstellung scharf kritisiert, vor allem von Künstlern, die die Umwandlung einer Galerie in eine „Bildmusterkarte“ kritisierten, bei der keine Komposition der Bilder erfolgte. „Die meisten Künstler meinten, es ließe sich eine bessere Wirkung erzielen, wenn Gemälde verschiedener Art durcheinander gemischt würden. Man müsse zum Beispiel neben ein helles ein dunkles hängen, damit sie sich gegenseitig heben. (...) Es wird in der Berechnung der Wirkung der Bilder beim Hängen wohl vieles unterlaufen sein, was diese, auf dekorative Wirkung eingestellten Künstlern sehr gegen den Strich gegangen ist.“ (Stix 1922, S. 28) Man kehrt nun mit der neuen secessionistischen Inszenierungspraxis wieder zurück von der belehrenden kunsthistorischen Ausstellung zur künstlerisch eindrucksvollen Gesamtkomposition, die nur insofern edukativ sein soll, indem sie das Gefühl der Besucher ansprechen soll.

²⁷⁶ Diese drei Merkmale nennt Joachimides als die des Museums des 20. Jahrhunderts. (Joachimides 1995b, S. 192)

²⁷⁷ Die Moderne Galerie war allerdings in Wien nicht das einzige Museum mit diesem Problem. Auch das einige Jahre zuvor erbaute Kunsthistorische Museum hatte schon zu kämpfen mit der feststehenden Einrichtung seiner Räume. Ganz in der Tradition des „monumentalen Museums“ war ein festes Programm schon in der Raumanlage und –gestaltung vorgegeben, wobei ein Umhängen kaum möglich war. G.H. konstatiert im Cicerone „die geringe Eignung der Räume für eine Umwandlung in modernem Sinne.“ (Anonym (Cicerone) 1920a, S. 756)

²⁷⁸ AVA, CUM 3564/1902. Anwesend waren: Se Excellenz der Herr Oberstkämmerer Hugo Graf von Abensperg und Traun, Der Herr k. und k. Hofrath und Kanzlei-Director des O.K.A. Wilhelm Freiherr von Weckbecker, Herr Director Dr. Robert R. von Schneider, Herr Regierungsrath Architect Heinrich Lisseck, Vorstand des Bauamtes im O.H.A., Herr Schlosshauptmann Conrad Latzel, Herr Hofsecretär Dr. Freiherr von Drechsler, als Schriftführer.

²⁷⁹ Mlnarik 1996, S. 46.

²⁸⁰ Die Aufnahme stammt aus einer Serie von Bildern, die von der Kunst- und Verlagsanstalt J. Löwy am 4.5.1903 erbeten worden waren. (BHA 1903, 88)

dazu verwendet, um vom Ausstellungsraum Teile abzutrennen und Depotfläche zu schaffen. Eine solche Abtrennung ist auf einer weiteren Ausstellungsansicht zu erkennen, wo die hinteren Scherwände in einem spitzen Winkel vor eine Nische gestellt wurden (Abb. 4). Für die Hängung von Bildern hatte Fabiani dann

eine Art spanische Wand-Abteilung durch alle Räume [geführt]. Diese mit Stoff bespannten, sehr grazil und leicht wirkenden Einbauten bieten ungemein günstige Hängeflächen, welche so weit als nur möglich, den Beleuchtungserfordernissen gerecht werden.²⁸¹

Die Einbauten scheinen auf den ersten Blick aufwändig, aber da die Moderne Galerie bei einem eventuellen Auszug, der jederzeit angekündigt werden konnte, alles wieder in den Ursprungs-stand zurückversetzen musste, konnten die Wände selbst nicht neu gestrichen oder gar tapeziert werden.²⁸² Offensichtlich war aber in einigen wenigen Räumen des Unteren Belvederes, die benutzt werden konnten, doch eine Stoffbespannung angebracht worden.²⁸³ Der Stuttgarter Galeriedirektor Konrad Lange hatte sich in einem Artikel für eine solche Wandbehandlung ausgesprochen: „Denn auf dem körnigen und je nach der Richtung, in der das Licht kommt, verschieden reflektierenden Stoffe wirken alle Kunstgegenstände interessanter und lebendiger als auf dem toten Anstrich.“²⁸⁴ Überdies verhiess eine solche Wandverkleidung eine Anmutung von Eleganz und Opulenz während lediglich gestrichene Wände damals noch eher karg wirkten. Auf der zeitgenössischen

²⁸¹ Zuckerkindl 1903, S. 355.

²⁸² In Berlin hatte man 1906 bei der Einrichtung der neuen Abteilung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzenpalais solche Begrenzungen nicht. Man musste sich zwar mit geringen Finanzmitteln begnügen, die eigentlich nur für die „Erhaltung des Gebäudes“ vorgesehen waren, aber immerhin konnten die Räume nach Belieben umgestalten und sämtliche Einbauten Entfernen. Die Wandgestaltung blieb aber mit Papiertapeten, einem 30cm breiten Farbsockel und einer schlichten Hängeleiste an der Deckenunterseite sehr einfach. (Grabowski 2015b, S. 123 – 125)

²⁸³ Vom 20.3.1912 liegt ein Angebot der Möbelfabrik August Kostra vor, über eine unifarbene Tapezierung der Wände bzw. eines Nachbespannens des bereits vorhandenen Stoffes. Welche Räume dies betreffen würde geht aus diesem Angebot nicht hervor. Kostra bietet außerdem an, lediglich Ausbesserungsarbeiten durchzuführen, um die Kosten geringer zu halten. (BHA 1912, 292) Eine Entgegnung oder Auftragserteilung findet sich im Hausaktenarchiv nicht. Vermutlich geht es aber hierbei um wertvolleren Stoff als die Leinwand der eingezogenen Scherwände, da Kostra als Alternative das Tapezieren vorschlägt.

²⁸⁴ Lange 1903, S. 393. Diese Überlegungen fanden bei der Einrichtung für das Barockmuseum auch ihren Niederschlag. Am 16.4.1922 wurde von der Firma Joh. Backhausen und Söhne ein Angebot über einen bräunlichen Damaststoff abgegeben, von dem 80 m für die Bespannung eines Ausstellungsraumes im Unteren Belvedere, also dem zukünftigen Ort des Barockmuseums, bestellt wurden. Dessinnr. 2405, 1,26m breit, Seidenkette und Baumwollschuss für 35.000 Kronen netto per laufendem Meter. Folglich betrugen die Gesamtkosten 2.800.000 Kronen und Haberditzl ersuchte beim Wiener Magistrat um Erlass der Luxus-Steuer von 7 %, Da die Bespannung dem „öffentlichen musealen Zwecke dienend ist.“ (BHA 1922, 540)

In den dreißiger Jahren kehrte man für das Barockmuseum jedoch wieder auf einen Farbanstrich zurück, möglicherweise aus Kostengründen. In einem Kostenüberschlag vom 22.9.1933 gibt der Zimmer- und Dekorationsmaler Karl Cech folgende Arbeiten an:

- I. 1 Saal samt Decke mit Pompejanisch roten Wänden und Vorarbeiten
- II. 1 Saal samt Decke mit Blaugrauen Wänden inkl. Vorarbeiten
- III. 1 Saal samt Decke in gelb mit 4-fachem Wandmalen inkl. Vorarbeiten
- IV. Im dunkelblauen Saal die Decke nachstreichen die Wände mit Silber überwalzen
- V. 1 Saal mit dunkelroten Wänden mit Brokatmuster ohne Decke inkl. Vorarbeiten
- VI. 1 kleinerer Saal mit dunkelblauen Wänden mit Barockmuster inkl. Vorarbeiten ohne Decke
- VII. 1 Drapper kl. Saal mit Muster ohne Decke inkl. Vorarbeiten
- VIII. 1 Raum in Rosé mit Silber gewalzten Wänden inkl. Vorarbeiten. (BHA 1933, 339)

Ausstellungsansicht erkennt man wie die Wände des Groteskensaaes nur bis zur Hälfte verkleidet waren (Abb. 4). Damit konnte man diese prachtvolle Raumanlage für den interessierten Besucher zumindest noch teilweise erlebbar machen.²⁸⁵

Die Raumwirkung und Bildfolge ist für die erste Aufstellung der modernen Galerie lediglich aus Zeitungsberichten zu konstruieren. In den Jahren danach wurden die ausgestellten Bilder ungefähr alle halbe Jahre ausgetauscht.²⁸⁶ Demnach betrat man die Moderne Galerie, deren Eingang durch goldene Lettern angezeigt wurde, von der Gartenseite her.²⁸⁷ Die Säle rechts vom Vestibül beherbergten die ausländischen Meister.²⁸⁸ Links vom Vestibül gelangte man durch die „Haupttüre der früheren Ambraser Räume“²⁸⁹ in die „reichen gold-weißen und braun-weißen [Säle].“ Eine der Ausstellungsaufnahmen in Schwarz-Weiß-Aufnahme von 1903 (Abb. 3) zeigt eine wohl bräunliche Wand mit einer helleren, wenn auch eher gedeckt weißen Farbe auf den Einbauwänden.²⁹⁰ In einer

Am 4.9.1922 wurden ebenfalls bei Backhausen 200m Wandbespannungsstoff für die Säle des Oberen Belvederes bestellt, die einen „grauen Fond mit weisslichem Schuss“ aufwiesen (Dessinnr. 5737). (BHA 1922, 411) In anderen Räumen war jedoch ein enggestreifter schieferblau und schwefelgelber Stoff gespannt, wie aus einer Anfrage des Hamburger Kunsthallendirektors Gustav Pauli hervorgeht. Dieser war nach seinem Besuch in Wien sehr erbaut von dem Museum und fragte nach diesem Stoff. (BHA 1926, 586) Im Laufe des Jahres 1923 wurden im Oberen Belvedere Lambris eingezogen und neue Stuckgesimse angebracht, außerdem neben den Stoffbespannungen auch Tapeten (BHA 1923, 394) Man kann davon ausgehen, dass die Auswahl der Wandgestaltung, sei es durch Tapeten, Malerarbeiten oder Stoffbespannung genau ausgewählt und auf die Bilder abgestimmt wurde. Im Oberen Belvedere waren im 18. Jahrhundert bei der Aufstellung der kaiserlichen Gemädegalerie die Wände mit grünem Damast bespannt. (Schryen 2006, S. 289) Zwischenzeitlich hatte Erzherzog Franz Ferdinand die Räume seinen Bedürfnissen und seinem Geschmack angepasst und ebenso die Wände gestaltet, wie zeitgenössischen Innenraumaufnahmen zu entnehmen ist. Über die frühere Ausstattung des Unteren Belvederes ist bekannt, dass 1837 mit der Ausstellung der Ambraser Sammlung kleine, mannigfaltige Stücke in Vitrinen oder auf Pulten vorgeführt wurden. Dies war ein Schritt entfernt von Kabinettschränken, aus denen noch das Museumspersonal die Gegenstände für den Besucher hervorholen musste. (Joachimides 2001, S.40 – 41)

²⁸⁵ Wie ein Baedeker vor 1913 anmerkt: „Man achte auch auf die alte Ausstattung der Säle“. (BHA 1913, 434)

²⁸⁶ Dies geht aus einer Aussage Dörnhöfers hervor, die er in einer Korrekturfahne vom 12.3.1913 an Karl Baedeker zurückschickte. Dort waren zunächst alle Säle einzeln mit den in ihnen ausgestellten Werken aufgelistet. Durch den ständigen Wechsel der Bilder war es für Baedeker dann „unzweckmäßig, in einem Reisebuche, das nur alle drei Jahre herauskommt, Einzelheiten anzuführen.“ (BHA 1913, 434)

²⁸⁷ Hevesi 1903, S. 458.

²⁸⁸ Raum I: Giovanni Segantini *Die bösen Mütter*, Axel Gallén *Frühling* und Gustav Klimt *Am Attersee* und *Josef Lewinsky als Carlos in Clavijo*

Raum II: Arnold Böcklin *Meeresidylle*, Ignacio Zuloaga *Der Volksdichter Don Miguel de Segovia*, Fritz von Uhde *Fischerkinder von Zandvoort*

Raum III: Max Klinger *Urteil des Paris*

Raum IV („Marmorsaal“): Max Klinger *Christus im Olymp*

Raumfolge nach Zuckerkandl 1903, S. 356. Auf dieser Seite befanden sich ferner die Grafiken von Anselm von Feuerbach, Ludwig von Hofmann, Pierre Jeanniot und weiteren. (Anonym (Zeit) 1903, S. 4)

²⁸⁹ Zuckerkandl 1903, S. 355. Also gleich eine Reminiszenz an die alte Museumstradition. Die Kunstwanderer wandten sich zunächst nach links zu den ausländischen Werken, wohingegen der Kunstkennerin Berta Zuckerkandl offenbar die gewohnte Route näher lag.

²⁹⁰ Wenn man die gezeigten Werke mit den Originalen vergleicht, kann man den Weißton genauer abschätzen. Zu sehen sind: Von rechts nach links im vorderen Raum: Karl Mediz *Die Eismänner*, dann oben Hugo Darnaut *Genölk nach dem Regen* und darunter Alois Hänisch *Abendlandschaft*, auf der anschließenden Wand: Emilie Mediz-Pelikan, *Blühende Kastanien*, Ludwig Ferdinand Graf *Studienkopf*, darunter Raimund Germela *Im Park*. Im darauffolgenden Raum ist noch Theodor von Hörmann *Schnee in Znaim* zu erkennen. Im Groteskensaal lassen sich die Bilder nicht eindeutig identifizieren: möglicherweise eine weitere Landschaft von Hörmann und *Markt in St. Pölten* von Ferdinand Andri.

Fensternische rechts erkennt man außerdem wie die Bilder auf den vertäfelten Fensternischen gehängt wurden, was weiter zu dem provisorischen Eindruck beitrug (Abb. 5). In diesem Teil ging die Besucherin retrospektiv in die Vergangenheit.²⁹¹ Über die Wirkung der Hängung und die farbliche Raumwirkung können aus dieser Beschreibung keine Schlüsse gezogen werden. Die Kunstwanderer nannten die Einbauten „kajütenförmig“²⁹², was einen deutlichen Kontrast gegenüber der heiligen Tempelstimmung von Secessionsausstellungen ausgemacht haben dürfte. Auch Direktor Haberditzl äußert sich 13 Jahre später noch über die unzureichende Unterbringung und Wirkung:

Es ist gewiß einleuchtend, (...) daß der Ecksaal, dessen Wände mit den vorzüglichen Grotesken bemalt sind, durch die Einbauten und die Unterbringung von durchaus stilfremden Kunstwerken in seiner Wirkung sehr geschädigt wird, daß der anschließende Marmorsaal, dessen Statuenschmuck ein signifikantes Beispiel barocker Kunst durch die eingefügten Kojen, wenn auch noch so schöne und kostbare Bilder an deren Wänden hängen, arg verschandelt wird.²⁹³

Ein Autor der *Neuen Freien Presse* vermutet dahinter sogar eine Agenda:

Im Großen und Ganzen freilich macht die Sammlung noch stark den Eindruck eines Provisoriums. Die Bilder wirken in diesen Räumen, die sie mit dem Prunk vergangener Zeiten anstarren, doch recht fremd. Ist das vielleicht nicht ohne feinere Absicht so eingerichtet worden? Soll die Sehnsucht nach einem künstlerisch würdigen Definitivum durch dieses im Großen und Ganzen recht unharmonische Provisorium wachgehalten und angefacht werden? Dieses Mittel wäre vielleicht gar nicht so übel. Denn jedem Besucher wird sich gegenwärtig rasch das Bedürfnis aufdrängen, die Bilder baldmöglichst anderswo unterzubringen.²⁹⁴

Diese Räume im Unteren Belvedere wurden jedenfalls erst durch die Einrichtung des Barockmuseums, das von allen Seiten sehr gelobt wurde, einer passenden Nutzung zugeführt. Für die moderne Kunst, die trotz vielem Dissens unter den Museumsbeamten grundsätzlich eine wie auch immer geartete neutrale Stimmung umgeben sollte, war diese Prachtentfaltung ungünstig. Nichtsdestotrotz sprach die Umgebung des Belvederes wiederum den Besucher an: „Die Scenerie ist

²⁹¹ Raum I: Neu angekaufte Werke von Emilie Pelikan-Mediz und Karl Mediz.

Raum II: Bilder aus der Hörmann-Stiftung, Werke von Theodor von Hörmann selbst und Josza Uprkas Triptychon *Marienlied* an der Hauptwand

Raum III („Groteskensaal“): geteilt in 2 Abteilungen: ein „zimmerartiger Einbau“ für die 21 Aquarelle von Rudolf von Alt. Außerdem Werke von Ferdinand Andri, Rudolf Jettmar u.a. Ferner die Plastik von Hermann Hahn *Judith* (die Aufstellung der übrigen plastischen Werke bleibt unerwähnt, Anm. d. Verf.in.)

Raum IV: Werke von Andreas Achenbach und anderen Werken aus den 1880ern.

Raum V: Werke von August von Pettenkofen, Leopold Karl Müller, Emil Jakob Schindler, Eugen Jettel und Rudolf Ribarz

Raum VI: Werke von Friedrich von Amerling, Moriz von Schwind und Josef Danhauser

Raum VII: durchbricht aus ausstellungstechnischen Gründen die chronologische Folge: Hans Makart *Die fünf Sinne*,

Raum VIII: Waldmüller-Zimmer

Raumfolge nach Zuckerkandl 1903, S. 355 – 356.

²⁹² Anonym (Zeit) 1903, S. 4.

²⁹³ Haberditzl, Promemoria vom 3.4.1919. (BHA 1919, 233, Q 1.8) Das Problem der Nutzung solcher Räumlichkeiten besteht bis heute. Als Räume für wechselnde Ausstellungen sind sie nicht geeignet und werden heute nur für besondere Events genutzt.

²⁹⁴ Anonym (NFP) 1903b, S. 5.

schon schön und würdig.“²⁹⁵ Bezüglich des Innenraumes ist in dem *Zeit*-Artikel trotz allen Staunens der Kunstwanderer eher die Begeisterung über die Kunstwerke als über die Ausstellungsräume zu spüren. Konrad Lange, der Leiter der Stuttgarter Gemäldegalerie, hatte, inspiriert von der Diskussion des Kongresses *Museen als Volksbildungsstätten*²⁹⁶ eine besondere Stimmung postuliert:

Ein Museum soll nicht nur Kunstwerke enthalten, sondern auch durch seine Gesamterscheinung einen feierlichen Eindruck machen, den Besucher in eine gesteigerte Stimmung von Pracht und solider Vornehmheit versetzen. Nur so können die Bilder wenigstens annähernd ähnlich wirken, wie sie in ihrer ursprünglichen Umgebung gewirkt haben.²⁹⁷

Die Ersteinrichtung der modernen Galerie wirkte allerdings weniger prachtvoll und feierlich. Der Nachteil eines nüchternen Ausstellungsraumes, der zudem noch mit barocker Prachtentfaltung antagonisieren musste, war der wenig spektakuläre, Ehrerbietung oder auch Bewunderung einflößende Effekt. Vielmehr hatte man Wert auf Funktionalität gelegt und wollte so viele Werke wie möglich den Besuchern vorstellen. Allein durch die vielen Werke von Waldmüller, Alt und Pettenkofen wurde die Zahl der ausgestellten Werke hochgetrieben und der Katalog von 1903 umfasste rund 199 Nummern.²⁹⁸ Gehängt wurden die Werke in der ersten Aufstellung von einer Kommission. Ein thematisches Prinzip für einzelne Wände, sei es inhaltlich oder auch optisch, ist auf der Ausstellungsansicht nicht zu erkennen.

Dabei gab es zu diesem Zeitpunkt bereits viele Überlegungen, nicht nur zur farbigen Wand, sondern auch zur Abstimmung derselben auf die einzelnen Bilder. Diese sollten nach Farbgruppen gruppiert und auf eine farblich passende Wand platziert werden. Dadurch müssten innerhalb der Galerie von Raum zu Raum unter Umständen mehrere Farbwechsel stattfinden. Eine solche Vorgabe war bei der Vielzahl an modernen Kunstströmungen und deren „Mannigfaltigkeit der kolonialistischen Stimmungen“²⁹⁹ durchaus ein Problem, wie auch Konrad Lange konzedierte. Er schlug daher einen helleren Grundton vor, da darauf die meisten Bilder passten. Zudem folgte dies dem Prinzip der natürlichen Umgebung, „da moderne Bilder auch in unseren Wohnhäusern oft bestimmt sind, auf hellem Grunde zu hängen.“³⁰⁰ In der Galerie hatte man sich allerdings für einen recht dunklen Branton entschieden, was dem roten Marmor der Barockräume geschuldet sein könnte. Die weißen bzw. hellen Einbauwände bildeten dazu wohl einen recht starken Kontrast,

²⁹⁵ Anonym (*Zeit*) 1903, S. 4.

²⁹⁶ Dieser Kongress für Arbeiterwohlfehrts-einrichtungen wurde im September 1903 in Mannheim abgehalten.

²⁹⁷ Lange 1903, S. 497.

²⁹⁸ Die durchgängige Nummerierung geht bis 196, allerdings haben 3 Nummer noch Ableitungen (24a, 138a, 142a). Dazu kommen weitere 5 handschriftliche Eintragungen im Katalog des Research Centers (128a, 131a, 132a, 136a). Dies sind jedoch keine Änderungswünsche für den nächsten Druck, da 1904 einige neue Bilder hinzugekommen sind und die Reihenfolge sich leicht verändert hat. 1904 weist der Katalog 197 plus 18 Nummern auf.

²⁹⁹ Lange 1903, S. 501.

³⁰⁰ Ebd., S. 501.

der zu dieser Zeit relativ progressiv erscheint haben dürfte. Umso mehr wäre auf die Zusammenstellung der Bilder zu achten gewesen. Auf der Ausstellungsansicht aus den Ersteinrichtung der Modernen Galerie (Abb. 3), ist auf der Stirnwand eine Gruppe mit einer großen Landschaft, einer kleinen Parkansicht und einem Studienkopf von einem kleinen Mädchen in weißer Tracht zu erkennen. Diese Zusammenstellung war eher der Chronologie und dem Platz geschuldet als einer Gesamtkomposition.³⁰¹ Andernorts war die Hängekommission erfolgreicher. Ludwig Hevesi hielt zumindest die Aufstellung der kleineren Werke für „durchaus glücklich“, da bei den einzelnen Kabinetten „jedes ungefähr gleichartige Werke enthält; lauter helle oder lauter dunkle, hier flimmerige, dort wuchtige; jedes Abteil soll nach Möglichkeit seine eigene Stimmung haben.“³⁰² Insgesamt scheint die Hängekommission jedoch eher von Pragmatismus als von ästhetischen Überlegungen geleitet worden zu sein. Die Gemälde wurden 1903 mit Leinen und deutlich sichtbaren Nägeln an den eingebauten niedrigeren Wänden aufgehängt. Eine einheitliche Rahmung, die sehr kostspielig gewesen wäre, ist nicht zu erkennen. Vielmehr sieht auf der Ausstellungsansicht von 1903 jeder sichtbare Rahmen anders aus, was wahrscheinlich ein Resultat aus den verschiedenen Provenienzen der Werke war.³⁰³

Die Gemälde hingen in diesem Raum überdies sehr dicht und bei kleineren Formaten auch in zwei Registern.³⁰⁴ Über die anderen Räume kann man diesbezüglich nur mutmaßen, dass dort wahrscheinlich ähnlich vorgegangen wurde. Eine Ausnahme ist der Makart-Raum, über den in der Presse ausführlich verhandelt wurde. Dort befand sich über den schon sehr hochformatigen *Fünf Sinnen* noch ein Deckengemälde.³⁰⁵ Franz Servaes beschreibt diesen Eindruck in der *Neuen Freien Presse* als „[g]eradezu komisch“, wie dieses Deckengemälde „mit ausgeschnittenen Ecken frei in der

³⁰¹ Wie wichtig die Wirkung von nebeneinanderhängenden Werken ist, wird an Corinths Ausstellungskritik über die Jahrhundertausstellung in Berlin deutlich: „Der bescheidene, reservierte Leibl, welcher im Leben der rücksichtslosen Draufgängerart Lenbachs so oft weichen mußte – der Ausspruch Lenbachs: „Die weiße Schürze Leibls verdirbt ihm die ganze Stimmung seiner Bilder, drum fort aus seiner Nähe“ ist streng historisch –, ist hier offenbar zum ersten Male der Sieger.“ (Corinth 1920, S. 80) In Wien scheinen die verschiedenen Weißtöne der Gemälde ebenfalls nicht miteinander zu harmonisieren.

³⁰² Hevesi 1903, S. 460.

³⁰³ Auch hier schneidet die Moderne Galerie im Vergleich zur vorher dort installierten kaiserlichen Gemädegalerie schlechter ab. Für die dort ausgestellten Bilder gab es spezielle angefertigte Einheitsrahmen, die Schilder mit Künstlernamen und Katalognummern trugen. (Schryen 2006, S. 289)

Über die Aufstellung von Skulpturen und deren Einheitlichkeit lässt sich in Bezug auf die erste Aufstellung von 1903 nichts aussagen. Als die Galerie aber von dem Großindustriellen Karl Wittgenstein einen weiblichen Bildniskopf von Karl Wollek gewidmet bekommt, wird am 18.2.1905 an den Unterrichtsminister die Bitte um einen „mit Leinwand überzogenen Holzsockel“ gerichtet. (BHA 1905, 75) Möglicherweise waren diese Art von Sockeln durchgehend in der Galerie vertreten.

³⁰⁴ Im Kunsthistorischen Museum wandte man sich erst ab ungefähr 1914 von der Petersburger Hängung hin zu einer lockereren Präsentation, die höchstens in zwei Registern die Werke ausstellte. Dadurch reduzierte sich die Anzahl der Objekte um ein Drittel. (Deiters 2016, S. 86)

³⁰⁵ Wahrscheinlich war das der im Katalog nicht näher bezeichnete *Entwurf einer Wanddecoration*, der die vier Erdteile zeigt, da dieser als einziger ausgeschnittene Ecken aufweist.

Luft schwebt, da man es natürlich nicht wagen durfte, ihn einzubauen.“³⁰⁶ Ludwig Hevesi ist dagegen von dem Makarraum im Goldkabinett sehr angetan:

Die „Fünf Sinne“ (aus Miethke's Besitz) kulissengleich in zwei Reihen aufgestellt, darüber in der Luft schwebend der Ölzeit'sche Plafond, wie um zu versuchen, welche Wirkung eine solche Zusammenstellung machen würde. Als Hintergrund dazu das grosse Gemälde der Wolter als Messalina, auf ihren Pfählen ruhend, geschmeidegeschmückt. Diese sieben Bilder sind zu einem ganzen Makartboudoir zusammengestellt. Dazu jenes üppige Gemälde, die Vision einer ganzen Saalwand, in die seine eigenen „Modernen Amoretten“ als Paneele eingefügt sind. Eine grosse Plafondskizze und ein grosser Entwurf für einen Theatervorhang vollenden den Eindruck eines zeitweiligen Makartateliers. Ich finde, dass man diese Dinge gar nicht stimmungsechter aufstellen konnte.³⁰⁷

Hier hatte man wohl versucht eine Atelierstimmung zu erzeugen, allerdings eher in Bezug auf ein Atelier des 19. Jahrhunderts für das Makarts typisch war. An dieser Makart-Einrichtung schieden sich die Geister, denn auch Adalbert Seligmann hatte darüber ganz andere Vorstellungen:

Man denke nur, was man aus den Makartschen Panneaux machen könnte, wenn man sie, etwa in eine mit altem Genueser Samt bespannte Wand eingefügt, zu ihrer eigentlichen dekorativen Wirkung kommen lassen wollte.³⁰⁸

Eine Ausstellung und drei Meinungen, das zeigt bereits, wie schwierig es ist die tatsächliche Raumwirkung anhand von Presseberichten abzuleiten. Die aufgebauten Erwartungen an die moderne Galerie wurden teilweise erfüllt und sogar übertroffen oder eben auch enttäuscht. Neben dem grundsätzlichen Problem, das durch die unveränderlichen Räumlichkeiten besteht, sieht Seligmann das Problem auch in dem Fehlen eines Direktors, „der in diesen Räumen schaltet und waltet.“³⁰⁹

Franz Servaes kritisierte außerdem die Beleuchtung

da die Fenster in tiefen Nischen stehen und die zerrissene keilförmige Lichtzufuhr mancherlei Unzuträglichkeiten mit sich führt. Einige Wandtheile liegen fast völlig im Dunkel, andere empfangen ein unverhältnismässig grelles Licht, so daß manche Bilder 'spiegeln'.“³¹⁰

Er gibt allerdings zu, daß man „[i]n der Mehrzahl der Fälle (...) durch zweckmäßige Einbauten ein erträgliches Licht zu erzielen verstanden [hat]“.³¹¹ Das Lichtproblem sollte möglicherweise auch durch die sehr hellen Einbauwände reguliert werden. Dadurch und durch die ebenfalls mehrheitsfähigen weißen Decken gewann man auch andernorts viel Licht für die Galerien.³¹² Das ausschliesslich seitlich einfallendes Licht im Unteren Belvedere wurde allgemein als Nachteil angesehen. Konrad Lange weist darauf hin, dass „in unseren nordischen Breiten die größere Lichtmasse sich nicht

³⁰⁶ Servaes 1903, S. 1. Selbiges war zuvor in der Galerie Miethke als Wandbild ausgestellt worden, was als Vorbild hätte dienen können.

³⁰⁷ Hevesi 1903, S. 458.

³⁰⁸ Seligmann 1907, S. 3.

³⁰⁹ Ebd., S. 3.

³¹⁰ Servaes 1903, S. 1.

³¹¹ Ebd., S. 1.

³¹² Lange 1903, S. 501.

im Zenith, sondern näher dem Horizont befinde.“³¹³ Im Vergleich mit den deutschen Museen lag Wien jedoch deutlich südlicher, so dass hier dieses Problem weniger gravierend war. Oberlicht konnte man allerdings in den Belvedereschlössern selbst überhaupt nicht erreichen und in anderen Gebäudeteilen, wie beispielsweise dem Gardekomplex am Rennweg nur durch größere Umbauten.³¹⁴ Mit künstlichem Licht hatte man in Wien schon länger experimentiert. Das historische Museum der Stadt Wien hatte eine solche Beleuchtung schon bei seiner Eröffnung 1883 aufzuweisen. Damit konnten den Besuchern auch abendliche Öffnungszeiten geboten werden.³¹⁵ 1912 wurde in den Depoträumen im Unteren Belvedere eine elektrische Beleuchtung eingerichtet, was mit einem gewissen Risiko behaftet war.³¹⁶ Spätestens 1922 wurde in allen Räumen des Oberen Belvedere eine moderne Beleuchtungsanlage eingebaut.³¹⁷ Darunter verstand man 15 Jahre später eine indirekte Beleuchtung durch Soffitenlampen, die an der Decke hinter dem Wandgesims angebracht wurden und für eine indirekte Beleuchtung sorgten.³¹⁸ Haberditzl äußerte sich zu dem Thema im Zusammenhang mit einer Anfrage der deutschen Gesandtschaft.³¹⁹ Unter anderem bezog man sich in der Verbalnote auf die Frage der „aesthetische[n] Wirkung des Lampenlichtes einerseits auf Plastiken, andererseits auf Gemälde pp.“³²⁰ Haberditzl antwortet darauf, dass die durchgehende, intensive Beleuchtung seiner Meinung nach „die natürlich ästhetische Wirkung der Farben“³²¹ reduziere, aber die sonstige Spiegelung gerade bei Räumen mit natürlicher Seitenbeleuchtung dadurch entfalle. Zudem stellt er fest, „daß durch die damit geschaffene Isolierung vom Außenraum die Konzentrierung auf die Betrachtung der Kunstwerke erhöht wird.“³²²

Ein anderer nicht unbedeutender Aspekt für einen gelungenen Raumeindruck war der Fußboden. Konrad Langes Empfehlung dazu lautete: „Bei den Fußböden sollte man das Parkett mit

³¹³ Lange 1903, S. 502.

³¹⁴ In den Überlegungen zur Adaptierung der Belvedereschlösser wird dezidiert darauf hingewiesen für die Werke des Impressionismus „Säle[...] mit intensiver oberer Belichtung“ zu schaffen. (BHA 1919, 233, Q 1.8) Generell war die Beleuchtungsfrage nicht eindeutig geklärt. Das übliche Oberlicht schien vielen Museumsbeamten für Gemälde ungeeignet. Lichtwark plädierte für ein Laternenlicht nach englischem Vorbild, das auch Reflexionen vermeiden würde. Durch ein wie auch immer geartetes Licht von oben hatte man allerdings den Vorteil einer undurchbrochenen Wandfläche. Außerdem verwies diese Art der „ablenkungsfreien Arbeitsatmosphäre“ erneut auf das moderne Künstleratelier. (Joachimides 2001, S. 108)

³¹⁵ Deutschmann 1987, S. 16.

³¹⁶ BHA 1912, 1124. Die Direktion musste dafür nicht nur die Kosten tragen, sondern auch „die volle Verantwortung für entstehende Folgen.“

³¹⁷ BHA 1923, 394. Diese Information taucht bei einer Aufzählung der Adaptierungsmaßnahmen auf.

³¹⁸ Grund für diese präzisere Darstellung war die Anfrage eines serbischen Spiegelfabrikanten aus Beograd, der für die „hiesige köngl. Bildergalerie“ am 29.10.1938 nachfragte, wie eine solche unsichtbare Lichtquelle zu erreichen wäre. (BHA 1937, 529)

³¹⁹ Die Anfrage wurde am 19.1.1928 gestellt, Haberditzl antwortete darauf am 9.2.1928. (BHA 1928, 78)

³²⁰ Ebd.

³²¹ Ebd.

³²² Ebd.

seinem wechselnden Glanze und seiner lebhaften Holzfarbe vermeiden und Linoleumbelag in ähnlicher Farbe wie die dazugehörigen Wandstoffe vorziehen.“³²³ An dem Parkett konnte im Unteren Belvedere noch weniger etwas verändert werden als an den Wanddekorationen. Es wurde lediglich zum Schutz desselben ein 70m langer Laufteppich aus dunkelbraunem Filz ausgelegt.³²⁴ Die weitere Einrichtung kann nur sehr vage rekonstruiert werden, da lediglich Rechnungen über angekaufte Gegenstände vorliegen. Aus dem Großeinkauf von Pflanzendekorationen³²⁵ lässt sich schließen, dass wohl eine wohnzimmerartige Raumsituation in den barocken Zimmern geschaffen werden sollte. Zudem befinden sich im Einrichtungsinventar von 1905 12 runde Fauteuils mit Strohsitz und sechs Stühle, die zumindest nicht unter die Kategorie „Dienerwohnung“ fallen, weswegen angenommen werden kann, dass sie in der Galerie aufgestellt wurden.³²⁶ Die Räume wurden mit Gasöfen bestückt,³²⁷ was einigen Platz wegnahm und auch nicht ungefährlich war, sowohl für Besucher wie auch für die Kunstwerke.³²⁸ Neben kleineren Umstellungen und wechselnden ausgestellten Werken, änderte sich über die nächsten Jahre das Aussehen der Modernen Galerie nicht wesentlich. Graduell kamen noch einige wenige Räume hinzu oder wurden für Depotzwecke unterteilt, was aber an dem provisorischen Eindruck nichts änderte. Auch mit der Einsetzung des Direktors Dörnhöffer wurden wohl keine tiefergehenden Änderungen vorgenommen. Es gibt zu diesem Anlass oder auch danach keine neue Katalogveröffentlichung und auch keine neuen Zeitungsberichte über eine Neuausstattung der Räume.

Nach der Umbenennung in „k. k. Österreichische Staatsgalerie“ und der Umwidmung auf einen viel größeren Sammlungsbereich, lag der Fokus zunächst auch nicht mehr so stark auf der Modernen Galerie. Die Planungsressourcen gingen voll auf das Barockmuseum und dann die Galerie des 19. Jahrhunderts über, bevor man sich an die grundsätzliche Neueinrichtung der Modernen Galerie in der ehemaligen Orangerie wagte. Da als erstes das Barockmuseum im Unteren Belvedere eingerichtet wurde, bedeutete dies sogar, dass die Moderne Galerie sieben Jahre ganz geschlossen wurde. Am 10.4.1922 ließ Direktor Haberditzl dies in der Tagespresse vermelden.³²⁹ In einem einzigen Raum des Unteren Belvederes wären noch „die neuesten Erwerbungen aus dem Vermächtnis von Frau Hofrat Maresch-Arthaber und andere Widmungen“ zu besichtigen. Für den

³²³ Lange 1903, S. 501.

³²⁴ Es gibt vom 26.5.1908 einen Kostenvoranschlag der Firma Backhausen über einen Ersatz dieses Teppichs, dem auch ein Farbmuster beiliegt. Der neue Teppich scheint etwas grauer zu sein als der ursprüngliche, was aber für die Gesamtwirkung nur wenig Unterschied gemacht haben dürfte. (BHA 1908, 168)

³²⁵ BHA 1904, 166 und BHA 1904, 239. Die Pflege der aufgestellten Pflanzen wurde von der Sophienbad-AG mit übernommen, stellte also einen Posten bei den laufenden Kosten dar.

³²⁶ BHA 1905, 80.

³²⁷ Das Inventar zählt 10 Gaskamine und einen Gasofen auf. (BHA 1905, 80)

³²⁸ Am 2.1.1905 gelangt die Beschwerde eines Vaters in der Galerie an, dass das Kleid seiner Tochter an einem dieser Öfen Feuer gefangen hätte. Jegliche Verantwortung daran wurde jedoch abgewiesen mit dem Hinweis darauf, dass dies nur dann geschehen könnte, wenn man sich unerlaubterweise an den Ofen lehnte. (BHA 1905, 73)

³²⁹ BHA 1922, 180.

Wienbesucher stellte sich die Lage trostlos dar: „Aber enttäuscht wird der Besucher, wenn er heute nach neuerer, zeitgenössischer Kunst fragt. Die moderne Galerie ist für Jahre geschlossen;“³³⁰ Nach der Eröffnung des Barockmuseums am 11.5.1923 und der Galerie des 19. Jahrhunderts am 30.9.1924 dauerte es bis zum 5.6.1929 bis die „zweite“ Moderne Galerie als Untermuseum der Österreichischen Staatsgalerie ihre Pforten öffnen konnte. In dieser Zwischenzeit entwickelten sich auch die anderen Museen in Wien weiter und passten sich den modernen Anforderungen der Museumswelt an. Dr. Robert Eigenberger, der seit 1917 Kustos an der Akademiegalerie war und seit 1922 dessen Direktor, wurde für die Neuordnung seiner Galerie sehr gelobt. „Unter beratender Theilnahme des Direktors der Staatsgalerie“ sortierte er den Bestand neu und zeigte weniger Werke, die dadurch jedoch besser zur Geltung kamen. Auch bei dieser Neugestaltung wurde dem „modernen ästhetischen Zeitbedürfnis“ entsprechend die streng historische Ordnung nach Schulen nicht als oberste Priorität angesehen.³³¹ Auch in seinem eigenen Museum sondierte Franz Martin Haberditzl die Bestände, versuchte Lücken zu schließen oder in manchen Bereichen überhaupt erst eine Sammlung aufzubauen. Die beiden neu eingerichteten Museen zur Barockkunst und der Kunst des 19. Jahrhunderts fanden allseits große Zustimmung. So schreibt Berta Zuckerkandl-Szepe am 24.5.1923 wegen einer Terminvereinbarung an Haberditzl: „Wir sprechen dann über ihre herrliche Tat. Ich war gestern im Barock-Museum und kann Ihnen meine Begeisterung gar nicht ausdrücken.“³³² Besonders die Kongruenz von Ausgestelltem und dem Ausstellungsraum wurde in den Kritiken immer wieder positiv hervorgehoben. Während im Unteren Belvedere die Barockräume vor allem wieder zum Vorschein kommen mussten, waren im Oberen Belvedere größere Umbauten notwendig, da die Räume lange Zeit sehr verschiedenen Zwecken gedient hatten. Nach dem Ausbauen der für Wohnzwecke notwendigen Einrichtungen, wurden in allen Räumen Lambris eingezogen, die Stuckgesimse den neuen, verkleinerten Räumen angepasst und mit modernen Beleuchtungsanlagen ausgestattet. Die Wände wurden mit eigens nach älteren Vorlagen geschnittenen Tapeten ausgemalt oder, wie die Waldmüllersäle, mit neuen gewebten Stoffen gespannt. Die gesamte Einrichtung der Räume – zunächst mit Biedermeiermöbeln, die als Gebrauchsmöbel genutzt wurden, später mit Vitrinen und anderen Einrichtungsgegenständen –

³³⁰ Utitz 1923, S. 292.

³³¹ Anonym (Cicerone) 1920a, S. 755.

³³² BHA 1923, 360. Ebenso positiv: Tietze 1924a, Artikel in der Wiener Presse (*Neues Wiener Journal* vom 12.5.1923, *Neues Wiener Tagblatt* vom 16.2.1924, *Volkszeitung* vom 22.5.1923, Aufsatz von Seligmann in *Moderne Welt*) außerdem in der internationalen Presse (*Schwäbischer Merkur* vom 6.7.1924, S.1, *Kölnische Zeitung* vom 30.5.1923, *Neue Zürcher Zeitung* vom 20.5.1923, Aufsatz von Marie Dormoy in *L'Amour de L'Art* 1924, Artikel in italienischer und niederländischer Presse). Siehe dazu BHA 1923, 313.

speiste sich nach langwierigen Verhandlungen größtenteils aus dem Hofmobiliendepot.³³³ Zu Beginn des Jahres 1924 wurde zudem ein Saal im Oberen Belvedere neu parkettiert.³³⁴ Damit war die Einrichtung der Galerie des 19. Jahrhunderts, die viele Werke der ehemaligen „Modernen Galerie“ in sich aufgenommen hatte, abgeschlossen.

Das Ergebnis war überzeugend und das Presseecho durchaus positiv. Es gab zwar etwas weniger Echo für die Galerie des 19. Jahrhunderts als auf das Barockmuseum. Das ist allerdings verständlich, da ein Museum für Barockkunst für sich genommen schon eine große Neuheit darstellte. Der notorisch kritische Julius Meier-Graefe schreibt nach einem Besuch in Wien in *Kunst und Künstler* über die Galerie des 19. Jahrhunderts: „Die Zurichtung, Rahmung, Wahl der Wandbekleidung, Zusammenstellung der Bilder an der Wand und im Raum, ist über alles Lob erhaben. Man kann nicht besser hängen.“³³⁵ Und Gustav Pauli, der Leiter der Hamburger Kunsthalle schreibt am 11.10.1926 an Haberditzl:

Nach Hamburg zurückgekehrt, ist es mir Bedürfnis Ihnen noch einmal zu sagen, wie sehr ich erbaut von Ihren beiden Museen bin. Bei den allermeisten Museen, die ich besuche, habe ich die Empfindung, dass dieses oder jenes von den Herren Kollegen besser gemacht werden könnte. In Ihrem Falle bin ich aber mit der wertvolleren Überzeugung weggegangen, dass ich es [nicht] besser machen könnte.³³⁶

Nach diesen zwei meisterlichen musealen Leistungen wurde von einem kleinen Kreis von Kunstenthusiasten die Neueröffnung der Modernen Galerie mit Spannung erwartet. Haberditzls langjähriger Mitarbeiter und späterer Nachfolger Bruno Grimschitz fasst den Dreiklang der drei Unter-museen im *Cicerone* folgendermaßen zusammen:

Überliefert das Barockmuseum in seinen großen, mit pompös gesteigerter Dekoration gestalteten Sälen den aristokratisch-feudalen Lebensstil des 18. Jahrhunderts und unterstreichen die Räume des Oberen Belvedere deutlich die intimen Ausmaße von Leben und Kunst des bürgerlichen Menschen im 19. Jahrhundert, so wurde in der Modernen Galerie versucht, einen den künstlerischen Schöpfungen der letzten Generation entsprechenden Raumtypus zu schaffen: die sachlich-neutralste Umgebung, ohne Ornament, ohne Stimmung, als einen anonymen Hintergrund im Sinne einer veredelten Ausstellungshalle, die in der Gegenwart den allgemeinen Durchgangsraum des Kunstwerkes auf dem Wege vom Künstler zum Besitzer darstellt. Die Materialien in ihrer von der modernen Technik betonten Verwendung: bestimmen die dimensional durch den alten Bau gegebene Raumerscheinung: Gummi (in dem Fußbodenbelag), Messing (blank geschliffen in den Türstöcken), Gold (hochglänzend poliert in den von allem historisierenden Zierat befreiten Rahmen) und Kalkfarben von harten, klaren Tönen: Weiß, Schwefelgelb, glänzendes Aluminiumgrau, Dunkelblau, Dunkelbraun und Orange³³⁷

³³³ BHA 1921, 609 und BHA 1923, 394.

³³⁴ Der Kostenvorschlag ist vom 16.2.1924, über den Zeitpunkt der Ausführung finden sich keine Angaben. Insgesamt sollten 120 bis 130 m² „fournierte Tafelparketten“ von der Firma Brüder Engel geliefert werden. (BHA 1924, 118)

³³⁵ Meier-Graefe 1925, S. 297.

³³⁶ BHA 1926, 586. Offenbar hatte Pauli hier im letzten Satz ein „nicht“ vergessen.

³³⁷ Grimschitz 1929, S. 482 – 483.

Empfangen wurde der Besucher laut Grundriss, der sich im Katalog von 1929 findet (Abb. 6), von einem Hof, in dem man vom Barockmuseum kommend zunächst Anton Hanak *Die junge Sphinx* erblickte. Rechter Hand befand sich das Marmorrelief *Tanz* von Franz Metzner. Durch eine Tür in der Mitte der vor einem liegenden Wand betrat man dann die eigene Galerie, in dessen Eingangsraum der Gobelin *Reiher* von Robin Andersen zu sehen war. Von dort aus betrat man die weiteren zehn Räume der Modernen Galerie. Im Gegensatz zur ersten Modernen Galerie liegen für diese spätere Gründung einige Innenansichten vor. Auf Seite 2 des Tafelteils im Katalog von 1929 sieht man Ferdinand Andris *Der Holzschlag* und Franz Barwigs Holzskulptur *Knabe* vor einer tiefdunklen Wand (Abb. 7)³³⁸. Die Farbe wurde jedoch nur ungefähr auf 3,30m gezogen und der darüberliegende Teil weiß belassen.³³⁹ Ebenso waren die Decke und die hohen Fußleisten weiß, der erwähnte Gummiboden erscheint dagegen in einem hellen Grauton. Dem damaligen Betrachter erschien der dunkle Wandton anscheinend nicht ungewöhnlich, da er nirgendwo explizit erwähnt wurde. Die nächste Ausstellungsansicht zeigt den Hauptraum der Modernen Galerie, der Gustav Klimt gewidmet war (Abb. 9). Man sieht links den *Kuss* und rechts *Die Braut*. Dazwischen befindet sich ein Durchgang, dessen Rahmen eine Bronzeplastik von Georg Kolbe umschließt. Die Wand dürfte weiß gewesen sein. Diese Farbe war bis zur selben Höhe wie die anderen Räume mit einem zarten Muster schabloniert und dann durch eine feine Linie zum darüberliegenden Weiß abgesetzt wurde.³⁴⁰ An den Klimtraum schloss Richtung Eingang ein Raum mit Edvard Munchs *Badenden Männer am Meer* und *Park in Kösen* an (Abb. 10). Laut Beschriftung hatte die Wand eine silbergraue Farbe, was besonders die Orangetöne der beiden Gemälde betont haben dürfte. In dieser Ansicht sind zudem die Doppelfenster zu erkennen, die in diesem Raum flach in der Wand lagen und damit die Wandfläche nur wenig aufbrachen. Im Klimtraum hingegen ist ein Fensterbrett und eine darunterliegende Nische zu erkennen, die eventuell einen Heizkörper fasste. Zur Ausstattung gehörten überdies weiß gestrichene schlichte Holzbänke, die unter den Fenstern aufgestellt worden waren. Bei der letzten Innenaufnahme des Kataloges ist ein, laut Untertitel, orangegelber Raum mit den Werken von Giovanni Segantini zu sehen (Abb. 11). Der farbige Untergrund ist auch hier schabloniert mit einer Art Rosette, die allerdings deutlich größer ist als das kleine, weit gestreute Muster im Klimt-Raum. Die Mittelwand in der Blickachse durch die Tür nahm Segantinis *Frühlingsweide* ein, links davon auf der Wand gegenüber dem Fenster befanden sich seine *Bösen Mütter*. Auf der Wand rechts, links vom Fenster Hans Tichys *Bei Anticoli*. Auf dieser Ansicht ist auch die

³³⁸ Wenn entsprechend der Farbstimmung des Andribildes ausgegangen wurde, war hier möglicherweise die von Grimshitz erwähnte Wandfarbe Dunkelbraun.

³³⁹ In einer Ansicht des Klimtraums ist die *Medizin* zu sehen (Abb. 8), die laut Katalog 4,30 m hoch ist. Im Verhältnis dazu kann man eine Türhöhe von 2,60 m ansetzen und den abgesetzten Wandstreifen auf 3,30 m.

³⁴⁰ Franz Ottmann beschreibt den Klimt-Raum der Modernen Galerie „mit dem flimmernden Schmuck der Wände, wie ihn Joseph [sic] Hoffmann für die römische Ausstellung 1911 entworfen hat.“ (Ottmann 1929, S. 355)

Platzierung von Skulpturen zu sehen: Die *Frühlingsweide* wurde flankiert von Alexander Archipenkos *Weiblichem Akt* zur Linken und wahrscheinlich Franz Barwigs *Sitzendem Bär* zur Rechten. Die Hauptlichtquelle befindet sich auf diesen Ansichten stets auf der Seite des Kammergartens. Zur anderen, nördlichen Seite waren nach dem Grundriss zu urteilen tiefere und damit weniger lichtintensive Fensteröffnungen eingebaut. Das in den Plänen zur Übernahme dieser Raumfolge genannte Oberlicht war möglicherweise doch zu teuer. Die Raumgestaltung wurde sehr positiv aufgenommen. Der Kunsthändler Karl Haberstock schreibt am 19.9.1929 in einem Brief an Haberditzl:

Was mir besonderen Eindruck gemacht hat, war die Art, wie Sie die Galerie durch die Behandlung der Wände, Türen und Rahmen zu einem einheitlichen Ganzen gestaltet haben. Daß Sie die sonst überall üblichen französischen Barock- und Rokokorahmen, die ja gar nicht zu den Bildern passen, vermieden haben und statt dessen eine einheitliche und wirklich glückliche Rahmung gewählt haben, hat mir besonders gefallen. Ich kann Ihnen versichern, daß ich keine moderne Galerie kenne, die so harmonisch wirkt. Sicher werden die neuen Ideen, die sie hier angewandt haben, epochemachend für unser Museumswesen sein.³⁴¹

Eine einheitliche Rahmung ist allerdings auf den Ausstellungsansichten nicht auszumachen. Gerade bei den Gemälden von Segantini erkennt man sehr prächtige Goldrahmen.³⁴² In diesem Fall waren diese zur orangenen Wandfarbe abgestimmt bzw. umgekehrt. Die Moderne Galerie blieb die nächsten Jahre im Grundsatz so bestehen wie sie zu Beginn eingerichtet wurde, abgesehen von einigen kleineren Auswechselungen der ausgestellten Bilder. Einige davon waren lediglich Leihgaben, die schließlich an ihre Besitzer zurückgingen. Eine Ansicht von 1934 zeigt einen Blick in den Klimtraum, der eine andere Werkauswahl, ansonsten aber die gleiche Raumgestaltung aufweist (Abb. 12). Das moderne an der Ausstellungsgestaltung waren weniger die farbigen Wände. Die waren bereits in vielen Museen üblich, auch gerade in der alten Kunst bzw. auch in alten Räumen, die ohnehin farbige Wandbespannungen aufwiesen. Besonders modern war vor allem die stark vereinzelnde Hängung, die die Konzentration auf die einzelnen Kunstwerke richtete. Diese Art der Kunstausstellung war keine Wiener Neuerfindung. Das Musée du Luxembourg hatte schon am Ende des gerade vergangenen Jahrhunderts begonnen, die Kunstwerke zu voneinander zu isolieren sowohl durch die Hängung wie auch die Rahmen.³⁴³ Und auch in Whistlers Ausstellungsinstallationen als Präsident der Society of British Artists wurde die Anzahl der gezeigten Werke radikal von

³⁴¹ BHA 1929, 561.

³⁴² Die Rahmenfrage beschäftigte auch andere Museen. So wird 1920 im *Cicerone* über das Kunsthistorische Museum geurteilt: „Auch die neueren Versuche mit historischen oder modernen Rahmen können nicht gerade als glücklich bezeichnet werden.“ (Anonym (Cicerone) 1920a, S. 756) Im selben Artikel wird die Lösung der Akademie sehr gelobt: „Besonders glücklich für die jetzige individuelle Wirkung der Gemälde war der Gedanke, die eintönigen Goldrahmen durch alte Originalrahmen zu ersetzen.“ (Anonym (Cicerone) 1920a, S. 755)

³⁴³ McClellan 1994, S. 6.

800 auf 50 reduziert.³⁴⁴ Somit bekam das Einzelwerk jeweils mehr Aufmerksamkeit und seine Qualität konnte besser geschätzt werden. Dennoch war in vielen Museen des 19. Jahrhunderts eine Hängung in mehreren Registern noch üblich. Die Kombination der zurückhaltenderen Wandgestaltung mit nur wenigen bis gar keinen Mustern und die vereinzeltere Hängung ergeben jedoch die genuin österreichische Ausstellungsgestaltung, die mit der Modernen Galerie zur Marke gemacht wurde.

In der Modernen Galerie war diese Reduktion nicht nur der Tatsache geschuldet, dass der Bestand an zeitgenössischer Kunst nicht groß war. Auch in der modernen Kunst wurde eine Auswahl getroffen, weswegen die Werke immer wieder auch ausgetauscht wurden.³⁴⁵ Zum Vergleich wurden von den rund 200 Kunstwerken in 12 Ausstellungsräumen bei der ersten Aufstellung 1903, 1929 in der Modernen Galerie 1929 11 kleinere Ausstellungsräume mit 143 Werken ausgestattet. Der zahlenmäßige Unterschied scheint auf den ersten Blick gering. 1903 bestand die Werkauswahl allerdings aus 138 – teils sehr großformatigen – Gemälden, 61 graphischen Arbeiten und 4 Skulpturen. 1929 lag der Anteil von Gemälden bei 97, wobei die größten Gemälde von Klimt waren. Daneben wurden 14 graphische Arbeiten gezeigt, mit denen vor allem die großen französischen Meister wie Paul Cézanne, Auguste Renoir, Auguste Rodin und Henri Toulouse-Lautrec vertreten waren, aber auch Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel und Emil Nolde. Neben dem Solitär-Gobelin von Andersen wurden aber insgesamt 31 Skulpturen gezeigt, von denen 11 sehr große Werke im Außenbereich gezeigt wurden. Vom Verhältnis 203:12 kommt man dann auf ein deutlich geringeres Verhältnis von 132:11. Diese „Sparsamkeit“ in der Raumgestaltung wurde immer wieder in Zusammenhang mit dem ostasiatischen Raum bzw. speziell mit Japan gebracht.³⁴⁶ Die japanische Kunst und deren Gestaltungsmittel waren in Wien über die Secession vermittelt worden. Emil Orlik war 1900 nach Japan gereist und im selben Jahr (20.1. – 15.2.1900) fand die 6. Secessionsausstellung statt, die der japanischen Kunst gewidmet war. Während diese Ausstellung eher geringes Interesse bei den Besuchern hervorrief, machte diese Ausstellung doch einen deutlichen Eindruck auf die Künstler der Secession.³⁴⁷ Dies manifestierte sich nicht nur in deren Kunstwerken, sondern auch in der Ausstellungsgestaltung, die immer puristischer wurde.³⁴⁸ Dieser Purismus

³⁴⁴ Bättschmann 1997, S. 146.

³⁴⁵ Die Auswahl aus einem Bestand für die Ausstellung musste sich erst entwickeln, wurde aber dann zu einem „wesentlichen Aspekt“ (Horne 2016, S. 34). Damit einhergehend wurde auch die Notwendigkeit von immer ausgedehnteren Museumsdepots drängender.

³⁴⁶ Vgl. Bode 1905: „Ich weiß, daß der heutige Geschmack, namentlich der Künstler, die Symmetrie nicht liebt, daß einzelne Dekorationskünstler, nach Lenbachs Vorbilde, in der Aufstellung der Kunstwerke die Isolierung bis zur vollständigen Verzettlung treiben; aber solche japanischen Grundsätze, selbst wenn sie für die moderne Kunst berechtigt wären, können für die Kunst der Renaissance, welche stets auf Symmetrie und Harmonie, auf architektonische und monumentale Wirkung ausging, gar nicht in Betracht kommen.“

³⁴⁷ Siehe dazu Japan 2018.

³⁴⁸ 1902 sieht Wilhelm Schäfer in seiner Kritik zu einer Düsseldorfer Ausstellung noch einen eklatanten Unterschied: „Ich sprach von der modernen Sucht, aus bloßen Stimmungen Innenarchitektur zu schaffen. Dafür bieten die Wiener

wurde dann auch in die Moderne Galerie übersetzt. Da die Berichterstattung über die Moderne Galerie in Wien selbst sehr spärlich ist, muss man diesbezüglich Reaktionen auf ähnlich gestaltete Räume andernorts zurückgreifen. Wie die schlichte Ausstellungsgestaltung auf den damaligen Museumsbesucher gewirkt haben mag, kann man an einem Artikel über das Ostasiatische Museum in Berlin ersehen. Karl Scheffler beschreibt darin den dort gemachten Versuch „die Räume im Ausmaß und in der Stimmung japanischen Wohnräumen anzunähern und also mit betonter Absichtlichkeit nur wenige Gegenstände [auszustellen].“³⁴⁹ Auch die Wandgestaltung ist so schlicht wie in der Modernen Galerie: „die Wände sind glatt, gehen ohne Gesimse zur Decke über, sind einfarbig gestrichen und nur durch marmorartige Muster und Goldspritzer diskret belebt.“³⁵⁰ Scheffler spricht von der „Sparsamkeit bei der Aufstellung“, bei der nur wenige Werke ganze Wände für sich beanspruchen. Wie das auf den Besucher, auch den wohlwollenden, wirkt, zeigt sich in seinen nächsten Worten:

Das ist nicht Armut. Es sind Kunstwerke genug vorhanden, um dreimal vollständig zu wechseln. Es ist Prinzip. Ein an sich vornehmes Prinzip, das in diesem Fall aber etwas weit getrieben erscheint. Die Stimmung in den Museumsräumen ist ja merkwürdig genug, sie ist auch eindringlich. Das Ganze mutet jedoch etwas trocken an, es sieht zu sachlich, zu diskret aus.³⁵¹

Diese Worte könnten so auch auf die Moderne Galerie übertragen werden. Gerade im direkten Nebeneinander zu den prächtigen Barockräumen mit den stuckierten Decken und Wandbemalungen, wirkte der Museumsraum sehr nüchtern. Dazu kam der günstige Bodenbelag aus Gummi gegenüber dem sonst üblichen Parkett. Einzige Aufwertung waren die Messingtürrahmen, die im wahrsten Sinne einen Glanzpunkt bildeten. Ebenso stark vereinzelt wie die Kunstwerke im Inneren zeigt sich auch die Aufstellung der Skulpturen im Kammergarten. Sie waren so aufgestellt, dass kaum zwei Werke direkt miteinander verglichen werden konnten. Für Hans Tietze verkörperte

Säle der Kunstausstellung ein Beispiel, ebenso glänzend wie bedenklich; (...) das ist alles feinsten oder sagen wir ruhig raffiniertester Geschmack, aber auch nicht viel mehr. Laune, unorganisch, und auch wohl Reminiszenz, trotzdem alles an Stimmung, Klang und Farbigkeit einem van de Velde'schen Raum überlegen ist. Es mag für einen reichen Mann eine besondere Verlockung darin liegen, besonders wenn er ein wenig Parvenü ist, sich in den — wie leckere Äpfel angefalteten — Reizen einer so überfeinen Geschmackskunst als Erbe zu fühlen: es ist das Ende einer Kultur, kein Anfang.

Und da muß ich noch sagen: so sehr die Kunst der Wiener an die Japaner erinnert und ihren Einfluß nicht leugnet, es ist doch ein prinzipieller Unterschied da: die Wiener dekorieren (man sieht mit dem ersten Blick am meisten, mit jedem folgenden weniger). Die Japaner machen Kleinkunst. Der erste Blick sagt vielleicht gar nichts, aber mit jedem weiteren wächst das Entzücken. Damit hängt zusammen, daß man bei den Wienern den Zweck meist gar nicht sieht, während bei den Japanern jeder Gegenstand zunächst nur Zweck ist und erst bei seiner durchaus notwendigen Gestaltung durch die Zierde seiner Ausführung überrascht. (...) Wenn der Japanismus daran hilft, uns aus dem angeklebten ornamentalen Plunder zu einer einfachen schönen Gestaltung der Dinge zu führen, hat er mitgewirkt zu dem Ziel alles modernen Lebens.“ (Schäfer 1902, S. 53) Diese Diskrepanz schließt sich aber im Laufe der Zeit, die Form gewinnt immer mehr an Bedeutung und leere Dekorationselemente verschwinden.

³⁴⁹ Scheffler 1924b, S. 321.

³⁵⁰ Ebd., S. 321.

³⁵¹ Ebd., S. 321 – 322.

dieser Statuengarten ein barockes Gesamtkunstwerk in dem Sinne, dass ein „stimmungsvolles Ganzes“ geschaffen wurde. Zugleich wurde aber auch hier durch die Vereinzelung die Wirkung jeder Skulptur verstärkt.³⁵² Als besonders geglücktes Beispiel wird von Tietze, wie auch von Grimschitz und Meier-Graefe die *Eva* von Auguste Renoir genannt (Abb. 13), die in der Mitte eines Bassins aufgestellt ist „genauso wie sie sich der Künstler selbst dachte“.³⁵³ Aber auch bei den anderen Skulpturen wurde die Aufstellung im Freien als ideal gesehen. So schreibt Georg Jacob Wolf 1926 über die Verlebendigung von Museen:

Wir müssen heute, soweit es sich um Einbeziehung von Plastik in ein Museum handelt, immer im Auge behalten, wie wertvoll es ist, Luft und Licht an der Verlebendigung einer Statue, einer Büste, eines Torso mitarbeiten zu lassen. Maillol trägt jedes Bildwerk, das er einem Besucher zeigt, ins Freie, erst da erhält es, nach seiner Meinung, das richtige Leben. Ein modernes Museum darf auf die Einbeziehung von Freilichträumen nicht verzichten,³⁵⁴

Diesem Gedanken folgten Haberditzl und seine Mitarbeiter mit der Einrichtung des Freilichtmuseums im Kammergarten, auch wenn sich offenbar manche Besucher um die Sicherheit und die Witterungsbeständigkeit machten. Darauf und auf weitere Vorwürfe kontert Carl Moll in der *Neuen Freien Presse*:

Und – Wien bleibt Wien – anstatt sich zu freuen, daß endlich wieder einmal etwas Positives geschaffen wurde, tobt man dagegen, wie es geschaffen worden ist. Gewiss hätte es jeder von uns irgendwie anders gemacht, ob erheblich besser bleibt eine offene Frage. Man klagt jetzt: Die Räume haben nur Seitenlicht, die Bilder sind schlecht, man fürchtet sogar, „daß die Bronzen im Freien durch die Witterung Schaden nehmen werden“! Kaiser Josef hält die Witterung schon einige Zeit aus, Coleone und andere noch viel länger.³⁵⁵

Zusammenfassend war die Intention des modernen Museums und insbesondere der Modernen Galerie in Wien den „Verlust an lebendiger Wirklichkeit“³⁵⁶, den die Kunstwerke erlitten, wenn sie in einem Museum ausgestellt würden, möglichst auszugleichen. Dieses Schlagwort der „Verlebendigung“ wurde immer wieder angeführt, wohl auch als Gegenentwurf zu dem berüchtigten „Museen als Leichenkammer der Kunst.“³⁵⁷ Auch wenn der Autor des Artikels, dem diese Schlagworte entnommen sind, sich über die kölnische Museumslandschaft äußerte, kann dies auch auf Wien übertragen werden. Man traf in der ganzen Museumswelt auf dieselben Probleme und Kritikpunkte. Auch Haberditzl selbst betitelte einen seiner wenigen Aufsätze *Die Museen sind die Friedhöfe der Kunst*³⁵⁸ und entgegnete darin dieser vorangestellten Aussage: „Helft, Freunde, dieses Schlagwort erschlagen! Der vieldeutige Vergleich hinkt wie der Teufel und mimt auch sonst sein Gehaben. Er

³⁵² Tietze 1929, S. 476.

³⁵³ Ebd., S. 476. Tatsächlich ist es die Venus, die *Eva* ist von Rodin.

³⁵⁴ Wolf 1926/1927, S. 209.

³⁵⁵ Moll 1929, S. 2.

³⁵⁶ Riezler 1932, S. 137.

³⁵⁷ Ebd., S. 137.

³⁵⁸ Haberditzl 1927, S. 1.

rumort in vielen Köpfen“³⁵⁹ Die Lösung des Problems eines wohlgeordneten Museums, das in seiner stringenten Ordnung wie eine Grablege mit „Familien-, Reihen- und Massengräbern“³⁶⁰ erscheint, wäre aber nach Haberditzl auch keine staatliche institutionalisierte „Galerie“ im Sinne eines Ausstellungshauses ohne festen Bestand.³⁶¹ Der Zusammenhang der Kunstwerke, ihre Herkunft und Verwandtschaft müsste stets sichtbar gemacht werden, aber eben mit den modernen zur Verfügung stehenden Mitteln, wie er sie durch die Einrichtung in der Modernen Galerie zwei Jahre später selbst propagierte. Bei diesen Mitteln ist die „weiße Wand“, die immer wieder als Identifikationsmarker dient, um ein wirklich modernes Museum auszuzeichnen, nicht unbedingt das wichtigste. Zum einen konnte die Inszenierung eines Ateliers auch durch lediglich helle Wandfarben definiert werden. Zum anderen war der Gedanke einer Raumgestaltung, die auf die ausgestellten Werke abgestimmt wäre, sie unterstützte, sie lebendig machte, sie in ihrer Besonderheit würdigte, aber auch Beziehungen zu anderen aufzeigte, entscheidender. Damit konnte also ein Stilraum in Sinne Wilhelm von Bodes oder die Räume, die Artur Scala im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie einrichtete, genauso als modern betrachtet werden. Das ultimative Ziel eines Museums sollte es sein „die Kunstwerke auf eine neue Art ‘sichtbar zu machen’“³⁶² Für den Besucher, der sich für den wissenschaftlich aufgearbeiteten Hintergrund des Kunstwerkes interessierte, würde diese inszenierte Wirklichkeit und Lebendigkeit unter Umständen wieder verloren gehen. Außerdem wäre das Museum nach einer gewissen Zeit nicht mehr interessant für weitere Besuche, weil alles dargebotene Wissen abgeschöpft wäre. Dieser Ermüdung musste man entgegenwirken, indem man die Bilder immer wieder umhängte, in neue Zusammenhänge brächte, neu und besser ausleuchtete und im Ganzen alles beweglich hielt.³⁶³ Diesen Prinzipien folgte Haberditzl, soweit ihm dies in den vorgegebenen Räumen und den begrenzten Mitteln möglich war.

Gegen die Idee, dass der Museumsdirektor in irgendeiner Weise verantwortlich sein könnte für die Qualität der Galerie und dass durch die Art der Ausstellung etwas gewonnen werden könnte,

³⁵⁹ Haberditzl 1927, S. 1.

³⁶⁰ Ebd., S. 1.

³⁶¹ In diesem Sinne argumentierte einige Jahre zuvor auch Hans Tietze, der besonders die Anlehnung des Kunstmuseums an die Wissenschaft kritisch sah. Einige daraus resultierende Auswirkungen bewertete er aber auch positiv: So hat das Museum des 19. Jahrhunderts in „einer bewunderungswürdigen Weise gesammelt und katalogisiert – systematisch, erschöpfend, objektiv – und so zahllose Werke aller Kunstkreise vor Untergang und Zerstreuung gerettet und vertiefter Erkenntnis zugänglich gemacht; es hat – konservierend und aufstellend – getrachtet, den Objekten ihre ästhetischen Werte zu erhalten, aber nur tastend und in vereinzelt Fällen an das Herausholen neuer Werte gedacht.“ (Tietze 1924a S. 66 – 67) Das Ziel ist wiederum, diese nun isolierten Kunstwerke in einem Museum und mit diesem zu einer harmonischen Ganzheit zusammenzufassen. Das gilt nicht nur für die Barockkunst, über die Tietze hier schreibt, sondern auch für die Museen der modernen Kunst.

³⁶² Riezler 1932, S. 138.

³⁶³ Ebd., S. 140 – 141.

verwahrte sich der Maler und Akademieprofessor Jehudo Epstein ganz besonders. In einer Invektive in der *Neuen Freien Presse*, die vor allem gegen Hans Tietze und dessen Lob auf Franz Martin Haberditzl gerichtet war, schreibt er:

[Tietze] stimmt einen Dithyrambus auf den Direktor an und sagt, ohne mit einer Wimper zu zucken, der Mann habe die Galerie aus dem Nichts geschaffen. Folgerichtig, denkt sich der Leser, darf, wer eine Galerie aus dem Nichts schafft, mit ihr auch machen was ihm beliebt. Die um die Materie Wissenden waren zu bequem, um zu protestieren, es ist ja auch nicht so einfach für Menschen, die des Schreibens nicht gewöhnt sind. Die Nichtwissenden nahmen die Behauptung als bare Münze hin. Der Vernünftige fragte sich allerdings sehr erstaunt: Wieso aus dem Nichts? War das Gebäude nicht da? War etwa die Idee, das Schloß Belvedere als Bildergalerie zu verwenden neu? Und wenn Gebäude, Kunstwerke, Idee da waren...?³⁶⁴

Epstein ging schließlich sogar so weit, dass er sein *Bildnis des Architekten Oskar Neumann*, das einzige Bild seiner Hand in der Modernen Galerie, zurückkaufen wollte, weil ihm „die Aufstellung in der Modernen Galerie und das ganze Milieu daselbst nicht passt“.³⁶⁵ Dieses Ansinnen wurde vom Kunstbeirat jedoch abgelehnt. Seinem Wunsch wurde lediglich in dem Sinne nachgegeben, dass das Gemälde aus der Ausstellung entfernt und deponiert wurde. Die konservative Künstlerschaft war von dem Wert neuer Inszenierungsstrategien und den Meriten des Direktors nicht überzeugt und blieb dies auch lange Zeit.

1.2.2.3. Die Moderne Galerie – Ausstellungshaus oder Museum?

Die ständigen Umhängungen waren bei der ersten Modernen Galerie von 1903 noch ein Diktat der Notwendigkeit, weil nur ein sehr geringer Prozentsatz des Bestandes auf einmal gezeigt werden konnte. Folglich fand ca. alle halbe Jahre eine Umhängung statt.³⁶⁶ Diese Neuaufstellungen waren dem Ideal unterworfen, möglichst viel davon zu zeigen, was vorhanden war. Auch wenn dabei ein Kurator keine sehr große Rolle gespielt haben dürfte, da die Gruppierung hauptsächlich chronologisch erfolgte, ist doch davon auszugehen, dass mit Dörmhöffer eine ordnende Hand Einfluss auf die Neuaufstellungen nahm.³⁶⁷ Die Kunstkommission war nur für die Ankäufe zuständig, die

³⁶⁴ Epstein 1926, S. 4.

³⁶⁵ BHA 1929, 403.

³⁶⁶ Das schreibt Haberditzl 1913 in einem Brief an Karl Baedeker als Erklärung, warum es nicht sinnvoll ist einzelne ausgestellte Bilder zu nennen. (BHA 1913, 434)

³⁶⁷ Wie es beispielsweise Otto Wagner in seinem idealen Museum der Gegenwart forderte: die zwanzig Ausstellungsräume darin sollten einfach nach und nach mit dem neuesten bestückt werden, was die entsprechenden 10 Jahre hervorgebracht hatten. (nach Schorske 1980, S. 105)

in wechselnden Ausstellungen dem Publikum präsentiert wurden. Für diese Neuerwerbungs- ausstellungen wurden nicht nur einige Bilder abgehängt, sondern es musste wegen des knappen Rau- mes die gesamte Galerie ins Depot verbracht werden.³⁶⁸

Bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs und in den darauffolgenden Jahren findet man in der Staatsgalerie darauf kaum Reaktionen. Im Gegensatz dazu plante man im Kunsthistorischen Mu- seum die Auslagerung mehrerer Gemälde, was zu einer Neupräsentation der übrigen Bestände führte.³⁶⁹ Die Ausstellungen, die dort gezeigt wurden, waren darauf ausgerichtet „die vergangenen Schlachten der österreichischen Armee [zu] glorifizieren beziehungsweise für die österreichische Kunst im Ausland Propaganda [zu machen].“³⁷⁰ In der Staatsgalerie hingegen war man hauptsäch- lich damit beschäftigt, den Bestand den neuen Sammlungsvorgaben anzupassen, Angebote einzu- holen, Künstler zu unterstützen und die Raumnot zu verwalten. Die trotz des angespannten Bud- gets erfolgten Ankäufe bildeten die Grundlage für Neuaufstellungen. Später verfiel man auf die Idee die Neuerwerbungen im Künstlerhaus zu zeigen.³⁷¹ Dies diente dazu, dass die 1918 gerade erfolgte „Neuaufstellung in den Räumen des Unteren Belvedere, die ein künstlerisch einheitliches Gepräge hat“³⁷² nicht gestört würde. Neben dem Künstlerhaus wären noch die Räume des Wirt- schaftsverbandes und der Secession infrage gekommen, aber die des Künstlerhauses waren wegen ihrer Größe und der günstigen Lage am besten geeignet. Anlässlich dieser Ausstellung erschien ein Katalog mit 108 Nummern, der die Ergänzungen hauptsächlich im Bereich der Galerie des 19. Jahrhunderts auflistete.³⁷³ Mit dieser Vorstellung der staatlichen Ankäufe wurden unter anderem dem Steuerzahler die aufgewendeten Kosten für die Bilderankäufe erklärt, weil ihm die Werke und deren Qualität vor Augen geführt wurden. Aber auch für die Anwerbung von künftigen Mäzenen für Kunst- oder Geldspenden waren diese Ausstellungen geeignet.

Es sollten jedoch nicht nur die Neuankäufe vorgeführt werden, sondern auch thematische Ausstellungen in der Modernen Galerie gezeigt werden. Als Räume für solche Wechselausstellun- gen fasste Direktor Haberditzl 1918 bereits die im Gardekomplex für

³⁶⁸ Tietze 1912a, S. 57.

³⁶⁹ Deiters 2016, S. 86.

³⁷⁰ Gustav Glück im Jahresbericht für 1915 am 23.6.1916 zit. nach Deiters 2016, S. 87. Eben solche Ausstellungen wurden zwischen 1915 und 1919 im Musée du Luxembourg gezeigt, um mit Gemälden die Kriegspropaganda zu unterstützen. (Bastoen 2016, S. 140)

³⁷¹ Bericht der Direktion von 1918: „Seit der Neuaufstellung der Staatsgalerie im Dezember 1916 wurden etliche Neu- erwerbungen gemacht, die nun im Künstlerhaus ausgestellt werden. Dies dient dem Zweck, den „Beweis für die inten- sive Ausgestaltung der Sammlung zu erbringen“ und „andererseits unsere heimischen Kunstfreunde zu möglichst en- ger Teilnahme an den so sehr einer Unterstützung bedürftigen Interessen der Galerie zu ermuntern“. Bei der Ausstel- lung von 1918 sollten allerdings vor allem die Kunstwerke älterer Epochen, die bei der Neuaufstellung 1916 nicht berücksichtigt werden konnten, gezeigt werden, ohne die Werke lebender Künstler. (BHA 1918, 560)

Durch diese ausgelagerte Ausstellung der Neuerwerbungen würde auch die akute Raumnot unter der die Galerie immer leidet noch deutlicher in das öffentliche Bewusstsein rücken. (BHA 1918, 560)

³⁷² Ebd.

³⁷³ Anonym (Cicerone) 1918, S. 216.

Ausstellungen von Werken aus den reichen Sammlungen der Mitglieder des Staatsgalerievereines, historische Ausstellungen und Ausstellungen von Künstlergruppen, welche nicht den Vereinigungen angehören, sei es jüngerer Künstler in Wien, einzelner hervorragender Meister, deren Gesamtwerk gezeigt werden soll, Nachlaßausstellungen, Künstler aus der Provinz, wichtige Erscheinungen des Auslandes, programmatische Ausstellungen zur Hebung der Volksbildung u.s.w., u.s.w.³⁷⁴

ins Auge. Die Geschichtslosigkeit dieses mehrfach umgebauten Gebäudeteils, der keinerlei historische Reminiszenzen mehr aufwies, hätte als blanke Leinwand den idealen Hintergrund für eine Ausstellungshalle geboten. Die Freimachung dieser Gebäudeteile zog sich jedoch hin, so dass einstweilen diesbezüglich keine Schritte unternommen werden konnten. Am 6. Mai 1921 beantragte Haberditzl einen Kostenzuschuss für die Neuauftellung der Österreichischen Staatsgalerie. Seit der letzten Ausstellung von Neuerwerbungen 1918 hatte die Galerie trotz der schwierigen finanziellen Lage eine bedeutende Anzahl von Ankäufen tätigen können. Diese Ankäufe sollten diesmal in der Staatsgalerie selbst ausgestellt werden, da eine neuerliche Auslagerung dieser Art von Ausstellung im Künstlerhaus oder anderen Räumen zu kostspielig gewesen wäre.³⁷⁵ 1922 wurde eine erneute Ausstellung der Neuerwerbungen in der Staatsgalerie gezeigt, diesmal schon in den Räumen des Unteren und des Oberen Belvedere.³⁷⁶ Die Moderne Galerie war zu diesem Zeitpunkt auf Grund der Umbaumaßnahmen für die anderen Untermuseen geschlossen.

1929 wurde die Moderne Galerie in den Räumen der ehemaligen Orangerie eingerichtet. Weitere Räume wurden für Depot- oder Kanzleizwecke benötigt, so dass dauerhaft nur die Ausstellungsräume im Oberen Belvedere bestanden. Bis dahin wurden aber immer wieder eine große Anzahl an Räumen für eine Ausstellung von Neuerwerbungen ausgeräumt.³⁷⁷ Bei der zweiten Modernen Galerie war „die Veränderung in der Aufstellung ein wesentliches Merkmal“³⁷⁸. Darauf verwies auch die Bezeichnung der Modernen Galerie im Vergleich zu den anderen Untermuseen. Das Barockmuseum war ein *Museum*, die Museen für das 19. Jahrhundert und die Moderne wurden jedoch als *Galerie* bezeichnet. Neben der langen Begriffsgeschichte, die auch mit der Architektur

³⁷⁴ BHA 1918, 573, Q 1.7. Haberditzl betont hier erneut die Bedeutung dieser Ausstellungen für die Anwerbung von Mäzenen: „jede Neuinstallierung [kann] zugleich auch eine Anregung und Attraktion für unser Kunstleben bieten.“ (Ebd.)

³⁷⁵ Die Galerie selbst musste jedoch auch einige Kosten aufbringen. Unter anderem für einige Glasstürze und Postamente, das Streichen von mehreren Räumen und die Durchführung notwendiger Rahmungen. Diese Kosten konnten nicht aus dem eigenen Galerieverlag bestritten werden, wurden jedoch niedrig gehalten, da die Arbeiten teilweise durch das eigene Personal durchgeführt wurden und beliefen sich daher auf 30.000 Kronen, die auch bewilligt wurden. (BHA 1921, 270)

³⁷⁶ BHA 1922, 180.

³⁷⁷ Die Ankäufe selbst wurden weiter in den *Mitteilungen der Österreichischen Staatsgalerie* veröffentlicht. (Mlnarik 1996, S. 53) Dies zeigt einmal mehr, wie wichtig die Vermittlung dieser Käufe an das Publikum war.

³⁷⁸ BHA 1930, 792, Q 4.4. Mit diesen Worten lehnte Haberditzl am 7.1.1930 die Anfrage bezüglich eines Sonderdruckes seines Aufsatzes über die Moderne Galerie ab. Seit er diesen Aufsatz verfasst hatte, sind fast zwei Jahre vergangen und mehrere Veränderungen durchgeführt und derer sollten noch mehr folgen, so dass bis zum Erscheinen des Sonderdruckes die Bilder in der Ausstellung nicht mehr mit den im Aufsatz erwähnten übereinstimmen würden.

der Museumsräume zu tun hatte, suggerierte dieser Name dem Besucher eine rege Ausstellungstätigkeit im Sinne von Wechseln in den ausgestellten Objekten oder thematischen Schauen. Für die Galerie des 19. Jahrhunderts war die Frequenz jedoch weit niedriger angesetzt. Das lässt sich daran ersehen, dass im Katalog von 1924 die einzelnen Räume im Lageplan nicht nur mit allgemeinen Namen von Schulen oder Gruppen – z.B. „Nazarener“, „Deutsch-Römer“ oder auch „Franzosen“ – beschrieben wurden, sondern auch mit einzelnen Künstlernamen, z.B. „Fendi“, „Waldmüller“ oder „Lampi Fäger“. So konnten zwar Werke der einzelnen Künstler ausgewechselt werden, die Grundstruktur blieb aber wohl auf einige Zeit dieselbe. In der großen Anlage des Oberen Belvederes war zeitgleich zu dieser stationären Aufstellung der Werke in den beiden oberen Stockwerken im Erdgeschoß die Möglichkeit gegeben, in wechselnden Ausstellungen den weiteren Bestand zu zeigen.³⁷⁹ In diesen zwei Sälen sollte „das qualitative Prinzip durch das quantitative ergänzt werden, (...) [e]in Chor zur Begleitung der Solisten in den oberen Stockwerken.“³⁸⁰

Die Moderne Galerie hatte demgegenüber eine anders gelagerte Aufgabe und war noch weniger Museum als die Galerie des 19. Jahrhunderts. Zwangsläufig konnte ein Ausstellungsraum, der sich auf aktuelle Kunst spezialisierte, kein festes Gebilde sein. Die neue Kunst musste immer wieder in den Ausstellungszusammenhang eingefügt werden und die alte dafür Platz machen. „Das Rotationsprinzip der Wechselausstellungen ist das Paradigma des modernen Museumsbetriebes“, wie es auch 1919 in der Modernen Abteilung der Nationalgalerie im Berliner Kronprinzenpalais eingerichtet wurde.³⁸¹ In der zweiten Modernen Galerie wurden fast nur Umhängungen durchgeführt und keine thematischen Ausstellungen veranstaltet. Am 5.1.1928 beschrieb Franz Martin Haberditzl in einem Statut für die Moderne Galerie das Sammlungskonzept deren Besonderheit:

§6. Anders als die ständige museale Aufstellung der Kunstwerke in den Galerien historischen Charakters (Galerie des XIX. Jahrhunderts, Barockmuseum) besteht die Moderne Galerie als Museum lebender Künstler in ihrer Organisation in wechselnden Ausstellungen, dergestalt, daß nach Tunlichkeit Werke lebender Künstler in entsprechenden zeitlichen Intervallen in stets neuer Gruppierung der Öffentlichkeit dargeboten werden. (Diese wechselnden Aufstellungen sind zunächst auch wegen des vorläufigen Raummangels – da nur ein Drittel des Bauadaptierungsplanes zur Durchführung gelangen konnte – in verschärftem Maße notwendig.)³⁸²

Damit schließt sich der Kreis, der mit den Vorstellungen vor Gründung dieser Institution begonnen worden war. Die Moderne Galerie, die der gesamten österreichischen Künstlerschaft eine für alle zugängliche und nur nach objektiven Gesichtspunkten kuratierte Ausstellungslokalität bieten sollte, würde damit dieser Aufgabe endlich vollständig gerecht. 1936 wurde ein Aktionsprogramm

³⁷⁹ Vorwort Haberditzl Katalog Galerie des 19. Jahrhunderts 1924. S. VIII.

³⁸⁰ Tietze 1925, S. 30.

³⁸¹ Joachimides 2001, S. 166.

³⁸² BHA 1928, 22, Q 1.14.

für die Österreichische Galerie in den Jahren 1936 und 1937 entwickelt und Dr. Leodegar Petrin, dem Leiter des Denkmalamtes vorgelegt. Die Moderne Galerie war zu dieser Zeit schließlich immer noch nur eines von drei Untermuseen der Österreichischen Galerie, so dass die vorhandenen Ressourcen aufgeteilt werden mussten. Dabei gab es in den Ausstellungsräumen im Oberen Belvedere nicht nur Ausstellungen, die zur Galerie des 19. Jahrhunderts gehörten. Im Januar 1937 sollte eine Neuaufrstellung des größten Teils der Modernen Galerie erfolgen, weil in den vergangenen Jahren viele Neuerwerbungen dazugekommen waren, die zunächst leihweise bei anderen Ausstellungen zu sehen waren. Für diese Umstellung sollten drei Wände neu ausgemalt werden. Die zweite Moderne Galerie war also einerseits ein fest installiertes Museum, wurde aber andererseits auch immer wieder neugestaltet, allerdings in größeren zeitlichen Abständen als bei einer Ausstellungshalle zu erwarten wäre.

1.2.3. Bestand und Sammlungsentwicklung der Modernen Galerie

Die Moderne Galerie hatte bei ihrer offiziellen Gründung 1903 lediglich ein sehr vages Programm. Im zeitgleich zur Eröffnung erscheinenden Katalog, den Moriz Draeger verfasst hatte, spricht dieser im Vorwort davon, dass der Anspruch der Modernen Galerie darin bestünde „einen einigermaßen vollständigen Überblick über die Kunstentwicklung des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts zu bieten.“³⁸³ 1902 wurde in einem Vorentwurf zu einem Statut aus dem Gemeinderat der Stadt Wien festgestellt:

Die Galerie bezweckt die Förderung der bildenden Kunst in Österreich durch die Darstellung des künstlerischen Schaffens vom Regierungsantritte seiner Majestät des Kaisers Franz Josef I. angefangen. Dieser Zweck wird durch Erwerbung der hervorragendsten einheimischen Werke, ferner auch durch Erwerbung von Meisterwerken des Auslandes erreicht.³⁸⁴

Dass sich der Beginn des Sammlungsgebietes mit fortschreitender Zeit immer weiter verschieben musste, lag in der Natur der Sache. Besonders Hans Tietze kritisierte die Idee eines Museums der Gegenwart immer wieder. So schreibt er 1925 im *Cicerone*:

Diese ununterbrochen und unaufhörlich flutende Lebendigkeit museal zu erfassen und darzustellen, ist in einem gewissen Maße eine Contradictio in adjecto und ich bekenne, daß mir das Problem des Zeitmuseums mit seinem bekannten Konflikt zwischen zu früh und zu spät, noch mehr mit seinem Widerspruch zwischen dem Lebensrecht des Dargebotenen und der musealen Perspektive seiner Darbietung bisher nicht restlos gelöst zu sein scheint.³⁸⁵

In der Tat verkleinerte sich der projektierte Zeitausschnitt von der ersten zur zweiten Modernen Galerie beträchtlich, vor allem weil ein Großteil der 1903 ausgestellten Werken in die Galerie des 19. Jahrhunderts eingefügt wurde.

1.2.3.1. Der Grundstock – ein Sammelsurium

Für die Ersteinrichtung der Modernen Galerie wurde auf einen Grundbestand aus staatlichem Besitz, Besitz des Landes Niederösterreich und der Gemeinde Wien zurückgegriffen. Den Großteil dieses Bestandes stellte das k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht, das ab 1851 Kunstwerke

³⁸³ Katalog MG 1903, S. XIII. Später wurde die Grenze etwas eindeutiger gezogen, wobei Liebermann, Corinth und die dazugehörigen Künstlerkreise zur modernen Kunst gerechnet wurden. Man nahm also als Kriterium „das Durchdringen der impressionistischen Auffassung“ an, was Tietze für etwas zweifelhaft hielt. Er meinte, dass sich diese Grenze bei der Eröffnung der zweiten Modernen Galerie bewähren oder nicht bewähren würde. (Tietze 1925, S. 30)

³⁸⁴ Gemeinderath der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien Nr. 13 ex 1902, Antrag des Stadtrathes (Z.222 ex 1902) Gründung und Erhaltung einer „Modernen Galerie in Wien“, Referent: Gemeinderath Dr. Krenn, Beschluss vom 14. Jänner 1902. (AVA, CUM, Inv. Nr. 2413/1902, Ad. 2413) Drei Jahre später steht in einem weiteren Statutenentwurf des Unterrichtsministeriums als Galeriezweck die „Förderung der bildenden Kunst in Österreich durch Darstellung des künstlerischen Schaffens im XX. Jahrhundert“. AVA, CUM Inv. Nr. 46461/1905 (14.12.1905) „Grundzüge eines Statutes für die moderne Galerie, § 2“

³⁸⁵ Tietze 1925, S. 22.

von zeitgenössischen Künstlern angekauft hatte.³⁸⁶ Neben ein paar Viennensia aus der Gemeinde Wien und einigen niederösterreichischen Leihgaben waren außerdem die Schenkungen von Privatsammlern von großer Bedeutung. Unter diesen taten sich einige besonders hervor und waren auch in den folgenden Jahren der Modernen Galerie gegenüber wohlwollende Mäzene. Zu nennen wären vor allem der regierende Fürst Johann von und zu Liechtenstein, aber auch Graf Lanckoroński-Brzezie und der Spender der Klinger-Bilder, Alexander Hummel.³⁸⁷ Daneben hatte sich besonders die Vereinigung der bildenden Künstler Österreichs, also die Secession um den Erwerb zeitgenössischer Kunst für die Moderne Galerie verdient gemacht. Sie hatte laut Eigenauskunft in ihren Statuten³⁸⁸ einen Teil ihrer Einnahmen für den Ankauf von Kunstwerken für die Moderne Galerie vorgesehen.³⁸⁹ Doch nicht nur durch eigene Ankäufe auch durch die Vermittlung von „opferwilligen Kunstfreunden“³⁹⁰ oder dem direkten Angebot zum Kauf an das Unterrichtsministeriums wurde der Bestand der Modernen Galerie durch die Secession erweitert. Damit konnten die Secessionisten Einfluss auf den Inhalt dieser Neugründung nehmen und sich selbst sowie von ihnen geschätzte Künstler dorthinein platzieren. Dadurch gelangten auch eher kontroverse Werke oder von staatlichen Behörden zum Kauf abgelehnte Werke in die Galerie: „Trotz der Begeisterung, mit welcher Segantini von der Bevölkerung aufgenommen wurde, hat keine öffentliche Galerie ein Werk des Meisters angekauft.“³⁹¹ Mit privaten Mitteln wurden schließlich die *Bösen Mütter* angekauft, auch wenn das eigentliche Ziel ein anderes Werk war:

Freilich waren unsere Hoffnungen im Anfange höher gespannt. Auf den Besitz des großen Triptychons der Alpenwelt richtete sich der Ehrgeiz der Wiener Kunstfreunde, und, zumal nach dem Besuche des Kaisers in der „Secession“, gab man sich der Erwartung hin, daß es durch staatliche Mittel gelingen werde, das größte Werk des größten österreichischen Künstlers der letzten Generation für Oesterreichs Hauptstadt zu gewinnen. Diese Hoffnung hat man opfern müssen – wenigstens vorläufig. An maßgebender Stelle waren zwar der gute Wille und die edle Intention unverkennbar vorhanden, aber wie das in Oesterreich so kommt, die „Umstände“ erwiesen sich, gerade in dem Moment, wo gehandelt werden mußte, als „nicht günstig“, und nothgedrungen mußte man von dem schönen Project zurücktreten – wenigstens vorläufig! Da sich nun, bei der Leitung unserer Hofmuseen, von der man eine Initiative wol hätte erwarten können, verwunderlicherweise nichts rührte, so

³⁸⁶ Diese wurden zunächst unter anderem in der Akademie der bildenden Künste bei St. Anna und dann in der Galerie am Schillerplatz ausgestellt bzw. deponiert. (Mnarik 1996, S. 46)

³⁸⁷ Im Katalog wurden noch weitere Personen namentlich genannt: Dr. Richard Drasche von Wartinberg, Wilhelm von Boschan, Ernst Mauthner, Dr. Anton Löw, Ida von Gutmann-Wodianer, Baronin Marie Ferstel, Adam Politzer, Rudolf Auspitz, Gustav Figdor, Jenny Mauthner, Eduard Gerisch, Herr Lieder-del Ellevaux, Erbe von Ludwig Reithoffer sowie weitere anonyme Spender. (Katalog MG 1903, S. IV – VI)

³⁸⁸ Diese wurden im Januar 1898 in Ver Sacrum publiziert und wie auch der Paragraph, der die Gründung der Modernen Galerie als Ziel haben sollte, wurde auch der zur Finanzierung derselben an dieser Stelle nicht zitiert. (Anonym (VS) 1898c, S. 27)

³⁸⁹ Anonym (NFP) 1900a, S. 4. Die Neuerwerbungen für die Moderne Galerie wurden zudem immer wieder in Ver Sacrum aufgelistet bzw. erwähnt. (Anonym (VS) 1900a, S. 36; Anonym (VS) 1900b, S. 186; Anonym (VS) 1901a, S. 139, Anonym (VS) 1901b, S. 183; Anonym (VS) 1901c, S. 200, Anonym (VS) 1901d, S. 210)

³⁹⁰ Anonym (VS) 1901a, S. 139.

³⁹¹ Ebd., S. 139.

verdient es um so höhere Anerkennung, daß aus der Mitte unserer Künstlerschaft und kunstsinnigen Bürgerschaft heraus die Initiative erwuchs, die immerhin recht bedeutenden Mittel für den Ankauf eines anderen Hauptwerkes von Segantini aufzubringen. So braucht man denn jetzt wenigstens nicht in deutsche oder italienische Museen zu gehen, um sich von dem Schaffen des südtirolischen Meisters eine Vorstellung zu bilden. Die ungenannten Geber aber haben sich selbst geehrt, indem sie einer Künstlervereinigung die Mittel gewährten, um der Hauptstadt Oesterreichs ein Geschenk zu machen, für das noch Generationen dankbar sein werden.³⁹²

Es gab also schon vor der Eröffnung der Modernen Galerie Fragen bzw. Konflikte über deren Bestückung. Die Hofmuseen fühlten sich nicht zuständig für moderne Kunst, trotz der Modernen Abteilung im Kunsthistorischen Museum und trotz der positiven Haltung zumindest eines Teils der Öffentlichkeit gegenüber den aktuellen Kunstbewegungen.³⁹³ Diese Sammlungslücke sollte die Moderne Galerie schließen. Ohne ein klares Sammlungskonzept darüber, was angekauft werden sollte und was nicht, wurden solche Entscheidungen einem Ministerium überlassen, was der Geschwindigkeit des Kunstmarktes nicht angemessen war. So verlegte sich die Secession darauf bei diesem Problem einzuspringen und selbst schnell zu reagieren bzw. Ankäufe über ihre Mäzene möglich zu machen. In der Denkschrift, die 1901 in *Ver Sacrum* veröffentlicht wurde und an den Unterrichtsminister Wilhelm von Hartel gerichtet war, wird das interne Programm der Secession für die Moderne Galerie noch klarer:

Nicht die Hinzufügung eines Depots für moderne Bilder zu den bestehenden Sammlungen alter Bilder hatten wir dabei im Sinne, sondern die Schaffung eines Institutes, das unserem Volke Gelegenheit bieten sollte, das gewaltige, die Kunst unserer Tage bewegende Drängen und Ringen nach neuen Idealen nachfühlend mitzuerleben. Das Publicum sollte fortan nicht mehr wie jetzt hilflos, nach Schlagworten haschend, den Schöpfungen, die der Zufall der vorübergehenden Kunstausstellungen ihm vor Augen führte, gegenüberstehen, es sollte befähigt werden, eines der denkwürdigsten culturellen Entwicklungsphänomene der Gegenwart mit offenen, sehenden Augen mitzugenießen, statt darüber, vielleicht erst lange nachher, durch kunstgeschichtliche Schriften unterrichtet zu werden.³⁹⁴

Das Ziel einen Kunstspeicher zu erschaffen, der enzyklopädisch möglichst von jedem Künstler ein Werk enthalten und zeigen sollte, wurde von der Secession abgelehnt. Während das Unterrichtsministerium bei seinen Ankäufen nach dem Prinzip der Vollständigkeit vorging, wollte die Secession durch ihre eigenen Ankäufe Beispiele geben, wie die Ankäufe ihrer Meinung nach aussehen sollten. Dies sollte aber keinesfalls die staatlichen Bemühungen ersetzen. Ziel der Secession war

³⁹² Anonym (NFP) 1901a, S. 6.

³⁹³ Die moderne Abteilung geht zurück auf die *Teutsche Schule*, wie sie der Katalog der kaiserlichen Gemäldegalerie im Belvedere 1783 anführt. Dort wurden zeitgenössische österreichische Künstler genannt, die im Jahrhundert darauf in vier Räumen des Oberen Belvederes ausgestellt wurden. Für diese Abteilung wurden viele Ankäufe aus den Akademieausstellungen getätigt und ab 1891 auch aus den Ausstellungen der Künstlergenossenschaft im Künstlerhaus. Auch diese Ankäufe bedingten einen ständigen Austausch der gezeigten Objekte in den Ausstellungsräumen. Später bildeten diese Werke die Grundlage der Galerie des 19. Jahrhunderts in der Österreichischen Staatsgalerie. (Grabner 1996, S. 35)

³⁹⁴ Anonym (VS) 1901e, S. 342.

keine „gewissenhaft angelegte Beispielsammlung zu einem österreichischen Künstlerlexikon (...), sondern jene Werke der Kunst unserer Tage zu erwerben, die in unauslöschlicher Weise die Spur ihres Geistes der Gesamtentwicklung eingeprägt haben.“³⁹⁵ Durch eine solche Auswahl würde nicht nur die Bedeutung einiger Kunstströmungen besonders gewichtet, sondern auch die zukünftigen Richtungen angelegt. Die in der Modernen Galerie ausgestellten Bilder würden jungen Künstlern als Vorbilder dienen und diese in ihrer künstlerischen Entwicklung beeinflussen. Insofern hatte die Moderne Galerie in der Kunst dieselbe Aufgabe wie das Österreichische Museum für Kunst und Industrie für die Handwerker bzw. Kunstgewerbler. Das Kunstgewerbemuseum konnte und musste auf eine lange Tradition des Sammelns von Werken aus seinem Fachbereich zurückgreifen. Dagegen war der Bestand von zeitgenössischer Kunst in staatlichem Besitz nicht sehr groß, so dass man große Teile der Kunst des 19. Jahrhunderts mit in die Moderne Galerie integrierte, um sie zu füllen. Es gab in Wien keine historische Sammlung zeitgenössischer moderner Kunst, abgesehen von der Akademiegalerie, die zwar lebende Künstler – vornehmlich ihre eigenen Schüler und Lehrer – ankaufte, aber nicht als modern gelten konnte. Wie auch in Großbritannien, wo man auf wenig eigene Tradition in künstlerischer Hinsicht zurückgreifen konnte, war auch Österreich hinsichtlich nationaler und moderner Kunstsammlungen ein weißer Fleck. Die Secessionisten sahen diese Tatsache ebenfalls positiv:

Uns drückt in Österreich in Sachen moderner Kunstsammlungen keinerlei Vergangenheit. Sollen wir diese Schwäche nicht noch nach Jahrzehnten als solche empfinden, so müssen wir jetzt unsere Stärke aus ihr machen. Nirgends noch ist der Typus der modernen Galerie geschaffen, und nirgends ist in dieser Beziehung so wenig präjudiciert, herrscht so viel Freiheit ihn zu finden, als bei uns.³⁹⁶

In dieser ideal gedachten Welt wurden aber die beschränkten finanziellen Mittel, die eher konservativ eingestellte Öffentlichkeit, die diese Mittel bereitstellen sollte und die unterschiedlichen Ansichten über die richtige Auswahl aus der zeitgenössischen Kunst, unberücksichtigt gelassen. So verlautbarte auch der über die Secession angeworbene Mäzen Alexander Hummel anlässlich der Schenkung des *Urteil des Paris* seine eigenen Vorstellungen zum Sammlungsprogramm der Modernen Galerie. Er knüpfte an seine Widmung die Bedingung des Ankaufes von *Christus im Olymp*, was einen nicht unbeträchtlichen finanziellen Aufwand für die im Entstehen begriffene Moderne Galerie bedeutete. Auch wenn das Geld dafür nicht aus staatlichen Quellen floss, mussten doch die Ströme der Förderer dafür in diese Richtung gelenkt werden. Für Hummel, der ein begeisterter Anhänger der Kunst Max Klingers war, bedeuteten diese Werke den Höhepunkt in der modernen Kunst, die nicht nur besondere Ausstellungsbedingungen einfordern konnten, sondern auch nach

³⁹⁵ Anonym (VS) 1901e, S. 343.

³⁹⁶ Ebd., S. 348 – 349.

einer bestimmten Umgebung verlangten. Hummel vermisste dezidiert ein eindeutiges Sammlungsprogramm der Modernen Galerie, was er aber auch der Tatsache zuschrieb, dass kein Direktor ernannt worden war. Er stellte sich einen Mann wie Hugo Tschudi vor, der sich bereits vor Eröffnung der Modernen Galerie in Wien durch Reisen ein Bild von vergleichbaren Institutionen machen sollte und den Markt und die Künstler kennenlernen müsste.³⁹⁷ Dies hätte wahrscheinlich im Sinne Hummels eine starke Hinwendung und engen Kontakt mit den noch lebenden Künstlern bedeutet und die Frage, welche ihrer Kunstwerke und wie sie dies ausgestellt haben wollten. Das Engagement Hummels wurde denn auch nicht von allen Kritikern positiv gesehen. Adalbert Seligmann schreibt in der *Neuen Freien Presse*:

Es war damals gerade lohnend, dem Staate gefällig zu sein, und so fanden sich einige Mäcene, die wertvolle Widmungen stifteten – nicht immer zum besten der Sache. Die zwei Klingerschen Riesengemälde zum Beispiel, von den Spendern um kolossale Summen erworben, sind beträchtlich überschätzt und werden wohl in absehbarer Zeit mehr als Kuriositäten und Dokumente eines auf anderen Gebieten glücklicheren, ungeheuren Wollens die Kunsthistoriker interessieren.³⁹⁸

Doch auch wohlgesonnenere Kritiker schätzten diese Geschenke durchaus als Einflussnahmen der Schenkenden ein. Ludwig Hevesi schreibt 1903 in der *Kunstchronik* über Hummels Schenkung: „Ein Akt künstlerischer Propaganda, der bei uns gewiss Nachfolge finden wird.“³⁹⁹ Durch die Widmung von Bildern konnten also von den Mäzenen bestimmte Künstler eindeutig gefördert werden. Umso mehr, wenn mit der Schenkung die Bedingung der tatsächlichen Aufstellung in den Galerieräumen verknüpft wurde. Die unbeschränkte Aufnahme dieser Kunstgeschenke war nicht nur angesichts des sehr begrenzten Depot- und Ausstellungsraumes der Modernen Galerie schon bald problematisch.⁴⁰⁰ Doch nicht nur Quantität auch Qualität der Sammlung wurden nicht reglementiert. Solange diese Schenkungsangelegenheiten von Kunstreferenten des Unterrichtsministeriums geregelt wurden, die selbst entweder aus politischer Rücksichtnahme oder auch aus mangelndem diplomatischem Geschick solche Bedingungen annahmen, wurde der staatliche Besitz immer weiter zu einer willkürlichen Ansammlung von Kunstwerken, die aus verschiedenen Quellen und mit unterschiedlichen Intentionen zusammenkamen. Zu diesem Sammelsurium kamen bei Gründung der Modernen Galerie noch die Anteile der beteiligten Institutionen, der Gemeinde Wien und des Landes

³⁹⁷ BHA 1909, 258.

³⁹⁸ Seligmann 1907, S. 2.

³⁹⁹ Hevesi 1903, S. 460.

⁴⁰⁰ Ein ähnliches Problem hatte wohl lange Zeit auch die Akademiegalerie. Der neue Leiter derselben wurde nämlich dafür gelobt, dass er diesen Missstand abgeschafft hatte: „Da ursprünglich – wohl aus Achtung vor den Spendern – möglichst viel davon (gemeint ist der Bestand der Akademiegalerie, Anm. der Verf.in) untergebracht werden sollte, entstand bei beschränktem Raume ein Über- und Durcheinander (...) Der Umstand, daß sich der Mut des gegenwärtigen Leiters (Dr. Eigenberger), der die qualitative Auswahl einer gemischten Fülle vorzog, über diese Zustände hinwegsetzen konnte, zeigt, daß es wohl nur der gewohnte konservative Schlendrian war, der die Umwandlung einer Rumpelkammer in eine Galerie bisher verhinderte.“ (Anonym (Cicerone) 1920b, S. 755)

Österreich hinzu. Dieser Gesamtbestand musste zunächst gesichtet und eine Auswahl für die Ausstellung getroffen werden.

Das Zusammenziehen des staatlichen Besitzes war insbesondere für die Akademiegalerie schmerzhaft. Es wurden für die Moderne Galerie nicht nur zeitgenössische Künstler eingesammelt, sondern alle die, die „die ganze Entwicklung der Malerei unter Kaiser Franz Josef I. ersichtlich [machten].“⁴⁰¹ Dafür musste die Akademie 25 Werke von Rudolf von Alt abtreten, darunter auch „das grosse, porträtwimmelnde Aquarell, das die Eröffnung des Hansen’schen Akademiebaues darstellt.“⁴⁰² Neben 20 Waldmüllergemälden, gab die Akademie weiter Werke von Danhauser, Pettenkofen, Schindler, Müller, Schwind, Führich und Schnorr von Carolsfeld ab. Zwei große Werke, Achenbachs *Mühlwehr* und Alma-Tademas *Fredegonde* waren Schenkungen des Fürsten Johann von und zu Liechtenstein. Nicht also genug damit, dass die Akademie etliche bedeutende Gemälde und Aquarelle nicht mehr in ihrer Galerie hatte. Es entstand eine Konkurrenz um die Zuwendungen der Gönner. Auch wenn beide Institutionen staatlich waren, konnte unter diesen Bedingungen eine gewisser Wettbewerbsdruck nicht ausbleiben. Vermutlich war allerdings ein großer Teil der Werke in der Akademie lediglich deponiert und konnte dort nicht ausgestellt werden. Während Hevesi diese Konkurrenzsituation nur andeutet, stellt er dem Sammlungskonzept des Unterrichtsministeriums doch ein sehr gutes Zeugnis aus:

Seitdem die österreichische Malerei ihren modernen Aufschwung genommen, geht auch die Regierung bei ihren Erwerbungen ganz planmässig vor. Schon jetzt spiegelt sich die malerische Bewegung in Dutzenden von Bildern aus den letzten Jahren wider. Segantini („Die bösen Mütter“ und die Kreidezeichnungen zu seinem grossen Triptychon), die beiden Mediz („Die Eismänner“ und andere), Klimt (zwei Landschaften und aus früherer Zeit ein Porträt Lewinsky’s als Clavigo), Hörmann („Znaim im Schnee“), Uprka (die „Bauernmadonna“) und viele der Nachstrebenden sind mit bezeichnenden Arbeiten vertreten. Auch das Ausland wird nicht mehr vernachlässigt und man findet sogar die Mittel zu Opfern, wenn es sich darum handelt, einen Böcklin um 70000 Mark zu erwerben. Wir finden da Bilder aus den Ausstellungen der Secession von Monet („Der Koch“), Walter Crane, Gallén (Schneelandschaft), Zuloaga, Kalchreuth, Stuck, Herterich, Uhde, Kuehl, Plastik von Rodin (Rochefortbüste, Gips), Hahn (Judith, Marmor, Geschenk) und so fort. Es ist ein Anfang, aber ein stattlicher.⁴⁰³

Hevesis Bericht erscheint sehr wohlwollend, wenn man bedenkt, dass viele der genannten Werke Schenkungen der Secession oder assoziierter Mäzene sind und diese dem Unterrichtsministerium angeboten wurden. Eine planvolle Sammlungskonzeption seitens des Ministeriums lässt sich anhand der staatlichen Ankäufe nicht erkennen.

⁴⁰¹ Hevesi 1903, S. 459.

⁴⁰² Ebd., S. 459.

⁴⁰³ Ebd., S. 459 – 460.

Der Arbeitsausschuss zur Aktivierung der Modernen Galerie hatte eine große Aufgabe vor sich. Er wurde am 20.7.1902 eingesetzt und bestand aus den zwei leitenden Beamten der Kunstsektion des Unterrichtsministeriums, dem Sektionschef Friedrich Stadler von Wolfersgrün und Ministerialrat Dr. Karl Ritter von Wiener. Weiters waren drei Delegierte der großen Wiener Künstlervereinigungen eingeladen, und zwar Hugo Darnaut für die Künstlergenossenschaft, Carl Moll für die Secession und Heinrich Lefler für den Hagenbund. Als verwalterische Instanz kam noch Gebäudeinspektor G. Jaroschka dazu. Neben diesem Arbeitsausschuss, der eher für die Rahmenbedingungen der Einrichtung zuständig war, kümmerte sich ein künstlerischer Beirat um die Sichtung des Materials und deren Aufstellung. Diesem Beirat bzw. der Hängekommission gehörten wiederum die oben genannten Vertreter der Künstlervereinigungen an. Darüber hinaus beteiligten sich Josef Sturm, Franz Rumpler, Rudolf Ritter von Weyr, Robert Ritter von Schneider und der Innenarchitekt der Ausstellung, Max Fabiani. Diese Kommission bestand bis zur Einsetzung eines eigenen Direktors und wurde 1905 noch durch den Kunsthändler Othmar Miethke ergänzt.⁴⁰⁴

Die Arbeit dieses Ausschusses wurde angesichts der überwältigenden Aufgabe durchaus positiv betrachtet. So heißt es in einem anlässlich der Eröffnung der Modernen Galerie erschienenen Artikel von Franz Servaes:

Mit der Wahl der Ankäufe (und Schenkungen – die wollen wir nicht vergessen!) kann man in der Hauptsache zufrieden sein. Nur sollte man noch strenger als bisher darauf achten nicht so sehr viele Namen vertreten zu sehen, als eine Auswahl der besten Production.⁴⁰⁵

In der Tat waren bis auf die älteren Meister wie Rudolf von Alt, Ferdinand Georg Waldmüller oder August von Pettenkofen, die durch die Leihgaben aus der Akademie mit einer Werkzahl in zweistelliger Höhe vertreten waren, kaum zeitgenössische Künstler mit mehr als einem Werk in der Galerie präsent. Inhaltlich hielt man sich bei der Auswahl sehr an stimmungsvolle Landschaften, allegorische Darstellungen und Porträts. Für den interessierten Galeriebesucher war nichts Anstößiges zu sehen, das er nicht schon zuvor in den Galerien des 19. Jahrhunderts gesehen hatte. Auch der skandalträchtige Klimt war mit Landschaften (*Am Attersee* und *Nach dem Regen*) und einem Porträt (*Josef Lewinsky als Clavigo*) recht zugänglich vertreten. Alles in Allem lässt sich überdies ein Vorzug von Wiener Künstlern erkennen, danach Künstler aus anderen Teilen Österreichs und ein paar wenige ausländische Künstler, die lediglich mit Grafiken vertreten waren.

⁴⁰⁴ Angaben zu den Personen nach 100 Jahre Unterrichtsministerium 1948, S. 365.

⁴⁰⁵ Servaes 1903, S. 3.

1.2.3.2. Leihgaben – die Moderne Galerie als Museum auf Zeit

Die erste Ausstellungseinrichtung wandelte sich jedoch kurz nach der Eröffnung. Der Aspekt einer runden und qualitätsvollen Sammlung, der sich den Besuchern zunächst präsentierte, war zu einem nicht geringen Teil Leihgaben geschuldet. Diese wurden im Laufe der Zeit wieder zurückgezogen, ebenso wie die Moderne Galerie aus ihrem Besitz Werke an staatliche Institutionen ausleihen musste. Die Moderne Galerie wurde mit ihrer Gründung als unerschöpfliches Depot für Bilder zur Ausschmückung ministerialer Räume, Botschaften und neugegründeter Nationalgalerien wahrgenommen. Dies war wahrscheinlich auch der Tatsache geschuldet, dass viele der Werke nun sichtbar waren und die Wünsche der ministerialen Beamten entsprechend beflügelten. Gleich aus der ersten Aufstellung wurde das großformatige Bild *Die Eismänner* von Karl Mediz ins Unterrichtsministerium verbracht und gegen Bilder von dort (Leibl, Böcklin, Pettenkofen, Waldmüller) ausgetauscht.⁴⁰⁶ Die geringe Depotfläche im Belvedere machte zudem ständige Transporte aus und zum Depot der Akademiegalerie nötig. Mit der Zeit wurden viele der Werke, die wohl für eine Sichtung aus verschiedenen Stellen eingezogen worden waren, auf kleinere Galerien in den Bundesländern verteilt.⁴⁰⁷ Weitere Leihgaben gingen mit Beschluss vom 17.2.1907 an die Repräsentationsräume des Ministerrats,⁴⁰⁸ am 17.1.1909 an das Abgeordnetenhaus,⁴⁰⁹ mit Ermächtigung des Sektionschefs Förster-Streffleur vom 21.12.1907 an den Minister Dr. Albert Gessmann,⁴¹⁰ am 18.5.1908 an das schlesische Landespräsidium,⁴¹¹ mit Nachricht vom 31.3.1908 an den Eisenbahnminister⁴¹² und am 28.10.1909 an den Minister Dr. Duleba.⁴¹³ Mit der Berufung von Friedrich Dörnhöffer als Direktor der Modernen Galerie wurden die Leihgaben nur unwesentlich weniger. So gingen am 23.11.1911 weitere Werke aus dem Depot heraus und zwar: *Der Billroths'sche Hörsaal im Allgemeinen Wiener Krankenhauses 1890* an die Chirurgie,⁴¹⁴ am 30.3. 1911 an die dalmatinische Statthalterei,⁴¹⁵ am 6.5.1911 an die böhmische Statthalterei⁴¹⁶ und am 29.12.1911 an das Ministerium des Inneren.⁴¹⁷ Erst als am

⁴⁰⁶ BHA 1904, 91.

⁴⁰⁷ Drei Gemälde und eine Bronze sollten im Depot unter „Moderne Galerie“ wieder eingeordnet werden. Zudem musste die Akademiegalerie eine sehr große Zahl an Werken einstweilig aufbewahren. Diese wurden später weiterverteilt an das Ferdinandeum Innsbruck, das Joanneum Graz, die Statthalterei in Prag, das Landesmuseum Laibach, das Museum für Kunst in Linz, ein Museum in Klagenfurt (unleserlich), das Landesmuseum Brünn, das Museum Bregenz, das Museum in Czernowitz, die Landesgalerie in Troppau und das Nationalmuseum Krakau. (BHA 1907, N.N., Q 2.14 und Bestätigungen über den Erhalt BHA 1908, N.N. Q 3.3)

⁴⁰⁸ BHA 1907, 461, Q 3.2.

⁴⁰⁹ BHA 1909, 171, Q 3.8. und BHA 1910, 153, Q 3.9.

⁴¹⁰ BHA 1908, N.N., Q 3.6.

⁴¹¹ BHA 1908, N.N. 11, Q 2.14.

⁴¹² BHA 1908, N.N., Q 3.5.

⁴¹³ BHA 1909, 30. Q 3.7.

⁴¹⁴ BHA 1911, 435, Q 3.13.

⁴¹⁵ BHA 1911, 462, Q 3.10.

⁴¹⁶ BHA 1911, 719, Q 3.11. Im Gegenzug zu dieser Ausleihe bat Direktor Dörnhöffer um Ankauf einiger Werke aus der Ausstellung des mährischen Kunstvereins in Brünn. (Ebd.)

⁴¹⁷ BHA 1911, 1037, Q 3.13. Die Auswahl wurde vom Innenminister persönlich getroffen.

12.4.1922 das Bundesministerium für Äußeres für die Gesandtschaft in Prag neben 18 bereits erfolgten Leihgaben noch eine weitere nicht unbeträchtliche Auswahl zur Ausschmückung der Räume anfragt, lehnte der Direktor dies ab.⁴¹⁸ Die Verhandlungen darüber hatten sich einige Zeit hingezogen. Am 6.12.1911 schreibt Dörnhöffer jedenfalls abschließend und abschlägig: „Seit Jahren ist das Depot bei der Oesterreichischen Galerie für den Zwecke ausgeschöpft, sodaß für den Bilderschmuck der Gesandtschaftsräume h.a. nichts namhaft gemacht werden kann.“⁴¹⁹ Auch zwölf Jahre später antwortete Haberditzl einer Anfrage der politischen Gesellschaft am 6.5.1924 mit einer Absage, da „seit mehr als acht Jahren keine Bilder mehr für repräsentative Zwecke erworben wurden“.⁴²⁰ Viele der staatlichen Ankäufe wurden bereits unter der Prämisse angekauft, dass sie nicht qualitativ genug für die Staatsgalerie wären und für solche Zwecke vorgehalten werden könnten. Nichtsdestotrotz fiel die Verwaltung dieser Werke und deren Aufbewahrung in die Zuständigkeit der Staatsgalerie und deren Mitarbeiter. Auch wenn die Leihgaben an die Ministerien stets unter dem Vorbehalt der zeitweiligen Verfügung gemacht wurden, so wäre eine Rückforderung mit Sicherheit aufwändig geworden. Es konnte nur darauf geachtet werden, möglichst keine bedeutenden Werke herauszugeben, bei denen sicherheitstechnische oder konservatorische Fragen eine größere Rolle gespielt hätten.

Zur Schärfung des Profils der Modernen Galerie wurden 1908 21 Werke der Städtischen Sammlung zurückgegeben, die eher in eine Galerie des 19. Jahrhunderts gepasst hätten, was aber zu diesem Zeitpunkt noch nicht anvisiert war.⁴²¹ All diese Werke waren ausgestellt und wurden nun mit der gleichen Anzahl von moderneren Werken ersetzt.⁴²² Gleichzeitig wurden 14 weitere Werke aus der Modernen Galerie in der Akademiegalerie deponiert.⁴²³ An diesem Vorgang, bei dem über 29 Bilder hin- und herschoben wurden, zeigt sich zum einen der Platzmangel der Galerie, die viele Werke gar nicht aufnehmen konnte, sei es in ihren Ausstellungsräumen oder in den eigenen Depoträumen. Zum anderen schien es aber inzwischen einen klareren Plan zu geben, welche Werke in der Galerie gezeigt werden sollten und welche nicht. Ein Vergleich zeigt, dass beispielsweise *das Kreuz* von Egger-Lienz abgezogen und mit einem stilistisch weitaus moderneren Bild, dem *Totentanz*, ersetzt wurde. Die große Anzahl an Waldmüllergemälden wurde durch Werke verschiedener seiner Zeitgenossen, wie Franz Eybl, August von Pettenkofen, Anton Romako und Carl Schuch

⁴¹⁸ BHA 1922, 190, Q 3.15. Hierauf folgte eine Beschreibung der Räume und der sehr ins Detail gehenden Wünsche für deren Ausstattung. (Ebd.)

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ BHA 1924, 271.

⁴²¹ BHA 1908, 272, Q 2.12.1.

⁴²² Ebd.

⁴²³ Eduard Gerisch, der Leiter der Akademiegalerie bestätigte am 11.1909 die Rückübernahme von Werken aus der Modernen Galerie in sein Depot. (BHA 1908, 272, Q 2.12.1) Nicht alle diese Werke waren zu dem Zeitpunkt in der Ausstellung zu sehen.

abgelöst und somit das Ausstellungsspektrum erweitert und diversifiziert. Nach der Umbenennung der Modernen Galerie in „k. k. Staatsgalerie“ wurden 1916 wiederum 30 Werke aus der modernen Abteilung der Gemäldegalerie in die Staatsgalerie übertragen.⁴²⁴ Alle diese österreichischen Gemälde des 19. Jahrhunderts waren seit Jahren im Kunsthistorischen Museum dem Publikum nicht mehr zugänglich.⁴²⁵

Bei Ende des Ersten Weltkriegs wurden mit dem Friedensvertrag von St. Germain Reparationsansprüche an den österreichischen Staat gestellt. Im Februar 1919 lud der Rektor der Akademie der bildenden Künste, Edmund von Hellmer, zu einer Trauerkundgebung anlässlich der Wegnahme von Kunstschatzen durch die Italiener ein.⁴²⁶ Die italienischen Waffenstillstandskommission hatte neuerlich eine große Anzahl von Gegenständen künstlerischen und historischen Wertes aus den Sammlungen Deutschösterreichs für sich gefordert. Die Staatsgalerie war mit der Forderung nach Segantinis *La Primavera* betroffen. Das Staatsamt für Äußeres hatte einen Rechtsanspruch Italiens darauf zwar bestritten, dennoch sollte die Erwerbungsart des Bildes genau dargelegt werden.⁴²⁷ Nach der Gründung von Deutschösterreich gelangten mit der Umverteilung des staatlichen Besitzes weitere Werke aus den Hofmuseen in Staatsgalerie:

Das Galerie-Inventar umfasst derzeit rund 2100 Werke, von den gewesenen Hofmuseen sind zusammen rund 100 Stück Kunstwerke der Galerie übergeben worden, sodaß derzeit die Direktion über 3000 Kunstwerke verfügt. In den Galerieräumen waren nach dem letzten Katalog 175 Objekte aufgestellt. Nach deren Erweiterung durch Verlegung der Ephesosammlung, der derzeitigen Depots und Bureauräume, sowie Inbenützungnahme einer Anzahl der gegenwärtig vermieteten Räumlichkeiten wird sich die Exponierung von Objekten auf beiläufig 500 erhöhen.⁴²⁸

⁴²⁴ BHA 1916, 751, Q 2.11.1.

Diese Leihgabe ging mit der Neueinrichtung der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums durch Gustav Glück einher, der 1916 die gesamte Moderne Abteilung magaziniert hatte. Der durchwachsene Bestand konnte dort nicht wirkungsvoll gezeigt werden, könnte aber gemeinsam mit dem hochwertigen Bestand der Staatsgalerie dem Publikum wieder zugänglich gemacht werden. Daraufhin gestattete Kaiser Franz Josef am 16.6.1916 die Leihgabe von 30 Werken an die Staatsgalerie auf jederzeitigen Widerruf. (BHA 1916, 751, Q 2.11.1) Daran erinnerte Haberditzl in seiner Rede anlässlich der Eröffnung der zweiten Modernen Galerie. (BHA 1929, 335, Q 1.15)

⁴²⁵ BHA 1916, 751, Q 2.11.1. Fünf Jahre später gab es eine weitere Übergabe von 36 Gemälde- und Handzeichnungen aus der kaiserlichen Gemäldegalerie an die Staatsgalerie. (BHA 1921, 36, Q 2.11.2) Diese dürften jedoch im weiteren Verlauf an die Albertina weitergereicht worden sein.

⁴²⁶ BHA 1919, 79. Haberditzl wurde auch bei weiteren Aktionen zur Teilnahme aufgefordert. Am 26.4.1919 lud der Akademische Senat der Universität auch den Direktor der Staatsgalerie zur Protestversammlung gegen die von Italien vorgebrachten Ansprüchen auf das österreichische Kunstgut ein. (BHA 1919, 163) Im Mai 1919 forderte Baldass gegen die „Beraubung und Zersplitterung der Wiener Kunstsammlung“ zu einer Unterschriftenaktion auf. (BHA 1919, 180)

⁴²⁷ Es wurde 1904 für die Staatsgalerie von der Kunsthändler Ernst Arnold (L.W. Gutbier) in Dresden gekauft. Bis zur Erwerbung der Staatsgalerie befand es sich in der Galerie Henneberg, der Privatsammlung des bekannten Seidenfabrikanten in Zürich. (BHA 1919, 164)

⁴²⁸ BHA 1919, 445. Mit dem 14.1.1921 gelangten weitere moderne Gemälde und Handzeichnungen aus der Gemäldegalerie an die Staatsgalerie. Eine genaue Liste liegt dieser Akte nicht bei. Einzig erwähnt werden fünf Porträts des Kaisers Franz Joseph I., davon eines von Bieber und vier Kopien.

Dazu kamen noch einige Leihgaben von anderen Museen. 1921 gelangte das *Bildnis von Emilie Flöge* von Gustav Klimt aus den Städtischen Sammlungen als Leihgabe in die Österreichische Galerie.⁴²⁹ Aus der Albertina wurden 12 Aquarelle ausgegeben, die ein paar große Namen wie Cézanne, Rodin, Corinth, Nolde, Heckel und Kirchner in die Modernen Galerie einführten.⁴³⁰ Die Moderne Galerie machte damit ihrem Namen alle Ehre.

Wie die beiden Galeriedirektoren, Dörnhöffer und Haberditzl selbst zur modernen Kunst standen, lässt sich nicht direkt aus wissenschaftlichen Publikationen oder sonstigen Äußerungen schließen, da diese das Thema wenn überhaupt nur am Rande streiften. Ein Indiz dafür kann jedoch das Verhältnis zu den jungen Künstlern sein. Am 21.2.1914 erreichte Dörnhöffer ein Dankschreiben von Edmund Pick-Morino. Er hatte ihn mit einer Empfehlung zu Dr. Koetschau nach Düsseldorf geschickt. Koetschau nahm sich Zeit zur Besichtigung, kaufte ein Werk für die Städtischen Kunstsammlungen und stellte weitere Ankäufe in Aussicht.⁴³¹ Dies kann als wirkliche Förderung eines jungen Talents betrachtet werden, da es aus uneigennützigen Motiven geschah; Für die Moderne Galerie erwachsen daraus keine Vorteile. Dörnhöffers Nachfolger, Franz Martin Haberditzl pflegte verschiedene persönliche Kontakte zu jungen Künstlern, worüber sich in den Hausakten nur vereinzelte Hinweise finden.⁴³² Offensichtlich auch in offizieller Hinsicht ist das besondere Verhältnis Haberditzls zu Egon Schiele, von dem er sich 1917 porträtieren ließ.⁴³³ Schiele wiederum äußerte sich sehr wohlwollend über diesen Museumsbeamten:

Er ist ganz anders, als man sich einen Museumsmann vorstellt Er ist ein wertvoller Mensch Das mein ich nicht deshalb, weil er sich mir gegenüber wohlwollend benimmt, ich mein' das überhaupt wegen seiner ganzen Einstellung zur Kunst (...) Das ist doch allerhand von einem Manne, der wie er „Museumsbeamter“ ist, so viel Überzeugung gegen über „hohen Vorgesetzten“ mutig zu vertreten. Er wagt da oft viel.⁴³⁴

Haberditzl unterstützte den jungen Künstler, indem er unter anderem dafür sorgte, dass Zeichnungen von ihm durch die Poiretstiftung angekauft wurden.⁴³⁵ Später eignete seine Mutter Marie Schiele 50.000 Kronen aus dem Verkauf einer seiner Zeichnungen der Galerie zu.⁴³⁶ Die Beziehungen

⁴²⁹ BHA 1921, 628. 1938 wurde es zurückgefordert, da das Historische Museum der Stadt Wien einen kleinen Teil seiner Gemädegalerie, von der Mitte des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts neu aufstellten beabsichtigte. (BHA 1938, 294)

⁴³⁰ BHA 1928, 431, Q 2.13.

⁴³¹ BHA 1914, 283.

⁴³² Haberditzls Tochter Magdalena Magnin-Haberditzl erwähnt in ihrer Familienchronik allerdings zahlreiche weitere persönliche Kontakte mit Künstlern, die auch die Form von privaten Aufträgen annahmen. Sie nennt den Bildhauer Sinn, Nowak, Laske, Wiegele, Kolik, Skala, Dobrowsky, Herzmansky und Boeckl. (Magnin-Haberditzl 2008, S. 14)

⁴³³ Das Porträt von Haberditzl wurde zum Jubiläum 2003 mit Unterstützung der Österreichischen Nationalbank und des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur als „Geburtstagsgeschenk für die Öffentlichkeit“ angekauft. (Kugler, A. 2004, S. 179)

⁴³⁴ Roessler 1948, S. 52 – 53.

⁴³⁵ BHA 1912, 550. 1918 erwarb Haberditzl zudem das Porträt Edith Schieles und war damit der erste und einzige Museumsdirektor, der zu Lebzeiten des Künstlers eines seiner Gemälde erwarb. (Kugler, A. 2004, S. 180)

⁴³⁶ BHA 1922, 288.

zu einigen anderen Künstlern waren ebenfalls wohlwollend. Nicht zuletzt war er auch ein Ansprechpartner für Sammler, denen er Künstler weiterempfehlen konnte.⁴³⁷ Auch während des Ersten Weltkrieges findet man Empfehlungen Haberditzls für Künstler, die als Kriegsmaler Beschäftigung suchten. Auch wenn es kaum konkrete Äußerungen über moderne Kunst von Haberditzl gibt, war sein Beileidschreiben zum Tod Gustav Klimts an Carl Moll doch eindeutig. Er spricht darin von dem „unersetzlichen Verluste unseres hochverehrten genialen Meisters“. ⁴³⁸ Klimt konnte zu diesem Zeitpunkt zwar bereits als arrivierter Künstler betrachtet werden, dennoch war er für die modernen Künstler ein wichtiger Referenzpunkt, was von dem Direktor der Modernen Galerie deutlich anerkannt wurde.

Haberditzls Mitarbeiter Grimschitz pflegte ebenfalls persönliche Kontakte zu verschiedenen Künstlern. Manche davon, beispielsweise mit deutschen Künstlern, hatten dabei einen eher geschäftlichen Charakter. Als 1922 die Verkaufsverhandlungen mit der Galerie Ludwig Schames über Kirchners *Klosterseer Berge* stattfanden, korrespondierte Grimschitz direkt mit Ernst Ludwig Kirchner. Dieser wollte neben der Landschaft auch eine figürliche Komposition in der Galerie vertreten wissen und wäre auch bereit gewesen bei Erwerb eines solchen Gemälde einige Zeichnungen dazu zu schenken.⁴³⁹ Auch wenn es letztlich zu keinem Ankauf kam, hätte sich der persönliche Kontakt zum Künstler an dieser Stelle bezahlt gemacht. Ansonsten unterhielt Grimschitz vor allem engere Freundschaften zu Künstlern aus seiner Kärntner Heimat wie Herbert Boeckl, Anton Kolig, Franz Wiegele und Arnold Clementschitsch.⁴⁴⁰ Die ersten drei Künstler waren denn auch prominent in der Modernen Galerie vertreten, Clementschitsch immerhin als Porträtierte. Die Werke wurden größtenteils von der Galerie erworben bzw. wurden der Galerie wahrscheinlich auf besondere Nachfrage hin geschenkt. Dies war eine Auszeichnung, die nicht jedem Künstler zuteil wurde und auch so empfunden wurde. Josef Dobrowsky betrachtete es als persönlichen Affront, dass er nur durch Leihgaben in der Galerie vertreten war. Grund seiner Beschwerde, die er in einem Brief vom 25.2.1929 an den Direktor formulierte war, dass ihm ein direkter Ankauf durch die Galerie verweigert worden war, der „ein Akt der Förderung idealer und materieller Art zugleich sei“. ⁴⁴¹ Dobrowsky ging sogar so weit, dass er aus diesem Grund die Erlaubnis zur öffentlichen Ausstellung seiner Arbeit verweigerte. Nach diesem holprigen Start fand ein Treffen statt, verbunden mit einem Ankauf eines Damenbildnisses. Dobrowsky fand den Direktor sehr kunstverständlich – er fand für den Künstler „liebenswürdige und ehrende Worte der Anerkennung“ – und es

⁴³⁷ Zum Beispiel fragt Thea Lapenna zunächst nach Ferdinand Andri, wird von Haberditzl aber auch darauf hingewiesen Alois Delug zu erwägen. BHA 1918, 262.

⁴³⁸ BHA 1918, 89.

⁴³⁹ BHA 1923, 718.

⁴⁴⁰ Sedlmayr 1967, S. 175.

⁴⁴¹ BHA 1929, 103.

entspann sich im Laufe der Jahre ein freundschaftlicher Briefwechsel begleitet von etlichen Ankäufen, die das Bild des Künstlers in der Galerie abrundeten.⁴⁴² Im Katalog der Ausstellung von 1929 war er schließlich mit zwei Werken – das *Damenbildnis* sogar mit Abbildung – vertreten, die sich beide im Besitz der Galerie befanden.⁴⁴³

Für die zweite Moderne Galerie hatte Direktor Haberditzl ein Programm aufgestellt. Im Katalog der Modernen Galerie von 1929 verweist Haberditzl auf die Hundertausstellung Deutscher Kunst in Berlin von 1906; dort sei ein ideales Museumsprogramm für die österreichische Kunst des 19. Jahrhunderts vorgegeben worden und dies wäre

in auffälligem Gegensatz zum gleichzeitig erschienenen letzten Führer durch die moderne Abteilung der kaiserlichen Gemäldegalerie, der, von unwesentlichen lokalen Erscheinungen überfüllt, von der gesamten übrigen Kunst nur ein durch Widmung in die Sammlung gelangtes Exemplar verzeichnet.⁴⁴⁴

Haberditzl grenzte sich damit direkt von der Konkurrenzabteilung im Kunsthistorischen Museum ab und betonte gleichzeitig die enorme Bedeutung der Spender für die Moderne Galerie. In seiner Rede anlässlich der Eröffnung der Modernen Galerie sinnierte Haberditzl darüber, was die moderne Galerie eigentlich sein sollte.⁴⁴⁵ Er verweist auf die 26 Jahre zuvor gegründete erste Moderne Galerie und die bis 15 Jahre zuvor bestehende Moderne Abteilung der kaiserlichen Gemäldegalerie im Kunsthistorischen Museum. Während bei letzterer die „Moderne“ einen Bereich von beinahe 150 Jahren umfasst und sich ausschließlich auf die österreichische Kunst konzentriert hatte, war die staatliche Galerie „als künstlerische Repräsentanz der unmittelbaren Gegenwart auf internationalem Niveau“⁴⁴⁶ geplant. Zur modernen Kunst und ihrer Unterteilung führt er folgendes aus:

Wenn auch unleugbar auf dem Gebiete der bildenden Kunst eine Scheidung besteht, die etwa der sozialen Wandlung aus adeliger Exklusivität zu bürgerlicher Gleichheit entspricht und die damit markiert ist, das bis zum Ende des 18. Jahrhunderts die alte ererbte und international klassierte Kunst reicht und das was später entstand im schematischen Sprachgebrauch als modern galt und gilt, so ist doch tatsächlich auch diese neuere Zeit mit Ausnahme der Gegenwart in ihren künstlerischen Werten klassiert wie die ältere und wenn ein Schlagwort sie kennzeichnen soll ist es am besten im Begriff nationaler Differenzierung verankert.⁴⁴⁷

⁴⁴² Haberditzls Tochter Magdalena Magnin-Haberditzl bestätigt ebenfalls einen persönlichen Kontakt mit privaten Aufträgen zwischen Franz Martin Haberditzl und dem Künstler. (Magnin-Haberditzl 2008, S. 14)

⁴⁴³ Das *Damenbildnis* wurde am 24.4.1929 für 1.500 Schilling für die Moderne Galerie angekauft. (BHA 1929, 163) Das andere Gemälde *Aus Nussdorf* war eine Widmung der Julius-Reich-Stiftung.

⁴⁴⁴ Katalog MG 1929, S. VI.

⁴⁴⁵ BHA 1929, 335, Q 1.15. Das Manuskript, sowie das Typoskript sind erhalten, da die Rede über die Ravag verlesen werden sollte.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Ebd.

Auch wenn dadurch der Anfangspunkt für die Moderne Galerie definiert wurde, was sich in Abgrenzung zur Galerie des 19. Jahrhunderts ohnehin natürlich ergeben hätte, bleibt er in der Ausführung eines Sammlungsprogrammes sehr vage. Er weicht nicht sehr von dem ab, was Dörnhöfer schon Jahre zuvor geplant und in der Internationalen Kunstausstellung in Rom exemplarisch gezeigt hatte: „die österreichische Kunst der Gegenwart „in einer kleinen, ungemein gewählten Sammlung von Werken rein künstlerischen Charakters zu einem organisierten Ganzen zusammenzufassen“.⁴⁴⁸

1.2.3.3. *Lücken schließen oder Löcher stopfen? – Ankäufe für die Moderne Galerie*

„Natürlich wird’s nicht gleich Millionen regnen“⁴⁴⁹, so schreibt ein Autor der *Neuen Freien Presse* im Vorhinein über die Finanzmittel der Modernen Galerie. Das tat es denn auch nicht. Außer dem Grundbestand an staatlichem Besitz und den Leihgaben sollten der Modernen Galerie Finanzmittel der drei Teilhaber zur Verfügung gestellt werden, und zwar jährlich bis zu 110.000 Kronen. Davon entfielen auf den Staat 60.000 Kronen, auf das Land Niederösterreich mindestens 20.000 Kronen und auf die Gemeinde Wien mindestens 30.000.⁴⁵⁰ Zum Zwecke der Verwaltung dieses Beitrages sollte ein Curatorium gegründet werden, dem die Erwerbungsanschläge des zukünftigen Direktors vorgelegt werden müssten. Die Mitglieder sollten aus einem vom Unterrichtsminister bestellten Vorsitzenden samt Stellvertreter bestehen sowie aus fünf Künstlern, dem zukünftigen Galeriedirektor und zwei vom Kunstrat gewählten Mitgliedern.⁴⁵¹ Das Kuratorium selbst hielt diese Zusammensetzung für günstig, weil dadurch alle Gruppen der Wiener Künsterschaft zu Wort kommen und dies eine Rückversicherung gegenüber öffentlicher Kritik bedeuten würde. Trotzdem gab es einen Vertrauensverlust der Öffentlichkeit in diese Instanz, wenn die Vorschläge des Kuratoriums vom Unterrichtsminister abgelehnt wurden. Dieses Vorgehen war überdies ein langwieriges, was Ankäufen nicht förderlich gewesen sein dürfte.⁴⁵² In einem Artikel der *Neuen Freien Presse* vom 30.4.1906 wird auch die allgemein schlechte Ankaufspolitik des österreichischen Staates beklagt.⁴⁵³ Das Problem lag demzufolge nicht allein bei der Modernen Galerie. Die vom Unterrichtsministerium bereitgestellten Mittel waren zu gering, es wurde nur auf Ausstellungen angekauft, gelegentlich auch auf Auktionen und diese waren fachlich gesehen nicht immer einwandfrei. Es wurde kritisiert,

⁴⁴⁸ Katalog MG 1929, S. VI.

⁴⁴⁹ Servaes 1902, S. 1.

⁴⁵⁰ AVA, CUM, Inv. Nr. 3164/ 1902. Der Titel dieses Aktes lautet: Gründung und Erhaltung einer „Modernen Gallerie in Wien“ Beschluss vom 14.1.1902.

⁴⁵¹ AVA, CUM, Inv. Nr. 3073/1902. Ein Vorschlag aus dem Gemeinderat ein Jahr später sah sogar insgesamt 16 Mitglieder vor: Vorsitzenden, Stellvertreter, zwei Vertreter des Landes Niederösterreich, drei Vertreter der Gemeinde Wien, zwei Kunsträte, der Galeriedirektor und sechs Künstler. (AVA, CUM, Inv. Nr. 3164/ 1902)

⁴⁵² AVA, CUM 45045/1905.

⁴⁵³ Anonym (NFP) 1906, S. 10.

dass die Beamten des Unterrichtsministeriums, meist Juristen, selbst keine Kunstwerke aufspüren könnten. Schließlich hätte auch der Direktor des Kunsthistorischen Museums, der Privatbeamter des Kaisers war, kein wirkliches Ankaufsbudget, da eine Ausweitung der ohnehin schon hochkarätigen Sammlung nicht geplant war. Die Akademiegalerie, die ebenfalls dem Unterrichtsministerium unterstellt war, verfügte ebenfalls über nur wenig Geld und verwandte dies im Sinne ihrer Funktion auf den Erwerb von Werken lebender Künstler.⁴⁵⁴ Und schließlich griff die Moderne Galerie, deren Zweck dieses Aufspüren von neuer Kunst wäre, nicht ein, da sie ohne eigene Führung, von unterschiedlichen Stellen verwaltet und von den Zuwendungen des Staates und der Stadt abhängig war.⁴⁵⁵ Insgesamt führten diese so mannigfachen und teilweise unprofessionellen Beteiligten zu einer wenig durchdachten Ankaufspolitik bzw. schon fast zu einem Stillstand, da Kompromisse nur schwer zu schließen waren. Das wurde auch in der Öffentlichkeit negativ wahrgenommen. Franz Servaes äußerte sich 1903 zu dieser Konstruktion negativ, weil dabei „drei Köpfe miteinander regieren sollen“.⁴⁵⁶ Auch wenn er dem Unterrichtsministerium hinsichtlich seiner Ankäufe das Vertrauen ausspricht, betont er dennoch die mangelnden finanziellen Mittel, die für seine Begriffe zu sehr auf zu kleine Werke aufgeteilt wurden:

In einer öffentlichen Galerie verschwinden die Kleinen, auch wenn sie noch so sehr in der Überzahl sind, doch stets neben den paar Großen, die allein in die Weite leuchten und den Ruhm eines Museums begründen.⁴⁵⁷

Für solche ausstrahlenden Werke müsste man jedoch Geld in die Hand nehmen. Dafür müsste der österreichische Patriotismus angestachelt werden, um solche Werke, die „vom höchsten ästhetisch-pädagogischen Werthe für die gesamte Nation sein würden“ mit einem einmaligen Betrag von einer halben Millionen Kronen anzukaufen. Man kann jedoch annehmen, dass selbst wenn sich dieser Vorschlag durchgesetzt hätte, die Meinungen darüber welche Werke anzukaufen wären, so stark divergiert wären, dass es nicht zu dem großen Streich gekommen wäre, den sich Servaes vorstellte. Diese Behäbigkeit, die sich nicht nur, aber auch durch die vielen verschiedenen Beteiligten in dem Projekt breitgemacht hatte, wurde ebenfalls in der Presse kommentiert. In der *Neuen Freien Presse* vom 6.3.1907 heißt es dazu:

Man wartete auf eine Entwicklung. Desgleichen geht nun freilich nicht so schnell; aber ein etwas rascheres Tempo wäre doch – so sollte man meinen – möglich gewesen. Seit einiger Zeit ist es nun gar stille geworden, und eine Wirkung dieser Stille ist es offenbar, wenn mir

⁴⁵⁴ 1920 konnte die Akademiegalerie über eine jährliche Dotation von 6000 Kronen bestimmen, was unter den damaligen Verhältnissen „kaum für Dienerschaft und Reinigung“ ausreichte. Daher war auch diese Galerie bei ihrer Neuaufstellung in diesem Jahr auf private Gönner angewiesen, die von Direktor Eitelberger tatkräftig angeworben wurden. (Anonym (Cicerone) 1920a, S. 755)

⁴⁵⁵ Anonym (NFP) 1906, S. 10.

⁴⁵⁶ Er nennt die Unterbringung der Modernen Galerie im zweiten Stock des Städtischen Museums als eines von vielen Widerwärtigkeiten. (Servaes 1903, S. 1)

⁴⁵⁷ Ebd. S. 1.

jetzt recht häufig Briefe und Artikel zugesendet werden, welche auf die herrschende Stagnation hinweisen, den Vorwurf erheben, daß die von dem trefflichen W. v. Hartel ins Leben gerufene Institution noch einen so schönen Aufschwung nunmehr zu versanden drohe, und einstimmig fordern, daß diesen Zuständen ein Ende gemacht werden.⁴⁵⁸

Die Mitglieder des ersten Kuratoriums setzten sich folgendermaßen zusammen: Prof. Josef Sterrer, Carl Moll, Robert von Schneider, Hugo Darnaut, Franz Rumpler, Max Fabiani, Prof. Otto Wagner und Heinrich Lefler. Vor allem die Vertreter der jeweiligen Künstlervereinigungen waren sehr darauf bedacht, Gleichheit in Zahlen bei den Ankäufen herzustellen. Einen Einblick in die Arbeit der Kunstkommission gibt der Brief von Carl Moll, der am 7.3.1907 an den Minister bezüglich seines Austrittes „aus dem Kunstrate des K.K. Ministeriums d. K. u. U., aus der ständigen Kunstkommission dieses Ministeriums (Sektion für bildende Kunst) und aus dem für die künstlerische Verwaltung der Modernen Galerie in Wien eingesetzten Komitee“ schreibt. Als Grund für diesen Schritt nennt Moll, „dass die derzeitigen Verhältnisse mir ein nach meiner Überzeugung ersprießliches Wirken unmöglich machen.“⁴⁵⁹ Er kritisiert, dass es keinen sachlichen und offenen Austausch in den Diskussionen des Kunstkomitees gäbe und das seine kritische Haltung als unbequeme Störung angesehen würde. Er beschreibt eine Episode bei dem Ankauf eines Bildes:

In der Ausstellung einer Künstlervereinigung wurde ein Bild zur Erwerbung einstimmig empfohlen, in einer anderen Vereinigung der diesbezügliche Vorschlag mit Majorität abgelehnt, was der Vertreter letzterer Vereinigung entrüstet zurückwies mit den Worten: „Wenn ihr drüben was kauft und herüben nicht, trete ich aus dem Kuratorium aus.“ Der Vorsitzende wußte darauf nichts zu erwidern und so fühlte ich mich gezwungen, zu betonen, wir hätten hier nur Galerieinteressen und nicht Vereinsinteressen zu vertreten. Die Entrüstung richtete sich nun gegen meine Person.⁴⁶⁰

Wenn auch diese Selbstbeschreibung *cum grano salis* genommen werden muss, zeichnet sie doch ein nachvollziehbares und nicht unwahrscheinliches Bild einer solchen Kommission.⁴⁶¹ Moll sieht die verschiedenen Interessensvertretungen im Komitee als problematisch an und legt dem Unterrichtsministerium eine Änderung dieser Institution nahe:

Ich bin überzeugt, dass die neue Leitung des Kunstdepartements bald selbst die Gefährlichkeit des Principes erkennen wird, wonach die wichtigsten Entscheidungen ganz den Vertretern von Vereinigungen überlassen werden. Diese Vereinigungen mehren sich wie Sand am Meere, da die Zugehörigkeit zu einem solchen allein über die Würdigkeit einer staatlichen Förderung entscheidet.⁴⁶²

⁴⁵⁸ Seligmann 1907, S. 1.

⁴⁵⁹ AVA, CUM Inv. Nr. 10734/1907.

⁴⁶⁰ Moll 1929, S. 2.

⁴⁶¹ In der zweiten Anekdote beschreibt Moll wie die Ablehnung einen Schuch über die Galerie Miethke – man wollte die Steuergelder in den eigenen Ausstellungen ausgeben und nicht beim Kunsthändler – dazu führte, dass man statt des von Miethke angesetzten Preises von 3000 Kronen später für dasselbe Gemälde 12.000 Mark bezahlen musste. (Moll 1929, S. 2)

⁴⁶² AVA, CUM Inv. Nr. 10734/1907.

Adalbert Seligmann kritisierte diese Zustände im selben Jahr sogar öffentlich, indem er unter Hinweis auf die problematische Konstruktion der Verwaltung durch drei verschiedene Instanzen die Kunstkommission als aus den „allerunverträglichsten Elementen zusammengesetzt“ charakterisiert, die „nur ganz lendenlahme Kompromisse“ liefern könnte.⁴⁶³

Nicht nur die mangelnde Kompromissbereitschaft unter den Kommissionsmitgliedern war ein Problem, sondern auch das Fehlen eines konkreten Sammlungsprogrammes, an das man sich hätte halten können. Dieser Mangel wurde im Ministerium durchaus erkannt und der Sektionschef Förster-Streffleur schreibt am 19.2.1908 in einem Memorandum dazu:

so kommt noch hinzu (Anm. d. Verf.in: neben dem Platzmangel), daß die Galerie einer verantwortlichen Leitung entbehrt, daß das Organ vollständig fehlt, welches berufen wäre, ein Programm für die Ergänzung der Sammlungen auszuarbeiten und für ein systematisches und planmäßiges Vorgehen bei den Erwerbungen zu sorgen.⁴⁶⁴

Förster-Streffleur sah die Ursache für die derzeitigen Probleme in der Gründung der Galerie und dem Zusammenschluss mit der Gemeinde Wien und dem Land Niederösterreich. Die Frage des Museumneubaus war immer noch ungeklärt und von Seiten der Partner kamen kaum Neuerwerbungen hinzu.⁴⁶⁵ Um eine klarere Linie für die Moderne Galerie durchzuführen, schlug Förster-Streffleur eine Trennung von den Partnern vor bei einer gleichzeitigen Erhöhung der Dotierung für Ankäufe auf 150 bis 200.000 Kronen und der Besetzung des Direktorenpostens. Durch ein klares Sammlungsprogramm würde die Moderne Galerie zudem an Bedeutung gewinnen und Privatsammler wären dann eher bereit Leihgaben oder sogar Widmungen an die Galerie zu geben. Das Konstrukt mit der Kommission zumindest hielt Förster-Streffleur für ungeeignet, besonders da „gerade auf dem Kunstmarkte ein rasches und auffälliges Vorgehen allein günstige Erwerbungen ermöglicht – man denke nur an Auktionen“.⁴⁶⁶ Daneben wären die Ankäufe, die nur auf Kompromissen beruhen könnten, ebenso problematisch:

Angesichts der Notwendigkeit der Zustimmung so vielerlei Faktoren zu jedem Ankaufe würden überdies mehr als je nur Erwerbungen möglich werden, die nach keiner Seite hin Anstoß erregen, aber auch Niemanden befriedigen werden.⁴⁶⁷

Trotz guter Argumente setzte sich Förster-Streffleur nicht durch, die Kommission bestand weiter. Immerhin wurde die Vereinbarung mit Stadt und Land aufgegeben und 1909 Friedrich Dörnhöffer

⁴⁶³ Seligmann 1907, S. 2.

⁴⁶⁴ AVA, CUM, Inv. Nr. 53602/1908.

⁴⁶⁵ Förster-Streffleur stellt deutliche Zahlen gegenüber: Bei der Eröffnung mit 198 Gemälden waren 162 aus staatlichem Besitz, 21 aus dem Besitz der Gemeinde Wien, eines aus Landesbesitz und 14 Widmungen der Secession. Zur gegenwärtigen Zeit gehörten 336 Werke zur Modernen Galerie, wovon 295 aus staatlichem Besitz stammten, 19 Schenkungen und immer noch nur 22 Eigentum von Stadt oder Land. (AVA, CUM, Inv. Nr. 53602/1908)

⁴⁶⁶ Ebd.

⁴⁶⁷ Ebd.

als Direktor bestellt. Diese Berufung wurde möglicherweise auch durch die Probleme in der Galeriekommission begünstigt, da dort einstimmige Beschlüsse kaum mehr möglich geworden waren.⁴⁶⁸ Dass eine Kombination aus Vertretern verschiedener Künstlerkreise unter einer guten Leitung durchaus auch fruchtbringend sein konnte, hatte Friedrich Dörnhöffer 1911 bei der Auswahlkommission für den Österreichischen Pavillon bewiesen. Dabei waren neben Dörnhöffer selbst auch Alois Hans Schram vom Künstlerhaus, Rudolf Jung vom Hagenbund, Anton Nowak von der Secession und Carl Moll von der der Kunstschau Mitglieder. Dies könnte zum einen an kompatiblen Persönlichkeiten gelegen haben oder auch an der Tatsache, dass eine internationale Kunstschau im Ausland, so prestigeträchtig sie auch gewesen sein mochte, weniger Widerspruch und Grundsatzdiskussionen herausforderte als eine dauerhafte Einrichtung in der österreichischen Hauptstadt.⁴⁶⁹

Trotz allem musste sich auch Friedrich Dörnhöffer in Wien weiterhin mit der Kommission auseinandersetzen und bei größeren Ankäufen deren Placet erbitten. So konnte er keine eigene und stringente Ankaufsstrategie durchsetzen. Ludwig von Baldass stellte die Situation rückblickend so dar, dass die zeitlichen Grenzen für das Programm schlecht gewählt wären, weil schon mit der „Altwiener Kunst des Vormärz mit ihrem großen Führer Waldmüller“ begonnen wurde. Außerdem wäre das künstlerische Niveau der Ausstellungen in Wien so niedrig, dass man direkt bei den Künstlern oder aus dem Kunsthandel ankaufen musste.⁴⁷⁰ Gerade für diese Art des Erwerbs war ein kunsthistorisch gebildeter Fachmann nötig, was zur Berufung Dörnhöffer führte. Baldass führt weiter aus, dass das Unterrichtsministerium „dem neuen Direktor nicht nur in reichem Maße Gelder zur Verfügung stellte, sondern ihn auch frei und ohne Einschränkung durch irgendeine Kommission walten ließ.“⁴⁷¹ Diese Aussage war nicht ganz korrekt. Dörnhöffer erhielt 3.000 Kronen für kleinere Ankäufe und die Verfügungsgewalt über 50.000 Kronen. Alle Angebote, die diese Summe überstiegen, bedurften der Zustimmung des Ministers.⁴⁷² Die Finanzfrage wurde neben dem Platzmangel der Galerie zu einem ständig wiederkehrenden Topos in den Verhandlungen der Galeriedirektion mit dem Ministerium. Nachdem zunächst die finanziellen Mittel für die Adaptierungsarbeiten in den Räumen des Unteren Belvederes und deren Einrichtung aufgebracht werden mussten,

⁴⁶⁸ Mlnarik 1996, S. 51.

⁴⁶⁹ Nicht nur die Zusammenarbeit mit den Künstlerkollegen auch das Programm auf der Internationalen Kunstschau in Rom war vorbildlich. Man könnte es sogar als eine Art „Probelauf“ für die Moderne Galerie sehen (Mikovsky 2000, S. 75). Sein Amtsnachfolger Franz Martin Haberditzl sah dies ebenso. Er schreibt im Vorwort zum Katalog der Modernen Galerie 1929: „Auf der Internationalen Kunstschau in Rom kann ein Teil von Dörnhöffers Programm für kurze Zeit von ihm veranschaulicht werden: die österreichische Kunst der Gegenwart „in einer kleinen, ungemein gewählten Sammlung von Werken rein künstlerischen Charakters zu einem organisierten Ganzen zusammenzufassen.““ (Katalog MG 1929, S. VI – VII)

⁴⁷⁰ Baldass 1915, S. 314.

⁴⁷¹ Ebd., S. 315.

⁴⁷² BHA 1910, 91, Q 1.1.

war es dann für die junge Moderne Galerie immer wichtiger angesichts der steigenden Preise auf dem Kunstmarkt konkurrenzfähig zu bleiben. Mit dem ersten Direktor gewann diese Forderung einen entschiedenen Fürsprecher für die Erhöhung der Finanzmittel, die auch sein Nachfolger fortsetzte. Haberditzl forderte zukünftig eine höhere eigene Dotation, um zielgerichteter ankaufen zu können. Die „museale[n] Kostbarkeiten, die allein der Galerie das Profil geben und über alle Popularisierungsbestrebungen hinaus die grösste Attraktion bilden“ müssten dringend angekauft werden, damit die Österreichische Galerie kein Konglomerat an verschiedenen Einzelstücken bliebe. Vielmehr müsste sie die Entwicklung der österreichischen Kunst in voller Breite und dazu beispielhaft die ausländische Kunst zeigen können.⁴⁷³ Neben dem Verlag des Unterrichtsministeriums hatte der Direktor nur noch kleinere Erlöse aus den Eintrittsgeldern zur Verfügung aus denen höchstens Gelegenheitsankäufe oder kleinere Ergänzungskäufe z.B. aus ländlichen Regionen bestritten werden konnten. Das Problem der Finanzen lag aber nicht nur an deren geringen Höhe, sondern wiederum an der Geschwindigkeit. Zwar musste nun nicht mehr über jeden Ankauf von der Kunstkommission entschieden werden, wohl aber die größeren und damit wichtigsten Erwerbungen von dem nur vierteljährlich tagenden Kunstkomitees bestätigt werden. Anbieter mussten also häufig vertröstet werden und wenn das Werk schließlich abgelehnt wurde, war dies eine große Belastung für weitere Geschäftsbeziehungen.

Dörnhöffer formulierte kurz nach seinem Amtsantritt einen Programmentwurf für die Moderne Galerie.⁴⁷⁴ Unter Anerkennung der begrenzten Finanzmittel des Staates hielt er es für ein „aussichtsloses Unternehmen, wollte der Staat eine sich unbegrenzt nach allen Seiten hin ausdehnende Sammeltätigkeit beginnen.“⁴⁷⁵ Außerdem verfügte Wien ohnehin über einen großen Schatz in öffentlichem Kunstbesitz. Dörnhöffer betont folglich die Rolle der Modernen Galerie als Schließerin der Lücken, die im öffentlichen Besitz bestehen. Von diesem Gedanken ausgehend, erkennt er die Notwendigkeit an, Moderne Kunst zu sammeln:

Denn diese junge Sammlung hat sich wahrlich schon jetzt als ein erfülltes Bedürfnis im Wiener und dem gesamtösterreichischen Kunstleben erwiesen, wie sie auch die oft zum Ausdruck gekommene Anerkennung des Auslandes gefunden hat.⁴⁷⁶

Der Beginn des Sammlungszeitraums, der zunächst auf die Mitte des 19. Jahrhunderts angesetzt war, hatte sich mittlerweile auf den Anfang des 19. Jahrhunderts verschoben, um direkt an die anderen großen Wiener Sammlungen anschließen zu können. Eine weitere Lücke machte Dörn-

⁴⁷³ BHA 1936, 394, Q 1.17.

⁴⁷⁴ BHA 1910, 145, Q 1.2.

⁴⁷⁵ Ebd.

⁴⁷⁶ Ebd.

höffer in der österreichischen Kunst der älteren Vergangenheit aus. Die kaiserliche Gemäldesammlung besaß hauptsächlich Werke von Künstlern, die mit dem Hof in Beziehung standen, eine planvolle Darstellung der Entwicklung der österreichischen Kunst war dies nicht und sollte es auch nicht sein. Die historischer ausgelegten Landesmuseen sammelten lokal bezogen und verfügten nur über sehr begrenzte Mittel. Eine Übersicht über „die künstlerische Vergangenheit der österreichischen Länder in systematischem Zusammenhange“⁴⁷⁷ böte sich nirgends. Eine Würdigung der österreichischen Barockmalerei und -plastik, die einen Höhepunkt sowohl in der österreichischen Kunstentwicklung wie auch in der gesamten Kunst darstellten und die gerade einen Schwerpunkt in der kunsthistorischen Forschung bildeten, wäre eine natürliche zweite Aufgabe einer staatlichen Kunstsammlung. Dies wäre umso drängender als das gesteigerte Forschungsinteresse an dieser Kunst auch ein Kaufinteresse auf dem Kunstmarkt mit sich zog und das eigene Kunstgut im Lande bleiben und geschützt werden sollte.⁴⁷⁸ Mit diesem Plan sicherte sich die Moderne Galerie „wahrhaftig in letzter Stunde“⁴⁷⁹ noch einen Teil des Kunstschaffens der letzten Generation und förderte dadurch gleichzeitig das zeitgenössische Künstlertum, indem es als Vorbildsammlung dient. Dörnhöffer bezeichnete die Galerie dementsprechend als eine „stete Quelle der Stärkung“ und „unerlässliche[n] Maßstab der Echtheit und Höhe“⁴⁸⁰. Dörnhöffer betonte, dass diese beiden Ziele sich auseinander ergeben, denn

[d]ie Moderne österreichische Abteilung selbst aber wird erst durch einen solchen historischen Unterbau zur vollen Wirkung gelangen können. Es werden sich erst in dieser Verbindung die inneren Zusammenhänge und die im Wandel der Zeit gleichbleibenden Wesenszüge offenbaren.⁴⁸¹

Es wurde hier eine lineare Entwicklungslinie proklamiert, die von der alten Kunst direkt zur modernen Kunst führen und dabei gleichzeitig eine typisch österreichische Qualität beinhalten sollte. Dies ist insofern bedeutsam, als Österreich sich im Laufe dieser zeitlichen Periode in seinen Grenzen stark verändert hat, so dass sich die Frage stellt, was dieser „gleichbleibende Wesenszug“ genau sein sollte.⁴⁸² Eine Definition der einheimischen Kunst könnte allerdings auch quasi ex negativo

⁴⁷⁷ BHA 1910, 145, Q 1.2.

⁴⁷⁸ In diesem Zusammenhang betont Dörnhöffer, dass dieses Sammeln nur unter Berücksichtigung der Regeln des modernen Denkmalschutzes erfolgen dürfe. Die Werke müssten soweit als möglich in situ verbleiben und nur, wenn deren Aufbewahrung dort mit zu großen Kosten oder Risiken verbunden wäre, von dort entfernt werden. Werke, die ohnehin bereits im Kunsthandel befindlich sind, könnten aber angekauft werden. (BHA 1910, 145)

⁴⁷⁹ BHA 1910, 145, Q 1.2.

⁴⁸⁰ Beides Ebd.

⁴⁸¹ Ebd.

⁴⁸² Besonders manifestierte sich dieses Problem in der altösterreichischen Kunst. Die österreichischen Gebiete bildeten keine „geschlossene Kunstprovinz (...) – bayrische Kunstwerke z.B. sind oft kaum zu unterscheiden von Tirolern einerseits, von Salzburgerern andererseits, während wieder die Kunst der Sudetenländer nach ganz anderen außerhalb der Monarchie gelegenen Zentren gravitiert wie die der Alpenländer.“ (Baldass 1915, S. 321) Zudem ist vieles dieser Kunst noch festes Eigentum von Kirchen und Klöstern sowie Adelsbesitzungen, wenn es nicht schon ins Ausland verkauft wurde.

bestimmt werden durch das, was nicht ausländisch ist. Die Moderne Galerie zumindest sollte gleichzeitig sehr ausgesuchte Werke der ausländischen Kunst zeigen, dabei allerdings nur besonders bedeutsame Erscheinungen abbilden, damit ihr „Charakter einer Qualitätssammlung“⁴⁸³ erhalten bliebe. Da diese Werke nicht extra gekennzeichnet wurden, konnte man vermeiden, eine klare Grenze ziehen zu müssen. Mit der Erweiterung des Sammlungsgebietes müsste dann auch eine Umbenennung einhergehen und die „Moderne Galerie“ zukünftig „k. k. österreichische Staatsgalerie“ heißen.⁴⁸⁴ Diesem Vorschlag zur Umbenennung wurde im August 1912 stattgegeben.⁴⁸⁵ Mit dieser Erweiterung wurde der Tatsache stattgegeben, dass der staatliche Besitz zum Zeitpunkt der Gründung der Modernen Galerie nicht nur aus zeitgenössischer Kunst bestand, sondern aus allen möglichen Epochen einzelne Werke zusammengestellt worden waren.⁴⁸⁶ Die Verbindung mit einer Modernen Galerie war zuerst darum gemacht worden, weil es in Künstlerkreisen Bestrebungen in diese Richtung gab und sie zudem eine eindeutige Lücke in der Wiener Museumslandschaft schloss. Arthur Roessler zitiert Max Dvořák entsprechend, dass es sich

bei der neuen staatlichen Sammlung nicht um eine doktrinaire Gründung [handle], deren konkreter Inhalt erst gefunden und herbeigeschafft werden muss, sondern dieser Inhalt ist da und fordert kategorisch eine entsprechende museale Einrichtung.⁴⁸⁷

Auch wenn Dvořák die Moderne Galerie für eine glückliche Gründung hielt, so begrüßte er noch umso mehr die Erweiterung des Sammlungsgebietes. Die für ihn künstliche Trennung von „alter“ und „moderner“ Kunst befand er für unglücklich, da

Gemälde von Manet, Whistler, Cezanne, Skulpturen von Rodin, Lederer (...) weit mehr mit Werken Tizians, Rembrandts, Fragonards, Michelangelos [zusammenhängen], als mit den Machwerken der zurückgebliebenen Zeitgenossen, was allen einsichtsvollen Besuchern

⁴⁸³ BHA 1910, 145, Q 1.2.

⁴⁸⁴ Die Reaktionen auf diesen Vorstoß waren durchaus positiv. In einem Cicerone-Artikel zum Thema werden die von Dörnhöffer genannten Argumente fast Wort für Wort wiedergegeben und damit der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. (Anonym (Der Cicerone) 1910, S. 651 – 652)

⁴⁸⁵ Arthur Roessler schreibt im Novemberheft von *Kunst und Künstler* 1912, dass zwei Monate zuvor in den Wiener Zeitungen eine Kundmachung des Unterrichtsministerium eben dies öffentlich gemacht hat. Roessler 1912c, S. 533. Offenbar hat sich dieser Verwaltungsakt über einen sehr langen Zeitraum hingezogen, obgleich von ministerialer Seite an sich kein Widerspruch vorhanden war. Dörnhöffer schreibt in einem Brief vom 12.9.1911 an den Präsidenten des Staatsgalerievereins, dass der Vertrag zur Namensänderung dem Oberstkämmeramt vorgelegt ist, aber obwohl keine Einwendungen vorliegen, die Erledigung um Wochen verzögert wurde und dann erst an das Finanzministerium weitergegeben wurde, wo es wegen des Sommerurlaubes noch liegen blieb. Von dort aus müsste es dann an das Unterrichtsministerium zur endgültigen Erledigung weitergereicht werden. (BHA 1911, 781, Q 5.2) Dass es dort weitere Verzögerungen gab, beweist die Veröffentlichung fast ein ganzes Jahr später.

⁴⁸⁶ Im Vergleich mit der fast gleichzeitigen Gründung einer Modernen Galerie in Prag konnte diese dort auf einen ganz anderen Grundstock aufbauen. Dort gab es die „Galerie der Gesellschaft der patriotischen Kunstfreunde“, die seit 1796 bestand und bis dato in verschiedenen Adelspalästen ausgestellt wurde bis sie schließlich im Rudolphinum untergebracht wurde. Diese Sammlung beinhaltete eine Abteilung alter Gemälde, die zum Anlass der Gründung der Gesellschaft von Mitgliedern des böhmischen Adels gestiftet wurden und eine neue Abteilung, die „schon ziemlich zahlreich ist und Bilder böhmischer, Wiener und ausländischer Künstler enthält.“ Die zukünftige Sammlungsstrategie in Prag wurde politisch bestimmt, indem beide Nationalitäten – die böhmisch-deutsche und die tschechische – gleichmäßig vertreten sein mussten, ungeachtet der tatsächlichen Verteilung in der Bevölkerung oder der künstlerischen Qualität. (Anonym (NFP) 1901b, S. 7)

⁴⁸⁷ Roessler 1912c, S. 534.

der Museen längst klar geworden wäre, wenn man die Meisterwerke der Neuzeit, statt sie mit zeitgenössischen Mittelmässigkeiten zu garnieren, neben den Meisterwerken der älteren Zeit aufgehängt oder aufgestellt hätte.⁴⁸⁸

Roessler wünscht der Unternehmung vor allem einen „würdigen architektonischen Behälter für die mannigfachen und zerstreut in den Bureaus und Repräsentationsräumen des Unterrichtsministeriums und in allerlei Depots provisorisch verwahrten Kunstwerke“⁴⁸⁹ Roessler sah aber auch das Problem, dass für eine wirklich sinnvolle Vergrößerung des Bestandes in ältere Epochen hinein ein viel größerer Geldbetrag als der derzeit genehmigte zur Verfügung stehen müsste. Dörnhöffer konnte zwar eine erstaunliche Menge an qualitativ hochwertigen Werken mit „oft liliputischen Geldbeträgen im Wettkampf mit der kaufkräftigeren Auslandskonkurrenz“⁴⁹⁰ erwerben. Ein Großteil dieser Ankäufe war allerdings nur mit Hilfe des neugegründeten Staatsgalerievereins möglich geworden.⁴⁹¹ Aufgrund der beschränkten staatlichen Mittel muss man bei den zukünftigen Ankäufen

vorderhand einigermaßen bescheiden und zufrieden sein müssen, wenn es dem Direktor gelingt Kunstwerke von meisterlicher Arbeit zu erwerben, deren Preise noch nicht vom Modemarkt und der Händlerspekulation bestimmt wurden, das heisst man wird nicht auf die Marke, man wird auf die Qualität zu achten, und die vortreffliche Leistung eines einstweilen unmodernen Künstlers, der schwachen Arbeit eines noch modernen vorzuziehen haben.⁴⁹²

Dies verlangte natürlich nach einer ausgezeichneten Expertise des Galeriedirektors, der sich zudem den Wünschen, die von Seiten der Geldgeber im Staatsgalerieverein an ihn herangetragen werden. Von dort her scheinen „allerlei reaktionäre Tendenzen“ zu kommen, die sich dem „spürsinnigen Witterer“ bereits offenbart hätten.⁴⁹³ Und auch von behördlicher Seite bestand der Druck „unter dem Motto „österreichische Kunst und Künstler“ der – ach – so süsse Kitsch unterstützungsbedürftiger Auch-Künstler des Landes bezahlten Unterschlupf [finden zu lassen]“.⁴⁹⁴ In das gleiche Horn stieß einige Jahre später auch Ludwig Baldass, wenn er rückblickend über die Entstehung der Galerie des 19. Jahrhunderts räsoniert:

Viel zu spät hat man in Wien erkannt, was an der eigenen Kunst dauernden Wert besitzt, viel zu spät hat man sich besonnen, daß Museumsgelder nicht bloß als Unterstützungsfonds

⁴⁸⁸ Roessler 1912c, S. 534.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 535.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 536.

⁴⁹¹ Ein ähnliches Verfahren war auch in Deutschland bereits erfolgreich angewendet worden, woran man sich in Wien wohl auch orientierte. So hatte die Hamburger Kunsthalle kein eigenes Instandhaltungsbudget, lediglich die Zinsen zweier Legate, aus denen Neuankäufe nicht möglich waren. Daher war man dort auf Vermächtnisse und Spenden von Bildern privater Sammler angewiesen, bis man 1870 einen Förderverein für die Hamburger Kunsthalle gründete. (Dibbern 1980, S. 17)

⁴⁹² Roessler 1912c, S. 537.

⁴⁹³ Ebd., S. 538.

⁴⁹⁴ Ebd., S. 538.

für die einheimischen Künstler verwendet werden dürfen, viel zu spät dämmerte die Erkenntnis, daß ein Volk, das sich kulturell vollkommen abschließt, an künstlerischer Inzucht zugrunde geht und daß daher ein der Kunst der Gegenwart und der unmittelbaren Vergangenheit gewidmetes Museum, wenn es Wirkungskraft besitzen soll, auch die ausländische Kunst pflegen muß.⁴⁹⁵

All diesen Anwendungen konnte Friedrich Dörnhöffer widerstehen, weswegen bei seinem Nachfolger die Eigenschaft „diplomatisches Geschick“ ein nicht zu unterschätzendes Einstellungsmerkmal war.

In einem Artikel in der *Neuen Freien Presse* vom 14.3.1911 wurde Dörnhöffer zudem vorgeworfen, dass die Anschaffungen im Bereich moderner Kunst nicht ausgestellt würden, obwohl die Moderne Galerie im Zeichen „radikalster Neukunst“⁴⁹⁶ stehen sollte. Dörnhöffer verwies daraufhin in einem Brief an die Redaktion tags darauf auf das ständige Auswechseln der ausgestellten Werke und der Ausstellung von aktuellen Neuerwerbungen. Einige Künstler warfen der Galerieverwaltung ebenso wie Roessler „allzu retrospektive Tendenzen“⁴⁹⁷ vor. Dagegen verwahrte sich jedoch der Direktor, da nach „[e]iner einsichtigen und sachkundigen Beurteilung“⁴⁹⁸ diese Vorwürfe nicht standhalten würden. Die Lücken, die sich im Bestand der Galerie fänden, müssten jetzt noch gefüllt werden, bevor die Gelegenheit zu solchen Ankäufen passé wäre. Das Bild der jüngeren Vergangenheit sollte umfassend sein.

Jedenfalls ist sich die Galerieverwaltung bewusst, dass nur das Bleibende, Reife aber auch nur das wahrhaft Schöpferische, Starke und Lebendige (in der?) Kunst Anspruch hat, aus öffentlichen Mitteln erworben und der Allgemeinheit dauernd zugänglich erhalten zu werden. (...) Was insbesondere die jungen, gärenden und Gutes versprechenden Talente betrifft, so möchte man ihnen vom Herzen ein verständnisvolles Entgegenkommen kunstfreundlicher Zeitgenossen wünschen. Die Galerie-Verwaltung als solche hat allerdings die Aufgabe, sie fest im Auge zu behalten; bezüglich der Einreihung ihrer Werke in die Galerie aber wird sie pflichtgemäss eine vorsichtige Zurückhaltung bewahren müssen, um die zu einem abschliessenden Urteil unerlässlich nötige Distanz zu gewinnen.⁴⁹⁹

Dörnhöffer spricht hier von der Galerieverwaltung und nicht nur von sich als Direktion oder als Galerieleiter. Da Haberditzl dies in späteren Äußerungen durchaus tat, kann aus dieser Betonung eines Konglomerats geschlossen werden, dass die Entscheidungen über Ankäufe und Weiterentwicklung der Sammlung eben nicht ausschließlich in der Hand des Direktors lagen, weswegen er auch nicht allein verantwortlich für alles gemacht werden konnte oder sollte. Denn immer noch mussten Ankaufovorschläge erst von der Kunstkommission des Unterrichtsministeriums geprüft

⁴⁹⁵ Baldass 1924, S. 133.

⁴⁹⁶ BHA 1911, 394, Q 8.2.3.

⁴⁹⁷ Ebd.

⁴⁹⁸ Ebd.

⁴⁹⁹ Ebd.

werden.⁵⁰⁰ Dies sah auch Hans Tietze als problematisch an. In dem Ausbau der Sammlung spiegelte sich seiner Meinung nach die „komplizierte Kunstpolitik einer vielköpfigen Kommission besser [wieder] als irgendein planvoller Wille.“⁵⁰¹ In das gleiche Horn stieß zwanzig Jahre später auch noch Julius Meier-Graefe als er sich über die Ankaufspolitik äußert: „Wohl zahllose Bilder, von Kunst-Kommissionen nach dem bekannten Prinzip der Admiration mutelle (sic) zusammengekauft.“⁵⁰² Auch wenn Meier-Graefe keinen tieferen Einblick in die Wiener Kunstpolitik hatte und sein Artikel von Haberditzl als „törichte[...] Angriffe auf die Galerie, dem seichtesten Publikumsgeschmack sehr mundgerecht gemacht“⁵⁰³ kritisiert wurde, traf er den Nagel auf den Kopf und schloss mit seinem Eindruck der Sammlung korrekt auf deren Zustandekommen. Ottmann spricht 1915 in Zusammenhang mit der Kunstkommission gar von einer „Selbstverwaltung durch Künstler“⁵⁰⁴, was wohl auch zutreffend war. Die Künstler wollten als Vertreter ihrer jeweiligen Vereinigungen und der darin dominierenden Kunstströmungen diese in der Modernen Galerie vertreten wissen und propagierten entsprechende Ankäufe einerseits und untergruben dem entgegenstehende andererseits. Mit Dörnhöffer erhielt die Galerie allerdings ein Programm, demgemäß sie kein

illustriertes österreichisches Künstlerlexikon, noch ein Archiv der alten und neuen Zelebritäten werden, sondern in ausgewählten Werken die Kunst jener Meister umfassen [sollte], die für Österreichs Anteil an den allgemeinen Fortschritten der Kunst eine selbständige Bedeutung besessen haben oder besitzen.⁵⁰⁵

Im Sinne Dvořák war diese Sammlung ein wichtiger Bestandteil „des österreichischen Kunstlebens, das so viel Talente und so wenig Selbsterkenntnis und höhere geistige Organisation“⁵⁰⁶ besäße. Von einer Einsetzung der österreichischen Kunst würde auch die deutsche Kunst profitieren. Insgesamt war Dörnhöffer in seiner Arbeit so erfolgreich, dass die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen

⁵⁰⁰ Ähnlich war die Situation auch in Berlin. Dort erhielt die Nationalgalerie 100.000 Mark Anteil an dem gesamten Landeskunstfonds in Höhe von 350.000 M. Der Rest wurde von der Landeskunstkommission für den künstlerischen Schmuck von staatlichen Gebäuden aufgewendet. Diese Kommission bestand aus Professoren und Akademiedirektoren aller Akademiestätten Preußens, so dass Kommissionssitzungen selten, manchmal nur jährlich vorkamen. Für die Gelder der Nationalgalerie wurde ebenfalls eine Kommission eingesetzt, der neben dem Leiter Ludwig Justi, der Bildhauer Louis Touaillon, der Historienmaler Arthur Kampf, Kommerzienrat Arnhold, ein Vertreter des Kultusministeriums und der jeweilige Professor für Kunstgeschichte der Universität, bis April 1910 noch Heinrich Wölfflin. Den Vorsitz hatte Prinz August Wilhelm inne. (Anonym (Kunst und Künstler) 1912, S. 115)

⁵⁰¹ Tietze 1912a, S. 49.

⁵⁰² Meier-Graefe 1925, S. 293.

⁵⁰³ BHA 1925, 172.

⁵⁰⁴ Ottmann 1915, S. 212. Schneede sieht dies auch in anderen Strukturen verwirklicht. Auch bei der Brücke und dem Blauen Reiter bauten die Künstler sich ein eigenständiges institutionelles System mit Ausstellungen, Kunstförderern und Veröffentlichungen, was sich dann weiter ausdifferenzierte mit Ausstellungshäusern, Galerien, Kritikern, Sammlern, Künstlergruppen und später ganzen Museen. (Schneede 2001, S. 62)

⁵⁰⁵ Dvořák 1915, S. 3. Baldass hält allerdings die Errungenschaften der österreichischen Kunst im 19. Jahrhundert für lediglich provinziell und macht klar, dass sie zwar für die Kunstgeschichtsschreibung bedeutend seien, aber „niemals selbst anregend und belebend auf die großen künstlerischen Genietaten gewesen sind.“ (Baldass 1915, S. 319) Daher würde die Galerie des 19. Jahrhunderts erst dann eine wichtige Stellung einnehmen können, wenn „sie angegliedert ist an ein Museum, in dem die großen und führenden Meister in Deutschland eine reiche Vertretung gefunden haben.“ (Ebd.)

⁵⁰⁶ Dvořák 1915, S. 4.

ihn seit dem Tode Tschudis mehrfach versucht hatten abzuwerben, was ihnen schließlich vier Jahre später, 1915, auch gelang. Ludwig Baldass schrieb einen Artikel in der *Kunstchronik* nachdem Dörnhöffer die Staatsgalerie Richtung München verlassen hatte, über dessen Wirken in der Staatsgalerie. Baldass bedauert darin, dass dieser während seiner Zeit aus dem „vagen molluskenhaften Gebilde“⁵⁰⁷, dass die Moderne Galerie bei seinem Amtsantritt war, kein stimmiges Gesamtkonzept schaffen konnte, das mit der Hamburger Kunsthalle oder der Berliner Nationalgalerie vergleichbar gewesen wäre. Immerhin schuf er aber die Grundlagen für das weitere Vorgehen seines Nachfolgers. Nach seinen Erwerbungen zu urteilen, widmete sich Dörnhöffer zunächst der österreichischen und im Besonderen der Wiener Schule. Die Ankäufe, die bis dato in dieser Richtung getätigt wurden, waren „rein nach dem Geschmack eines Bourgeois-Publikums getroffen“ und erst mit den neuen Bildern konnte „sich der Besucher der Staatsgalerie ein klares Bild von der Entwicklung und der künstlerischen Potenz Waldmüllers machen.“⁵⁰⁸ Einige andere Kunstkritiker sangen bei Dörnhöffers Weggang ein Loblied auf seine Verdienste, die in Wien viel zu wenig anerkannt worden seien. So schreibt Karl Ottmann in der *Kunst für Alle*:

Erst dann, wenn all das in den letzten fünf Jahre Erworbene in diesem neuen Hause zu besichtigen ist, wird man die Tätigkeit des jetzt scheidenden Mannes nach ihrem vollen Werte würdigen können. Die Umrisse eines grandiosen Zukunftsbaues sind bereits zu erkennen.⁵⁰⁹

Die Richtung des Sammlungsprogramms von Dörnhöffer war zuvor schon durch eine Weichenstellung des „Gründers“ der Modernen Galerie, Wilhelm von Hartel vorgegeben worden. Dieser Kunstfreund gerierte sich laut einem Artikel in der *Neuen Freien Presse* immer als Befürworter der Moderne ohne dabei „mit der Bewegung durch Dick und Dünn [zu gehen] und behielt künstlerischen Extravaganzen gegenüber seine eigene, abgeklärte Meinung.“⁵¹⁰ Eine kritische Distanz zu bewahren gegenüber den noch lebenden Künstlern, die in der Modernen Galerie ausgestellt werden wollen, war für den Galeriedirektor ebenfalls wichtig. Ein Qualitätsurteil zu fällen über Kunst, die gerade entsteht, war zudem eine schwierige Aufgabe, die besonders Hans Tietze immer wieder thematisierte:

Den vollständigen Gegensatz zum Museum würde die landläufige Ausstellung bilden, die einen Zufallsquerschnitt durch die tägliche Produktion legt; die neue Galerie möchte zwischen Museum und Ausstellung in der Mitte stehen, im Laufenden das Bleibende, im Durchschnitt die Auslese festhalten. Es ist klar, daß ein solcher Schwebezustand nur durch

⁵⁰⁷ Baldass 1915, S. 315.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 317.

⁵⁰⁹ Ottmann 1915, S. 241. Im Weiteren wünscht Ottmann, dass das von Dörnhöffer begonnene Werk in diesem Sinne in der Modernen Galerie fortgeführt werden könnte und dass umgekehrt Dörnhöffer in München als Botschafter der österreichischen Kunst wirken möge.

⁵¹⁰ Anonym (NFP) 1902c, S. 2. Dies bewies er auch angesichts der skandalumwitterten Klimtgemälde, die erstens schon von seinem Amtsvorgänger bestellt worden waren und zweitens in den vorgelegten Farbskizzen einen völlig anderen Eindruck als in der späteren Ausführung gemacht hatten.

andauernde Korrekturen zu erzielen ist, die eine Halbpermanenz der Aufstellung zur Folge haben müssen;⁵¹¹

Im Weiteren geht Tietze auf das Problem der Fülle an neuen Kunstwerken ein. Man könnte moderne Kunst wie das Musée du Luxembourg sammeln und möglichst viel von allem, was an vermeintlich qualitätvoller neuer Kunst geschaffen wird ankaufen und es der Zukunft überlassen, die endgültige Auswahl zu treffen. Oder man könnte es wie z.B. in Mannheim oder Hannover angehen und versuchen alle möglichen aufeinanderfolgenden Kunstrichtungen ohne Bewertung in einem historischen Zusammenhang darzustellen. Der dritte, weniger kostspielige und kunsthistorisch anspruchsvollere Weg wäre der, „in der Fülle des täglich Erscheinenden die bleibenden Werte zu erkennen“.⁵¹² Die österreichische Galerie hatte sich insgesamt für den letzteren Pfad entschieden, musste aber immer wieder auf die beiden anderen zurückgreifen, also der großzügigeren Auswahl aus dem gesamten Kunstschaffen und dem Registrieren und durch Aufnahme in die Galerie auch Anerkennen möglichst jeder vorhandenen Kunstströmung. Tietze sieht dabei in der Galerie

eine Reihe von Werken, die nur als Vertreter der Durchschnittsproduktion eine Art statistischen Interesses beanspruchen können; vielleicht befinden sich unter diesen unbekannten Soldaten, die so zufällig zu einem musealen Denkmal gekommen sind, ein paar Anwärter auf Generalstabsposten, im ganzen sind sie meist über dieses hoffnungsvolle Alter hinaus und werden es wohl gerade diese sein, die am raschesten anderen – vielleicht ebenso Unbekannten – werden weichen müssen.⁵¹³

Als entwicklungsgeschichtlich bedeutsam wird Klimt von Tietze dargestellt, nicht ohne einen kritischen Unterton. Der „Führer und Verführer einer Generation“ musste, nolens volens als solcher in der Galerie vertreten sein. Kombiniert werden musste in Wien der Anspruch der Darstellung der kunstgeschichtlichen Entwicklung mit dem der österreichischen Bindung, die den Anteil Österreichs an der gesamten Gegenwartskunst bekräftigt.⁵¹⁴ Dabei trat neben der Abwägung der Gewichtung von österreichischer zu internationaler Kunst noch das Problem der Verfügbarkeit. Ein Kritiker formulierte dies 1929:

Man hat zu spät, erst nach 1900, zu sammeln begonnen. Dieses „zu spät“ liegt dem Wisenden schwer über dem Ganzen. Aber nun werden auch prinzipielle Einwände laut: man solle unter solchen Umständen nicht so sehr ins Internationale greifen, sondern die österreichische Kunst hervorstellen, die sonst nirgends eine Heimstatt habe. Die Leiter aber, Dr. Haberditzl mit seinen Helfern, Dr. Grimschitz und Dr. Schwarz, halten den europäischen Maßstab aufrecht, wodurch nun freilich die Eigenart der österreichischen Kunst nicht recht

⁵¹¹ Tietze 1929, S. 477. Auch im Musée du Luxembourg wurde diese Frage immer wieder diskutiert: Sollte es ein kunsthistorisches Museum sein oder eine Durchgangsgalerie, die jeweils nur das aktuelle ausstellt. (Thomine-Berrada 2017, S. 37)

⁵¹² Tietze 1929, S. 477.

⁵¹³ Ebd., S. 477.

⁵¹⁴ Ebd., S. 477.

hervortritt. Der Unwille unter den Künstlern und auch den Kritikern ist groß, die Folgen sind noch nicht abzusehen.⁵¹⁵

Dieses Problem des Gerechtwerdens gegenüber einem nationalen oder sogar internationalen Anspruch hatten zumindest andere Museen nicht. Die kleineren Museen z.B. in Stuttgart, München, Frankfurt, Hamburg oder Dresden sammelten mit starkem lokalem Charakter, hatten aber nicht den Anspruch internationale Kunst repräsentativ zeigen zu wollen. In der National Gallery in London wiederum hatte man den Vorteil, dass sie frei von einer national bedeutsamen Kunst auf dem internationalen Kunstmarkt ankaufen konnte. Vor allem mit Hilfe reicher Sammler und Mäzene der Galerie wurde die National Gallery damit zu einem europäischen Vorreiter auf dem Gebiet der Anerkennung und dem Erwerb moderner Gemälde.⁵¹⁶ Für die viel begrenzteren Mittel, die in Wien vorhanden waren bedeutete die Auswahl aus internationalen Werken, die überhaupt erschwinglich waren, eine große Hürde abgesehen von der inhaltlichen Wahl. Andererseits wurde beispielsweise auf die Ausstellung von Expressionisten ganz verzichtet, weil auf Grund der allzu großen Nähe keine qualitative Auswahl getroffen werden konnte. Oder zumindest nahm Tietze dies so als Grund an. Dieser Kritik an den modernen Galerien wurde auch andernorts eine Stimme gegeben. Im *Kunstwart* erschien 1895 bereits ein Artikel zu den allgemeinen Aufgaben einer modernen Galerie. Unter anderem wurde darin auch die Unmöglichkeit beschrieben, in der modernen Kunst nur Gutes zu kaufen, weil diese mitten in der Entwicklung begriffen sei.⁵¹⁷ Für die erste Moderne Galerie

⁵¹⁵ Ottmann 1929, S. 355. Schon 1910 hatte Direktor Dörnhöffer dieses Problem angemahnt. Vor allem, da durch die fortschreitende wissenschaftliche Erforschung der österreichischen Kunstgeschichte die zugehörigen Werke für den Kunstmarkt interessanter würden. Außerdem hätten einige ausländische Museen begonnen eigene Abteilungen für die österreichische Kunst einzurichten, was die Konkurrenz um die zum Verkauf stehenden Werke noch verstärkt. (BHA 1910, 145, Q 1.2). Tatsächlich plante 1910 das Deutsche Museum in Berlin eine solche Abteilung. Dies rief Unterrichtsminister Stürgkh auf den Plan, der „alle politischen Landeschefs ausdrücklich darauf [hinweist], dass alle bestehenden Vorschriften zur Verhinderung von Ausfuhr von Kunstwerken in das Ausland nach wie vor in Kraft bleiben und insbesondere das hinsichtlich der Veräußerung von kirchlichen Vermögensschaften bestehende Verbot zu beachten sei. Es sei zu erwarten, dass in nächste Zeit Abgesandte des Deutschen Museums in Österreich nach geeigneten Objekten Ausschau halten. (1910 Karton 156 K. Nr. 198 Berlin Deutsches Museum, Errichtung einer Abteilung für österreichische Kunst, Akten der Militärkanzlei, zit. nach Brückler 2009, S. 140) Die Rezeption war jedoch nicht immer so positiv, dass sie eine übertriebene Nachfrage nach österreichischer Kunst befürchten lassen müsste. Karl Scheffler schreibt zwei Jahre später über eine Ausstellung bei Cassirer: „Der Wiener Max Oppenheimer ist keine erfreuliche Erscheinung. Ein Ragout aus anderer Schmaus. Etwas Kokoschka, etwas Klimt, etwas Greco – kurz alles was gerade Mode ist. Immer mit wienerschem Geschick. Unter all den stilistischen Gewalttätigkeiten schaut aber urgemütlich überall ein braver Durchschnittsnaturalist hervor. Wiener Maskeradenschertze. Nicht ohne Talent – natürlich, kann man beinahe sagen.“ (Scheffler 1912, S. 274).

⁵¹⁶ Crookham 2009, S. 9. Dabei stießen diese Ankäufe und Schenkungen durchaus auch auf Widerstand. Dieser konnte jedoch gebrochen werden durch die schiere Größe der Geschenke mit der diese mächtigen Kunstfreunde die Moderne protegierten.

⁵¹⁷ Anonym (Kunstwart) 1895, S. 74. Auch der Autor dieses Artikels öffnete die Dichotomie zwischen wenigen, exzellenten Kunstwerken und der Darstellung einer Entwicklungsgeschichte, die sich auch in einer Vielzahl an weniger originellen Werken zeigt. Darüber hinaus wurden darin auch die Schwierigkeiten mit den für Ankäufe verantwortlichen Kommissionen benannt, da diese vorwiegend aus Künstlern bestünden und daher befangen seien. Je nach Zusammensetzung dieser Künstlerschaft würden daher entweder zu einseitige Einkäufe getätigt oder unbefriedigende Kompromisse geschlossen. Die Probleme, die in der Wiener Moderne Galerie einige Jahre später auftauchten, wurden hier also schon vorweggenommen. Als Lösung wurde die Einsetzung eines Einzelnen, namentlich eines Direktors, vorgeschlagen, der von einer Kunstkommission lediglich beraten würde.

wurde, wohl auch um diesem Problem zu entgehen aus dem bereits vorhandenen staatlichen Bestand ausgewählt. Dort befanden sich vor allem arrivierte Künstler des 19. Jahrhunderts, aber auch eine große Sammlung an Austriaca.⁵¹⁸ Künstler aus den Kronländern waren ebenso breit repräsentiert wie deutsche Künstler oder andere Ausländer.⁵¹⁹ Nur ein kleiner Teil der hier genannten Namen tauchte später in der Präsentation der zweiten Modernen Galerie auf. Die ausländische Kunst war noch sehr unterrepräsentiert, was sich aber im Laufe der Jahre ändern sollte. Begleitet wurde dies von weniger Missfallen als im deutschen Reich. Auf die nüchterne Meldung, dass Claude Monets *Der Koch* vom Unterrichtsministerium auf der Impressionistenausstellung der Secession angekauft wurde,⁵²⁰ folgten vor allem enthusiastische Äußerungen. Kurt Rathe hob in seinem Resümee über die Ankäufe Dörnhöffers neben dessen tiefer Einsicht in historische Zusammenhänge und dem systematischen Aufbau der Sammlung, unter anderem auch dessen ausländische Ankäufe besonders hervor, mit denen fast von Null an begonnen werden musste.⁵²¹ Neben einem großformatigen Werk von Feuerbach seien im Besonderen die „repräsentative[n] Werke der großen Franzosen die schönste Zukunftsverheißung.“⁵²² Rathe erwähnte aber auch „einflußreiche Kunstfreunde, [die] nach wie vor auf dem Standpunkte des „Künstlerprotestes“ verharren“.⁵²³ Gustav Pauli kritisierte in seinem ironischen Beitrag über die Moderne Galerie zwei Jahre zuvor die damit verbundene Engstirnigkeit, dass jedes Volk „natürlich die Bilder seiner eigenen Meister sehen [will], schon

⁵¹⁸ Karl Scheffler, der Herausgeber der Publikation *Kunst und Künstler* fragte am 8.4.1916 bei Haberditzl nach den wichtigsten ausgestellten Werken aus der Staatsgalerie ausgestellt sind. (BHA 1916, 250, Q 1.6) Zu diesem Zeitpunkt ist die Unterscheidung in die einzelnen Unterabteilungen noch nicht geschehen, die Künstler des 19. Jahrhunderts, die breit vertreten waren, wurden also noch als Teil der Modernen Galerie betrachtet. Die große Anzahl an Wiener Veduten, die Haberditzl in seiner Aufzählung nennt, wären laut ihm keinem besonderen Sammlungsimpetus entsprungen, sondern der Schenkung der Sammlung Boschan. Ein erneutes Beispiel für die unvermeidliche, prägende Wirkung der Einflussnahme reicher Spender.

⁵¹⁹ Für wichtig erachtet wurden von Haberditzl aus den Kronländern: Sichulski, Wispianski, Mehoffer, Stanislavski, Vlastimil Hofmann, Michalowski, Uprka, Svabinsky, Navratil, Preissler und Mánes. Für den deutschsprachigen Raum nennt er Thiele, Schuch, Kalckreuth, Klinger, Carlos Grethe, Thoma, Wilhelm Trübner, Anselm Feuerbach, Stuck, Liebermann, Uhde, Böcklin und Albert von Keller. Und schließlich die großen französischen Namen: Daumier, Courbet, Monet, Manet, van Gogh, Renoir und Pissaro. (BHA 1916, 250, Q 1.6)

⁵²⁰ Anonym (NFP) 1903a, S. 9. Dieses Werk wurde 9 Jahre später von Dörnhöffer als wenig geeignet die Bedeutung Monets auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei zu belegen. Er bat daher um 25.000 Kronen um *Die Fischer von Poissy* anzukaufen. Der hohe Preis erklärte sich aus der besonders großen Nachfrage nach Werken aus der Reifezeit des Künstlers und Dörnhöffer selbst unterstreicht die Rechtfertigung des Preises mit der eigenen Erfahrung in Paris und anderen Angeboten. (BHA 1912, 506)

⁵²¹ In diesem Zusammenhang werden immer wieder die „einzelnen Krystallisationspunkte“ zitiert, aus denen die Sammlung der ausländischen Kunst anfangs besteht und an die weitere Ankäufe anschließen sollten. (Katalog MG 1903, S. XIII.)

⁵²² Rathe 1912, S. 577 – 578. Nach langen Verhandlungen mit Direktor Schall in Baden-Baden über die *Mutter Feuerbachs* kam der Kauf mit einem Preis von 32.000 Mark zustande, von denen 5000 Kronen durch einen Kunstfreund gegenfinanziert wurde und der Staat die restlichen 32.760 Kronen aufwendete. Dörnhöffer rechtfertigt diesen hohen Preis durch die Stellung des Werkes im Gesamtœuvre des Künstlers und der Verbindung nach Österreich: „Die staatliche Galerie darf sich rühmen, in diesem Gemälde eines der formal grossartigsten und seelisch ergreifendstes Werk des Meisters zu besitzen, der ein Jahr nach der Entstehung des Bildes nach Wien übersiedelte, und hier trotz der kurzen Dauer seines Aufenthaltes unverwischbare Spuren seiner Wirksamkeit zurückliess.“ (BHA 1912, 480)

⁵²³ Rathe 1912, S. 578. In Bezug auf den Protest deutscher Künstler, die sich gegen den Ankauf ausländischer Kunst, insbesondere französischer Kunst, zu Ungunsten der einheimischen wandten.

weil es diese am besten versteht.“⁵²⁴ Die Auswahl der anzukaufenden Bilder blieb auch nicht allein dem Direktor überlassen. Auch wenn der Staat diesen als den Tüchtigsten bestimmt, „hält [er] ihn aber gleichzeitig doch für so wenig tüchtig, dass er ihn bei dem wichtigsten Teil seiner Aufgabe einer Kommission unterordnet, damit der junge Mann keine dummen Streiche mache.“⁵²⁵ Die Ankaufsentscheidungen werden also von Kommissionsmitgliedern getroffen,

„die durch ihr Alter und ihre akademischen oder sonstigen Würden – für den Staat – die erforderlichen Garantien ihrer Intelligenz zu bieten scheinen. Bekanntlich wird die Welt, und also auch die Galerie, von Männern im Alter zwischen fünfzig und sechzig regiert. So muss es sein, obwohl die Kunst, als eine ewig Lebendige, mit jedem neuen Geschlechte neu geboren wird, obwohl die Künstler einer älteren Generation nie dasselbe wollen, wie ihre jüngeren Nachfolger, denen sie also schwerlich gerechte Richter zu sein vermögen – und obwohl aus den verschiedensten Gründen alles darauf ankommt, eben die jüngere Generation mit ihren Wünschen und Hoffnungen beizeiten zu verstehen.

Was ist die Folge davon? – Die Galerieverwaltung, die durch die Kommissionen nicht gefördert, sondern gehemmt wird, kommt gewöhnlich zu spät, lehnt das Neue und Fremde, das von den Tüchtigsten, Lebendigsten begehrt wird, anfänglich ab, um es hinterdrein zu enorm gesteigerten Preisen dann zu erwerben, wenn es die frischeste Wirkungskraft verloren hat und zu historischen Größe geworden ist.“⁵²⁶

Das Nationalmuseum in Stockholm bat 1927 anlässlich einer eigenen Reorganisation Informationen über die Organisationsstruktur der Österreichischen Staatsgalerie. Unter anderem wollte der schwedische Direktor erfahren, wem das Beschlussrecht bei Ankäufen von Kunstwerken zukam. Haberditzl antwortet darauf mit dem Prozedere bei einem Kunstankauf:

Der Direktion ist ein Beirat von vier Mitgliedern, und zwar zwei Künstlern und zwei Kunsthistorikern zugeteilt. Die Mitglieder dieses Beirates sind von dem der Direktion vorgesetzten Unterrichtsministerium auf die Dauer mehrerer Jahre ernannt. Sowohl jede Erwerbung eines Kunstwerkes als auch jede wichtige Veränderung in der Aufstellung des Museums muß in den Sitzungen des Direktors mit dem Beirat durchgesprochen werden und ein diesbezüglicher Beschluß gefasst werden. Diese Sitzungen finden nicht regelmäßig statt, sondern werden im Bedarfsfalle durchschnittlich im Monat ein bis höchstens zweimal von der Direktion einberufen. Die Äußerungen dieses Beirates in den genannten Angelegenheiten werden von der Direktion dem Ministerium unterbreitet; dem Ministerium ist die endgültige Entscheidung vorbehalten.⁵²⁷

Ein Vierteljahrhundert nach der Einrichtung der Modernen Galerie konnte der Direktor also noch immer nicht eigenständig über die Ausstellungsgestaltung und die Ankaufspolitik entscheiden. Auch wenn dieser Kunstbeirat harmonischer arbeitete als der vorherige, nahmen die Rechenschaftspflichten des Direktors doch einen großen Teil seiner Souveränität. Zudem war ein sehr

⁵²⁴ Pauli 1911, S. 297.

⁵²⁵ Ebd., S. 299.

⁵²⁶ Ebd., S. 299.

⁵²⁷ BHA 1927, 641, Q 1.13.

einiger Kunstbeirat kein Garant für Qualität. Die zu ähnlichen Kunstgeschmäcker konnten zu einem einseitigen Ankaufsverhalten führen. Schon als der Kunstrat 1896 vom Unterrichtsminister Arthur Graf Bylandt Rheidt eingerichtet wurde, forderte dieser, dass auch Persönlichkeiten in diesen hineinberufen werden sollten, die sich mit der jeweils lokalen Kunst auskannten. Der Kunstrat sollte sich nämlich insgesamt um alle Museen des Staates kümmern und die Ausgaben der staatlichen Gelder überprüfen, was bei den vielen Lokalmuseen ein erhebliches Unterfangen war. Der Kunstrat bestand großteils aus „fachmännischen Elementen“ – also praktizierenden Künstlern – die von Bylandt Rheidt mit professionell ausgebildeten Kunsthistorikern erweitert werden sollten. Neben den bereits erwähnten Aufgaben sollte der Kunstrat zudem Künstlerpreise verteilen und staatliche Kunstaufträge vergeben.⁵²⁸ 1915 wurde Direktor Haberditzl vom Minister für Kultus und Unterricht als Mitglied der Sektion für bildende Kunst in der Kunstkommission einberufen.⁵²⁹ Weitere Mitglieder neben ihm waren der Kunsthistoriker Alfred Stix, der später Direktor der Albertina und der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums wurde und zwischen 1929 und 1932 die Kunstzeitschrift *Belvedere* herausgab. Außerdem der Maler, Restaurator und Kunsthistoriker Robert Eigenberger, der spätere Direktor der Akademiegalerie, der auch als Denkmalpfleger und Restaurator wirkte. Zum dritten und vierten Mitglied wurden die Maler Franz Hohenberger und Hans Ranzoni einberufen.⁵³⁰ Eine durchgehende Protokollierung der Kunstkommissionssitzung geschieht erst mit Berufung Haberditzls in diese Kommission. Bei Widmungen stellte sich immer wieder die Frage, ob die Werke bedeutsam genug waren. So kam es häufiger vor, dass Künstler selbst eines ihrer Werke widmen wollten bzw. einen ihrer Sammler dazu anstifteten. Eine Einreihung ihrer Werke in die Moderne Galerie hätte für sie eine extreme Aufwertung bedeutet. Zum anderen gab es aber auch Spender, die ihre Schenkung an bestimmte Bedingungen knüpften, z.B., dass es ständig ausgestellt werden müsste.⁵³¹

Die Modernen Galerien waren allerorts mit denselben Problemen konfrontiert, die vor allem aus Generationenkonflikten, aber auch dem ständigen Kampf des Althergebrachten gegen das

⁵²⁸ Weitere Aufgaben waren: „Subventionierung von Kunstaussstellungen, künstlerischen oder kunstgeschichtlichen Publicationen oder sonstiger künstlerischer Unternehmungen; Ertheilung von Stipendien an bildende Künstler und Kunstforscher; allgemeine Fragen des Kunstunterrichtes und der Kunstpflege, insbesondere auch rücksichtlich der Beziehungen der Kunstpflege zum allgemeinen Unterrichte (illustrierte Lehr- und Lernmittel, Verbesserung des Zeichenunterrichtes undsoweiter); allgemeine Fragen des Musealwesens, soweit es sich nicht um rein industrielle oder kunstgewerbliche oder um Antiken-Museen handelt; Normen für die Anstellung der Beamten an solchen Museen wie an Kunstanstalten.“ (AVA, CUM, Inv. Nr. 19345/1898)

⁵²⁹ Vgl. BHA 1915, 189, Q 6.1.

⁵³⁰ Am 11. Oktober 1915 fand die erste Sitzung der Kunstkommission in dieser Zusammensetzung statt. (BHA 1915, 332, Q 6.2) Für die Protokolle der weiteren Sitzungen siehe: Q 6. 1. – 15.

⁵³¹ Z.B. BHA 1935, 497, Q 6.12. In der Sitzung am 22. Jänner 1935 wird der Galerie *Die Eismänner* von Alexander Goltz angeboten, was aber wegen der daran geknüpften Bedingung abgelehnt wird.

Neue und zusätzlich dem Gegensatz einheimisch-ausländisch bestanden.⁵³² Trotz aller Kritik an den gewünschten Inhalten der ersten Modernen Galerie, gab es zumeist positive Stimmen, die sich die Entwicklung der Sammlung ausgehend von dem Bestand in eine bestimmte Richtung wünschten.⁵³³ Insgesamt war die Kritik an dem Ankauf ausländischer Kunst in Österreich wohl nicht so stark ausgeprägt. Die modernen Meister aus dem Ausland, „deren Werke aber leider nur Gastrollen [in Wien] zu spielen pflegen“⁵³⁴, wurden erstaunlich schnell angekauft, wenn sie bei auf dem Wiener Kunstmarkt angeboten wurden.⁵³⁵ Haberditzl selbst betonte in einem Brief an André Lhote wie wichtig es wäre, auch exzellente ausländische Künstler in Originalen und einer kuratierten Auswahl dem Publikum vorführen zu können:

Um von der Fauna und Flora Indiens eine Vorstellung für die sogenannten allgemeine Bildung zu gewinnen, mag in unseren Zonen die Beispielsammlung in Menagerie und Treibhaus entsprechen, die bildende Kunst scheint mir eine grundsätzlich andere Angelegenheit zu sein. Ihre Werke sind Geschöpfe, die nur in natürlicher Bindung gedeihen. Man müßte sich darüber klar sein, daß ein Kunstmuseum nicht einer Menagerie oder einem Treibhaus, sondern einem wohlgepflegten Garten vergleichbar angelegt sein soll. Wenn ich da spazieren gehe und mir Frankreichs blühende Kunst vergegenwärtige, erscheint mir für eine geplante Anlage in unserm Bereich die Gruppierung einer Anzahl erlesener Werke von Auguste Renoir selbstverständlich und natürlich, sowie ich überzeugt bin, daß an einem anderen Orte eine ganz andere Einstellung selbstverständlich und natürlich sein mag. Aber das herauszufinden ist ja unsere Aufgabe als Gärtner. Renoirs Persönlichkeit durch eine wohlangeordnete Reihung kostbarer Gemälde hier zur Erscheinung zu bringen, bedeutet für uns unvergleichlich mehr auf dem Wege zum Verständnis des künstlerischen Wesens Frankreichs als jede Systematik der Specimina.⁵³⁶

Im Vergleich mit den besten Künstlern der ausländischen Kunst, soll die mindestens ebenso hochstehende österreichische Kunst zur vollen Geltung gelangen. Die Förderung der ausländischen Kunst in der Modernen Galerie hatte erneut die Secession übernommen. Aus deren Ausstellungen waren einige wichtige Ankäufe – Monets *Koch* und Courbets *Schattiger Bach* – für die Moderne Galerie getätigt worden. Die Künstlervereinigung schenkte der Modernen Galerie aber 1899 auch einen Gipsabguß der *Porträtbüste Henri de Rochefort-Luçay* von Auguste Rodin und 1903 die *Ebene von*

⁵³² In der Prager Nationalgalerie hatte man ebenso mit Vorurteilen zu kämpfen. Der konservativ geprägte Künstlerverein und etliche Journalisten wandten sich gegen den Ankauf ausländischer Kunst. Nicht nur, aber auch aus budgetären Gründen. Der Mánes-Verein forderte jedoch nicht nur europäische Ankäufe, sondern sogar amerikanische, was aus einer Bewunderung von Whistler und anderen US-Künstlern herrührte. (Prahl 1995, S. 90)

⁵³³ In einem Artikel von *Österreichs illustrierter Zeitung* wird die „Bildersammlung der Staatsgalerie“ als ein „wahrhaft glänzender Führer durch die Kunstepochen der Vergangenheit bis auf unsere Zeit herauf“ gelobt. Der Ausbau der Galerie als „Schatzkästlein Österreichs“ ist für den Autor unmittelbar damit verbunden, dass Haberditzl auch französische Meister erworben hatte. (Bernhard 1918, S. 9)

⁵³⁴ Kunst und Kunsthandwerk, Jh. 15, 1912, S. 117, zit. nach Natter 2003a S. 120.

⁵³⁵ Natter sieht dies als ein „Indiz für die Aufnahmefähigkeit des Wiener Marktes, der in der kunsthistorischen Forschung bisher weit unterschätzt wurde.“ (Natter 2003a, S. 120)

⁵³⁶ BHA 1922, 209. Renoir erachtete Haberditzl als einen sehr typischen und qualitativ hochstehenden Vertreter der französischen Kunst, weswegen er über Hans Tietze den Kontakt zu Lhote sucht, um einen solchen für die Galerie des 19. Jahrhunderts anzukaufen.

Auvers von Vincent van Gogh.⁵³⁷ Während des Ersten Weltkrieges gestaltete sich der Geldverkehr und damit auch Ankäufe aus dem Ausland schwierig. Zu Beginn des Jahres 1917 kaufte die Staatsgalerie Munchs *Park in Weimar* von der Galerie Thannhauser an. Der Kaufpreis von 17.402 Kronen wurde zunächst von der Creditanstalt zurückgehalten.⁵³⁸ Die staatliche Anweisung besagte, dass „Ankäufe im Auslande bis auf weiteres als ein unter den gegenwärtigen Verhältnissen des Weltkrieges absolut nicht zu rechtfertigender Aufwand unbedingt unterbleiben“⁵³⁹ sollten. Mit einer Sondergenehmigung konnte die Zahlung dieses eine Mal noch erfolgen, jedoch unter dem strengen Hinweis des Ministeriums, dass solche Ankäufe mit finanziell überlegenen Staaten zu unterbleiben haben.⁵⁴⁰ Weitere Erwerbungen gelangen Haberditzl später trotz klammer Kassen durch Tausch oder Ausscheiden von Werken der ehemaligen Kronländer an die neu entstandenen Nachfolgestaaten.⁵⁴¹ Trotz aller Kritik an der Kommission und deren Schwierigkeiten, waren neben den Werken von Vincent van Gogh und Giovanni Segantini, weitere hochkarätige Werke in die Sammlung gelangt, wie der *Spitalgarten* von Max Liebermann oder an Österreichern *der Kuss* von Gustav Klimt oder der *Totentanz* von Albin Egger-Lienz.⁵⁴² Am 5.1.1928 legte Franz Martin Haberditzl in einem Statut für die Moderne Galerie das Sammlungskonzept folgendermaßen fest:

§ 5 Das Sammlungsprogramm der Modernen Galerie umfasst im Anschluss an die Galerie des XIX. Jahrhunderts wesentlich Werke der Malerei und Plastik der Gegenwart. Das Programm ist international mit besonderer Hervorhebung des österreichischen Kunstschaffens.⁵⁴³

Die Moderne Galerie wurde in diesem neuen Statut den beiden anderen Museen gleichgestellt, auch wenn sie nur einen verhältnismäßig kleinen Teil der musealen Räumlichkeiten einnahm, nämlich die des ehemaligen Orangeriegebäudes und den daran angrenzenden Kammergarten. Die Ausrichtung hatte sich im Vergleich mit den Vorstellungen bei der Gründung der ersten Modernen Galerie nicht wesentlich verändert. In seiner Rede zur Eröffnung der zweiten Modernen Galerie am 5.5. 1929 sprach Haberditzl über das Thema: *Was ist „die moderne Galerie“?*⁵⁴⁴ In seiner Rede beschrieb er, dass obwohl die Kunst ab dem 19. Jahrhundert bereits als modern galt, diese mit Ausnahme der Gegenwart national differenziert wäre. Das darin liegende Konfliktpotential im Wettkampf der Nationen müsse sich jede Publikumsgeneration neu erkämpfen. Daher wäre es

⁵³⁷ Französische Kunst 1991, S. 5 – 6. Die Gipsbüste, die als solche als eigentlich museal zu betrachten ist, ließ F.M. Haberditzl später in Bronze gießen. (Französische Kunst 1991, S. 8)

⁵³⁸ BHA 1917, 23.

⁵³⁹ BHA 1917, 210.

⁵⁴⁰ Ebd.

⁵⁴¹ Französische Kunst 1991, S. 8.

⁵⁴² Seligmann 1929b, S. 2.

⁵⁴³ BHA 1928, 117. Dieser zunächst als Entwurf gehandelte Text wurde an den Sektionschef Viktor Prüger gesendet und von diesem bestätigt.

⁵⁴⁴ BHA 1929, 335, Q 1.15.

wichtig, neben der österreichischen Kunst immer auch ausgewählte Beispiele ausländischer Kunst zu zeigen, um Vergleiche und Verbindungen ziehen zu können. Als leuchtendes Beispiel führte Haberditzl im Katalog zur Modernen Galerie die Deutsche Jahrhundertausstellung in Berlin an, bei der das gewissenhaft ausgesuchte Material aus Deutschland und Österreich ein „ideales Musealprogramm für die österreichische Kunst des 19. Jahrhunderts“ bildete.⁵⁴⁵ Noch war das 19. Jahrhundert auch Teil der Modernen Galerie und die Werke wurden je nach Stilistik entweder im Oberen Belvedere oder in der Orangerie gezeigt.⁵⁴⁶ Haberditzl führte zudem als negatives Beispiel für eine moderne Abteilung den Nachbarn Kunsthistorisches Museum an, der „von unwesentlichen lokalen Erscheinungen überfüllt“ nur ein einziges, noch dazu gespendetes deutsches Kunstwerk beherbergte.⁵⁴⁷ Was Haberditzl nun in der neuen Modernen Galerie an- und eingerichtet hatte, sorgte vor allem bei dem Kritiker Adalbert Seligmann für Unmut. Er begrüßte zwar, dass endlich eine Institution eingerichtet worden sei, in der sich der einheimische wie der ausländische Kunstfreund eine Vorstellung von der letzten österreichischen Kunst machen könnte.⁵⁴⁸ Der Kunstkritiker hielt das Gezeigte jedoch keineswegs für eine repräsentative Darstellung der österreichischen Kunst des 20. Jahrhunderts, weil viele besonders charakteristische Künstler nicht vertreten oder nur so unbedeutend, dass man dies „höchstens als Handschriftenproben gelten lassen [könne]“.⁵⁴⁹ Die Kritik an der „in Masse vorgeführten und zum größten Teil auch mit erstaunlich unglücklicher Hand ausgewählten Proben einer gewaltsam experimentierenden Neukunst“⁵⁵⁰ rührte nach Seligmann nicht nur aus den Reihen eines eher konservativen Publikums, sondern auch aus der besser bewanderten Künstlerschaft. Ein Hauptproblem sah Seligmann in der Erweiterung des Sammlungsgebietes auf die gesamte zeitgenössische Kunst und die ältere österreichische Kunst. Durch den Plan ausländische Meister anzukaufen, „zum Beispiel französische Impressionisten, deren Preise damals eben ins Unsinnige gestiegen waren“⁵⁵¹, wären die ohnehin geringen Geldmittel falsch angelegt worden. In der als unsystematisch empfundenen Auswahl sieht Seligmann die Gefahr, dass ein ausländischer Kunstfreund nicht nur nicht die österreichische Kunst nicht kennenlernen kann, obwohl er sie sonst nirgendwo anders ausgestellt sehen kann, sondern auch einen

⁵⁴⁵ Katalog MG 1929, S. VI.

⁵⁴⁶ Monet, Renoir und Pissaro wurden in der Galerie des 19. Jahrhunderts gezeigt, wohingegen Cézanne, Van Gogh oder der späte Degas in der Modernen Galerie ausgestellt wurden. (Französische Kunst 1991, S. 8)

⁵⁴⁷ Katalog MG 1929, S. VI.

⁵⁴⁸ Die sonstigen Wiener Museen, die moderne Kunst zeigten, taten dies nur ungenügend und der Tourist aus dem Ausland war auf Ausstellungen der Künstlervereinigungen angewiesen. Diese konnten keine allgemeine Übersicht über die österreichische Kunst bieten, ebenso wenig wie österreichische Ausstellungen im Ausland, die laut Seligmann „von extremen Cliques“ veranstaltet wurden und ganz falsche Vorstellungen verbreiteten. Seligmann 1929a, S. 1.

⁵⁴⁹ Ebd. S. 2.

⁵⁵⁰ Ebd. S. 2.

⁵⁵¹ Dazu käme noch das schädliche Abhängigkeitsverhältnis, das sich daraus zu Kunsthändlern, sowohl durch überhöhte Provisionen wie auch durch die Geschäftsverbindung zu diesen an sich, entwickelte. (Ebd., S. 2)

falschen Eindruck von ihr bekommen muss.⁵⁵² Dem Empfinden Seligmanns nach wurden Großformate exzellenter Künstler wie Bacher oder Egger-Lienz geradezu „strafweise an die Fensterwände verwiesen“ und neue Richtungen nur teilweise oder gar nicht berücksichtigt. Es wurden keine kubistischen, abstrakten oder neoklassizistischen Werke gezeigt, dafür aber in einem übertriebenen Maße die Mitglieder der Kunstschau. Der berechtigterweise eingeräumte Klimtsaal stünde den schwachen und wenig charakteristischen Werken, mit denen der ebenso bedeutende Schiele gewürdigt wurde gegenüber.⁵⁵³ Dem Vorwort des Katalogs entnahm Seligmann, dass Direktor Haberditzl selbst nicht von seinem Machwerk überzeugt wäre, da er davon sprach, dass „[e]rst die historische Distanz das Wesentliche über alle Wünsche, Hoffnungen, Mißverständnisse und Vorurteile der Zeit [hinaushebt] und die Auslese auch museal der Sphäre der allgegenwärtigen älteren Kunst [einordnet].“⁵⁵⁴

Diese vernichtende Kritik rief viele Reaktionen hervor, auf die Seligmann in einem weiteren Artikel einging. Obwohl die Antworten jedoch größtenteils Seligmanns Invektive widersprachen, ging er selbst von einer schweigenden Mehrheit aus, die ihm insgeheim in allem zustimmte, dies aber nicht öffentlich zu äußern wagte.⁵⁵⁵ Man kann Seligmann darin folgen, dass die Befürchtung die eigene Errungenschaft einer Modernen Galerie kleinzureden die gewogenen Kritiker dazu bemüßigt haben könnte, die Schwachstellen zu deutlich zu benennen. Umgekehrt waren manche äußeren Umstände, die hier bemängelt werden, nicht zu ändern. Die Unterbringung in den Belvedereeschlössern war ohnedies ein langer Kampf und angesichts an der vorhandenen Masse der Kunstwerke wie auch der räumlichen Gegebenheiten, waren Orangerie und Kammergarten die einzigen Möglichkeiten moderne Kunst auszustellen. Und auch wenn der Direktor für seine „radikale Neukunst“ angegriffen wurde, so können doch die ausgestellten Werke, die viele Porträts und Landschaften umfassten, noch als gefälliger gegenüber einem eher konservativen Publikum gelten als

⁵⁵² Seligmann 1929a, S. 3.

⁵⁵³ Gegenüber anderen modernen Künstlern zeigte sich Seligmann allerdings nicht so wohlgesonnen. Über Boeckl urteilt er, dass dessen Talent „bestenfalls gärender Most ist, der sich absurd gebärdet“. Dass dieser Künstler unter anderem mit einer „Riesenschwarte mit den grauslich-verzeichneten Akten auf grünem Hintergrund und das WachsmodeLL jenes sonderbaren Untiers, das scheinbar einer Kreuzung von Seepferd und Heuschrecke entsprungen, auf einem seiner Stilleben zu finden ist“ und weiteren 5 Werken prominent vertreten sein sollte, während „ein so nobler Künstler wie G. Krause überhaupt nicht in dieser Sammlung vertreten ist [und], daß allererste österreichische Meister, wie Sterrer, Hammer, Haenisch es nur durch Leihgaben sind“, lässt Seligmann „mit größter Sorge in die Zukunft blicken!“ (Seligmann 1929a, S. 3) Seligmann selbst erkennt jedoch schon jetzt, „daß ein sehr großer Teil der hier ausgestellten Werke nicht museumsreif ist und nie werden wird“.

⁵⁵⁴ Seligmann 1929a, S. 3.

⁵⁵⁵ Seligmann 1929b, S. 2 – 3. Auch die ausgesprochene Kritik an seiner Kritik war für seinen Geschmack zu verhalten formuliert. Seligmann selbst nimmt auch in seinem zweiten Artikel kein Blatt vor seinen kritischen Mund. Er bezeichnet die Werke als „Skizzchen“, „Bildchen“ und schließlich sogar als „Werkstattabfälle, die in einem Maleratelier sehr gut am Platze wären, aber nicht in eine Galerie gehören.“ Zu Wiegele schreibt er, dass seine Studien zwar gut wären, aber seine Malerei dafür problematisch und ein „Konglomerat von Studien, die, wie zufällig, auf ein und derselben Leinwand nebeneinanderstehen.“ usw.

beispielsweise abstrakte oder kubistische Werke. Eine Darstellung aller möglichen Kunstrichtungen hätte auf diesem kleinen Raum ein sehr inhomogenes Bild ergeben und den Besucher wohl auch überfordert. Auch wenn die Erweiterung des Sammlungsspektrums die geringen Finanzmittel sehr breit streute, konnte dadurch doch noch mehr Aufmerksamkeit und Interesse an der Unternehmung geriert werden.⁵⁵⁶ Eine Staatsgalerie, die die gesamte österreichische Kunst darstellen will, taugt besser als ein nationales Schatzkästlein, um das man sich als Publikum wie auch als Privatsammler eher bemühte als um eine spezifisch auf moderne Kunst ausgelegte kleine Galerie. Dadurch konnten auch staatlicherseits höhere Geldbeträge zumindest gefordert werden, die dann je nach Gelegenheit für die verschiedenen Untermuseen eingesetzt werden konnten. Dies wurde nochmal deutlich in der Forderung Haberditzls, der 1936 erneut um eine Dotation bittet, damit er zielgerichteter ankaufe könnte. Damit würden „museale Kostbarkeiten, die allein der Galerie das Profil geben und über alle Popularisierungsbestrebungen hinaus die grösste Attraktion bilden“ in die Galerie gelangen.⁵⁵⁷ Die geforderte Summe wäre nötig, um ein rasches Zugreifen im Kunsthandel zu ermöglichen, da aus den verfügbaren Erlösen aus den Eintrittsgeldern höchstens Gelegenheitsankäufe und kleinere Ergänzungskäufe zu bestreiten wären.⁵⁵⁸

Die Argumente, die Dörnhöffer bei seiner Propagierung zur Umbenennung vorbrachte, nämlich dass die moderne Kunst unter anderem auch durch die alte Kunst verstanden werden kann und muss und dass in Ermangelung einer anderen Institution, die die Aufgabe der Förderung und Erforschung einer spezifisch österreichischen Kunstgeschichte übernehmen könnte, die Moderne Galerie in ihrer Erweiterung dies übernehmen muss, sind heute noch überzeugend. Die besonders enge Beziehung zu den Künstlervereinigungen war Segen und Fluch zugleich. Man konnte von den ausgezeichneten Kontakten profitieren, aber ging dadurch, wie Seligmann richtig bemerkte,

⁵⁵⁶ Ähnliche Überlegungen wurden schon bei der Gründung der Modernen Galerie angestellt. Im ersten Katalog schreibt Moritz Dreger, dass durch diese Unternehmung „die verschiedenen verwandten Bestrebungen, welche der lebhaft erwachte Kunstsinne der letzten Jahre hervorgerufen hatte [möglichst zusammengefasst werden sollten], und so eine Zersplitterung der Kräfte [verhütet würde].“ (Katalog MG 1903, S. VI)

⁵⁵⁷ BHA 1936, 394, Q 1.17.

⁵⁵⁸ Ebd. Zum Beispiel wurden gerade Verhandlungen zum Erwerb einer *Römischen Landschaft* von Josef Rebell und eines Ölgemäldes *Frauenbildnis* von Anton Romako aus Privatbesitz angebahnt. Eine Übersicht der anstehenden Auktionen fehlt noch; für die Moderne Galerie sind aus den Kunstausstellungen von 1936 noch Widmungen zu erwarten, die aus den Mitteln der Julius Reich-Künstlerstiftung finanziert werden. Weitere wichtige Neuerwerbungen für die Moderne Galerie sind völlig abhängig von den Kunstförderungsmitteln des Bundesministeriums für Unterricht von 1937. Aber nicht nur für Ankäufe auch für Adaptierungsmaßnahmen mussten in dieser Zeit weitere Gelder aufgebracht werden: der Plastikgarten der Modernen Galerie bis zu dem Gartengebäude, das seitlich vom großen Belvederegarten an deren Mitte zum Schwarzenberggarten hin steht und die Einbeziehung und Ausstattung dieses Gebäudes für die Ausstellung der Klingerbilder (mit denen die Staatsgalerie begründet wurde). Das eine, *Christus im Olymp*, konnte seit 14 Jahren wegen seiner Überdimensionierung gar nicht mehr gezeigt werden, das andere war nur schlecht passend im Oberen Belvedere aufgestellt. Die Adaptierung des Gartengebäudes dürfte keine allzu großen Kosten verursachen und würde in „höchst willkommener Weise die Zusammengehörigkeit und Kontinuität der Musealen Komplexe von der Orangerie bis zum Oberen Belvedere wirksam“ machen. Der vergrößerte Plastikgarten könnte außerdem weitere Werke aufnehmen. Zu diesen Maßnahmen kam es jedoch nicht mehr.

Verbindlichkeiten ein, denen mit diplomatischem Geschick nachgekommen oder auch entgegen-
gewirkt werden musste.

1.2.3.4. *Tietzes Museumsreform in der Staatsgalerie*

Schon seit Gründung der ersten Modernen Galerie wurde das Zusammenarbeiten der verschiedenen Wiener Museen und Sammlungen von verschiedenen Seiten angemahnt. So schreibt Franz Servaes am 16.4.1903 in der *Neuen Freien Presse*:

Ich weiß wohl: die „Moderne Galerie“ wird staatlich, städtisch und niederösterreichisch sein, und das Hofmuseum ist kaiserlicher Privatbesitz. Es hat aber keinen Sinn, daß man die Erzeugnisse der modernen österreichischen Kunst an zwei Stellen suchen gehen muß, die sich gegenseitig Concurrrenz machen. Eine Zusammenbringung der beiderseitig angesammelten Schätze ist im Interesse des höheren Ganzen dringend wünschenswerth⁵⁵⁹

Zudem wurde die Moderne Galerie hauptsächlich als komplementäres Pendant zum Kunsthistorischen Museum angesehen, was wohl eher auf die Parallelität der Institution an sich zurückzuführen ist als auf die Größe, da die Moderne Galerie in dieser Hinsicht überhaupt nicht konkurrenzfähig war. Eine Anregung seitens des Kunstrates die Sammlungstätigkeit der beiden Institutionen am Jahr 1850 zu trennen, wurde vom Oberstkämmerer des Kaiserhauses am 24.11. 1905 abgelehnt, da die Ankäufe unter anderem auch über „direkten Allerhöchsten Befehl“ erfolgten.⁵⁶⁰ Insgesamt schien es in der Erwerbungspolitik faktisch kaum Konkurrenz gegeben zu haben, da sich die „kaiserliche Galerie, wie es in der Natur der Sache liegt, der Erwerbung solcher Werke lebender Künstler enthielt, deren Stellung und künstlerischer Ruf noch umstritten ist.“⁵⁶¹ Daraus folgt wiederum an welch schwieriges Ankaufsprogramm sich die Moderne Galerie – auch in der Fremdwahrnehmung – zu halten hatte. Die große Leihgabe aus der Modernen Abteilung des Kunsthistorischen Museums an die Moderne Galerie markiert den Höhepunkt in der durchaus amikablen Koexistenz.

Mit der Galerie der Akademie der bildenden Künste hingegen lag die Situation anders. Beide Institutionen konkurrierten um staatliche Gelder. Immerhin konnte die Akademie bis 1918 über eine Dotation für die Erweiterung der Bestände verfügen, die auf den Erwerb von Werken zeitgenössischer Künstler – Mitglieder der Akademie – verwendet wurde.⁵⁶² Die Moderne Galerie hatte hingegen lange Zeit keinen Ankaufsetat. Umgekehrt musste die Akademie zu Beginn einen großen Teil ihrer Werke an die Moderne Galerie abgeben und dieser zudem Platz in ihren eigenen

⁵⁵⁹ Servaes 1903, S. 2.

⁵⁶⁰ AVA, CUM, Inv. Nr. 44995/1905.

⁵⁶¹ Ebd.

⁵⁶² Hutter 1983, S. 3.

Depots gewähren. Eine Zusammenlegung wurde infolge dieser Überschneidungen und zu gegenseitigem Nutzen von Dörnhöffer angestrebt:

Diese aus ihrem gegenwärtigen gänzlich verwahrlosten Zustande herauszureißen, neu zu organisieren und damit überhaupt erst für die Öffentlichkeit und das Wiener Kunstleben als „Galerie“ zu schaffen war eine der Lieblingsideen Dörnhöffers.⁵⁶³

Diese Vereinigung hätte eine logische Zusammenlegung des staatlichen Besitzes bedeutet, unter Einsparung sowohl von Verwaltungskosten wie auch der Fokussierung auf ein gemeinsames Sammlungsgebiet, konnte aber wegen der unklaren Raumsituation nicht durchgeführt werden.

Eine weitere Sammlung, die sowohl österreichisch wie auch wienerisch war und damit sowohl der Staatsgalerie wie auch der Akademiegalerie als Konkurrentin gegenübertrat, war die der Gemeinde Wien. In einem Programmentwurf für die Moderne Galerie vom 25.5.1910 schreibt Friedrich Dörnhöffer, dass „Werken von vorwiegend lokalem Interesse naturgemäss das Museum der Stadt Wien gewidmet“ ist.⁵⁶⁴ Infolgedessen wurden auch Kaufangebote von Kunstwerken oder auch Widmungen nach dorthin verwiesen.⁵⁶⁵ Meist handelte es sich dabei um Werke von minderer künstlerischer Qualität. Anfangs als die Gemeinde Wien noch Teilhaberin der Modernen Galerie war, war diese Trennung eine eindeutige. Besonders bei zeitgenössischen Künstlern war die Frage zwischen künstlerisch oder kulturhistorisch wertvoll nicht immer eindeutig zu entscheiden. Im *Organisationsprogramm des Österreichischen Musealwesens*, das Haberditzl wohl im Dezember 1920 an das Unterrichtsministerium abschickte, wurden bereits erste Vorschläge gemacht, welche Werke auszusortieren wären.⁵⁶⁶ Am 30.1.1924 wurden noch einmal eine große Menge an Kunstwerken an die Städtischen Sammlungen ausgeliehen, da die Österreichische Galerie nur noch Werke von internationaler Geltung ausstellte.⁵⁶⁷ Im Gegenzug erbat sich Haberditzl eine Reihe von hochkarätigen

⁵⁶³ Ottmann 1915, S. 212. Zudem schon früher bei Rathe, der „die langersehnte Vereinigung mit der Akademie-Galerie“ erwähnt. (Rathe 1912, S. 590) Ebenso 1915 bei Baldass, der die „Vereinigung der Gemäldesammlung in der Akademie der bildenden Künste, diesem wüsten, unkünstlerischsten aller Bilderdepots, das größte Meisterwerke und wertlose Kopien, sie nivellierend, gemeinsam verschluckt hat, mit der Staatsgalerie“ als Dörnhöffers zuerst genannte und damit wichtigste Aufgabe an seinen Nachfolger benennt. (Baldass 1915, S. 321). Tatsächlich wird bei der Anstellung Haberditzls auf dessen außerordentliche Kenntnisse auf dem Gebiet der älteren und besonders der niederländischen Malerei hingewiesen, die ihn „zu besonders ersprißlichen Dienstleistungen befähigen [würden], sobald die vom hohen Ministerium in Aussicht genommene Unterstellung der akademischen Gemäldegalerie unter die Direktion der Staatsgalerie erfolgt sein wird.“ (BHA 1914, 196)

⁵⁶⁴ BHA 1910, 145, Q 1.2. Die kaiserliche Galerie wird an dieser Stelle so charakterisiert, dass sie „in das reichste Detail der Wiener Kunstereignisse“ einginge.

⁵⁶⁵ So schreibt Friedrich Dörnhöffer am 27.7.1911 an die städtischen Sammlungen über ein Aquarell von Alt, das ihm zur Ansicht vorgelegt wurde. Es sei „künstlerisch von nicht geringem Interesse“, aber sein Sujet überträfe diese Bedeutung noch, da es eine Ansicht von Wien während der Sonnenfinsternis vom 8.7.1842 sei. Er empfiehlt es daher an das Museum der Stadt Wien. (BHA 1911, 605)

⁵⁶⁶ BHA 1921, 371, Q 1.12. An gleicher Stelle führt Haberditzl zudem aus, welche Werke er aus den verschiedenen anderen Sammlungen für die Staatsgalerie beanspruchen würde.

⁵⁶⁷ BHA 1924, 283, Q 2.12.2. Diese Leihgabe erfolgte auf Anregung Carl Molls. Es sollte „durch wechselseitige Leihgaben einzelner Kunstwerke zwischen den historischen Sammlungen der Stadt Wien und der Österreichischen Galerie [ein Ausgleich geschaffen werden] derart, daß jeder der beiden Museen die erforderlichen Objekte zur Vervollkommenung seiner Wesensart erhalte.

Werken aus dem Besitz der Stadt Wien, die er dringend für die Galerie des 19. Jahrhunderts benötigte.⁵⁶⁸ Dieses Ansinnen wurde jedoch abgelehnt, da ein Großteil der gewünschten Werke aus einer Widmung des Fürsten Liechtensteins stammte und das Liechtensteinzimmer der Stadt Wien ausschmückte. Dadurch könnte das Stammpublikum der Städtischen Sammlungen vertrieben werden. Ein weiterer größerer Austausch von Leihgaben erfolgte zunächst nicht bis zur Eröffnung der zweiten Modernen Galerie, in der ebenfalls ein paar Leihgaben der Stadt Wien gezeigt wurden. Hans Tietze fordert in einem Artikel im August 1927 im *Kampf*, dass sich die Gemeinde Wien an der Förderung und somit dem Ankauf von moderner Kunst beteiligen sollte.

Tatsache ist, daß die kunstfördernde Tätigkeit des modernen Staates sich fast überall als gänzlich unfruchtbar erwiesen hat, während Gemeinden vielfach zur lebenden Kunst in ein ersprießliches Verhältnis getreten sind. Namentlich Stadtgemeinden Deutschlands haben sich im Lauf der letzten Jahrzehnte vielfach glücklich betätigt; sehr viele — und namentlich die fortschrittlich orientierten — wetteifern in der Beschäftigung radikaler Künstler, in der Modernisierung des Kunstunterrichts, in der Schaffung und Erhaltung moderner Museen. Die Gemeinde Wien hat sich zu einer solchen Auffassung bisher nicht bekannt.⁵⁶⁹

Auf diese Vorwürfe reagierte Eduard Leisching, zu der Zeit Kunstberater der Stadt Wien, an selber Stelle im September 1927. Er stimmte Tietze in den meisten Punkten zu, wies aber auch auf die bisherigen Erfolge in der Förderung der modernen Kunst hin.⁵⁷⁰ In einem privaten Brief vom 21.8.1927 an Direktor Haberditzl ging Leisching auf diese öffentlich ausgetragene Diskussion ein und schlug ein Gespräch vor, wie eine Dotation der Gemeinde Wien für die Moderne Galerie zu bewerkstelligen wäre.⁵⁷¹ Aus dieser Idee resultierte jedoch keine weitere Abmachung zwischen den beiden Institutionen.

Schriftliche Kontakte zwischen dem Kupferstichkabinett und der Modernen Galerie bzw. der Staatsgalerie gab es kaum. Man kann jedoch davon ausgehen, dass – da beide amtierenden Galeriedirektoren zuvor dort gearbeitet haben – eventuelle Leihgaben oder in geringem Umfang eine mögliche Zusammenarbeit mündlich besprochen wurden. Nach der Gründung der Republik Deutschösterreich wurden die höfischen Kunstsammlungen verstaatlicht. Daraus resultierte eine Zusammenziehung aller Wiener Kunstbestände in staatlichem Besitz, was eine Neuordnung nötig machte. Angesichts der Verschmelzung von Kunstsammlungen zweier unterschiedlicher Besitzer, die bis dato parallel nebeneinander und unabhängig voneinander existiert hatten, sah man sich nicht nur einem vollständigeren Gesamtkunstbesitz gegenüber. Es wurden gegenseitige Lücken geschlossen, aber gleichzeitig ergaben sich auch viele Doppelungen. Als zusätzliche Schwierigkeit

⁵⁶⁸ BHA 1924, 283, Q 2.12.2.

⁵⁶⁹ Tietze 1927, S. 376.

⁵⁷⁰ Leisching 1927, S. 419.

⁵⁷¹ BHA 1927, 527, Q 4.6.

erwies sich zudem, dass sich zwar alles in staatlicher Hand befand, aber nicht unter einer gemeinsamen Verwaltung. Der große Teil der Kunstsammlungen unterstand der Verfügungsgewalt des Unterrichtsministeriums, hingegen das Heeresmuseum unter der des Bundesministeriums für Heereswesen, das Technische Museum und vor allem das Österreichische Museum für Kunst und Industrie unter der des Bundesministeriums für Handel und Verkehr. Außerdem hatte man zu Beginn Vorbehalte gegen eine Auflösung der Hofsammlungen, da man die Hoffnung auf eine Rückkehr der Dynastie noch nicht ganz aufgeben konnte.⁵⁷² Auch wenn diese Zusammenfassung der Bestände nun eine neue Erscheinung war, hatte man zuvor doch auch in kleinerem Maße zusammengearbeitet und die Vorgänge in den anderen Institutionen durchaus registriert.⁵⁷³ So schreibt der Direktor der ehemals kaiserlichen Gemäldegalerie im Kunsthistorischen Museum, Gustav Glück, 1923 in einem Artikel im *Kunstwanderer*:

Der Anfang wurde schon unter der Regierung des Kaisers Franz Josef gemacht. Man sah ein, daß es bei den damals schon beschränkten Mitteln, die zur Verfügung standen, nicht von Vorteil sei, daß sowohl vom Hofe als auch vom Staate Werke neuerer Meister gesammelt würden. Auf diese Weise hätte weder der Hof noch der Staat eine anschauliche Vorstellung der neueren Malerei, vor allem der österreichischen des neunzehnten und des zwanzigsten Jahrhunderts, bieten können. Eine Vereinigung beider vorhandenen Bestände wurde zum Programm gemacht (...):⁵⁷⁴

Glück beschreibt im Weiteren wie Dörnhöffers Plan zur Erweiterung des Sammlungsgebietes auch zu einer Überlegung führte, alle österreichischen Gemälde und Skulpturen aus dem Kunsthistorischen Museum in der Österreichischen Staatsgalerie zusammenzuziehen.⁵⁷⁵ Wiederum spielte die Befürchtung die historisch gewachsene kaiserliche Sammlung zu schädigen eine Rolle. Eine Lösung bot sich schließlich in dem Programm von Hans Tietze, das von Haberditzl und Glück gemeinsam durchgeführt wurde. Daraus ergab sich, dass nur die Gemälde und einige Skulpturen des 18. Jahrhunderts, die im Kunsthistorischen Museum nicht weiter vermisst würden, in das Barockmuseum der Österreichischen Galerie eingefügt wurden. Dieser Vorgang war allerdings nur ein kleiner Teil

⁵⁷² Posch 1992, S. 150.

Weiteres bestanden noch Unklarheiten bezüglich der Besitzrechte an den verschiedenen Sammlungen, mit denen sich noch die Reparationskommission befasste. Das Problem war die Scheidung von privatem Hofbesitz, hofärrarischem Besitz und Staatsbesitz. (Anonym (Cicerone) 1920a, S. 755 – 756.)

⁵⁷³ Ebenso hat die Öffentlichkeit dies wahrgenommen, manchmal auch kritisch. In einem *Cicerone*-Artikel vom schreibt der Autor „Hat nicht (...) die Staatsgalerie schon vor dem Umsturz für ihre Aufgabe bestimmende Leihgaben vom kunsthistorischen Museum erhalten und hat nicht das letztere auch altösterreichische Kunst (Pacherschule, österreichisches Barock) erworben und damit in die Kompetenz der Staatsgalerie eingegriffen? Ist nicht die Aufstellung der ephesischen Funde im Rahmen der „modernen“ Staatsgalerie nicht ein unliebsames Provisorium seit jeher gewesen?“ (Anonym (Cicerone) 1920a, S. 756)

⁵⁷⁴ Glück 1923, S. 412.

⁵⁷⁵ Dörnhöffers Vorschlag zur Erweiterung war unmerklich zuvor schon eine Einengung der Aufgaben vorausgegangen. In einem Statut (Vorschlag) vom 14.12.1905 wurde als Sammlungsinhalt postuliert: „Die Galerie enthält Werke der Malerei, der graphischen Künste, der Plastik einschließlich der Medailleurkunst, der Architektur (Pläne und Projekte) und hervorragende Leistungen der Kunst im Gewerbe.“ (AVA, CUM Inv. 46461/1905, „Grundzüge eines Statutes für die moderne Galerie, §3“)

davon was später als die Tietz'sche Museumsreform bezeichnet wurde.⁵⁷⁶ Als Sektionsleiter der Kunstabteilung im Unterrichtsamt regte er 1918 für die Neuordnung der nun erheblich angewachsenen staatlichen Kunstbestände die Einrichtung einer Kommission an.⁵⁷⁷ In diese wurden neben dem Vorsitzenden Max Dvořák, Leiter der k. k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmale, noch Hans Tietze selbst, Franz Martin Haberditzl, Carl Moll, Josef Donabaum – Direktor der ehemaligen Hofbibliothek –, Gustav Glück, Eduard Leisching – Direktor des Museums für Kunst und Industrie – und sein Stellvertreter Hermann von Trenkwald berufen.⁵⁷⁸ Die Aufgabe dieser Kommission war die Zukunft des staatlichen Musealwesens in Wien zu entwerfen und dabei durch eine Verschlankung der Verwaltung und durch „die Ausscheidung und etwaige finanzielle Verwertung des Unnötigen und Minderwichtigen“⁵⁷⁹ aus dem öffentlichen Kunstbesitz einen „möglichst lebendigen Kulturfaktor zu machen, alles was er an wissenschaftlichen, künstlerischen und allgemeinen Volksbildungswerten enthält, restlos aus ihm herauszuholen.“⁵⁸⁰ Um dieses Ziel zu erreichen, sollten durch eine genauere Definition des jeweiligen Sammlungsprogramms jedem der bereits bestehenden Museen, die jeweiligen Bestände zugeteilt werden.⁵⁸¹ In einem Bericht der Museumskommission vom 26.3. 1920 an das Staatsamt für Inneres und Unterricht (Unterrichtsamt) wurden die ausgearbeiteten Sammlungsprofile wie folgt dargestellt:

I. Graphische Sammlung, gebildet aus den Handzeichnungen und graphischen Blättern der Albertina, Hofbibliothek, Fideikomißbibliothek, des Hofmuseums und eventuell Teilen der Ornamentstichsammlung des österreichischen Museums und der Sammlung der Akademie der bildenden Künste; die beiden letztgenannten Sammlungen bleiben als selbstständige, bestimmten Zwecken dienende Sondersammlungen neben dem im ehemaligen Palais Friedrich unterzubringenden allgemeinen graphischen Kabinett bestehen.

II. Gemäldegalerie, in drei Teile gegliedert

1. Galerie alter Meister im kunsthistorischen Museum, internationale Sammlung unter Heranziehung einzelner in Betracht kommender Bilder aus ehemals kaiserlichen Schlössern und von Beständen der Akademie der bildenden Künste, soweit diese nicht speziellen Schulzwecken dienen.

⁵⁷⁶ Tietze selbst erkannte dies in einem Aufsatz an: „Diese eng miteinander verwachsenen Fragen der Organisation, der räumlichen Unterbringung und des weiteren Zuwachses zu lösen, war der Grundgedanke jenes Programms, dem man die Ehre erwiesen hat, es als das Tietzesche zu bezeichnen: in Wahrheit ist dieses Programm, das ich formuliert habe, das aller lebendigen Fachleute Wiens gewesen.“ (Tietze 1926c, S. 650)

⁵⁷⁷ Krapf-Weiler 2004, S. 159.

⁵⁷⁸ Ebd., S. 167. 1921 informierte das Unterrichtsministerium über die Übernahme des Vorsitzes der Museumskommission durch den Leiter des Unterrichtsamtes und Vizekanzler Walter Breisky nach dem Tod Dvořák's (BHA 1921, 112, Q 6.3). Dadurch wurde die Kommission von der Ägide eines Kunsthistorikers unter die eines Verwaltungsbeamten gestellt. Drei Jahre danach stand die Museumskommission unter dem Vorsitz des Sektionschefs Rudolf Förster-Streffleur, wurde also wieder mehr in Richtung der Kunst angesiedelt. (BHA 1924, 185)

⁵⁷⁹ BHA 1920, „Museumskonzept“, Q 1.9.

⁵⁸⁰ Ebd.

⁵⁸¹ Ein solcher allgemeiner Wiener Sammlungsplan findet heute noch Befürworter. Hans Hollein plädierte in einem Aufsatz zum 100-jährigen Bestehen der Österreichischen Galerie Belvedere ebenfalls dafür, dass die österreichische Kunst vollständig im Belvedere ausgestellt werden sollte und man dafür nicht noch an andere Standorte – den Augarten und das Schweizerhaus – geschickt würde. (Hollein 2003, S. 72)

2. Galerie modernen Gemälde und Skulpturen (seit Beginn des XIX. Jahrhunderts) Bestände aus der Staatsgalerie, dem Kunsthistorischen Museum, eventuell der Akademie.
3. Österreichische Galerie. Sammlung älterer österreichischer Gemälde und Skulpturen aus den Beständen der Staatsgalerie, des Hofmuseums, des österreichischen Museums, der Akademie, Hofbibliothek, des Münzamtes, Heeresmuseums etc. (...)⁵⁸²

Von diesen Maßnahmen war auch die Österreichische Galerie betroffen. Sie verlor dadurch 1923 insgesamt 1100 Handzeichnungen und Aquarelle an die Albertina.⁵⁸³ Durch die Zusammenlegung der Bestände ergaben sich an vielen Stellen Doppelungen von gleichen oder auch ähnlichen Werken.⁵⁸⁴ Durch den Verkauf derselben, die nur nach ausführlicher und angemessener Sichtung des Gesamtbestands erfolgen sollte, konnte wiederum Geld für Neuerwerbungen generiert werden.⁵⁸⁵

⁵⁸² BHA 1920, „Museumskonzept“, Q 1.9. Tietze selbst war in seinem Ansatz sehr modern und visierte neben den klassischen Sammlungsbereichen durchaus auch neue an. So sah er es für Wien: „[d]ie primitive wie die moderne Kunst waren ganz vernachlässigt, die exotische Kunst völlig im Ethnographischen vergraben“ (Tietze 1924b, S. 122).

⁵⁸³ Perlhefter 2001, S. 65. 1922 hatte Franz Martin Haberditzl gemeinsam mit seinem Mitarbeiter Bruno Grimschitz noch eine Publikation über *Handzeichnungen und Aquarelle der Österreichischen Galerie* herausgegeben und darin die künstlerische Eigenständigkeit der Grafik betont.

Schon am 29.1.1921 wurde eine große Zahl von Leihgaben aus der österreichischen Staatsgalerie an die Kupferstichsammlung übergeben. Dies waren: 609 V. Böhm *am Weiber*; 610 „*Zwei Pappeln*“; 953 F. Branguin *Brauerei*; 527 A. Brömse *Der Tod und das Mädchen* (14 Blatt); 643 A. Cossmann, 8 Radierungen, 815 „*2 Radierungen*“; 528 Hegenbarth *Flugberei*; 772 Hrnčir *Porträt Anton Scharff*; 698a Kempf *Waldbewohner*; 698b „*Schwämmesucher*“; 803 Konopa *Brücke in Quimperle*; 804 „*Brücke in Quimperle*“; 805 „*S. Tremolo*“; 1264 Krizman *Motiv aus Jajce*; 1077 W. Klemm, 3 Holzschnitte a. *Schnitter*, b. *Tauchenten*, c. *Pelikan*; 866 Rodin, *Amoretten*; 867 „*Porträt Viktor Hugo*“; 822 Secession, Jahresmappe 1906; 823 Secession, „*1907*“; 910 Secession, „*1908*“; 1002 Secession, „*1909*“; 1691 Secession, „*1912*“; 677 Simon *das Meer*; 781 „*Gemüsemarkt*“; 782 „*Nocturno*“; 1504d „*Prag*“; 722 Suppantšitsch *Interieur*; 723 „*Aus dem Teissenhof*“; 1504a Svabinsky *Kaux Fortea*; 1504b „*Sommernacht*“; 1504c „*Morgenjagd*“; 1660 Ferdinand Schmutzer, *Porträt Kaiser Wilhelm II.*; 550 Tojokuni-Utagawa *Japanerin Gäste bewirtend*; 551 „*Japanerin auf einer Brücke*“; 613 C. Thuma *Schwarzpappel*; 552 Utagawa *Courtisane und Dienerin*; 512 Wielsch *Mittelschiff des Stefansdomes in Wien*; 513 „*Seitenschiff des Stefansdomes in Wien*“; 1469 Zülow, 5 Hefte Originaldrucke 1912; 1511 „*12 Hefte Originaldrucke 1913*“; 1615 „*9 Hefte Originaldrucke 1914*“.

Außerdem ging am selben Tag eine Serie von 13 Lithographien polnischer Künstler (2 von W. Weiss, 1 von Malczewski, 2 von Chelmonski, 4 von Wyczolowski, 1 von Mehoffer, 1 von Troyanowski, 1 von Czaykowski und 1 von Kamocki) aus dem Nachlass des Schriftstellers Luzmany an die Kupferstichsammlung der Albertina. (BHA 1921, 42)

⁵⁸⁴ Laut Tietze waren bei der Zusammenlegung von Albertina und der ehemals kaiserlichen Kupferstichsammlung „hunderttausende von Blättern jeden Rangs und Werts zu Doubletten geworden.“ (Tietze 1924b, S. 149)

⁵⁸⁵ Die Museumskommission nennt insgesamt in gewichtender Reihenfolge die Nutzungen dieser Beträge:

1. Kosten für Zusammenlegung und Neueinrichtung der Sammlungen
2. Erhalt der Räumlichkeiten (Oberes Belvedere, ehemaliges Palais Erzherzog Friedrichs mit Augustinerstückl, neue Hofburg) zurzeit in Besitz des Kriegsgeschädigtenfonds
3. Fond für Museumsbeamte als Remuneration für große Verantwortung und hohe Arbeitsleistung bei Zusammenlegung und für volksbildnerische Aufgaben.
4. Ausbau der Sammlungen

BHA 1920, „Museumskonzept“, Q 1.9.

So wie diese Doublettenaktion jedoch in dem Bericht der Museumskommission skizziert worden war, konnte sie nicht durchgeführt werden. In einem Brief des Kommissionsvorsitzenden Dvořák vom 8.1.1922 an den Staatssekretär legt dieser dar, dass der Verkauf nicht zielführend sei, weil die Kunsthändler sich auf den geplanten Verkauf eingestellt hätten und daher keine angemessenen Preise zu erzielen wäre, wenn der Markt sozusagen überschwemmt werden würde. Dvořák schlug daher vor zunächst Möbel und kunstgewerbliche Gegenstände zu verkaufen, für die ein angemessener Preis noch erreichbar wäre. Dadurch würde zwar weniger Geld eingenommen werden, aber durch die geringere Konkurrenz unter den Sammlungen, die sich zuvor bei Angeboten gegenseitig überboten und die Vereinheitlichung der Verwaltung gäbe es wiederum große Einsparungen. (Brief Dvořák in BHA 1920, „Museumskonzept“, Q 1.9)

Ein sehr großer Ankauf der Staatsgalerie wurde bereits 1922/23 getätigt: durch Vermittlung Carl Molls wurde *L'homme blessé* von Gustav Courbet aus dem Nachlass der Société Lévesque et Co. für 60.000 Francs erworben.⁵⁸⁶ Diese 60.000 F entsprachen 20.000 Goldkronen, die von der Albertina aus dem Erlös einer ihrer Doublettenaktionen vorgestreckt wurden.⁵⁸⁷

Wegen des Friedensvertrags von St. Germain mussten etliche Werke an die Nachfolgestaaten der k. u. k. Monarchie abgetreten werden.⁵⁸⁸ Die Abgaben bzw. die Verhandlungen darüber lagen ebenfalls in der Verantwortung der Museumskommission.⁵⁸⁹ Mit den Reparationsansprüchen erhielt ein lange schwelender Diskurs neue Nahrung. Der Ausverkauf österreichischer Kunst ins Ausland, der von dem nun geschwächten österreichischen Staat erst recht nicht aufgefangen konnte, war schon lange ein Thema. In den frühen Jahren der Moderne war man sich zunächst nur der geringen Konkurrenzfähigkeit auf dem freien Markt bewusst, die den geringen zur Verfügung stehenden Geldmitteln geschuldet war. Nach und nach merkte man aber immer stärker die zunehmende Finanzkraft amerikanischer Museen und Sammler gegen die sämtliche europäischen Sammlungen kaum ankamen.⁵⁹⁰ Mit den schmerzlichen Verlusten, die durch die Folgen des Ersten Weltkriegs für die Museen entstanden waren, wuchs nun die Sorge um weitere Abzüge von Kunstwerken.⁵⁹¹ Man versuchte mit gesetzlichen Ausfuhrverboten gegenzusteuern.⁵⁹² Zudem

⁵⁸⁶ BHA 1922, 610.

⁵⁸⁷ Ursprünglich waren 35.000 F gefordert worden, was zu der Zeit dann 35.000 Goldkronen entsprochen hätte. (BHA 1923, 155) Daran ist wiederum die große Bedeutung des aktuellen Wechselkurses für den Kunstmarkt evident.

⁵⁸⁸ Dieser Friedensvertrag betraf unter anderem auch die Doublettenaktion. 1919 wurden auf Beschluss des Kabinettsrates und ohne Beratung durch Fachleute staatliche Kunstwerke verkauft, um für die hungernde Bevölkerung Lebensmittel ankaufen zu können. Dieses Vorgehen verstieß allerdings gegen Artikel 196 des Friedensvertrages, der besagte, dass in den kommenden 20 Jahren aus den staatlichen Sammlungen nichts „entfremdet, zerstreut oder darüber verfügt werden dürfe“, damit noch auftretenden Reparationsansprüchen nachgekommen werden könnte. (Krapf-Weiler 1986, S. 85). Eine Veräußerung von Gegenständen konnte also nur mit Zustimmung der Reparationskommission erfolgen und auch nur, wenn dadurch der Wert der Sammlung insgesamt mindestens gleichbleibt bzw. sogar noch gewinnt durch die Verdichtung des Bestandes.

⁵⁸⁹ Am 21.12.1921 ging es in der Museumskommission um den Stand der Verhandlungen über die belgischen und tschechoslowakischen Kunstansprüche und um weitere Abkommen mit Rumänien und Polen. (BHA 1921, 612).

⁵⁹⁰ Wilhelm Bode nimmt zu diesem Thema mehrfach Stellung. (Bode 1902, Bode 1907) Er sah vor allem die Gefahr, dass alte Kunstwerke unwiederbringlich verloren wären, wenn man sich nicht beizeiten um deren Ankauf bemühen würde. Die großen Sammlungen in Berlin und sonst in Deutschland hatten also mit den gleichen Problemen zu kämpfen wie die Österreichische Staatsgalerie in Wien, die sich gerade erst anschickte, die eigene alte Kunst zu entdecken und mehr wertzuschätzen.

⁵⁹¹ Vor allem Hans Tietze und Max Dvořák in ihrer Eigenschaft als Denkmalpfleger kämpften gegen die vielfachen Ansprüche an den geschwächten Staat an. In einer Abhandlung zu den italienischen Ansprüchen erinnert Dvořák daran, dass beispielsweise die Handschriften aus neapolitanischen Klöstern, die nun zurückgefordert wurden, in Italien selbst nicht erforscht worden wären und im Gegensatz zu anderen – z.B. in Venedig verschwundenen – Handschriften in Wien sicherer aufbewahrt wären. Er appelliert an die wissenschaftliche Gemeinschaft mit den italienischen Forschern: „Wissenschaftlich seid Ihr nicht nur unsere Bundesgenossen, sondern auch unsere Schüler gewesen und nun setzt ihr Handgranaten in Bewegung, die die Türen unserer Museen und Bibliotheken sprengen sollen.“ Tietze folgt in dieser Darlegung mit einem rechtlichen Diskurs zur Lage. (Tietze 1919a, S. 4 – 7.)

⁵⁹² Dieses Ausfuhrverbot, das am 5.12.1918 erlassen wurde, war zudem eine Forderung der Siegermächte des 1. Weltkriegs und der Nachfolgestaaten der k. u. k. Monarchie, die Reparationsansprüche unter anderem auf den Habsburgerbesitz geltend machen wollten. (Krapf-Weiler 2004, S. 159) Dieses Verbot war allerdings nur der Höhepunkt in einer über hundertjährigen Geschichte von Regulierungen zum Verkauf österreichischer Kunstgüter ins Ausland. Durch die

half der persönliche Kontakt zu Galeristen, die teilweise Vorzugspreise einräumten, um ihre Künstler vor Ort in den europäischen Museen unterzubringen, zunächst den ganz großen Wegzug zu verhindern. Ganz deutlich wird dies beispielsweise bei den Verhandlungen um den Ankauf eines Kokoschkas in den 30er Jahren, wofür die Moderne Galerie eigentlich keinen Mittel mehr aufbringen konnte. Bei diesen Verhandlungen vermittelte Otto Nirenstein mit seiner Neuen Galerie zwischen der Staatsgalerie und der Galerie Cassirer, vertreten durch Dr. Grete Ring. Nirenstein betont, „dass es der Staatsgalerie, wenn irgend durchführbar, ermöglicht werden solle, eine ihr passende Landschaft zu einem Preise, den Sie zu zahlen imstande sind“⁵⁹³ Nach Zusendung einiger Photographien von Kokoschka Landschaften – *Markt in Tunis*, *London I* und *II*, *Konstantinopel*, *Annecy*, *Schottische Landschaft I* und *II*, *Courmayeur*, *Lyon*, *Jerusalem*⁵⁹⁴ – interessierte sich Haberditzl besonders für *Lyon*, das ungünstigerweise das einzige Bild aus Privatbesitz war und worüber die Galerie Cassirer nicht direkt verfügen konnte. Dr. Ring schreibt daher:

Sie wissen, dass es keine Phrase ist, wenn wir Ihnen immer wieder versichern, wie sehr uns daran gelegen wäre, Kokoschka mit einem bedeutenden Werk seiner letzten Produktion gerade in der Galerie seiner Vaterstadt würdig vertreten zu sehen.⁵⁹⁵

Obwohl schließlich trotz großer Bemühungen seitens Dr. Ring und Dr. Feilchenfeldt von der Galerie Cassirer, der Kauf nicht zustande kam, lässt sich an dieser Äußerung doch ablesen, wie sehr sich der Kunsthandel auch uneigennützig für die öffentlichen Museen einsetzte.

Die durchaus übliche museale Praxis des Verkaufs von Doubletten stieß nach den ohnehin schon öffentlich stark wahrgenommenen Reparationsleistungen auf erheblichen Widerstand. So zum Beispiel durch den Maler Jehudo Epstein, der in einem Artikel in der *Neuen Freien Presse* vom 17.1.1926 vor allem Hans Tietze stark anging. Er warf ihm vor, als Teil der Kunstbeamtenschaft gegen die Künstlerschaft vorgegangen zu sein, die die Habsburgersammlung als solche zusammenhalten wollte. Diese sah sich in der erfolgreichen Position, weil die eingesetzte Kunstkommission über Ankäufe der Modernen Galerie mitentscheiden durfte. Nach Epsteins Meinung wären nämlich die wissenschaftlichen Beamten, von Tietze als „geistige Kräfte“ bezeichnet, völlig unnötig:

In Wahrheit aber gingen unsere Museen, selbst wenn man sämtliche wissenschaftliche Beamte eines Tages samt und sonders aus der Verwaltung ausschalten würde und die Museen nur von geschulten Dienern durch Jahre gewissenhaft betreuen ließe, dadurch ganz bestimmt nicht zugrunde. Sie würden nur unverändert genau dieselben Sammlungen bleiben und würden weiterbestehen wie sie waren. Denn nicht die wissenschaftlichen Beamten,

gesetzliche Verankerung war Österreich zudem Deutschland ein Jahr voraus und konnte in den folgenden Jahren eine positive Bilanz über die Verhinderung eines extensiven Kulturgutverlustes ziehen. (Obenaus 2016, S. 78 – 80)

⁵⁹³ BHA 1932, 521.

⁵⁹⁴ Außerdem noch weitere: *Frauenakt (im Hintergrund Avignon)*, *Die Orientalinnen*, *der Mandrill*, *Die Katze*, *Die Rebe*, *Die Pariser Oper*. Vgl. BHA 1932, 521.

⁵⁹⁵ BHA 1932, 521.

sondern die vorhandenen Kunstwerke und ihre Qualität bilden den Lebenskern jedes Museums.⁵⁹⁶

Während von einem historischen Standpunkt aus gesehen der Erhalt einer über lange Zeit gewachsene Sammlung einen eigenen Wert hat, so war andererseits die Pflege eines Bestandes, in dem man in gewissem Maße dem Zeitgeschmack und neueren wissenschaftlichen Erkenntnissen entgegenkommt und dafür Werke aussortiert und neue aufnimmt, ebenso wichtig. Epstein verlässt sich in seiner Argumentation auf die Aura des Kunstwerkes, die überzeitlich besteht und daher einmal in der Sammlung ihren unverbrüchlichen Platz hat und dessen Ausscheiden eine nicht zu schließende Lücke hinterlassen würde. In dieser Logik wären Museen lediglich dazu da, den wissenschaftlichen Beamten

Gelegenheit zu bieten, umzuhängen, umzustellen, umzurahmen, einzutauschen, die Bilder zu verkleinern oder sonst im Formate zu ändern, sie alle Jahre einmal diesem, einmal jenem Meister in gelehrten Abhandlungen „zuzuschreiben“ in einemfort ohne Not zu firnissen, Restaurierungen in unvorsichtiger Weise vorzunehmen, so daß man in Künstlerkreisen (...) von geradezu massakrierten Bildern spricht.⁵⁹⁷

Diesen konservativen Ansatz vertrat aber nicht nur der Künstler Jehudo Epstein, sondern auch der Wissenschaftler Julius von Schlosser, der ebenfalls die kaiserlichen Sammlungen für ein unantastbares Denkmal hielt.⁵⁹⁸ In diesem Zusammenhang scheint es begreiflicherweise noch erschreckender, wenn sich Kunstbeamten nicht nur in die (Un)ordnung der Staatsgalerie einmischten, sondern gleich den gesamten staatlichen Besitz aufs Korn nahmen. Das Ziel dieser Museumsreform war bei aller Kritik an Tietzes „klare[r] aber doch phantasielosen Sammelplänen“⁵⁹⁹ und dem Streben nach einer möglichst volksbildnerischen Einrichtung der Sammlungen doch auch der Erhalt des kulturellen Wertes des Staates Deutschösterreich. In dem sogenannten „Aktionsprogramm für die Organisation der Kunstmuseen“ steht:

Dabei ist aber andererseits fest im Auge zu behalten, dass die wissenschaftlichen und künstlerischen Institute eines der wenigen Kapitalien bilden, die Oesterreich nach dem Zusammenbruch verblieben sind und dass es eine Hauptaufgabe der Kunstverwaltung sein muss, mit Hilfe dieser Institute Oesterreich und Wien die kulturelle Bedeutung zu erhalten und auch für die Zukunft zu sichern, die ihnen innerhalb der deutschen Kulturgemeinschaft gebührt.⁶⁰⁰

⁵⁹⁶ Epstein 1926, S. 4.

⁵⁹⁷ Ebd., S. 4. Epsteins schlechtes Bild von Museumsbeamten malt er im Weiteren aus, indem er insinuiert, dass es in solch prekären Zeiten gefährlich wäre schlechtbezahlten Beamten nationale Kunstgüter von solch hohem Wert anzuvertrauen.

⁵⁹⁸ Krapf-Weiler 1986, S. 81.

⁵⁹⁹ Perlhefter 2001, S.69.

⁶⁰⁰ BHA 1921, 371, Q 1.12.

Und laut dieser offiziellen Programmplanung sollte all dies geschehen ohne die „historischen Organismen der im Lauf der Jahrhundert gewachsenen Sammlungen unnötig zu stören“⁶⁰¹ In zwei Sitzungen am 4. und 8.2. 1921 wurde festgehalten, dass jede einzelne Sammlung Listen von auszuscheidenden Objekten erstellen und mögliche Ergänzungen aus anderen Sammlungen benennen und dem Ministerium bis zum 30.9.1921 vorlegen sollte. Die Staatsgalerie nannte in einem Schreiben vom 16.9.1921 dementsprechend:

- A. 12 – 15 Gemälde des 15. Jahrhunderts aus der Gemäldegalerie des kunsthistorischen Museums.
- B. Die Gemälde der österreichischen Barockmaler aus der Gemäldegalerie des kunsthistorischen Museums.
- C. An die 25 Skulpturen (Reliefs, Porträtbüsten und Figuren) von österreichischen Bildhauern der Barockzeit aus der Sammlung der Waffen und kunstindustriellen Gegenstände im kunsthistorischen Museum
- D. Etwa 15 Skulpturen von österreichischen Bildhauern der Barockzeit aus dem Österreichischen Museum für Kunst und Industrie
- E. Einzelobjekte, Skulpturen von österreichischen Bildhauern der Barockzeit aus dem Münzamt, Heeresmuseum und von Gebäuden der ehemaligen Hofärarischen Verwaltung⁶⁰²

Diese Wünsche nahmen sich insgesamt betrachtet relativ bescheiden aus, wenn man bedenkt, dass die Staatsgalerie in sich drei große Sammlungsgebiete bedienen sollte, Barockkunst, 19. Jahrhundert und Gegenwartskunst. Als erste Manifestation der Museumsreform ging das Barockmuseum hervor, das allerorts als rundum gelungen bewertet wurde, weil sich die Kunst hervorragend in das barocke Untere Belvedere einfügte.⁶⁰³ Die weiteren Untermuseen der Staatsgalerie waren jedoch ebenfalls schon geplant. Im Katalog zur Modernen Galerie schreibt Haberditzl 1929 darüber

Im Zuge der Verstaatlichung der kaiserlichen Sammlungen gelangen die übrigen Gemälde und Plastiken des 19. Jahrhunderts aus kaiserlichem Musealbesitz in die österreichische Galerie (Staatsgalerie). In dem umfassenden Musealprogramm erwächst der österreichischen Galerie die Aufgabe, nach Überweisung der Gemälde und Plastiken der gotischen Zeit an das Kunsthistorische Museum, ihrer Handzeichnungen an die Albertina, die Gemälde und Plastiken der österreichischen Barockkunst aus den anderen Sammlungen in einem Barockmuseum zu konzentrieren, eine Galerie des 19. Jahrhunderts von internationalem Rang und eine Moderne Galerie zu gestalten.⁶⁰⁴

⁶⁰¹ BHA 1921, 371, Q 1.12.

⁶⁰² Ebd. Außerdem gab es von der Gemäldesammlung der Akademie eine schriftliche Zusage bezüglich österreichischer Barockgemälde. Dazu sollten Leihgaben österreichischer Barockmalerei aus dem Joanneum in Graz kommen und die Stadt Wien hatte zugesagt die Originale des Donnerbrunnens am Neuen Markt zur Aufstellung im großen Saal des Unteren Belvederes bringen zu lassen.

⁶⁰³ Rainald Franz zitiert dazu die Tietze Biografin Almut Krapf-Weiler, wenn er über das weitere Schicksal dieser Einrichtung schreibt: „Wie ein Treppenwitz der Geschichte mutet es an, dass diese gelungenste Neuschöpfung der Museumsreform nach 1919, ein Gesamtkunstwerk an Gestaltung und Objekten, „in den jetzigen Apriltagen 2007 mit Zustimmung des Denkmalamtes zur Gänze zerstört wurde, um einer banalen Ausstellungshalle Platz zu schaffen.““ (Franz 2007, S. 4)

⁶⁰⁴ Katalog MG 1929, S. VII.

Die Umsetzung der weiteren Museen wurde durch die hingezogenen Baumaßnahmen in den Belvedereschlössern verzögert. Auch die weiteren großen Pläne wie z.B. das Gobelinmuseum wurden letztlich nie eingerichtet.⁶⁰⁵ Die Kritik an der strengen Linienziehung zwischen den einzelnen Sammlungen, die ohne Rücksicht auf die Entstehung der Sammlung geschehen war, verstummte nie ganz. Auch die nicht geringen Kosten, die mit der Zusammenziehung und Neueinrichtung der neuen Museen verbunden wären, sorgten für Unmut. Wenn man Hans Tietze selbst folgen will, war dies aber nicht der Hauptpunkt für seine Kritiker. Vielmehr wäre es schwierig,

den Radikalismus, zu dem wir uns bekennen, mit dem Konservatismus zu vereinen, der alles Musealen natürliches Lebenselement ist. Wir haben von dem alten Österreich einen großen Reichtum an Einzelwerken geerbt, einen noch größeren aber in der natürlichen Zusammengehörigkeit dieses Einzelnen; unserer österreichischen Denkart liegt es fern, um vielleicht kurzfristiger Strömungen willen durch Jahrhunderte Erprobtes über Bord zu werfen. Wir wollen Neues gewinnen, aber das Alte behalten.⁶⁰⁶

Trotz aller Kritik hat die Museumsreform für die Staatsgalerie zu einem erheblichen Anstieg von Bedeutung innerhalb der Wiener Museumslandschaft geführt. Durch den vereinfachten Zugriff auf hochkarätige Kunstwerke konnten verhältnismäßig schnell die beiden großen Museen für barocke Kunst und Kunst des 19. Jahrhunderts eröffnet werden.

Die Ausrichtung der Staatsgalerie änderte sich in den darauf folgenden Jahren weiter. Am 13.1.1953 schlug der Unterrichtsminister Ernst Kolb vor mit Rücksicht auf die jüngst vergangene Geschichte ein „Museum österreichischer Kunst“ zu schaffen. Die internationalen Bestände wurden daher an das Kunsthistorische Museum übertragen, die aber keine Möglichkeit hatte diese Werke auch auszustellen. 1967 wurden die ausländischen Künstler dann in der „Neuen Galerie in der Stallburg“ gezeigt, aber auch diese Galerie wurde 1986 geschlossen.⁶⁰⁷ 1991 wurden schließlich der ganze Komplex der internationalen Künstler ins Belvedere zurückgestellt, wo es nun wieder eine „Internationale Nationalgalerie“ gab.⁶⁰⁸

1.2.3.5. Kunstförderung zwischen Mitleid und Geschmacksurteil

Staatliche Kunstförderung war ein wichtiges Element politischen Handelns. Als staatliche Institution war auch die Moderne Galerie darin involviert. Unter der Regierung Maria Theresias wurde im Zusammenhang mit einer umfassenden Unterrichtsreform besonderes Augenmerk auf die Verbesserung des Kunstunterrichts gelegt. Dabei ging es nicht um staatliches Mäzenatentum, sondern

⁶⁰⁵ Immerhin wurde noch das Österreichische Museum für Kunst und Industrie neu aufgestellt und erhielt einen erheblichen Zuwachs an Teppichen aus hofärrarischem Bestand. (Krapf-Weiler 1984, S. 84).

⁶⁰⁶ Tietze 1924b, S. 152.

⁶⁰⁷ Französische Kunst 1991, S. 9.

⁶⁰⁸ Haider 2004, S. 79.

um „realpolitische Maßnahmen zur Erhöhung der Wohlfahrt und damit zur Vergrößerung der Einnahmen des Staates.“⁶⁰⁹ Die kaiserliche Gemäldegalerie und das Kupferstichkabinett erhielten daraufhin die Aufgabe ihre Sammlung als Schulungsobjekt zur Verfügung zu stellen. Ebenso wurde viel später der Modernen Galerie die Rolle der Stichwortgeberin für die zukünftige Wiener Kunst gegeben. Die Lehrfunktion wurde zwar subtiler angedeutet, war jedoch immer noch vorhanden. Mit Kaiser Franz Joseph I. erhofften sich die Künstler mehr Engagement des Staates in Kunstdingen. Die Künstlerverbände adressierten daher 1861 ein Memorandum an die Regierung und mahnten, dass Kunstförderung eine Verantwortung der Regierung gegenüber der Gesellschaft wäre.⁶¹⁰

Die Förderung der bildenden Kunst war bis 1850 hauptsächlich die Aufgabe des Staates, der über die kaiserliche Gemäldegalerie im Oberen Belvedere Kunst von zeitgenössischen Künstlern ankaufte und moderne Kunst in der Akademie der bildenden Künste ausstellte.⁶¹¹ 1863 wurde die Kunstkommission installiert, die über den erstmals zugeteilten Betrag für Kunststipendien befinden sollte. Darunter fielen Subventionen für Kunstvereine für deren Ausstellungen, Reisestipendien für Künstler, Ankäufe von Kunstwerken und Aufträge zu eben solchen.⁶¹² Diese Tätigkeit spiegelte sich vor allem zu Beginn auch noch in den Akten der Modernen Galerie wieder, worin der Direktor genau zu diesen Fragen Stellung nehmen musste.⁶¹³

Diese staatlichen Anstrengungen waren jedoch immer wieder heftiger Kritik ausgesetzt. Rudolf von Eitelberger schrieb 1866, dass der Staat sich fälschlicherweise „auf die Aufgabe der Kunstprotection und des Kunstmäcenatenthums geworfen“⁶¹⁴ hätte, was besser Privatpersonen oder Kunstvereinen vorbehalten geblieben wäre. Das dadurch entstandene Kunstbeamtentum hätte dazu beigetragen, dass sich die Künstler vom Staat entfremdet hätten und der lebendige Kunstorganismus dadurch erstickt worden wäre.

1898 kam zur Kunstkommission der Kunstrat hinzu, der als Herausgeber von einigen Zeitschriften auftrat und wissenschaftliche Tätigkeiten bezüglich der bildenden Künste organisierte.⁶¹⁵ Am 24.11.1902 schließlich brachte Otto Wagner einen Antrag zur Einrichtung eines Kunstamtes

⁶⁰⁹ Stix 1922, S. 17.

⁶¹⁰ Mlnarik 1996, S. 38.

⁶¹¹ Grabner 2004, S. 93.

⁶¹² Heerde 1993, S. 81.

⁶¹³ Aber auch später noch trat man vereinzelt mit solchen Nachfragen an den Direktor der Staatsgalerie heran. 1920 ersuchte beispielsweise die „Neue Vereinigung bildender Künstler Salzburgs Der Wassermann“ um Subvention, was Haberditzl unterstützte. Die Vereinigung umfasste seiner Einschätzung nach die besten jüngeren Talente und schien in der Lage, die heimische Kunst mit frischen Kräften zu beleben. Die Bestrebungen des Vereins, auch ausländische Kunst in den Ausstellungen zu zeigen, war außerdem förderungswert. An die Gewährung der Subvention sollte die Bedingung geknüpft sein, dass die Staatsgalerie die Ausstellungskataloge und sonstige Publikationen kostenlos erhalten und von geplanten Veranstaltungen rechtzeitig informiert würde. Es wurden 1000 Kronen bewilligt. (BHA 1920, 336)

⁶¹⁴ Eitelberger 1866, S. 123.

⁶¹⁵ In diesem Rat waren nicht nur Künstler, sondern auch allgemein „Kunstpfleger und Kunstfreunde“ vertreten, die teilweise aus den Kronländern anreisen mussten. Daher tagte dieser Rat nur einmal jährlich. (Heerde 1993, S. 84)

ein, das von Künstlern besetzt werden müsste, damit die Auswahl der Ankäufe zukünftig genügend hohen Qualitätskriterien genügen würde. Dieser Antrag wurde zusammen mit der geübten Kritik verworfen.⁶¹⁶ Die Frage, welche Ausbildung – praktische oder theoretische – zu einem besseren Kunsturteil führte, wurde auch hier nicht beantwortet. Weitere Kritik an der staatlichen Tätigkeit kam auch aus dem Ausland. Meier-Graefe kritisierte 1904, dass der Staat nichts tun würde, um die zeitgenössische Kunst zu fördern:

Nie hätte öffentliche Kunstpflege mehr tun können als hier, nirgends wäre ein Museum nützlicher gewesen, kein Kunstprofessor hat je eine bessere Gelegenheit nützlich zu werden. Der Staat tat nichts. Die einzige Unterstützung des Kaisers war, daß er dem führenden Maler Klimt den Professorentitel verweigerte. So hatte die Jugend alles selbst zu tun, und man weiß heute bei der natürlich gewordenen Unbrauchbarkeit des Staats für diese Dinge nicht mal, ob seine Hilfe nicht gehindert hätte.⁶¹⁷

Da Meier-Graefe nicht vor Ort in Wien war, kann angenommen werden, dass der Text, der gerade ein Jahr nach Eröffnung der Modernen Galerie publiziert wurde, sich nicht auf diese und deren mangelnden Nutzen bezog. Dass der Kaiser der neuen Kunst eher gleichgültig gegenüberstand, war im Vergleich mit Berlin ein Vorteil. Dort war die Kunstförderung dem engen und konservativen Geschmack Wilhelms II. angepasst.⁶¹⁸ Allerdings hatte Berlin eine bereits gut etablierte Bürgerschicht, die bereit und einflussreich genug war, um die gewagten Ankäufe Hugo von Tschudis für die Nationalgalerie zu decken.⁶¹⁹

In Wien war der Thronfolger des Kaisers, Erzherzog Franz Ferdinand, durchaus ein Kunstfreund; allerdings war er in Gestalt des obersten Denkmalschützers und nicht als Anhänger der modernen Kunst bekannt. Von ihm wurden immer wieder Anekdoten überliefert, die seine Herablassung gegenüber der modernen Kunst spiegelten. So zitierte Tietze 1927 eine Episode, in der Franz Ferdinand nach dem Besuch einer Ausstellung mit Kokoschka, Kolig und Wiegele 1911 im Hagenbund zum Portier gesagt hätte: „Erzählen Sie keinem Menschen, daß ich in dieser Schweinerei war.“⁶²⁰ Das Unterrichtsministerium wiederum, dass über die staatliche Förderung entschied, war der Secession gegenüber durchaus aufgeschlossen, wie auch der Anstoß zur Gründung einer Modernen Galerie beweist.⁶²¹ Das Ministerium selbst betrachtete seine Arbeit trotz aller Kritik von außen als überaus gelungen. In der IV. Jahressitzung des Kunstrates am 24.11. 1903 verkündete der Vorsitzende Wilhelm Ritter von Hartel,

daß auf dem Gebiete der staatlichen Kunstpflege, den fruchtbaren Anregungen dieser Körperschaft entsprechend, unermüdlich und fleißig gearbeitet worden ist. Was vor drei Jahren

⁶¹⁶ AVA, CUM, Inv. Nr. 3073/1903.

⁶¹⁷ Meier-Graefe 1904, S. 692.

⁶¹⁸ Forster-Hahn 1996b, S. 10.

⁶¹⁹ Meier-Graefe 1925, S. 298.

⁶²⁰ Tietze 1927, S. 375.

⁶²¹ 100 Jahre Unterrichtsministerium 1948, S. 21.

als eine Art Arbeitsprogramm aufgestellt wurde, ist heute zum größten Teile bereits verwirklicht worden.⁶²²

Die Gründung des Wandermuseums, die Herausgabe verschiedener Künstlermonographien und die Organisation zahlreicher Kunstausstellungen im Ausland wären dafür der Beweis. Zudem wäre die Arbeit des Unterrichtsministeriums in der ausländischen Presse sehr positiv besprochen:

in Österreich [sei] seit einer Reihe von Jahren ein neuer, frischer und lebensfähiger Zug in die staatliche Kunstpflege gekommen. (...) Vielfach werden die österreichischen Institutionen, die österreichischen Art, Ausstellungen zu installieren, die österreichischen Einrichtungen an den Kunstschulen als mustergiltige und nachahmenswerte hingestellt. Hervorragende Kunstgelehrte, Direktoren ausländischer Museen und Kunstinstitute, Leiter ausländischer staatlicher Kunstverwaltungen sind in Wien erschienen, um sich hier zu informieren, und sie haben es nicht versäumt, ihrer rückhaltlosen Befriedigung über die Entwicklung der österreichischen Kunst und der österreichischen Künstlerschaft unverhohlen Ausdruck zu geben.⁶²³

Trotz dieser überaus positiven Selbstauskunft, die ja durchaus auch trügerisch sein kann, erwähnte Hartel auch die „verschiedenartigen und schwerwiegenden Vorwürfe [...]“⁶²⁴ und dass darin stets der Vorwurf impliziert wurde, dass die Unterrichtsverwaltung „die moderne Richtung zu sehr oder gar ausschließlich begünstige.“⁶²⁵ Dazu Stellung nehmend beschrieb Hartel die Begleitung der Entwicklung der modernen Kunst als mit „pflichtgemäßer Aufmerksamkeit“ geleistet. Außerdem stellte er fest:

Niemand wird es heute leugnen können, daß wir vor eine Bewegung gestellt worden sind, welche durch die ganze Welt geht und welche die Künstlerschaft der ganze (sic) Welt erfaßt und in ihren Bann gezogen hat. Die Bewegung ist nicht von Österreich ausgegangen; sie datiert auch nicht erst von dem Zeitpunkte in welchem in verschiedenen Staaten die Sezessionen entstanden sind, sondern es ist Ihnen allen bekannt, daß diese Bewegung in einem viel früheren Zeitpunkte und zwar von Frankreich und England ihren eigentlichen Ausgangspunkt genommen hat.⁶²⁶

Auch wenn Hartel zugesteht, dass es ihnen als Zeitgenossen dieser Entwicklung nicht möglich wäre diese abschließend zu beurteilen, so sah er darin doch einen natürlichen Werdeprozess, der von niemandem aufgehalten werden konnte. Letztlich hätten alle zunächst auch kritischen Künstler diese moderne Strömung aufgenommen. Sichtbares Zeichen dieser Förderungstätigkeit war schließlich die Moderne Galerie, die darüber einen Überblick gab und damit auch dem Nationalgedanken dienen konnte:

Denn das wertvollste einer Galerie ist der Raum und nur in der vollen Auswertung aller seiner Möglichkeiten für die sichtbare Darstellung geistiger Taten und Entwicklungen, die

⁶²² AVA, CUM, Inv. Nr. 23459/1903.

⁶²³ Ebd.

⁶²⁴ Ebd.

⁶²⁵ Ebd.

⁶²⁶ Ebd.

eine einsichtige Förderung dieser Kulturtätigkeit gibt, ist die Gewähr für die größte Wirkungsmöglichkeit des nationalen Kunstbesitzes gegeben.⁶²⁷

In Frankreich war die Kunstförderung ebenfalls seit Louis XVI. mit Repräsentation verbunden. Zunächst sollte die Kunst Sprachrohr des königlichen Herrscherhauses sein, dann wurde der Louvre zum Zeichen für bürgerliche Souveränität.⁶²⁸ In Wien war dies auf zwei Museen aufgeteilt: die Verkörperung des Hauses Habsburg in ihrer Sammlung, vor allem im Kunsthistorischen Museum und der bürgerliche Staat in der Modernen Galerie, später Österreichische Staatsgalerie.

Die Frage der richtigen Kunstförderung beschäftigte die Gemüter in Wien weiter. Dabei ging es aber nicht nur um die staatliche Förderung, sondern auch um die der Stadt Wien. 1927 führten Hans Tietze und Eduard Leisching in der sozialdemokratischen Monatsschrift *Der Kampf* eine längere Auseinandersetzung über die Gemeindepolitik in Wien. Tietze begann mit einem Artikel *Gemeinde und moderne Kunst*, der im August 1927 erschien. Darin griff er die seiner Meinung nach reaktionäre Kunstpolitik der Gemeinde Wien an. Als Kunststadt lebte Wien immer noch „von seiner Vergangenheit, als lebende Kunststadt spielt es keine Rolle in der Welt.“⁶²⁹ Die moderne, lebende Kunst wurde nicht unterstützt, weder durch „Wirkungsmöglichkeiten“ – gemeint sind wohl Ausstellungslokalitäten, Ausschreibungen, etc. – noch durch direkte Förderung.⁶³⁰ Er argumentierte außerdem, dass der Staat seine kunstfördernde Rolle, die zuvor das Kaiserhaus erfolgreich innehatte nicht gerade dafür geeignet war, da er viele Interessen zu bedienen hatte und es dadurch zu unbefriedigenden Kompromissen kommen musste. Die Gemeinde jedoch müsste sich nur einem kleineren Verband gegenüber rechtfertigen und könnte nach Meinung Tietzes individueller fördern.⁶³¹ Leisching fühlte sich als ehemaliger Kunstberater der Gemeinde Wien daraufhin bemüht an gleicher Stelle diesen Angriff zu parieren. Er stimmte Tietze zu, dass das „starke, lebendige, kampffreudige Schaffen der Gegenwart“, das bisher aus finanziellen Gründen, aber wegen des Widerstandes aus konservativen Kreisen bisher nicht in den Wiener Sammlungen vertreten wäre, nun seinen Weg dorthinein finden sollte. Allerdings müsste man eben doch allen Richtungen gerecht werden und dabei eine strenge Qualitätsauslese betreiben.⁶³² Insgesamt empfand Leisching Tietzes Forderungen zwar als gerechtfertigt, sah aber deren Umsetzung als nicht so schnell machbar an:

⁶²⁷ BHA 1919, 445.

⁶²⁸ McClellan, 1994, S. 7.

⁶²⁹ Tietze 1927, S. 373.

⁶³⁰ Siehe dazu auch Tietze 1912b. In diesem Artikel polemisierte Tietze gegen die Schließung des Ausstellungslokals des Wiener Hagenbund und wie die Gemeinde einer Vereinigung wie dem Dürerbund „einer Vereinigung von Zeichenlehrer und Halbdilettanten“ einen Bauplatz für ein eigenes Ausstellungshaus zur Verfügung stellte. (Ebd. S. 20 – 21)

⁶³¹ Tietze 1927, S. 376. Als positives Beispiel hob er das Engagement vieler deutscher Städte hervor, die eigene Kunstmuseen gründeten, Aufträge an „radikale Künstler“ vergaben und den Kunstunterricht modernisierten.

⁶³² Leisching 1927, S. 419.

Zum Begriff der Kultur gehört der Begriff des Werdens und Wachsens, sie ist etwas Organisches, das zur Entwicklung Zeit braucht; man kann dieses Werden und Wachsen wohl fördern und stützen, aber gewaltsam erzwingen läßt es sich nicht.⁶³³

Als konstruktiven Vorschlag warf Leisching ein, dass man eine Konkurrenzsituation zwischen Moderner Galerie und Historischem Museum der Stadt Wien vermeiden sollte.⁶³⁴ Die moderne Wiener Kunst sollte nicht in einer eigenen Abteilung des städtischen Museums gezeigt werden, vielmehr wäre es ratsam, dass die Stadt Wien die staatliche Moderne Galerie für entsprechende Ankäufe alimentieren sollte.⁶³⁵ Dieser Vorschlag wurde von Haberditzl auch schon eingebracht, es kam allerdings nie dazu.

Ein weiterer Kritikpunkt, der von vielen Seiten an die Kunstförderung herangetragen wurde, lässt sich unter dem Motto „Künstlerförderung statt Kunstförderung“ zusammenfassen. Dabei wurde angemahnt, dass die Förderung eines einzelnen Künstlers, weil dieser sich in bedauerndwerten wirtschaftlichen Umständen befände oder lediglich, weil er einer bestimmten Kunstvereinigung angehörte, die an der Reihe war, keine objektiv gelungene Kunstförderung wäre. Die Secession mahnte dieses Problem bereits 1901 im Zusammenhang mit der Gründung der Modernen Galerie an:

Es muss bei der staatlichen Kunstpflege unbedingt einmal angefangen werden, zu unterscheiden zwischen Unterstützung der Kunst und Unterstützung der Künstler. Mag letztere stellenweise noch so nothwendig sein, die Förderung der Kunst ist immer noch eine viel ernstere Sache. Besonders heute. Dem mächtigen Zuge zu monumentaler Bethätigung, der unsere Kunst durchweht, kann nicht mehr der kunstliebende Privatmann, kann nur der Staat gerecht werden.⁶³⁶

Diese Unsitte der Ankäufe, die nach wirtschaftlicher Situation der Künstler bestimmt waren, hatte wohl ihren Anfang mit dem Börsenkrach von 1873 genommen. Mit der danach einsetzenden Rezession gerieten immer mehr Künstler in Not, die der Staat durch ein erhöhtes Aufkommen an Kunsterwerbungen zu lindern suchte.⁶³⁷ Eine von Carl Moll geschilderte Episode wirft Licht darauf, warum diese Trennung unbedingt notwendig war. Der Kaiser kaufte für gewöhnlich auf den Jahresausstellungen der Künstlergenossenschaft Werke, die ihm von der Genossenschaft empfohlen wurden. Bei einem zweiten Besuch entschied er dann vor den Werken über deren Ankauf.

Einmal fragte er bei dieser Gelegenheit den Sekretär: „Sagen Sie, lieber Walz, warum soll ich gerade dieses Bild kaufen?!“ – „Majestät, dem Künstler geht es materiell nicht gut.“ –

⁶³³ Leisching 1927, S. 422.

⁶³⁴ Ebd., S. 423.

⁶³⁵ Ebd., S. 424.

⁶³⁶ Anonym (VS) 1901e, S. 341.

⁶³⁷ Mlnarik 1996, S. 38.

„So, hungert der arme Mann?“ – „Das wohl nicht, Majestät.“ – „Na, da warten wir lieber bis zur nächsten Ausstellung, vielleicht bringt er da ein besseres Bild.“⁶³⁸

Beide Direktoren der Modernen Galerie bzw. Staatsgalerie lehnten solche Mitleidskäufe strikt ab und betonten, dass Ankäufe aus rein qualitativen Gesichtspunkten erfolgen müssten. 1913 formuliert Dörnhöffer programmatisch seine Aufgabenstellung bei der Künstlerförderung im Verhältnis zu der des Ministeriums: „Darf es für mich pflicht- und eidgemäss keine anderen Rücksichten als rein sachliche geben, so kann das Ministerium selbst auch persönlichen Rücksichten Rechnung tragen.“⁶³⁹ Diese Haltung wurde immer wieder deutlich, wenn Künstler aus materieller Not um den Ankauf ihrer Werke durch die Galerie erbaten. Sofern die künstlerische Qualität nicht ausreichend war, verwies Dörnhöffer dann häufig darauf, dass eine Förderung staatlicherseits durch das Ministerium möglich wäre.

Der Direktor bat beispielsweise 1910 um Unterstützung für den jungen Kärntner Maler Sebastian Isepp, der sich in einer sehr großen materiellen Notlage befand, die seine künstlerische Entwicklung gefährdete. Daher sollte eine seiner gelungensten Arbeiten, das Ölbild *Vorfrühling* für staatliche Zwecke angekauft werden. Der Maler stammte aus kleinen Verhältnissen, hatte aber bereits zweimal mit großem Erfolg in der Secession ausgestellt. Er ist

eine bedeutende und eigenartige Begabung mit einem grossen idealen Streben [...] der Künstler [zählt] nach der Überzeugung des Unterzeichneten zu den besten Hoffnungen des jungen Österreich. Das angesprochene Werk ist noch kein reifes Kunstwerk, aber ist schon so stark, dass es später einmal in einer staatlichen Sammlung ausgestellt werden könnte. Der Preis beträgt 1500Kr, doch wäre der Künstler auch schon mit weniger zufrieden.⁶⁴⁰

Das ähnliche Argument von der Unterstützung eines noch reifenden Künstlers kam bei der Verleihung des Staatspreises für die Künstler Steiermarks 1912 zum Tragen. Es wurden sogar zwei entscheidende Änderungen in den Statuten vorgenommen, um dem taubstummen Künstler Gustinus Ambrosi einen Preis zuzuerkennen. Die Statuten schrieben eigentlich vor, dass „ausschließlich die künstlerische Qualität des Kunstwerkes massgebend zu sein hat.“⁶⁴¹ Ambrosis ausgestellte Werke waren zwar keine „ausgereifte[n] künstlerische[n] Leistungen“⁶⁴², ließen aber Begabung und Kunst wollen erkennen. Die Kommission entschied sich daher dennoch für ihn, da für diesen mittellosen Künstler der Preis eine ungemein wichtige Förderung bedeuten musste. Gleichzeitig sollten die Statuten erweitert werden um den Satz „wobei neben Begabung und technischem Können

⁶³⁸ Moll 1929, S. 2.

⁶³⁹ BHA 1913, 850.

⁶⁴⁰ BHA 1910, 312, Q 8.2.2.

⁶⁴¹ BHA 1912, 787.

⁶⁴² Ebd.

ein starkes künstlerisches Streben besondere Berücksichtigung finden soll.“⁶⁴³ Zudem sollte der Preis in weiteren Wettbewerben auch an ganze Werkkonglomerate vergeben werden können und nicht nur an ein Werk. Ambrosi hatte nämlich im Ganzen 20 Porträtbüsten ausgestellt, von denen keine Arbeit einzeln hervorgehoben werden konnte. Die Vermittlung zu staatlichen Ankäufen ging nicht immer von Dörnhöffer direkt aus, bedurfte aber immer auch seiner Zustimmung. Als Hugo Darnaut in seiner Funktion als Vorstand der Künstlergenossenschaft um den Ankauf einer Plastik von Theodor Stundl bat – dem Künstler ginge es sehr schlecht und er litte unter einer schweren moralischen Depression –, erklärte sich der Kunstreferent Förster nur dann dazu bereit, wenn er von Dörnhöffer befürwortet würde.⁶⁴⁴

Anlässlich einer Ausstellung von Anton Faistauer, die 1913 in der Galerie Miethke stattfand, sollte sich Dörnhöffer zu diesem Künstler äußern. Auch hier wurde wiederum die Unreife der Werke betont,

doch enthalten die meisten davon so gutes künstlerisches Ergebnis, dass, wenn Faistauer den nunmehr betretenen Weg und dieser konzentrierten Arbeit treu bleibt, man in ihm eine der Hoffnungen der österreichischen Malerei begrüßen darf.⁶⁴⁵

Trotz des relativ guten Erfolgs der Ausstellung und der daraus resultierenden Linderung seiner materiellen Not, unterstützte Dörnhöffer doch den Wunsch zu einem Ankauf, um dem Künstler in seiner weiteren Entwicklung beiseitezustehen. Drei Jahre später bat der Künstler selbst bei der Galerie um eine Subvention.⁶⁴⁶ Die Bitte wurde an das Ministerium weitergeleitet mit einem Hinweis des Direktors:

Der gehorsamst Unterzeichnete hat im Gespräch mit dem Künstler den Eindruck gewonnen, daß diesem durch eine Subvention von 500 Kronen im Augenblick gewiß geholfen werden könnte und ist der Überzeugung, daß diese Hilfe keinem Unwürdigen zuteil würde.⁶⁴⁷

Beide Male wurden Dörnhöffers Vorschlägen gefolgt. Während es bei Faistauer zweifelsohne einen starken Vertreter der österreichischen Malerei traf und die Unterstützung daher nicht nur aus wirtschaftlichen Gründen erfolgte, war in anderen Fällen die Frage problematischer.⁶⁴⁸ 1914 schlug Dörnhöffer aus der Frühjahrsausstellung der Genossenschaft bildender Künstler vier Werke zum Ankauf vor. Diese geringe Zahl begründete er damit, dass ein Ankauf noch weiterer Werke „nur

⁶⁴³ BHA 1912, 787.

⁶⁴⁴ BHA 1913, 280.

⁶⁴⁵ BHA 1913, 1234.

⁶⁴⁶ 1926 erbat auch Paris Gütersloh um Unterstützung, indem er ein Werk anbot. Er sprach davon, dass er sich in schlechten Verhältnissen befände. (BHA 1926, 732)

⁶⁴⁷ BHA 1916, 228.

⁶⁴⁸ Eine solche Förderung konnte auch darin bestehen, dass einer der Gönner der Galerie ein Werk des Künstlers für die Galerie ankaufte. Dies geschah im Falle von Herbert Boeckls, dessen *Ulrichsberg* von Ferdinand Bloch-Bauer gewidmet wurde. In seiner Danksagung betonte Haberditzl, dass diese Schenkung auch als Förderung eines der besten jüngeren Künstler anzusehen wäre. (BHA 1928, 192, Q 2.2.2)

unter dem Gesichtspunkte einer materiellen Unterstützung der betreffenden Künstler zu rechtfertigen⁶⁴⁹ wäre. Die Werke wären teilweise so schwach, dass man sogar vermeiden sollte, sie unter „staatliche Ankäufe“ öffentlich bekannt zu machen. Trotzdem machte er noch auf zwei weitere Künstler aufmerksam; von dem einen war länger nichts erworben worden und der andere befände sich in „materieller Bedürftigkeit“. Alle sechs empfohlenen Werke wurden für insgesamt 6900 Kronen angekauft.⁶⁵⁰ Die Bezeichnungen dieser Beträge, die für solche Zwecke bereitgestellt wurden, waren ebenfalls sehr sprechend. Die Genossenschaft bildender Künstler der Steiermark stellte 1920 einen Antrag auf staatliche Ankäufe aus ihrer gegenwärtigen XVII. Jahresausstellung. Der bereitgestellte Betrag von 5.000 Kronen diene „zur Hebung des durch die Ungunst der Zeit beeinträchtigten künstlerischen Schaffens.“⁶⁵¹

Eine solche Förderung sollte eigentlich auch den Künstlern aus den Kronländern zuteilwerden. In diesen Fällen wurde eine Förderung jedoch meist über Vereine oder Institutionen gewährt. Am Beispiel der slowenischen Kunst kann dies nachvollzogen werden. 1910 besuchte Dörnhöffer das Landesmuseum in Laibach. Dort bestand die Absicht eine Sammlung moderner, insbesondere slowenischer Kunst zu beginnen. Obwohl Dörnhöffer ein solches Unternehmen grundsätzlich für förderungswert hielt, befand er die aktuelle politische Lage dafür für unmöglich, den vorhandenen Bestand für zu gemischt und unbedeutend sowie die derzeitige Präsentation für unübersichtlich. Nach Abwägung weiterer Determinanten schlug Dörnhöffer schließlich vor die modernen Werke übergangsweise in Depot der Modernen Galerie aufzunehmen.⁶⁵² 1911 schrieb der slowenische Künstler Richard Jakopic an das Unterrichtsministerium, mit der Bitte um Hilfe für den krainischen Künstler Ivan Grohar. Dieser war kurz zuvor verstorben und hatte seine Familie mittellos zurückgelassen. Jakopic schlug daher einige Werke vor, die staatlicherseits angekauft werden könnten, um den Angehörigen zu helfen.⁶⁵³ In keiner dieser Äußerungen ging es um die künstlerische Qualität der slowenischen Kunst. Dies änderte sich erst als Dörnhöffer am 5.11.1912 über eine Subventionsanfrage befinden sollte und äußert,

dass die junge slovenische Kunst einer staatlichen Unterstützung dringend bedarf und einer solchen auch würdig erscheint. Unter der Führung von Richard Jakopic hat sich ein kleiner Kreis begabter und von begeistertem Streben erfüllter Künstler zusammengeschlossen und versucht unter Verarbeitung gewisser Münchner und namentlich französischer Anregungen ihrem nationalen Wesen und dem Charakter ihrer heimatlichen Natur künstlerischen Ausdruck zu geben.⁶⁵⁴

⁶⁴⁹ BHA 1914, 580.

⁶⁵⁰ Ebd.

⁶⁵¹ BHA 1920, 405.

⁶⁵² BHA 1910, 231.

⁶⁵³ Vgl. BHA 1911, 756, Q 8.2.5.

⁶⁵⁴ BHA 1913, 958.

In dieser Aussage Dörnhöffers wird trotz des Lobes eine gewisse Verhaltenheit deutlich. Die slowenische Kunst wird nicht als etwas Eigenes betrachtet und als Ausdruck einer eigenen nationalen Identität, die auch österreichisch wäre. Vielmehr spricht er von einem Versuch und einer Anlehnung an andere ausländische Kunst. Kurz danach, am 15.12.1912, bedankten sich die beiden Klubs slowenischer Künstler für Dörnhöffers Besuch ihrer Kunstaussstellung im Pavillon Jakopic. In diesem Zusammenhang und „in Anbetracht unserer traurigen materiellen Lage“ baten sie darum, dass alle zum Staatsankauf vorgeschlagenen Werke aus der slowenischen Kunstaussstellung in Laibach auch wirklich erworben werden sollten. Außerdem sollten die Subventionsgesuche zweier Künstler möglichst bewilligt werden.⁶⁵⁵

Neben Subventionen und Ankäufen gab es weitere Möglichkeiten der Kunstförderung in Österreich. Zum einen in Form von Arbeitsplätzen: Im Prater standen die von Hasenauer 1873 erbauten Bildhauerateliers zur Verfügung. Diese sollten 1917 einer neuen Bestimmung zugeführt werden. Zum einen sollten sie von heimkehrenden Reisestipendiaten genutzt werden und zum anderen als Depot für die Akademie der bildenden Künste und als Depot für den künstlerischen Nachlass des Professor Weyr dienen.⁶⁵⁶ Eine weitere Förderungsmöglichkeit war die Erweiterung des künstlerischen Horizonts durch Reisestipendien. Die Stipendiaten sollten 1910 in der Villa d'Este einquartiert werden. Dafür würde nur eine Zimmerflucht im 2. Stock in Frage kommen, allerdings wäre es auf Grund des schlechten baulichen Zustands nur möglich diese in der schönen Jahreszeit zu bewohnen. Ansonsten wären beträchtliche Adaptierungen notwendig, so z.B. die Einrichtung von Heizungs-, Beleuchtungs-, Wasserleitungs- und Closetanlagen usw... Außerdem müssten die Fenster abgedichtet werden. Bei dem üblichen Curriculum der Stipendiaten wären sie allerdings im Winter in Rom, um die dortige Kunst zu studieren.⁶⁵⁷

Ein weiteres Potenzial für die Künstlerförderung war die Vergabe von staatlichen Aufträgen. In der Sitzung der Kunstkommission am 30.10.1918 wurde über einen kleinen Auftrag verhandelt, nämlich den des Illustrators für die Jugendschrift *Die Tiere in Lust und Leid* im Schulbuchverlag.⁶⁵⁸ Es wurden insgesamt sechs Namen genannt, aber man konnte sich nicht auf einen Kandidaten für die Aufgabe einigen.⁶⁵⁹ So empfahl die Kommission je nach Können der Künstler jedem eine bestimmte Aufgabe zukommen zu lassen. Dieses Vorgehen war allerdings wohl für die Künstler selbst nicht ausreichend lohnend.

⁶⁵⁵ BHA 1912, 1091.

⁶⁵⁶ BHA 1917 338 und 100 Jahre Unterrichtsministerium 1948, S. 345.

⁶⁵⁷ BHA 1910, 331.

⁶⁵⁸ AVA, CUM, Inv. Nr. 23458/1918

⁶⁵⁹ „Zerritsch, Norbertine Roth, Fahringer, Stolba (hauptsächlich für Insekten, Vögel und Fische) Klemm, Jungnickl (letztere nicht widerspruchlos).“ (BHA 1913, 289)

Die Künstlergenossenschaft schrieb 1911 einen kritischen Brief an das Komitee zur Errichtung eines Lessing-Denkmales in Wien. Als die Idee 1909 zum ersten Mal auftauchte, machte die Künstlergenossenschaft das Komitee bereits darauf aufmerksam, dass der „einzig richtige und einzig befriedigende Weg zur Erlangung eines geeigneten Entwurfes die Ausschreibung einer allgemeinen Konkurrenz unter den deutsch-österreichischen Künstlern sei.“⁶⁶⁰ Die Künstlerschaft machte diesen Vorschlag uneigennützig und mehr zur „Wahrung des künstlerischen Bildes der Stadt Wien“⁶⁶¹, wurde aber in diesem wenig beachtet. Nur der damalige Vorstand der Künstlergenossenschaft, Professor Angeli, wurde in das Komitee kooptiert. Eine Ausschreibung wurde jedoch nicht gemacht und zu guter Letzt wurde die Wiener Künstlerschaft von der Nachricht überrascht bzw. geschockt, dass das Komitee den Namen des Bildhauers demnächst verkünden würde. Diese Aussage wurde vom Präsidenten der „Concordia“ gemacht, Herrn Dr. Ehrlich. Dies widerspräche den „gegenwärtig üblichen allgemein anerkannten Grundsätzen“⁶⁶² und zudem wurden die Kosten von 100.000 Kronen aus öffentlichen Geldern finanziert, wozu sogar Sammlungen in Schulen veranstaltet wurden.

Wir müssen aber das Komitee noch besonders darauf aufmerksam machen, dass ein Lessingdenkmal auf der Wiener Ringstrasse eine Aufgabe ist, des Schweisses der Edelesten Wert und dass nur jener Entwurf einer solchen Aufstellung würdig sein kann, der von Sachverständigen als der Beste ausgewählt werden sollte.

Im Komitee zur Errichtung eines Lessingdenkmales sitzen Leute von hervorragenden Fähigkeiten! Gelehrte und Schriftsteller von Ruf! Wir können und wollen von dieser illustren Gesellschaft nicht annehmen, dass sie sich in einem unüberbrückbaren Gegensatz zur gesamten Wiener Künstlerschaft setzen will, indem sie ihre Tradition verleugnend, in autoritärer Art verfährt, sondern wir erwarten auf das Zuversichtlichste, dass eben diese Gesellschaft ihren Prinzipien treu, in liberaler Weise die Aufgabe lösen wird, die sie sich gestellt hat.⁶⁶³

Als positives Beispiel wurde hingegen die Ausschreibung zum Neubau eines jüdischen Tempels genannt. Die israelitische Kultusgemeinde schrieb eine Konkurrenz aus, die offen war für Künstler aller Konfessionen. Das Komitee sollte an dem Betrag von 100.000 Kronen festhalten, auch wenn zunächst nur die Hälfte zustande gekommen war. Nur mit der vollen Summe könnte überhaupt ein würdiges Denkmal geschaffen werden. Außerdem hätte das Unterrichtsministerium nur im

⁶⁶⁰ BHA 1911, 514.

⁶⁶¹ Ebd.

⁶⁶² Ebd.

⁶⁶³ Ebd.

„Hinblick auf die ursprüngliche Absicht, eine Konkurrenz auszuschreiben, eine so hohe Subvention gewährt [...].“⁶⁶⁴ Öffentliche Ausschreibungen waren ein wichtiger Verdienst für die Bildhauer, die daher eine durchsichtige Entscheidungspolitik bei der Vergabe dieser Aufträge fordern.⁶⁶⁵

1913 äußerte sich Dörnhöffer über einen unbestimmt bleibenden Wettbewerb für österreichische Künstler. Er stellte fest, dass trotz der vielen Talente in Österreich nur wenige für diese „bedeutungsvolle und große Aufgabe“ in Frage kämen. Als vielfach bewährten Meister nennt er Julius von Blaas, außerdem Professor Ottenfeld in Prag, Adalebert (sic), und Freiherr von Myrbach. Alle diese Künstler waren allbekannt, jüngere Kräfte konnten sich nicht heranbilden, weil es an Aufträgen in dieser Richtung gefehlt hatte, an denen sie sich hätten abarbeiten können. Um dies zu gewährleisten, müsste man einen Wettbewerb veranstalten. Dann würde sich der Termin für die Herstellung des Bildes – es handelte sich hierbei wohl um ein Historienbild für das Heeresmuseum – aber um ein bis eineinhalb Jahre verschieben. Wenn dies für das Projekt nicht gewünscht wäre, so sollte doch in nächster Zeit wieder eine Ausschreibung für ein historisches Gemälde stattfinden, um die vorhandenen Talente untersuchen zu können.⁶⁶⁶ Das Historienbild war sehr wichtig für die Wiener Kunst und sollte gezielt durch staatliche Ausschreibungen gefördert werden, da dieses Sujet auch für den Staat von Bedeutung wäre.

Vom Staat wurden außerdem Kunstaussstellungen subventioniert. Für diesen Zweck wurde 1911 ein Fragebogen erstellt, mit dem man die verschiedenen Ausstellungen kategorisieren konnte und welche Förderung dabei jeweils geleistet werden sollte.⁶⁶⁷

⁶⁶⁴ BHA 1911, 514.

⁶⁶⁵ Ebd.

⁶⁶⁶ BHA 1913, 289.

⁶⁶⁷ BHA 1911, 958.

1.2.4. Menschen im Museum – Professionalisierung des Museumspersonals

Die Moderne Galerie war in den ersten sieben Jahren ihres Bestehens ohne einen eigenen Direktor. Die Ersteinrichtung wurde nur wenig durch wichtige Neuzugänge verändert und Kaufentscheidungen wurden von der Kunstkommission getroffen. Die verwalterische Obhut lag beim Gebäudeinspektor der Technischen Hochschule Karl Cehak.⁶⁶⁸ Für die konservatorische Betreuung zeichnete Eduard Gerisch bis 1910 verantwortlich.⁶⁶⁹ Nachdem sich diese Regelungen insgesamt nicht bewährten und die Kritik an diesem Zustand immer lauter wurde, begann man sich nach einem geeigneten Kandidaten für diesen Posten umzusehen.⁶⁷⁰

1.2.4.1. *Der Galeriedirektor und seine Mitarbeiter*

Welche Qualifikationen der Galeriedirektor mitbringen sollte, darüber gingen die Meinungen weit auseinander. Eine Fraktion stand bei dem althergebrachten Konzept von Künstlerkuratoren.⁶⁷¹ Mit der Etablierung des Faches „Kunstgeschichte“ und der Einrichtung von entsprechenden universitären Lehrstühlen entwickelte sich aber auch eine Riege von wissenschaftlich ausgebildeten Museumsbeamten, die für solche Ämter kandidieren konnten.⁶⁷² Aus dem Kader des Lehrstuhlinhabers Franz Wickhoff kamen beide Direktoren der Modernen Galerie. Sie übernahmen dessen Anspruch

⁶⁶⁸ Cehak wurde im November 1902 für die bauliche Adaptierung der Modernen Galerie bestellt. Ab März 1903 wurde er zum Inspektor der Sammlung. Zu seinen Aufgaben gehörte die Beaufsichtigung der Galerie und des Personals, die Erledigung der Korrespondenz, die Abrechnung, der Leihverkehr und die Anlage eines Inventars. Auch mit dem ersten Direktor setzt sich diese Tätigkeit Cehaks fort, der ab 1912 mit einer weiteren festen Schreibkraft die Geschäftskorrespondenz führte. Dörnhöffer rekapituliert den enormen Anstieg in der anfallenden Arbeit: In den Jahren 1903 bis 1909 umfasste die Jahreskorrespondenz ca. 120 Nummern, während 1912 allein schon 1200 Nummern aufweist. (BHA 1913, 833)

Als Karl Cehak am 1.9.1921 stirbt (BHA 1921, 543), wird sein Nachfolger Baurat Schnürch. (BHA 1921, 626)

⁶⁶⁹ Mit dem 25.4.1904 wurde Gerisch mit der Kustodie der Modernen Galerie betraut (BHA 1904, 176) und am 5.2.1910 als solcher entlassen. Für die Restaurierung der Werke der Modernen Galerie blieb er jedoch weiterhin zuständig. (BHA 1910, 39 und 96)

⁶⁷⁰ Diese Zeit, in der die Ankäufe in den Händen der Kunstkommission lagen, nannte Ottmann einige Jahre später „Selbstverwaltung durch die Künstler“, womit er wahrscheinlich ein sehr treffendes Bild der Situation zeichnete. (Ottmann 1915, S. 211) Denn, obwohl die Verwaltung der Galerie und die Ankäufe durch das Ministerium überwacht wurden, war die Kunstkommission als wichtigstes Instrument doch fest in Künstlerhand. Auch hier hatten die praktischen Maler noch die Oberhand über den kunsthistorischen Theoretikern.

⁶⁷¹ Den Streit über die Kompetenz eines Künstlers bei der Beurteilung von Kunst wurde schon seit dem 18. Jahrhundert geführt und entsprechend für die kaiserliche Gemäldegalerie im Belvedere von Sabine Grabner bereits ausführlich bearbeitet. (Grabner 2014)

⁶⁷² Wenngleich auch diese Stellungen wirtschaftlich gesehen nicht sonderlich attraktiv waren. Darüber echauffierte sich Tietze in einer Berliner Kunstzeitschrift: „Die Musealbeamten sind gegenüber anderen Beamtenkategorien sozial und wirtschaftlich derart herabgedrückt worden, daß die Arbeitsfreudigkeit darunter leiden muß; im ganzen österreichischen Museumsdienst, soweit er dem Unterrichtsministerium unterstellt ist, gibt es nur zwei Beamte, den Oberdirektor des ganzen kunsthistorischen und des ganzen naturhistorischen Museums, die jenen Dienstrang einnehmen, den im Unterrichtsministerium jeder Abteilungsleiter und viele zugeteilte Beamte selbstverständlich erreichen. Die normalen Direktoren bleiben viel tiefer und der Direktor der Gemäldegalerie, eine Persönlichkeit von internationalem Ruf wie Gustav Glück, scheidet nach vollendeter Dienstzeit in einem Rang – wenn auch mit einer finanziellen Zulage – aus dem Amte, den in einem Ministerium der junge Mann innehat, dessen Dienst und Fähigkeit sich darauf beschränkt, den Schlafwagen für den Minister telephonisch zu bestellen.“ (Tietze 1926c, S. 650)

an die Kunstgeschichte als einer exakten Wissenschaft, was sich an den überlieferten schriftlich niedergelegten Kunstbewertungen klar ablesen lässt. Als Beamte des Unterrichtsministeriums fielen Dörnhöffer und seinem Nachfolger Franz Martin Haberditzl die Aufgabe zu, staatliche geförderte Kunstproduktion auf ihre Qualität hin zu überprüfen.⁶⁷³ In den Hausakten finden sich einige Beispiele von Äußerungen des Direktors zu Schulbuchillustrationen. Der Zweck der künstlerischen Illustrationen war klar der der eindeutigen Abbildung bestimmter Situationen und musste dementsprechend bewertet werden.⁶⁷⁴ Ein künstlerisch anspruchsvolleres Urteil musste der Direktor aber über Künstler fällen, die sich um staatliche Förderung bewarben. Für diese Aufgaben war also solides Fachwissen gefragt und weniger künstlerische Malkompetenz.⁶⁷⁵ Dieser Paradigmenwechsel, der im 19. Jahrhundert begann und sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts weitgehend durchgesetzt hatte, ging jedoch nicht geräuschlos von sich. Für die Kunstmuseen bedeutete die Betreuung durch Fachwissenschaftler auch eine Systematisierung der Sammlungen, was große Kritik außerhalb der Museumskreise hervorrief.⁶⁷⁶ Beide Seiten schossen scharf. Der moderne Museumsmann Alfred Lichtwark äußerte 1887:

Die Leistung eines Museums ist heute nicht mehr wie ehemals ein Versuchsfeld für den Dilettantismus (...). An den Instituten zu London, Paris und Wien, seit einem Jahrzehnt auch in Berlin, hat die Museumspraxis eine so allseitige und tiefgehende Durchbildung erfahren, daß wir der Nothwendigkeit überhoben sind, auf eigene Hand kostspielige Experimente zu machen.⁶⁷⁷

Und schon fast 10 Jahre später betrachtet die *Kunstchronik* „die Verwendung eines bildenden Künstlers zum Museumsdirektor als einen wunderlichen Rückfall in eine bedenkliche und längst überwundene ältere Praxis.“⁶⁷⁸ Trotzdem schrieb Adalbert Seligmann 1915 eine deutliche Entgegnung auf den Denkmalpflegebeamten Max Dvořák, der über die Tradition der Malerdirektion an gleicher Stelle despektierlich geäußert hatte. Dvořák zitierte dabei Moritz Thausing „daß ein Maler zwar vor eine noch zu bemalende Leinwand gehört, daß er aber bei einer bereits bemalten Leinwand ganz

⁶⁷³ In der Direktive zu den Aufgaben des Museumsdirektors heißt es unter Punkt B §3 unter anderem: „Die Erledigung aller ihm vom Ministerium für Kultus und Unterricht fallweise erteilten Aufträge, wie Erstattung von Äußerungen, mündliche und schriftliche Gutachten (...). (BHA 1910, 91, Q 1.1)

⁶⁷⁴ Vgl. BHA 1910, 502, Q 8.1.1. So ist bei einem Beispiel die Stilisierung ins Ornamentale ein Problem, da es nicht eindeutig genug ist. An anderer Stelle lautet die Bewertung dass es sich um „gegenständlich wertvolle [...] und formell einwandfreie[...] Abbildungen“ handelt. Aber manche Episoden zu subjektiv erfunden wirken. Hier wird also klar die Zweckmäßigkeit vor künstlerische Originalität gestellt. (BHA 1911, 40, Q 8.1.2) Weiteres in BHA 1910, 502, Q 8.1.1, BHA 1912, 5, Q 8.1.3, BHA 1912, 268, Q 8.1.4 und BHA 1914, 383, Q 8.1.5.

⁶⁷⁵ Damit wurde nicht nur in Wien ein neuer Grad an Unabhängigkeit erreicht. Auch wenn Schneede eine größere Freiheit in den großen Ausstellungen sah, wie z.B. in der Sonderbundausstellung in Köln 1912, wo „[n]icht mehr eine staatliche Institution entschied, auch nicht eine Künstlergruppe mit Eigeninteressen wie im Falle des „Blauen Reiters“, sondern eine unabhängige Jury von Museumsleuten und Künstlern.“ (Schneede 2001, S. 62)

⁶⁷⁶ Joachimides 2001, S. 22.

⁶⁷⁷ Lichtwark 1887, S. 1.

⁶⁷⁸ Anonym (Kunstchronik) 1908, S. 49.

überflüssig ist.“⁶⁷⁹ Mit ihm selbst und Thausing wurde diese Meinung geteilt und „bis auf wenige Nachzügler sind die Maler noch im vorigen Jahrhundert aus den ihrer unwürdigen und für die Kunst schädlichen Versorgungsposten an den Galerien verschwunden.“⁶⁸⁰ Die neuen Museumsdirektoren betrieben den Sammlungs Ausbau nicht in Hinsicht darauf, ob die Werke aus der heimischen Kunstproduktion stammten, sondern nach ihrer Stellung in der Kunstentwicklung allgemein. Dieser Ansatz sorgte für Proteste und war auch der Ansatzpunkt für Seligmanns Angriff. Seligmann wirft den Absolventen der Wiener Schule der Kunstgeschichte Kungelei vor, da sie sich gegenseitig auf Posten beriefen und ihre Arbeit lobten.⁶⁸¹ Er lobt zwar die wissenschaftlichen Meriten Dvořák, meint aber:

Es leuchtet ein, daß bei Forschungen dieser Art, im Gegensatz zu dem, was man in früheren Zeiten Kunstgelehrsamkeit nannte, die Schätzung der ästhetischen Werte eine nebensächliche Rolle spielt. Diese Werte sind subjektiv, daher variabel und können für ein exaktwissenschaftliches Vorgehen keinerlei verlässliche Grundlagen bieten. Aber sogar die Frage, ob ein Kunstwerk mit Talent gemacht ist oder nicht, wird hier keine sehr wesentliche Bedeutung haben. Der Mann der Wissenschaft muß sich an das strikt Beweisbare halten, und nur was man schwarz auf weiß besitzt, kann man getrost nach Hause tragen. Von einem ganz anderen Gesichtspunkt aus urteilen die Künstler und ihnen verwandte Naturen.⁶⁸²

Obleich Künstler nach Meinung Seligmanns ein besseres und objektiveres Urteil über die Begabung eines Künstlers abgegeben könnten, gestand er Kunsthistorikern zumindest die Pflege von alten Kunstsammlungen zu, da eine schlechtere Bewertung eines etablierten alten Meisters wenig Schaden anrichten könne.⁶⁸³ Bei der modernen Kunst wäre nach seinem Dafürhalten allerdings keine kunsthistorische Vorbildung nötig:

Der geschulte Blick für die geschichtlichen Zusammenhänge längst vergangener Kunstperioden versagt, wenn die Phänomene so nahe sind, daß ihre wirkliche Größe schwer abzuschätzen ist (...). Zeitgenössischen Produktionen gegenüber kommt es vor allem auf ein verlässliches Urteil über die rein technischen und künstlerischen Qualitäten an, um, namentlich heute, in dem Schwall teils schwindelhafter, teils dilettantischer Produktion einen Maßstab zu gewinnen, ebenso auch, um aus den jetzt überlebt erscheinen den Werken der Halbvergangenheit die wirklich wertvollen herausfinden zu können.⁶⁸⁴

⁶⁷⁹ Dvořák 1915, S. 2.

⁶⁸⁰ Ebd.

⁶⁸¹ Seligmann 1915b, S. 1 – 2.

⁶⁸² Ebd., S. 2.

⁶⁸³ Ebd., S. 3.

⁶⁸⁴ Ebd., S. 3. Seligmann führt diesen Gedanken weiterhin vernichtend aus: „Es ist oft genug vorgekommen, daß renommierte Kunstgelehrte gewissen vorübergehenden Fexereien und Modetorheiten die größte entwicklungs geschichtliche Bedeutung zugeschrieben haben, Werken dagegen, die in einer scheinbar überholten Manier gearbeitet waren, jeden Kunstwert absprachen. Ich erinnere nur um ein Beispiel aus der neuesten Zeit anzuführen an jene große Gruppe moderner deutscher Kunsthistoriker, die vor zehn Jahren noch die Pointillisten und „Neos“ als Regeneratoren der gesamten Kunst feierten und jeden Quark, wenn er nur aus vielfarbigen Punkten oder Klecken bestand, als Offenbarung priesen, Schwind und Böcklin aber als dilettantische Anekdotenfaselhänse in den Froschpfuhl verbannten. Und eine ganze Reihe deutscher Museumsdirektoren wäre hier zu nennen, die sich offenbar sämtlich für Tschudis und Lichtwarks halten und die nun schon seit Jahren jedem Kunsthändlerbluff aufsitzen, gewissen Schlagworten folgend,

Trotz aller ätzender Kritik relativiert Seligmann zum Ende seine scharfen Aussagen und bestreitet eine Parteinahme für die Malereidirektoren.⁶⁸⁵ Er sähe nur beide Personenkreise für unterschiedliche Aufgaben geeignet und hält den Historiker gegenüber zeitgenössischen Werken meistens für hilflos. Diese Diskussion setzte sich auch mit der Berufung des ersten Direktors der Modernen Galerie fort. In einer Referenten-Erinnerung von Kunstreferent Förster-Streffleur vom 29.2.1908 wurden die Anforderungen an den künftigen Direktor formuliert, die sich nur unwesentlich von denen 100 Jahre zuvor für den Leiter der kaiserlichen Gemäldegalerie unterschieden. Zusätzlich wurde die besondere Hinwendung zur und Vertrautheit mit der modernen Kunst gefordert. Die Frage, ob es ein Praktiker oder ein Theoretiker sein sollte, entschied Förster-Streffleur hier schon so:

Die früher viel umstrittene Frage, ob Künstler oder Kunsthistoriker dieser (sic) Anforderungen besser entsprechen, d.h. die größere Eignung für die Leitung von Kunstsammlungen besitzen ist längst zu Gunsten der letzteren entschieden; es kann daher auch bei uns die Auswahl auf die in Betracht kommenden Kunsthistoriker beschränkt werden.⁶⁸⁶

Weiter waren verwalterisches Können, persönliche Kontakte zu Kunstfreunden und -förderern sowie Künstlern auf der Wunschliste des Kunstreferenten.

Die für den Galerieposten in Betracht kommenden Kandidaten waren Hugo von Tschudi, Richard Muther, Friedrich Dörnhöffer, Moritz Dreger, Gustav Glück, Arpad Weixlgärtner, Wilhelm Suida, Theodor von Frimmel, Dr. Leisching und sogar Adalbert Seligmann.⁶⁸⁷ Diese letzten sechs Kunsthistoriker waren jedoch eher auf die ältere Kunst spezialisiert und standen der modernen Kunst daher etwas fremd gegenüber. Leisching und Frimmel galten sogar geradezu als Gegner der Moderne ebenso wie Seligmann, dessen kritische Seitenhiebe ihm nicht viele Sympathien eingebracht hatten. In die engere Auswahl kamen also Dörnhöffer und Dreger, die von ihrem Lehrer

Hunderttausende für wertlosen Abhub aus den Ladenbeständen des Pariser internationalen Impressionistenten trustes wie für expressionistischen, kubistischen oder futuristischen Unsinn hingegeben haben.“ (Seligmann 1915b, S. 3)

⁶⁸⁵ Seligmann erwähnt, dass Dörnhöffer auf die Stelle in München, für die er Wien nun verlassen würde, schon vorher berufen werden sollte, aber zunächst ablehnte. „Wie fatal nun die Situation der Münchner war, erkennt man daraus, daß sie sich herablassen mußten, einen man höre und schaudere! Maler zum Direktor der Pinakothek zu machen.“ (Seligmann 1915b, S. 5)

⁶⁸⁶ AVA, CUM, Inv. Nr. 53602/1908. Dadurch entfiel seiner Meinung nach auch der Maler Carl Moll, der manchemorts als besonders geeignet für den Posten gehandelt wurde. Für Förster-Streffleur vertrat er jedoch „allzu einseitig extrem moderne Tendenzen“ und war überdies auf Grund seiner Persönlichkeit nicht sonderlich beliebt in der österreichischen Künstlerschaft. Mit dieser Entwicklung der Dinge war die Diskussion jedoch noch lange nicht entschieden. Noch in den dreißiger Jahren ist diese Frage ein heikles Thema. Als sich Prof. Emmerich Schaffran am 28.4.1939 um die Stelle eines wissenschaftlichen Beamten in der Modernen Galerie bewirbt, gibt er zu neben seiner wissenschaftlichen Arbeit auch Maler und Grafiker zu sein und weiter: „[w]ohl weiß ich, dass man im allgemeinen den bildenden Künstler nur ungenügend als musealen Beamten sieht (...) Es ist doch etwas schönes, wenn der betreffende wissenschaftliche Beamte zu den betreuenden Bildern auch das kollegiale Verhältnis des Selbst-Malers hat.“ (BHA 1938, 249)

⁶⁸⁷ AVA, CUM, Inv. Nr. 53602/1908. Tschudi und Muther gerieten schon früh der engeren Auswahl, weil beide Ausländer waren. Tschudi überdies wäre, trotz exzellenter fachlicher Kompetenz, wegen seines hohen Alters (60) und seiner „unappetitliche[n] Krankheit (Lupus über das ganze Gesicht)“, die ihm den Eintritt in gesellschaftliche Kreise sehr schwer machen würde, ungeeignet.

Hofrat Wickhoff speziell empfohlen worden waren.⁶⁸⁸ Friedrich Dörnhöffer hatte als Leiter des k. Kupferstichkabinetts seine Kompetenz in Bezug auf das aktuelle künstlerische Schaffen unter Beweis gestellt, wofür Dreger als Kustos am Österreichischen Museum für Kunst und Gewerbe weniger die Gelegenheit gehabt hatte. Dreger wurde zwar die größere Gewandtheit im Auftritt und in der Rede attestiert, hatte sich aber durch seine sarkastische Art schon einige Feinde gemacht. Dörnhöffer wäre durch seine ruhige Art etwas diplomatischer und objektiver im Umgang mit den unterschiedlichen Künstlerkreisen und Förderern, die man zur Unterstützung der Modernen Galerie brauchen würde. Förster Streffleur erwähnte bei dieser Gelegenheit, einen Brief Gustav Klimts wonach „die Anhänger der extremen modernen Richtung Dreger perhorreszieren, Dörnhöffer aber akzeptieren würden.“⁶⁸⁹ Was letztlich den Ausschlag für Dörnhöffer gab ist nicht überliefert, aber der Zuspruch einer so gewichtigen Gruppe wie den Klimt-Anhängern und dem Künstler selbst, dürfte für die Berufung nicht wenig Gewicht gehabt haben.⁶⁹⁰ 1909 wurde er von Karl Graf Stürgkh, dem Minister für Kultus und Unterricht zum Direktor ernannt.⁶⁹¹ Als Eckdaten für die Tätigkeit des neuen Direktors wurden in der „Provisorischen Instruktion für den Direktor der Modernen Galerie in Wien“ vom 15.4.1910 unter anderem folgende Agenden benannt:

- A. Agenden, die sich auf die Moderne Galerie beziehen
 1. Dem Direktor obliegt die unmittelbare künstlerische, administrative und ökonomische Leitung und Verwaltung der Modernen Galerie.
 2. In künstlerischer Beziehung ist der Direktor für die Ergänzung und Aufstellung der Galerie verantwortlich, ohne seine Zustimmung kann kein Werk in die Galerie aufgenommen werden. (...).⁶⁹²

Auch wenn dem Direktor die „unmittelbare künstlerische“ Leitung obliegen sollte, bewegte er sich doch in engen Grenzen. Er musste dem Ministerium gegenüber viertel- oder halbjährlich Rechenschaft ablegen. Zudem wurden dem Direktor neben der Aufgabe der Museumsleitung noch zahlreiche andere staatliche Kunstangelegenheiten aufgebürdet. Diese standen zwar in logischem Zusammenhang mit der Modernen Galerie, trugen aber zur Arbeitslast des Direktors nicht unwesentlich bei, was zu Ungunsten der noch jungen Museumsgründung ging. So lieferte Dörnhöffer denn

⁶⁸⁸ AVA, CUM, Inv. Nr. 53602/1908.

⁶⁸⁹ Ebd.

⁶⁹⁰ Franz Ottmann preist in einem Artikel in *Die Kunst für alle* 1915 die Meriten Dörnhöffers noch ausführlicher: dieser hatte in seinem Amt am Kupferstichkabinett der Hofbibliothek neben der Gründung einer eigenen graphischen Sammlung moderner Kunst noch weitere Errungenschaften eines modernen Museumsbetriebes eingeführt: einen eigenen Besucherraum und eine Handbibliothek, die für die Besucher einen unmittelbaren Mehrwert darstellten. (Ottmann 1915, S. 211)

⁶⁹¹ Mikovsky 2000, S. 73 – 74. Mit der Einstellung eines Kunsthistorikers in der österreichischen Galerie war man damals sogar etwas früher als das Kunsthistorische Museum, das mit Gustav Glück 1911 zum ersten Mal keinen Maler berief. In der Berliner Gemäldegalerie hingegen war der Kunsthistoriker Gustav Friedrich Waagen bereits seit 1830 auf einem solchen Posten. (Deiters 2016, S. 85)

⁶⁹² BHA 1910, 91, Q 1.1. Für die Dauer dieses ersten laufenden Jahres wurden dem Direktor ein Verfügungsrecht über 50.000 Kronen und ein Verlag für kleinere Ankäufe von 3000 Kronen zugestanden.

sein Meisterstück zwei Jahre nach seiner Berufung auch auswärts ab. Und zwar im österreichischen Pavillon auf der internationalen Kunstausstellung in Rom, wo er seine Vorstellung von Auswahl und Präsentation österreichischer Kunst im Kleinen verwirklichen konnte.⁶⁹³ Durch den Erfolg derselben gestärkt, konnte er auch mit einem klareren Programm seine Arbeit an der Modernen Galerie ausführen. Seine Arbeit wurde von Franz Ottmann bei seinem Weggang folgendermaßen charakterisiert:

An Stelle des Zufalls traten System und Plan. Die zeitlichen Grenzen wurden sofort auf das ganze 19. Jahrhundert erweitert (...). Von den Werken des Auslandes wurden nur die höchsten Erhebungen, die für die ganze Entwicklung wichtigen Erscheinungen berücksichtigt, während das Nächste und Allernächste eine immer mehr ins einzelne gehende liebevolle Pflege erfuhr.⁶⁹⁴

Dörnhöffers Hauptaufgabe bestand also in der Erweiterung des Bestandes. In diesen ersten Jahren gab es keine Fortschritte in Bezug auf die Unterbringung, was jegliche Überlegungen zu einer Adaptierung der Räume oder einer entscheidenden Neuauftellung der bisherigen Modernen Galerie behindern musste. Dörnhöffer konzentrierte sich daher auf die qualitative Verbesserung des Gesamtbestandes, auf das Füllen der Lücken und auf Herausarbeiten eines klareren Sammlungsprogramms. In einem Kondolenzbrief an die Witwe von Othmar Brioschi formuliert Dörnhöffer sein nicht unbescheidenes Ziel für die Moderne Galerie folgendermaßen:

Meine Aufgabe ist es, dafür zu sorgen, dass in dieser Ehrenhalle der österreichischen Kunst jeder hervorragende Künstler und zwar mit seinem besten Werke – nicht mit einer beliebigen guten und tüchtigen Leistung, sondern mit jener Arbeit, die gleichsam den Innbegriff und den Höhepunkt seines Lebens und Schaffens darstellt – vertreten sein. Meine Aufgabe so zu fassen, bin ich nicht nur dem Ansehen unserer Kunst, nicht nur der Öffentlichkeit, sondern auch dem einzelnen Künstler schuldig, dessen Schätzung in der Allgemeinheit eben in seiner Vertretung in der Galerie beruht.⁶⁹⁵

Diese hehren Ziele wurden durch den mageren Ankaufsetat eingeschränkt, dennoch konnten einige wichtige Ankäufe unter seiner Ägide getätigt werden. Diese wurden von Ludwig von Baldass 1915 zusammenfassend rekapituliert. Vor allem die Erweiterung des Waldmüllerbestandes wird positiv hervorgehoben:

⁶⁹³ Auch hier gab es eine Loslösung von dem bisher üblichen Paradigma. Die Leitung wurde nun nicht mehr wie zuvor einem Künstler übertragen, sondern einem Kunsthistoriker. (Mikovsky 2000, S. 75) Bei dieser Ausstellung prallten dennoch wieder beide Seiten aufeinander. In der Korrespondenz mit dem Bildhauer Szymanowski weist Dörnhöffer diesen sehr deutlich darauf hin, dass dessen selbstverantwortete Aufstellung seines Werkes ein großer Fehler gewesen wäre und das Werk an anderer Stelle eine bessere Wirkung erzielt hätte. (BHA 1911, 539) Ein anderer Bildhauer, Alfonso Canciani, hingegen bestand auf der eigenhändigen Aufstellung seiner „Dantegruppe“, die offenbar nicht mehr im österreichischen Pavillon ausgestellt werden sollte, aber in der „Internationalen Abteilung“. Da er dann ohnehin vor Ort wäre, könnte er bei der Aufstellung von Plastiken im österreichischen Pavillon helfen „bei denen die Unterstützung eines Bildhauers nötig ist“. (BHA 1911, 33, Q 7.2) Hier treffen also erneut Praktiker und Wissenschaftler aufeinander. Für die Große Kunstschau in Berlin von 1914 stand Dörnhöffer lediglich als Berater zur Verfügung, war aber kein „offizieller Arrangeur“. (BHA 1913, 1410)

⁶⁹⁴ Ottmann 1915, S. 211.

⁶⁹⁵ BHA 1913, 850.

Die [frühere] Auswahl war ein nach dem Geschmack eines Bourgeois-Publikums getroffen, das vor allem diese Seite von Waldmüllers Werk wegen der Gefälligkeit der Sujets schätzt. (...) Erst jetzt aber, nach den Neuerwerbungen Dörnhöffers, kann sich der Besucher der Staatsgalerie ein klares Bild von der Entwicklung und der künstlerischen Potenz machen.⁶⁹⁶

Daran wird deutlich, dass die Erwerbsarbeit des Kunsthistorikers Dörnhöffer von anderen Kriterien ausging als denen dem Publikum zu Diensten zu sein. Ziel war es die künstlerische Entwicklung im Schaffen eines Malers darzustellen und seine Stärken herauszustellen.⁶⁹⁷ Weitere Ergänzungen wurden im Bereich von slawischen Künstlern gemacht, was der Erweiterung der Modernen Galerie in Richtung Staatsgalerie entsprach.

Dörnhöffer hatte es als erster Direktor der neu gegründeten Einrichtung nicht leicht, da gewisse Grundlagen erst geschaffen werden mussten, anders als bei einem lang bestehenden Museum, das aus adligem Besitz hervorgegangen war. Das war neben dem Sammlungsprogramm auch die Frage der administrativen Souveränität des Direktors. In dieser Hinsicht war die Moderne Galerie auch Vorbild für andere ähnlich gelagerte Institutionen. Der Direktor der Kunstsammlung Basel, Paul Ganz, fragte am 17.5.1913 bei Dörnhöffer nach, um für die eigene Institution Anhaltspunkte zu erfassen für die Kompetenzen des Museumsdirektors und der zugehörigen Kommission. Ganz schreibt:

Da ihr Institut ganz neu eingerichtet ist und wohl den neuesten Anforderungen entspricht, bitte ich Sie mir Ihre Amtsordnung und die Kompetenzen Ihrer Oberbehörden gütigst mitteilen zu wollen und mir damit ein Mittel in die Hand zu geben, dass ich unsere Regierung von der Wichtigkeit einer Stärkung des Direktors gegenüber der Kommission überzeugen kann.⁶⁹⁸

Auch in der Schweiz befürchtete man also eine Art Überhandnahme der Kunstkommission gegenüber dem Direktor. Dörnhöffer antwortete am 18.7.1913 darauf und konstatierte seine Schwierigkeiten mit der unklaren Grenze des Galeriebestandes, da nicht eindeutig festgelegt worden war, was aus dem staatlichen Besitz dauerhaft in die Moderne Galerie eingegliedert werden sollte. Im Vergleich zu der ersten Instruktion von 1910 war an dieser Stelle die Rede von einer Verfügungsgewalt über einen Höchstbetrag von 60.000 Kronen bis zu dem er Werke ankaufen konnte und dass er für alles, was darüber hinausginge die Zustimmung des Ministers einholen musste. Ohne dessen Zustimmung dürfte ohnehin überhaupt kein Werk in die Galerie aufgenommen oder verkauft werden. Eine Kunstkommission wurde an dieser Stelle nicht mehr erwähnt.⁶⁹⁹ 1914 erhielt

⁶⁹⁶ Baldass 1915, S. 315.

⁶⁹⁷ Ebd., S. 318. Ebenso war auch Makart im Galeriebestand bis dato mit eher konventionellen Arbeiten vertreten, was von Dörnhöffer ergänzt wurde durch eine Rückenstudie und ein Porträt ergänzt. Der zuvor hauptsächlich eher kunstgewerblich mit dem Kuss vertretene Klimt wurde mit einer Leihgabe eines weiblichen Bildnisses aus dem Landesmuseums und zwei neuen Landschaften breiter aufgestellt.

⁶⁹⁸ BHA 1913, 735, Q 1.5.

⁶⁹⁹ Ebd.

Dörnhöffer erneut das Angebot die Generaldirektion der Bayerischen Gemäldesammlungen zu übernehmen und nahm an.

Nach einjähriger Interimsleitung durch einen Beamten des Ministeriums, wurde diese 1915 provisorisch an Franz Martin Haberditzl übergeben, der schließlich am 22.3.1916 zum offiziellen Direktor ernannt wurde.⁷⁰⁰ Haberditzl, Jahrgang 1882, hatte Kunstgeschichte studiert und 1907 seine Promotion abgeschlossen. Er war zudem ab 1905 Mitglied des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, für die er im selben Jahr seiner Promotion eine weitere Prüfung mit sehr gutem Ausgang ablegte. Er war wie Dörnhöffer an der Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek tätig, teilweise auch als dessen Assistent. 1909 mit Dörnhöffers Weggang an die Moderne Galerie wurde er Leiter der Sammlung. Zugleich führte er das Kunstreferat an der Hofbibliothek. Seine wissenschaftliche Arbeit reichte vom 14. Jahrhundert bis zur Gegenwart und behandelte Malerei, Grafik und Siegel. In einem Personalakt, in dem die Einstellung Haberditzls dringend dem Ministerium anempfohlen wird, heißt es weiter:

Besonderes Gewicht muß auf das reife und sichere Urteil gelegt werden, mit dem Haberditzl aus der endlosen graphischen Produktion der Gegenwart immer das wahrhaft Wertvolle und Bedeutende herauszufinden versteht, ohne sich durch irgend eine Schablone oder „Richtung“ blenden zu lassen. Es ist damit ein vollgültiges Zeugnis erbracht, daß er der Entwicklung der Kunst der Gegenwart mit tiefem Verständnis gegenübersteht – ein Vorzug, den der Unterzeichnete an keinem der jüngeren Wiener Fachleute in einem ähnlichen Grade zu erkennen vermag.⁷⁰¹

Die Berufung von Franz Martin Haberditzl verursachte dieselbe Kritik wie bei seinem Vorgänger, was nicht weiter verwunderlich ist, betrachtet man die vielen Gemeinsamkeiten der beiden Persönlichkeiten. Nicht zuletzt ihrer beider Aufgeschlossenheit gegenüber moderner Kunst führte zur Kritik in der konservativen Presse, aber auch zur Zustimmung in anderen Lagern. So gratulierte der Kunsthistoriker Hans Folnesics am 1.4.1915 Haberditzl zu dessen Ernennung als Galeriedirektor mit den Worten: „Soeben lese ich in der gestrigen Neuen Freien wie blöd sich der Seligmann über ihre Ernennung giftet. Ich brauche Ihnen wohl nicht zu versichern, wie aufrichtig ich mich darüber freue.“⁷⁰² Der betreffende Artikel war am 30.3.1915 in der *Neuen Freien Presse* erschienen. Darin ätzte Seligmann, dass bisher kaum jemandem aufgefallen wäre, dass die Galerie bereits seit Herbst keinen Direktor mehr gehabt hätte und dass Haberditzl mit seiner Jugend, seinen „liebenswürdigen Umgangsformen“ und seinem eifrigen Beamtentum bereits alle nötigen Eigenschaften

⁷⁰⁰ Mlnarik 1996, S. 53.

⁷⁰¹ BHA 1914, 196. Das Typoskript enthält keine Unterschrift oder Namensnennung des Absenders.

⁷⁰² WB Folnesics 1915. Hans Folnesics bezog sich dabei auf einen Artikel in der *Neuen Freien Presse* vom 30.3.1915. Darin ätzte Seligmann, dass bisher kaum jemandem aufgefallen wäre, dass die Galerie bereits seit Herbst keinen Direktor mehr gehabt hätte und dass Haberditzl mit seiner Jugend und seinen „liebenswürdigen Umgangsformen“

für diese Position mitbrächte, auch wenn „die fachlichen Gründe [für dies Berufung] dem Uneingeweihten nicht klar sind.“⁷⁰³ Die solcherart umrissene Persönlichkeitsstruktur wäre allerdings unbedingt nötig, um, wie Seligmann treffend beschreibt,

mit Geschick zwischen den Anforderungen und Einflüssen der Künstlervereinigungen und Cliquen von unten und denen des Ministeriums von oben durchzulavieren, den heftigsten Schreibern immer rechtzeitig ein paar Bonbons in den Mund zu stopfen, die Schüchternen mit Versprechungen abzuspeisen und unter dem Anschein von Selbständigkeit den Absichten der behördlich oder sonstwie maßgebenden Persönlichkeiten zu entsprechen.⁷⁰⁴

Seligmann führte weiter aus, dass eine international renommierte Persönlichkeit kaum von dem geringen Gehalt angelockt werden konnte und auch den niedrigen Ankaufsetat nicht akzeptieren würde. Trotz der heftigen Kritik am neuen Direktor erfasste Seligmann in seinem Artikel die auf diesen wartenden Herausforderungen, die Haberditzl gleichwohl in den folgenden Jahren gut zu meistern wusste. Sein diplomatisches Geschick in der Vermittlung verschiedener Interessengruppen kam ihm nicht zuletzt bei seinen Bemühungen um die Inanspruchnahme des Belvederekomplexes zugute. Ohne sein vehementes und nagendes Beharren an den zuständigen Stellen, wäre dieses Gebäudeensemble nach dem Ersten Weltkrieg möglicherweise ansonsten an ein Ministerium oder eine andere Einrichtung gegangen. Gleich danach folgt die Einrichtung der Untermuseen der Staatsgalerie, nämlich des Barockmuseums, der Galerie des 19. Jahrhunderts und der Modernen Galerie. Jedes Museum erhielt durch ihn ein eigenes Gepräge, das auch in der Fachwelt anerkannt wurde.⁷⁰⁵ Und dies alles trotz eines schweren rheumatischen Leidens, das ihn zeitweise daran hinderte, überhaupt seine Wohnung zu verlassen. Trotz dieses Gebrechens wurden seine Leistungen auch in Wien anerkannt:

Der mißlichste Umstand dabei ist, daß der bisherige Leiter der Staatsgalerie, Reg.-Rat Dr. Haberditzl durch andauernde Krankheit an der Ausübung seines Berufes etwas behindert ist. Seine mögliche Zurückstellung wäre nicht nur sehr zu bedauern, sondern würde geradezu einem Verbrechen gleichkommen. Denn abgesehen davon, daß für diesen Mann unter den gegenwärtigen Verhältnissen kaum ein Ersatz zu finden ist, der ihm an künstlerischen und praktischen Fähigkeiten, in seinem Blick für Qualität, seiner Befähigung, auch in der jüngsten Kunst sichere Auswahl zu treffen, und in seiner alle Schwierigkeiten ausgleichenden fachlichen Verhandlungstechnik an die Seite zu stellen ist, so ist doch er der eigentliche Schöpfer des jetzt zur Ausführung kommenden Planes (i.e. das Barockmuseum einzurichten, Anm. d. Verf.in.), den er seit langem auch praktisch vorbereitet hatte. Es hieße sich mit fremden Federn schmücken, wollte man jetzt— und diese Gefahr besteht — diesen Mann zur Seite schieben, dessen ungebrochene geistigen Fähigkeiten ihn selbst im Rollstuhl

⁷⁰³ Seligmann 1915a, S. 1.

⁷⁰⁴ Ebd., S. 1 – 2.

⁷⁰⁵ Julius Meier-Graefe schreibt über die Galerie des 19. Jahrhunderts und dessen Schöpfer: „Haberditzl, einer der wenigen heutigen Museumsdirektoren von der Klasse Tschudis, hat hier sein Meisterwerk geschaffen.“ (Meier-Graefe 1925, S. 293)

mehr vermögen lassen als eine vielleicht in Betracht kommende verklausulierte Beamten-clique.⁷⁰⁶

Der Künstler Jehudo Epstein, der der Modernen Galerie insgesamt sehr kritisch gegenüberstand, verwendete Haberditzls Krankheit jedoch gegen ihn: „Er ist übrigens ein kranker Mann, der seit Jahren keine Ausstellung besuchen kann und infolgedessen überhaupt keine Übersicht darüber hat, was bei uns geschaffen wird.“⁷⁰⁷ Dieses Argument kann jedoch entkräftet werden durch die enge Zusammenarbeit Haberditzls mit seinem Assistenten Bruno Grimschitz, der an seiner statt auch viele Auslandsreisen unternahm und dessen ausführliche Berichterstattung darüber erhalten ist. Ein weiterer Mitarbeiter war Heinrich Zimmermann, der 1919 allerdings an das Kunstgewerbemuseum in Berlin wechselte. Dies wurde seitens der Staatsgalerie unterstützt, da Zimmermann dort dann auch die Wiener Interessen vertreten konnte.⁷⁰⁸ Eine weitere Möglichkeit den Kontakt zum Kunstbetrieb zu halten, ergab sich aus einer Nebentätigkeit von Dr. Heinrich Schwarz, der als Experte und Schätzmeister für neuere Kunstwerke in einem Auktionshaus arbeitete.

Die Direktion befürwortet dieses Ansuchen, da es für die Oesterreichische Galerie von besonderem Wert ist, daß derartige Auktionen sachgemäß vorbereitet werden und da eine genaue Information über das Material der Auktion für die Galerie ebenfalls wichtig ist.⁷⁰⁹

Das Bilden eines Netzwerkes von Gleichgesinnten, die auf verschiedenen neuralgischen Punkten platziert werden sollten, zeigt sich auch in anderen Besetzungsfragen. Gustav Glück schreibt am 21.7.1915 an Haberditzl in Reaktion auf die Todesanzeige des Leiters der Gemäldegalerie, Eduard Gerisch: „Die Frage seiner Nachfolgerschaft ist für uns alle sehr wichtig und es besteht die Gefahr, dass ein Nichtkunsthistoriker die Stelle bekommt.“⁷¹⁰ Glück wollte eindeutig die Position der wissenschaftlich ausgebildeten Kunsthistoriker gegenüber den Malerdirektoren stärken. Im Weiteren führt Glück noch aus, dass sich Haberditzl sicher mit Dvořák in Verbindung gesetzt hätte und schlägt seinen Mitarbeiter Alfred Stix als Nachfolger vor. Das würde auch gleichzeitig dazu führen, dass ein eventuelles Aufgehen der Gemäldegalerie in einen größeren Museumsverband mit der Staatsgalerie reibungslos ablaufen könnte.⁷¹¹ Ein gewisses Taktieren und eine Art von Wagenburgmentalität ist also auch in diesem Lager auszumachen. Neben den wissenschaftlichen Mitarbeitern war die Staatsgalerie auch für eine große Anzahl weiterer Menschen ein sicherer Arbeitgeber.⁷¹²

Für die Ankäufe von neuen Bildern wurden von Zeit zu Zeit unbedeutendere Werke aus der Galerie ausgeschieden, dann kam es zu Tauschaktionen mit Kunsthändlern. Für diesen Zweck

⁷⁰⁶ Anonym (Cicerone) 1920b, S. 889.

⁷⁰⁷ Epstein 1926, S. 5.

⁷⁰⁸ BHA 1919, 355.

⁷⁰⁹ BHA 1932, 320.

⁷¹⁰ WB Glück 1915.

⁷¹¹ Ebd.

⁷¹² Vor allem wurden lange Zeit Kriegsinvaliden als Aufsichten eingesetzt.

wurde eine Liste erstellt von Bildern, die für eine solche Transaktion in Frage kommen würden.⁷¹³ Diese Liste wurde genau wie die der Doublettenaktion zuvor vorsichtig behandelt. Die Museumsbeamten waren sich ihrer verantwortungsvollen Aufgabe sehr bewusst. Denn auch in ihrer Anstellung unterschieden sie sich von den Mitarbeitern der ehemals kaiserlichen Sammlungen:

Sie sind nicht mehr Vollstrecker eines fürstlichen Mäcenatentums oder Beamte, die zur Lösung wissenschaftlicher Aufgaben berufen sind, sondern die Organe des allgemeinen Willens bei der Gestaltung des künstlerischen und wissenschaftlichen öffentlichen Gutes.⁷¹⁴

Dieses neue Selbstverständnis manifestierte sich auch in dem Selbstbewusstsein der Direktoren. Mehr und mehr geraten die Sammlungen zugunsten der Sammlungsleiter aus dem Blick. Die Namen dieser Direktorenstars wie Lichtwark, Tschudi, Justi, Bode etc. wurden zu Begriffen, die für eine bestimmte Ausstellungskultur standen. Von Wien aus war der Einfluss umgekehrt nach Deutschland zwar nicht ganz so groß, viel mehr orientierte man sich nach dorthin. Nichtsdestotrotz prägten die Wiener Direktoren die österreichische Staatsgalerie ebenfalls stark. Wilhelm Waetzoldt schreibt 1932 in einem Beitrag in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte*:

Von der Bedeutung und geistigen Physiognomie des Museumsmannes zeugen in erster Linie nicht seine Reden und Schriften, sondern sein Museum. Die ihm anvertraute Sammlung ist der Stoff, in dem der zu musealer Leitung berufene Mensch gestaltet. Die Museumswand ist die Manuskriptseite, auf die der Museumsmann seine Kunstgeschichte schreibt. Jede Neuerwerbung ist eine kunstgeschichtliche Aussage, sollte eine kunstgeschichtliche Erkenntnis sein, jede Neuhängung ist ein wissenschaftliches Urteil, kann Behauptung, Beobachtung, Hypothese, Angriff oder Verteidigung sein.⁷¹⁵

In diesem Sinne wuchs auch die Bedeutung des Galeriedirektors, da seinem Kunsturteil ein hoher Stellenwert eingeräumt wurde. In seiner Funktion als Vorstand einer wichtigen Sammlung befand sich Haberditzl zudem in Austausch mit anderen Galeriedirektoren. Diese Kontakte litten während der Zeit des Ersten Weltkrieges auf Grund der Kommunikationsschwierigkeiten und wurden erst danach wieder aufgebaut.⁷¹⁶ Insgesamt tauschte man sich in der Staatsgalerie vorzugsweise mit deutschen Kollegen aus.

Die politische Lage nahm auch anderweitig Einfluss auf die Staatsgalerie. So spiegelten sich die Kämpfe zwischen Sozialdemokraten und Faschisten auch in Personalfragen wider. Mit dem 19.6.1933 wurde vom Bundeskanzleramt die Note ausgegeben:

Wie nunmehr festgestellt wurde, widerspricht die Mitgliedschaft bei der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei und beim steirischen Heimatschutz sowie die Mitgliedschaft bei Vereinen, die die Grundlage für die Zugehörigkeit zu diesen Parteien bildet, in

⁷¹³ BHA 1924, 321.

⁷¹⁴ Tietze 1924b, S. 149 – 150.

⁷¹⁵ Waetzoldt 1932, S. 5.

⁷¹⁶ Cladders 2016, S. 258. Die Themen setzten sich allerdings aus den früheren Jahren weiter fort: Die Diskussion über die Restaurierung alter Kunstwerke (damit verbunden naturwissenschaftliche Untersuchungen von Gemälden) die quellenbasierte Forschung und die Stilgeschichte in der der Kunst (Ebd.)

Anbetracht der Bestrebungen dieser Parteien und der Art ihrer Betätigung den Dienstpflichten des Bundesangestellten.⁷¹⁷

Nach dem Februaraufstand wiederum erfolgte eine Personalverfügung des Unterrichtsamtes am 28.2.1934 über ein Verbot der Betätigung für die sozialdemokratische Arbeiterpartei und der Auflösung sämtlicher zugehöriger Organisationen. Es sollten dienstrechtliche Verfahren eingeleitet werden gegen „Bundesangestellte, die sich an den Unruhen beteiligt haben oder einer solchen Beteiligung begründet verdächtig sind.“⁷¹⁸ Die Gedankenkontrolle setzte sich fort, indem mit 19.11.1936 das Bundesministerium alle zugehörigen Institutionen anwies bei einer Neueinstellung in öffentliche Funktionen, die „vaterländische Gesinnung“ der Kandidaten zu erheben.⁷¹⁹ Mit dem 16. März 1938 wurden dann alle nationalsozialistischen Angestellten wiedereingestellt, die wegen entsprechenden Verhaltens, Betätigung und Gesinnung aus dem Dienst entfernt worden waren.⁷²⁰ Wie viele und welche Mitarbeiter der Staatsgalerie von diesen Verordnungen betroffen waren, lässt sich den Akten nicht entnehmen. Ein Einblick in die weltanschauliche Wende, die sich in allen Bereichen vollzog, kann durch die Beschwerde von Dr. Georg Scheider, Rechtsanwalt aus Aussig a./Elbe, gewonnen werden. Dieser richtete durch seinen Anwalt Dr. Robert Weissenstein ein Schreiben an die Staatsgalerie. Scheider hatte mit dem befreundeten Wiener Ehepaar Steiner am 29.3.1936 die Moderne Galerie besucht. Als durch die Glocke das Ende der Besuchszeit angekündigt wurde, forderte sie ein „Unterbeamter“ sehr laut und unhöflich auf sich zu beeilen. Diese Auseinandersetzung setzte sich weiter fort:

Auf eine erstaunte Bemerkung über diesen Ton bemerkte der betreffende Beamte in laut schreiendem Tone, dies sei von der Seite der von mir vertretenen Personen eine Frechheit und eine Hundsgemeinheit. Diese Worte wiederholte er mehrfach und sagte schließlich, es sei dies eine jüdische Frechheit.⁷²¹

Scheider versuchte erfolglos vom übrigen Personal den Namen des Aufsehers zu erfahren, um seine Beschwerde auch gerichtlich durchzusetzen. Die Reaktion von Haberditzl auf diese Beschwerde war ausweichend. Die Direktion teilte mit,

⁷¹⁷ BHA 1933, 248.

⁷¹⁸ BHA 1934, 78.

⁷¹⁹ BHA 1936, 480. Diese Angaben sollten ab 1938 dauerhaft in die Personalakten aufgenommen werden. „Eine kurze Darstellung der politischen Einstellung und seines politischen Verhaltens unter Anführung der Quelle, auf welche sich diese Darstellung stützt.“ (BHA 1938, 320) Diese politischen Beurteilungen wurden meist an die Gauleitung Wien, der NSDAP in Wien 1, Am Hof Nr. 40 gerichtet. (BHA 1938, 321)

⁷²⁰ BHA 1938, 214. Wenig später folgte die Verordnung zur Durchführung des Führererlasses vom 18.5.1938, nachdem diese Personen Anträge auf Wiedergutmachung für erlittene Dienststrafen, Versetzungen, Amtsverlust etc. geltend machen konnten. (BHA 1938, 412)

⁷²¹ BHA 1936, 143.

daß die Eruiierungen über den von Ihnen geschilderten Vorfall sowie speziell bezüglich des Angestellten, gegen den sich die Beschwerde wendet, veranlaßt wurden im Hinblick darauf, den betreffenden Angestellten nötigenfalls zur Verantwortung zu ziehen.⁷²²

Von wirklichen Konsequenzen ist darin nicht die Rede. Dies lässt nicht unbedingt Rückschlüsse auf die Gesinnung Haberditzls zu, der sich kaum politisch äußerte.⁷²³ Ein klares Bekenntnis gegen solche Ausfälle war es allerdings nicht. Man hatte also mit einer faschistischen Gesinnung keine Konsequenzen zu fürchten. Umgekehrt hoffte Emmerich Schaffran bei seiner Bewerbung als wissenschaftlicher Beamter am 28. April, dass ihm das Vitamin NSDAP bei der Einstellung helfen würde.⁷²⁴ Diese Bewerbung war zwar erfolglos, was aber auch an der mangelnden Qualifikation gelegen haben mochte. Wahrscheinlich ging es bei der Stelle um die von Dr. Heinrich Schwarz. Dieser wurde auf Veranlassung des Staatskommissärs beim Reichstatthalter SS-Standartenführer Dr. Otto Wächter am 26.10.1938 bei diesem als jüdischer Mitarbeiter gemeldet und verlor kurz darauf seine Anstellung.⁷²⁵ In diesem Jahre hatte sich aber noch eine weitere wichtige Personalie ergeben. Mit dem 20.7.1938 wurde Direktor Hofrat Dr. F.M. Haberditzl im Alter von 55 Jahren auf „eigenes Ansuchen“ in den dauernden Ruhestand versetzt. Haberditzls Tochter, Magdalena Magnin-Haberditzl, beschreibt diesen Vorgang in ihrer Familienchronik allerdings folgendermaßen:

Franz Martin Haberditzl, der „berühmte Vorkämpfer der modernen, sprich entarteten Kunst“, wurde fristlos pensioniert, und es wurde dem Verfemten höchst amtlich, mit Unterschrift und Stempel versehen, jeder Kontakt mit seiner früheren Wirkungsstätte verboten.⁷²⁶

⁷²² BHA 1936, 143.

⁷²³ In einer Korrespondenz vom Januar 1938 kommt diese Ambivalenz Haberditzls zum Ausdruck. Am 11.1. schrieb Ernst Buchner von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen an die Österreichische Staatsgalerie und fragte, ob dort Werke aus der Tschudi-Spende angeboten worden waren. Haberditzl verneinte dies, erwähnt aber, dass Tauschangebote gemacht wurden, die allerdings wenig konkret waren. Dann erwähnt er allerdings Werke von Maulbertsch aus der „Neuen Staatsgalerie in München“, an denen er konkret interessiert wäre. Offenbar sollte Otto Kallir als Vermittler auftreten, der allerdings davon zurücktrat: „Der Grund für meinen Rücktritt von dieser geplanten Aktion ist der, dass ich in der letzten Zeit von verschiedenen Seiten gehört habe, dass die deutschen Museumsdirektoren mit allen Mitteln versuchen, dem geplanten Tausch oder Verkauf von Werken entarteter Kunst entgegenzutreten, sodass über die Abgabe dieser Bilder noch nicht definitiv entschieden worden zu sein scheint, was ich nach Informationen durch Herrn Haberstock ursprünglich annehmen musste. Während ich anfangs der Ansicht war, dass durch die mir ohne mein Zutun angebotene Vermittlung in dieser Angelegenheit wertvolle Bilder, die sonst anderswohin gekommen wären, nach Oesterreich zu bringen gewesen wären, würde ich durch meine weitere Tätigkeit in dieser Sache die Bemühung der deutschen Museumsdirektoren erschweren. Aus diesem Grunde habe ich die mir übertragene Vermittlungstätigkeit eingestellt und bitte Sie, davon Kenntnis zu nehmen.“ Der Austausch über die fraglichen Werke erfolgt im Weiteren kommentarlos direkt zwischen Haberditzl und Buchner. (BHA 1938, 68)

⁷²⁴ BHA 1938, 249. Parteimitglied seit Mai 1933, als ehemaliger aktiver Offizier Kriegsteilnehmer und auch Kriegsinvalider.

⁷²⁵ Mitteilung: „Dr. Heinrich Schwarz: Gehalt: RM 275,22 brutto monatlich, gegenwärtiger Aufenthaltsort: Schubert-ring 8“ (BHA 1938, 562). Zur Entlassung Mayer 2012, S. 32.

⁷²⁶ Magnin-Haberditzl 2008, S. 17.

Im Weiteren zog sich Haberditzl in die innere Emigration zurück und beschäftigte sich mit der Vorbereitung seiner Publikation über Maulbertsch.⁷²⁷ Haberditzls Nachfolger wurde mit dem 28.8.1938 interimistisch und ab 28.12.1939 offiziell sein ehemaliger Assistent Dr. Bruno Grimschitz. Dieser hatte sowohl die Meldung über seinen Kollegen Schwarz ausgefolgt wie auch später „Dr. Kurt Blauensteiner – Sohn von Leopold Blauensteiner, Arier, Professor, akademischer Maler und bei der Reichskulturkammer tätig“ – als wissenschaftlichen Mitarbeiter eingestellt.⁷²⁸ Über weitere Qualifikationen außer seiner arischen Abstammung wurde bei Blauensteiners Einstellung keine Aussage getroffen. Darüber äußerte sich ein Mitarbeiter des Bruckmann-Verlages recht freimütig gegenüber Grimschitz:

Es ist halt hier wie immer bei grossen Umstellungen: die bisherigen Prominenten werden von allen möglichen Seiten aus allen möglichen Gründen abgelehnt und die, die sich bisher für die Unterdrückten hielten, möchten nun plötzlich eine grosse Rolle spielen. Ich will damit nicht sagen, dass das von amtlicher, politischer Seite aus geschieht oder auch nur gefördert wird, aber es ist für diese Stellen schwer, schon in den ersten Wochen die Spreu von dem Weizen zu sondern.⁷²⁹

Grimschitz ignorierte in seinem Antwortschreiben jedoch jegliche Insinuation. Er empfahl vielmehr wegen eigener Arbeitsüberlastung seinen neuen Mitarbeiter Blauensteiner als Aufsatzautor. Während der Verhandlungen mit Walter Passarge dem Direktor der Kunsthalle Mannheim über eine dort geplante Ausstellung französischer Kunst, erwähnte dieser in einem Brief vom 12.5.1939 gegenüber Grimschitz⁷³⁰: „Auf den Besuch bei Herrn Dr. Eissler musste ich verzichten, da, wie ich hörte Herr Eissler Nichtarier ist.“⁷³¹ Diese Däpierung des so langjährigen und großzügigen Förderers der Galerie blieb ebenfalls ohne (schriftlich dokumentierten) Kommentar. Ein Leihgesuch von Leopold Blauensteiner über alle Kunstwerke jüdischen Ursprungs für die Ausstellung *Der ewige Jude* trägt jedoch die handschriftliche Bemerkung Grimschitz’ „nach Rücksprache mit dem Staatssekretär des Staathalters abgewiesen!“⁷³² Auch der internationale wissenschaftliche Kontakt, der den Museumsdirektoren immer sehr wichtig gewesen war, wurde von den weltanschaulichen Fragen berührt. Zu den Auslandsreisen von Beamten gab das Ministerium für innere und kulturellen Angelegenheiten am 4.10.1939 bekannt, dass sich die reichsdeutschen Beamten bei Auslandsreisen mit der zuständigen Auslandsvertretung in Verbindung setzen sollte, um über die herrschenden Verhältnisse informiert zu werden:

⁷²⁷ Magnin-Haberditzl 2008, S. 17.

⁷²⁸ BHA 1938, 608.

⁷²⁹ BHA 1938, 385.

⁷³⁰ Der Beginn der Korrespondenz fand noch mit Direktor Haberditzl statt, aber mit Schreiben vom 21.4.1938 wendete Passarge sich bereits ausschließlich an Grimschitz. (BHA 1938, 355)

⁷³¹ BHA 1938, 355.

⁷³² BHA 1938, 438.

Besonders notwendig ist eine derartige Fühlungsnahme in Ländern, in denen das Judentum eine vorherrschende Stelle auf kulturellem Gebiet einnimmt, und in denen sich Emigranten in das deutsche Kulturleben betreffenden Fragen in den Vordergrund zu schieben versuchen.⁷³³

Damit wurde der freie wissenschaftliche Austausch unterbunden und jahrzehntelang aufgebaute Kontakte abgeschnitten. Auch anderweitig wurden die wertvollen persönlichen Beziehungen auf die Probe gestellt bzw. zerstört.

1.2.4.2. *Sicherheit geht vor – Restauratorische und konservatorische Maßnahmen*

Neben der wissenschaftlichen Arbeit oblag dem Direktor auch die Sorge um die Sicherheit der Gemälde. Zu Beginn der Einrichtung wurden immerhin die Militärposten in der Umgebung des Belvederes vermehrt, um die Sicherheit der ausgestellten Gemälde zu erhöhen.⁷³⁴ Anlässlich des großen Bilderdiebstahls im Louvre von 1911, sollte die Polizeibehörde die Galerie inspizieren, um die bestehenden Sicherheitsvorkehrungen zu prüfen und eventuelle Ergänzungsvorschläge zu machen.⁷³⁵ Dies hätte beispielsweise die Bestellung von Wachpersonal bedeuten können, aber auch Adaptierungen und Umbauten am Gebäude selbst. Nach erfolgter Untersuchung schlägt die Polizei-Direktion am 7.10.1911 vier Ergänzungen vor:

1. Das Ablegen der Überkleider, das bisher nur vom Dienstpersonal verlangt wird, soll obligatorisch werden.
2. Die Stützen der Barrieren vor einzelnen Bildern sollten verstärkt werden
3. Einrichtung eines Alarmsignales, womit die Aufsicht in den Räumen den Diener am Eingang warnen könnte. Die Invaliden sind nicht so agil, dass sie einen Dieb aufhalten könnten.
4. Verstärkung des Aufsichtspersonales für die Räume I – III und ein weiterer Diener zur Kontrolle der Aufsichtsorgane.⁷³⁶

Diese Maßnahmen scheinen einerseits verhältnismäßig zahm und hätten vor wirklicher krimineller Energie kaum Schutz geboten. Andererseits verwundert es, dass diese simplen Vorkehrungen nicht bereits eingeführt waren. Der Direktor äußerte sich folgendermaßen zu den einzelnen Punkten: Das Ablegen der Überkleider gestaltete sich an besucherstarken Tagen als schwierig, da der Garderobenraum weder zu deren Aufbewahrung ausreichte noch überhaupt genug Platz bot, dass sich die vielen Besucher dort An- und Ausziehen könnten. Zudem war die Heizung nicht so effektiv, dass es den Besuchern zugemutet werden könnte, an kälteren Tagen ohne Überkleider die Galerie zu besichtigen. Zum zweiten Punkt wurde etwas naiv bemerkt, dass die Besucher sich nicht auf die

⁷³³ BHA 1938, 547.

⁷³⁴ BHA 1909, 17.

⁷³⁵ BHA 1911, 788. Erlass vom 28.9.1911.

⁷³⁶ BHA 1911, 829.

Barrieren stützen dürfen, sie ja noch nicht einmal berühren dürfen, so dass eine Verstärkung nicht notwendig erscheint. Der Vorschlag eines Alarmsignals wird begrüßt. Es wurden auf Anregung des Polizeiberichtes vier für das Publikum nicht sichtbare Taster eingerichtet, die eine helle Glocke im Eingangsbereich aktivierten.⁷³⁷ Als Aufsichtspersonal waren in dieser Zeit vor allem Kriegsinvaliden aus den vorherigen österreichischen Kriegen eingestellt worden. Mit Beginn des Ersten Weltkriegs wurden jedoch einige von ihnen und weitere Galeriemitarbeiter als „tauglich“ eingestuft und eingezogen. Der Verlust dieser Mitarbeiter machte sich im Tagesgeschäft bemerkbar und beeinflusste unter anderem die Qualität der Überwachung.⁷³⁸ Von Direktor Dörnhöffer wurde außerdem eine Gesetzesänderung bzw. –einführung gefordert, dahingehend, dass

bei Diebstählen von Kunstobjekten aus öffentlichem Besitze ein wesentlich verstärktes Strafausmass in Kraft zu treten habe. Und ferner, dass auf dem Wege internationaler Vereinbarung festgesetzt würde, dass Kunstobjekte von denen nachgewiesen werden kann, dass sie auf unrechtmässigem Wege öffentlichem Kunstbesitze entnommen wurden, nicht angekauft werden dürfen⁷³⁹

Er vertritt hier eine moderne Rechtsauffassung, die schon von einer Art Weltkulturerbe, das also solches aber erst in den frühen 60er Jahren eingeführt wurde. Zum vierten Punkt, den die Polizei bei ihrer Untersuchung bemängelt hatte, führte Dörnhöffer folgendes aus:

Das Überwachungspersonal besteht gegenwärtig aus drei Dienern (1 definitiven und 2 provisorischen) und aus drei Invaliden, Ihre Verteilung während der Besuchsstunden ist folgende: Der definitive Diener ist am Eingange postiert und versieht den Garderobedienst. Von den Invaliden ist dem einen der Flügel rechts vom Eingange (Saal IX – XII 7), dem zweiten der linke Flügel bis zur Biegung (d.h. Saal V – VIII) und dem dritten die wiederum in einer Flucht befindlichen Säle I – IV zur Bewachung zugeteilt. Im Ecksaal V ist einer der provisorischen Diener aufgestellt, von wo aus er nach beiden Richtungen Ausblick hat, der zweite provisorische Diener ist auf dem rechten Flügel postiert. Darf diese Verteilung der Bewachungskräfte auch unter normalen Umständen als ausreichend erscheinen, so ist freilich nicht zu übersehen, dass sie häufig Veränderungen oder Einschränkungen erfährt, so insbesondere regelmässig zur Zeit der Mittagstunden wo die Diener abwechselnd auf einige Zeit beurlaubt werden müssen. Ferner ergibt sich ziemlich häufig die Notwendigkeit, einen der Diener dem Wachdienste zu entziehen, z.B. zur Verrichtung unaufschiebbarer Besorgungen, Wege bei Meldungen an die Direktion, bei Uebernahme und Auspackung von Sendungen und ä.m.⁷⁴⁰

⁷³⁷ Weitere Sicherungen der Werke waren an den Befestigungen angebracht: „Die einen an langen, ziemlich starken Schnüren, andere mittels sogenannter Sicherheitsringe an Haken, die in die Mauer eingeschlagen sind, eine dritte Gattung – durchwegs Aquarelle – in Vorrichtungen, die mit Schienen versehen sind und so ein Hin- und Herschieben der einzelnen Bilder ermöglichen“. (BHA 1911, 829) Die Gemälde aus Leinwand wurden verglast, wohingegen die Tafelbilder auf der „Unterseite eine mit Eisenstangen respektive Holzverschlüssen hergestellte Verstärkung [aufweisen], welche eine unbefugte Entnahme des Bildes aus dem Rahmen vereitelt“. (BHA 1911, 829)

⁷³⁸ Der Beamte, der mit der „Führung der Rechnungsgeschäfte“ betraut war, war eingerückt, was sich auf das tägliche Kanzleigeschäft deutlich auswirkte und die Prozesse verlangsamte. (BHA 1914, 1080)

⁷³⁹ BHA 1911, 788.

⁷⁴⁰ BHA 1911, 829.

Außerdem war hierbei noch die Beaufsichtigung und Bewachung des Ephesomuseums unberücksichtigt geblieben, die an sich ebenfalls der Galerie unterstand, die aber bis dato auf Anordnung der kaiserlichen Antikensammlung über ein Jahr lang geschlossen war. Sie sollte allerdings demnächst wiedereröffnet werden, so dass dringend eine neue Kraft angestellt werden musste, die alle anderen beaufsichtigt und in dringenden Fällen auch selbst einspringen könnte. Diese Stelle wäre dann die zweite definitive Dienerstelle, während die anderen immer nur aushilfsweise arbeiteten.⁷⁴¹ Während die Aufsicht in dem Gebäude also versucht wurde zu organisieren, konnte mit einer Hilfe von außen nicht gerechnet werden. Die Schlossverwaltung übernahm keine Verantwortung für die in den Räumen gelagerten Objekte über die „für das Hofgebäude bestehende Aufsichtspflege“ hinausgehend.⁷⁴² Auch diese mangelhafte Überwachung des Gebäudes führte Haberditzl in seiner Argumentation für die Überlassung des gesamten Belvederekomplexes immer wieder an:

Es erscheint vollkommen unzulässig und muß ohne Umschweife als widersinnig bezeichnet werden, diese derzeit noch für nichtmuseale Zwecke in Verwendung stehenden Räume und Bauteile anders oder anderweitig verwalten zu lassen als vom entscheidenden Gesichtspunkt der musealen Ansprüche und nötigen Erfordernisse.⁷⁴³

Probleme gab es auch immer wieder mit Großveranstaltungen im Belvederegarten, bei denen die Gäste unbeschränkten Zugang von außen in die Galerie erhielten. Dabei waren die Werke selbst direkt von Schmutz, übermäßiger Sonneneinstrahlung und unbedacht eingesetzten Besucherellenbogen bedroht.⁷⁴⁴ Erst 1924 konnte sich Haberditzl mit einem Verbot aller museumsfremden Ver-

⁷⁴¹ BHA 1911, 829.

⁷⁴² BHA 1916, 411.

⁷⁴³ BHA 1921, 181, Q 1.10.

⁷⁴⁴ Der Belvederegarten wurde schon häufig vom katholischen Schulverein für Kinderfeste oder sonstige karitative Veranstaltungen genutzt, wobei nur der Erlös der Garderobe der Galerie zugutekommt. (vgl. BHA 1904, 149). Nun soll diese Veranstaltung gleichsam vergrößert werden und der katholische Schulverein möchte den Klingersaal bzw. einen der anstoßenden Räume der modernen Galerie für eine Ausstellung von Schülerarbeiten während eines dieser Feste nutzen. Dies wird unter Hinweis auf Gefährdung des Klingerbildes durch den entstehenden Luftzug abgelehnt. In den Vorjahren wurde die Nutzung der Räume jedoch gestattet und wurden diese für den Verkauf von Spielsachen, Blumen etc. und als Garderoberaum verwendet. Cihak weist darauf hin, dass das Personal des Festkomitees wenig Rücksicht auf den Raum genommen hat. Durch den Massenbesuch vom Garten gab es eine große Staubentwicklung, die sowohl Wand- als auch Bildfläche trotz der Abdeckung mit Teppichen verunreinigt hat. Eine Zusage könnte nur erfolgen, wenn die Säle nur zum angesprochenen Zweck genutzt würden, die beiden Bilder durch staubundurchlässige Vorhänge und durch ein Geländer geschützt würden und Fußboden und die Filzteppiche durch andere Teppiche geschont würden. Als Erwiderung auf diese Bedingungen übernimmt der Schulverein die volle Haftung für eventuell verursachte Schäden sowohl an den Kunstwerken als auch an den Räumen. (BHA 1905, 114)

Es gab also immer wieder Kompromisse, die aber lange nicht bis zur Abstellung solcher Veranstaltungen führten. Noch 1928 bittet Pater Innerkofler darum Freilichtosterspiele im Belvedere aufführen zu dürfen. Da es aber in der Vergangenheit mehrfach Beschwerden über die Absperrung von sonst öffentlich zugänglichen Gebieten gab und die zu erwartenden Menschenmassen zu Devastierungen im Garten führen dürfte, gibt es keine Erlaubnis für diese Veranstaltung. (vgl. BHA 1928, 272)

anstaltungen im Belvedere durchsetzen, nachdem auch das Obere Belvedere zur Gänze für Barockmuseum und Galerie des 19. Jahrhunderts zur Verfügung stand.⁷⁴⁵ Eine Ausnahme dabei bildete lediglich der jährliche Gesellschaftsabend des Vereins der Museumsfreunde, der durch seine unermüdliche und unerlässliche Arbeit die Galerie wesentlich mittrug.⁷⁴⁶

Gefahr drohte den Werken der Staatsgalerie jedoch nicht nur von Seiten der kriminellen Besucherhand, sondern auch von der unbedachten oder sogar von den Räumen an sich. In der kaiserlichen Gemäldegalerie im Belvedere wurden die zur Südseite gelegenen Fenster noch mit Stoffen verhängt, um eine „angenehme Lichttemperatur zu erreichen“. Die Gemälde, die von diesen Fenstern direkt beschienen wurden, hingen mit Eisenfedern an einer Seite befestigt an der Wand und konnten bewegt werden. Dies geschah allerdings nicht mit Hinblick auf ein Vermeiden dieser starken Sonneneinstrahlung, sondern „um sie vorteilhafter für den Besucher von der Wand abziehen und anschaulicher zu machen“. Unbekannt ist, ob die Besucher dabei die Werke selbst bewegen durften oder ob das Aufsichtspersonal dafür zuständig war.⁷⁴⁷ Doch noch Jahrzehnte später befanden sich die Gemälde in Gefahr. Bei der Ersteinrichtung der Modernen Galerie sieht man einige der Aquarelle, die auf Pulten direkt in den Fensternischen stehen und somit der vollen Sonneneinstrahlung ausgesetzt wurden (Abb. 14). Diese Praxis verfolgte man wohl auch bei der Einrichtung der Galerie des 19. Jahrhunderts, wogegen sich allerdings Widerstand regte. So musste Bruno Grimschitz in Vertretung seines Direktors zu einer Notiz in der *Neuen Freien Presse* vom 12.7.1929, am 15.7.1929 Stellung nehmen. In dieser Notiz wurde behauptet, dass in der Galerie des 19. Jahrhunderts wertvolle Miniaturen bereits empfindlich durch zu starkes Sonnenlicht gelitten hätten. Grimschitz erklärte, dass die betreffenden Stücke von Friedrich Heinrich Füger im nordwestlichen Flügelturm des Belvedereturm ausgestellt wären, wo sie während der Besucherstunden nie grellem Licht ausgesetzt wären und danach ohnehin mit Tüchern verhängt würden. Dennoch gesteht er zu, dass „ein allmähliches Verbleichen von Miniaturen und Aquarellen durch ständige Exposition unvermeidlich erscheint“ und die Werke daher lediglich noch gezeigt würden bis die

⁷⁴⁵ Hugo von Hofmannsthal bittet 1928 noch persönlich beim Direktor darum, dass der Congress des Kulturbundes im Belvedere vom Verein der Museumsfreunde empfangen werden darf. Doch dies wird abgelehnt mit dem Hinweis, dass „Feiern, die nicht unmittelbar dem musealen Zweck zugehören, im Hause nicht veranstaltet werden können.“ (BHA 1926, 504)

⁷⁴⁶ 1935 gab es eine Beschwerde der Österreichischen Völkerbundliga, dass es ihr nicht gestattet wurde, in den Räumen des Oberen Belvederes einen Empfang zu geben, obwohl die Museumsfreunde dort jährlich ihren Gesellschaftsabend veranstalten dürften. Im Ablehnungsschreiben wird darauf hingewiesen, dass die wichtigsten Gäste der Veranstaltung, nämlich ausländische Diplomaten auch an den Gesellschaftsabenden der Museumsfreunde teilnehmen und daher die Räumlichkeiten in Feststimmung bereits kennen. (BHA 1935, 399)

⁷⁴⁷ Grabner 2014, S. 374.

erste Auflage wissenschaftlichen Kataloges vergriffen wäre.⁷⁴⁸ Eine solche Zurückstellung der restauratorischen Bedürfnisse gegenüber den Wünschen des Publikums wäre heutzutage wohl eher die Ausnahme.

Neben der Lichtführung war auch die Konstanthaltung der Raumtemperatur und -feuchtigkeit ein Problem. In einem Schreiben vom 18.2.1929 berichtet Ludwig Baldass in Vertretung der Direktion des Kunsthistorischen Museums von den Schwierigkeiten der dortigen Gemäldegalerie. Nachdem er dies sehr ausführlich tat, folgte dies wahrscheinlich einer Anfrage der Staatsgalerie, wo man ähnliche Probleme gehabt haben dürfte.⁷⁴⁹ In den Räumen des Kunsthistorischen Museums hatte es ursprünglich eine Befeuchtungsanlage gegeben, die aber auf Grund der Nichtbenutzung zu Kriegs- und Nachkriegszeiten eingerostet und damit unbenutzbar war. Mit der neu eingerichteten Heizungsanlage wurde diese aber trotz mehrmaliger Hinweise und Proteste seitens der Galeriedirektion nicht instandgesetzt. Folge war nun, dass die Gemälde Sprünge und Blase aufwiesen. Diese kranken Bilder waren anderweitig verbracht worden und man versuchte die Luftbefeuchtung durch händische Methoden. Zunächst mit Perollinspritzen und der Aufstellung von elektrischen Kochern, wodurch sich aber keine erkennbaren Auswirkungen ergaben. Das Auflegen nasser Filzkotzen, die dauernd mit heißem Wasser aus der Heizung befeuchtet wurden, war jedoch erfolgreich.⁷⁵⁰ Hatte man schon Probleme in einem verhältnismäßig neuen Museumsbau, so mussten die Schwierigkeiten in einem alten Schlossbau mit zugigen Fenstern, steinernen Mauern und geringer Infrastruktur für Haustechnik mindestens genauso gravierend sein.

Für gewöhnlich waren Kunstwerke in Ausstellungsräumen immer etwas gefährdeter als in den Depoträumen, die nur von autorisierten Personen betreten wurden und wo man Temperaturbedingungen und Sonneneinstrahlung besser anpassen konnte. Im Belvedere war die Depotsituation jedoch noch bedeutend schlechter als in den Ausstellungsräumen. Die Werke konnten lange Zeit nur in Kompartimenten der Ausstellungsräume deponiert werden:

[S]ie sind während der Zeit des öffentlichen Besuches der Galerie überhaupt unzugänglich, und können zum grössten Teil erst nach Fortnahme von Bildern an den Ausstellungswänden betreten werden. In diesen Raumwinkeln ohne Licht und Luft liegen die Bilder reihenweise nebeneinander und übereinander geschichtet, so daß auch nur eine Uebersicht über die Bestände kaum möglich erscheint. Von einer Konservierung der Depotbestände kann unter diesen Umständen nicht die Rede sein. Es ist die größte Gefahr, daß die Bilder durch

⁷⁴⁸ BHA 1929, 481. Eine gewisse Vorschädigung der Bilder war zudem schon vorhanden, als die Bilder aus dem Depot der Akademiegalerie an die Staatsgalerie überstellt wurden.

⁷⁴⁹ Die konservatorischen Maßnahmen, die in der modernen Galerie vorgenommen wurden, wurden 1903 festgesetzt: im Sommer, bei schönem Wetter, sollten ab 6 Uhr bis zur Öffnung der Bibliothek die Galerieräume gelüftet werden, die Eingangstür sollte bei gutem Wetter ohnehin offenbleiben. An Regentagen sollte auch nach Schließung gelüftet werden. Überdies sollte die Temperatur regelmäßig erfasst werden (1903 lag sie im Mai im Schnitt bei 16 Grad am Vormittag und 19 am Nachmittag) ebenso wie die Feuchtigkeit (Messungen im selben Zeitraum bei 58 bis 67%). Bei Temperaturen sollten zusätzlich die Gasöfen angeheizt werden. Bei starker Sonneneinstrahlung sollten die Vorhänge zugezogen werden, ebenso nachts. (BHA 1903, 64)

⁷⁵⁰ BHA 1929, 78.

die Schichtung leiden, daß alte Rahmungen beschädigt werden; das große Gemälde von Max Klinger „des Paris Urteil“ musste in seine Teile zerlegt deponiert werden. Andere größere Werke der Malerei wie z.B. das neu erworbene Hauptgemälde von Gustav Klimt „Die Medizin“ mussten gerollt aufbewahrt werden; Kurz die sogenannten Depoträume sind überfüllte Rumpelkammern.⁷⁵¹

Die allzu starke Sonneneinstrahlung durch die großen Fenster, die stark schwankende Raumtemperatur sowie die Feuchtigkeit durch die Besuchergarderobe oder die unsachgemäße Lagerung in Stapeln wären unter heutigen musealen Gesichtspunkten undenkbar. Immerhin wurden diese Probleme nun wahrgenommen und nach Lösungen gesucht. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Frage der Restaurierung von Gemälden in verschiedenen Kunstzeitschriften diskutiert.⁷⁵² Auch wenn dies kein neues Thema war, wurde die Frage nach Art und Ausmaß von Restaurierungsarbeiten ausführlich behandelt. Schon bei der Einrichtung des Musée du Luxembourg wurden neuentwickelte Restaurierungstechniken angewendet, die die Kunstwerke „von den Spuren der Zeit befreien“ und dem Besucher damit das Werk vor Augen zu führen, wie es frisch gemalt aussah.⁷⁵³ Von diesem Ideal kam man jedoch Anfang des 20. Jahrhunderts immer weiter ab, auch weil solche tief eingreifenden Maßnahmen die wissenschaftliche Arbeit über ein Werk behinderten. Die wissenschaftlichen Museumsbeamten mussten sich also mit den Praktikern darüber austauschen, welche restauratorischen Maßnahmen nötig wären und welche durchgeführt werden sollten. Bei zeitgenössischer Kunst war es dabei weniger der Zahn der Zeit, der an den Objekten nagte, sondern der regen Ausstellungstätigkeit. Die in der Galerie vertretenen Künstler baten immer wieder darum, dass ihre meist großen Hauptwerke zu Ausstellungen verliehen würden. Diese Transporte beschädigten die Werke teilweise erheblich, so dass sie von Eduard Gerisch, der für die kon-

⁷⁵¹ BHA 1919, 233, Q 1.8.

⁷⁵² Z.B. Voss 1902, Kristeller 1914, Friedländer 1928b, Pauli 1928, Tietze 1928a, Busch 1934.

Am 9.5.1928 wurde Haberditzl von der Zeitschrift *Die Kunstauktion* gebeten zum Thema der Zweckmäßigkeit der Restaurierung von Bildern Stellung zu nehmen, da diese Frage gerade im Mittelpunkt des Interesses stünde. (BHA 1928, 341) Eine Antwort von Haberditzl erfolgte nicht. In den kommenden Ausgaben der „Kunstauktion“ vertraten jedoch verschiedene bekannte Persönlichkeiten ihre Haltung dazu. Am 10.6.1928 Gustav Pauli (Direktor Hamburger Kunsthalle), Max J. Friedländer (Direktor des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen in Berlin) und Hermann Voss (Kaiser Friedrich-Museum, Berlin) (Anonym (Kunstauktion) 1928a, S.6). Am 17.6.1928 Alexander Dorner (Direktor der Kunstsammlungen des Museums der Provinz Hannover) und neben anderen der Wiener Kunsthistoriker Franz Kieslinger. (Anonym (Kunstauktion) 1928b, S. 8) Am 1.7.1928 der Berliner Kunsthistoriker und der Wiener Maler Max Oppenheimer. (Anonym (Kunstauktion) 1928c, S. 9) Schließlich antwortet ein weiterer Wiener, Robert Maurer, am 8.7.1928 noch einmal auf die Rundfrage. (Anonym (Kunstauktion) 1928d, S. 2 u. 7) Zum Abschluss veröffentlichte *Die Kunstauktion* einen großen Artikel *Soll restauriert werden?* und reflektiert in einer Fußnote die Bedeutung dieser Frage. Karl Scheffler von *Kunst und Künstler* hatte die Zeitschrift angegriffen und die Anregung zu diesem Thema bei sich gesehen. Hier schrieb man aber „Die Frage liegt in der Luft und beschäftigt die Kreise, die sich für alte Bilder interessieren, schon seit langer Zeit.“ (Anonym (Kunstauktion) 1928e, S. 2)

Restauratoren und Restaurierungswerkstätten gab es zwar vorher schon (siehe auch zu Restauratoren am Belvedere Urban 2011), die Diskussion über die Reglementierung derselben ist aber ein neues Phänomen.

⁷⁵³ McClellan 1994, S. 6.

servatorischen Maßnahmen zuständig war, begutachtet und unter Umständen wieder instandgesetzt werden mussten.⁷⁵⁴ Beispielsweise wurden für eine Ausstellung im damaligen Reichenberg sechs Bilder von Hans Makart verliehen, die bei der Rückstellung beschädigt wurden. Das betraf insbesondere kleinere Teile des Rahmens, aber auch die Malerei selbst. Außerdem hatten zwei der Bilder infolge von zu großer Feuchtigkeit Schimmel an der Rückseite angesetzt.⁷⁵⁵ Zumeist wurde Leihanträgen jedoch nachgegeben, auch um Gefallen für die Moderne Galerie zu sammeln. Erst spät wurde überhaupt eine solche Anfrage auf Grund restauratorischer Bedenken abgelehnt. Der Transport während Kriegszeiten barg in sich weitere Gefahren. Die Galerie Oskar Hermes schickte 1914 zwei Bilder von Albert von Keller zur Ansicht, wovon das größere beschädigt ankam.⁷⁵⁶ Als die Zürcher Kunstgesellschaft ein Blumenstilleben von Delacroix anfragte, schrieb Grimschitz als Haberditzls Nachfolger am 6.9.1938 mit abschlägiger Nachricht zurück: das Bild befände sich „leider nicht in transportablem Zustand.“⁷⁵⁷

⁷⁵⁴ Später wurde auch Robert Eigenberger als Restaurator angefordert. (BHA 1929, 403, Q 6.6)

⁷⁵⁵ BHA 1906, 242.

⁷⁵⁶ Die *Anferneckung von Jairis Tochter* wurde erworben; unklar bleibt, ob dies das beschädigte Bild war. (BHA 1914, 1080.

⁷⁵⁷ BHA 1938, 455.

2. Modern(e) vermitteln, verkaufen und fördern

Ein Museum wie die Moderne Galerie bzw. die österreichische Staatsgalerie stand nicht allein für sich. Sie war eingebunden in ein Geflecht nicht nur aus anderen Museen in Wien, sondern trat auch in Kontakt mit ihrem Publikum aus Kunstlaien sowie Kunstsammlern. Sie entwickelte sich damit zu einer festen Größe sowohl auf dem heimischen Kunstmarkt wie auch auf dem Gebiet des Tourismus, den sie bis heute noch einmal stark ausgebaut hat.

2.1. Kunstvermittlung Geschmackserziehung Bildung und Genuss

Die Moderne Galerie mit ihrem teils kontroversen Inhalt musste besonderes Augenmerk auf die Vermittlung legen. Als staatliche Institution hatte sie ihre Existenz sowie ihre Ausgaben und ihren Unterhalt vor dem Publikum rechtfertigen. Dies geschah unter anderem durch eine ausführliche Berichterstattung zu Neuerwerbungen und deren Ausstellung, die vom wissenschaftlichen Personal begleitet und beschrieben wurden. Im Rahmen der Volksbildung und Volkserziehung positionierte sich die Staatsgalerie auch als Bildungsinstitution, die die Masse Kunst lehrte.

Das Museum als Erziehungsanstalt war das Ergebnis einer längeren Entwicklung, die mit dem Österreichischen Museum für Kunst und Industrie und der Modernen Galerie ihren Endpunkt fanden. Die kaiserlichen Sammlungen waren noch stark vom persönlichen Geschmack und repräsentativen Absichten des jeweils sammelnden Herrschers geprägt. Mit der Einrichtung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie oder der Modernen Galerie schuf man jedoch dezidiert wissenschaftlich angelegte Bildungs- und Forschungseinrichtungen für das bürgerliche Publikum.⁷⁵⁸ Dass diese Einschätzung keine im Rückblick gesetzte war, lässt sich auch an zeitgenössischen Äußerungen ablesen. So konstatierte Hans Tietze 1924 im *Kunstblatt*:

Das Museum des neunzehnten Jahrhunderts wurde ein Stück der intellektuellen Bildung. (...) Wie die Kunst den Liebhabern, so hat das Museum den Spezialisten gehört; wie jene den raffinierten Ansprüchen einer fast professionell ausgebildeten Kennerschaft zu genügen hatte, so war diese mit seinem wundervoll durchgebildeten Organismus auf die Bedürfnisse beruflich geschulter Fachmänner zugeschnitten. Das breite Publikum, das sich dort dem überlegenen Urteil der Eingeweihten zu beugen hatte, war hier auf die Abfälle vom Tisch der eigentlichen Hausherrn angewiesen. Als echter Bildungspöbel hat es sich sklavisch nach dem Ideal der als kulturell maßgebend erachteten Schichten gerichtet.⁷⁵⁹

⁷⁵⁸ Perlhefter 2001, S. 64. McClellan definiert an dieser Mission eines Museums zu Erziehen und zu Konservieren den Beginn des Modernen Museums ab dem Paris des späten 18. Jahrhunderts. (McClellan 1994, S. 2)

Hans Tietze bestätigte zwar den didaktischen Grundimpetus, der in diesem Sinne bei der Gründung der beiden Institutionen vorherrschend war, bemängelte aber, dass das Österreichische Museum für Kunst und Industrie zu einem Universalmuseum für staatliche Bestände verkommen wäre und die Moderne Galerie sich nur durch die Auslassungen der kaiserlichen Galerie definierte. (Tietze 1925, S. 22)

⁷⁵⁹ Tietze 1924b, S. 120 – 121.

Das Museum der Gegenwart des beginnenden 20. Jahrhunderts war also sowohl Bildungsanstalt als auch bzw. vor allem eine Institution für ein breites Publikum. Diese Begeisterung Tietzes für die Volksbildung teilten jedoch nicht alle seiner Zeitgenossen. So schrieb Max Dvořák 1915 über

verderbliche [...] Popularisierungspädagogik, die, wie einst die Akademien durch Kunstregeln die Kunst durch Reproduktionen, Lichtbildvorträge und Bildermagazine ihres Selbstwertes entkleidet und zu Gemeinplätzen eines oberflächlichen Bildungsphilisteriums erniedrigt⁷⁶⁰

Hieran zeigte sich schon der angelegte Konflikt, der eigentlich keiner sein sollte und es dennoch bis heute ist: auf der einen Seite das bildungsbürgerliche Ideal eines höheren Kunstgenusses für diejenigen, die es zu schätzen wissen. Auf der anderen Seite niedrigschwellige Kunstvermittlungsangebote, die beim absoluten Kunstlaien ansetzen und für alle offen sein sollen.⁷⁶¹ In diesem Spannungsverhältnis befand sich auch die Moderne Galerie.⁷⁶² Eine gute Kunstvermittlung würde ein größeres Publikum anziehen, was wiederum für die Wirtschaftlichkeit der Institution günstig wäre.

2.1.1. „Kunst für alle“?! – das Zielpublikum

Wie sollte nun eigentlich das Publikum aussehen, an das sich die Moderne Galerie richtete?⁷⁶³ In einer Flugschrift der Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien mit dem Thema *Was ist die Kunst in unserer Zeit?* definiert Tietze als Kunstpublikum folgendermaßen: „Dabei ist unter „wir“

⁷⁶⁰ Dvořák 1915, S. 4.

⁷⁶¹ Dieser Konflikt wurde auch in Deutschland zuvor schon ausgetragen. Die bürgerlichen Kunstvermittler dort nahmen für sich in einen „geistesaristokratischen“ Ansatz in Anspruch. Darin waren sich sogar so unterschiedliche Persönlichkeiten wie Alfred Lichtwark, Wilhelm von Bode, Julius Meier-Graefe und Max Liebermann einig. Man verfolgte ein anspruchsvolles Programm, das sich gegen jede Volkstümlichkeit für die breite Masse richtete. Ein wirklicher Kunstgenuss könnte nur in einer eigenen, erhabenen Ebene geschehen, die fern von einer industrialisierten und auf Wirtschaftlichkeit bedachten Wirklichkeit stattfindet. (Borgmann 1995, S.96) Diese unterschiedlichen Personen trafen auf der Mannheimer Konferenz *Die Museen als Volksbildungsstätten* im September 1903 zusammen. Auch wenn Einigkeit über den grundsätzlich hohen Kunstgenuss bestand, wollten doch die Anhänger der Volksbildungsidee wie Alfred Lichtwark, Fritz Wichert und Gustav Pauli eine größere Popularisierung als Hugo von Tschudi. Dieser berief sich auf Konrad Fiedlers grundsätzlicher Ablehnung gegenüber sämtlichen volkstümlichen Bestrebungen. Wilhelm von Bode war demgegenüber etwas offener und gestand eine neue Publikumsschicht im Mittelstand zu wohingegen er die Arbeiterschaft allerdings komplett ausschloss. Eine vollkommene Kongruenz von Museumsreform- und Volksbildungsbewegung war also nicht gegeben. (Joachimides 2001, S. 112)

Im Gegensatz dazu bildete sich zur gleichen Zeit in den USA eine ganz andere, sozial eingebundene Idee von Volkskultur heraus. (Borgmann 1995, S. 96) Dort hatte man den Vorteil der weißen Fläche, auf die man ohne Voreingenommenheit und historisch gewachsene Gräben neue Ideen aufbauen konnte.

⁷⁶² Auch heute noch ist die Aufgabe des Museums mehrgeteilt und verantwortungsvoll, wie Hadwig Kräutler in der Einleitung zum Konferenzband anlässlich des 100-jährigen Bestehens der Österreichischen Galerie schreibt. „Voraussetzung für eine solcherart „bezogene und nachhaltige“ Museumsarbeit sind sowohl kritisches Überdenken der sozialpolitischen Funktionen – dies schließt die erzieherischen ebenso wie die wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Rollen mit ein, welche ein Museum erfüllen soll – als auch die Schaffung und Gestaltung der hierfür erforderlichen Voraussetzungen und Strukturen.“ (Das Museum 2004, S. 19)

⁷⁶³ Nach Joachimides lässt sich jede Museumskonzeption „als ein System beschreiben, in dem alle Elemente um einen idealen Besucher herum konstruiert sind, dessen „legitime“ Interessen und Bedürfnisse der vorherrschenden Vermittlungsabsicht entsprechend hierarchisch geordnet worden sind.“ (Joachimides 2001, S. 12). An wen sich die Moderne Galerie jedoch genau richtet wurde nicht genau definiert.

die breite Allgemeinheit normal tätiger und normal empfindender Menschen verstanden“⁷⁶⁴ Auch wenn diese Definition auf den ersten Blick recht weitungsgreifend erscheint, stellt sich doch die Frage, wie Tietze „normal“ versteht und wer davon damit ausgeschlossen würde. Im Roten Wien war die Volksbildungsbewegung besonders stark und setzte sich entsprechend für ein sehr breites Publikum auch für die Kunstmuseen ein.⁷⁶⁵ Auch Hans Tietze nahm als Volkserzieher der Nation Partei für diese Seite des Kunstpublikums.⁷⁶⁶ Immerhin bot diese Ausweitung enorme Chancen für den Museumsbetrieb. In den 25 Jahren zwischen 1875 und 1900 hatte sich die Wiener Bevölkerung um die Hälfte vergrößert von 1.001.000 Einwohnern zu 1.662.000. Damit war sie gegenüber anderen Großstädten wie London, Paris oder Berlin immer noch deutlich kleiner, konnte aber durchaus in einer Reihe mit ihnen stehen.⁷⁶⁷ Dieser enorme Zuwachs an Personen bedeutete auch einen Umbau der Wiener Gesellschaft durch Zuwanderer und ein großes Proletariat, das grossteils in den Vorstädten lebend von der Kulturszene nicht wahrgenommen wurde.⁷⁶⁸ Dennoch war dieser Teil der Bevölkerung nicht nur zahlenmäßig nicht zu unterschätzen.

Zunächst bestand der Publikumskreis einer solchen Galerie aus einer sehr kleinen Gruppe von Freunden der modernen Kunst, also Künstlern, deren Sammler und Freunde der beiden zuvor genannten. Dieser Kreis wurde erweitert durch Kunsthändler, Ministerialbeamte und (Kunst-)lehrer. Diese Staatsbeamten, die mit dem Aufstieg des Bürgerlichen eine klassische Besucherschicht gebildet hatten, verarmten allerdings in den 20er Jahren stark. Mit der Genfer Völkerbundanleihe vom 4.10.1922 wurden nicht nur die Staatsausgaben verringert, sondern auch 100.000 Posten im Staatsbeamtentum eingespart. Dies betraf nicht die Einkünfte für die Museen durch ein zahlendes Publikum, das sich zu großen Teilen aus dem bildungsbürgerlichen Beamtentum speiste, sondern auch das Museumspersonal selbst.⁷⁶⁹ Eine Ausweitung des Besucherkreises von Kunstmuseen war

⁷⁶⁴ Tietze 1930a, S. 3.

⁷⁶⁵ 1871 wurde in Deutschland die Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung gegründet, die deutlich von der Arbeiterbewegung zu trennen ist, weil sie sich als liberal und weltanschaulich neutral begriff. (Kuntz 1996, S.11) Die deutsche Arbeiterschaft hingegen war bürgerlicher Kultur voreingenommen und sollte durch den Verweis auf eine historische Kultur, mit der sich das Volk identifizieren konnte, überzeugt werden. (Kuntz 1996, S. 60) Der Wiener Volksbildungsverein wurde am 22.11.1887 gegründet und war ebenso liberal und tolerant aufgestellt.

⁷⁶⁶ Mit seinem Austritt aus dem Staatsdienst 1925 verliert die Wiener Museumswelt daher einen wichtigen Fürsprecher, der „die kaiserlichen Repräsentationsanstalten zur republikanischen Volksbildungsanstalten umzuformen“ geholfen hatte. (Posch 1992, S. 139) Tietze verabschiedete sich denn auch entsprechend bitter mit den Worten: „Den Schaden trägt die Öffentlichkeit, die Tür ins Museum, die sich dem Volke auftat, wird wieder zugeschlagen, die Fenster werden verhängt, in muffelnder Atmosphäre wird vergraben, was der Stolz und das Selbstbewußtsein des ganzen Volkes hätte werden sollen.“ (Tietze 1926a, S. 9)

⁷⁶⁷ London hatte sich in derselben Zeit um mehr als die gesamte Wiener Bevölkerung vergrößert, nämlich von 4.241.000 auf 6.480.000 Einwohner. Paris wuchs von 2.250.000 auf 3.330.000 Einwohner und Berlin von einer ähnlichen Größe wie Wien ausgehend (1.045.000) erreichte 1900 2.424.000 Einwohner (Experiment 2014, S. 9)

⁷⁶⁸ Diese lebensweltlichen Realitäten in den Vororten fanden weder in der Stilisierung von Wien als Stadt der Hochkultur ihren Niederschlag noch in der Fachliteratur zur Wiener Moderne. Darüber gesprochen wurde als chaotischer Unort oder als Projektionsfläche für Ideen von dem Roten Wien, das als Gegenpol zur Wiener Innengesellschaft aufgezo- gen wurde. (Maderthaner 1996, S. 9)

⁷⁶⁹ Posch 1992, S. 143.

zu dieser Zeit eher sinnlos, da andere Probleme für diese Personen dringlicher waren. Immerhin verfügte diese Gesellschaftsschicht aber noch über eine gewisse Vorbildung, die für den Besuch eines Kunstmuseums und dessen Wertschätzung immer noch unabdingbar waren. Noch am 30.11.1929 stellte Emil Frankl ein Subventionsgesuch der Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst an das Bundesministerium für Unterricht über 2500 Schilling mit dem Argument „daß die Kunstausstellungen in ihrer jetzigen Form nur einen sehr geringen Kreis besonders vorgebildeter Personen interessieren, für die größere Allgemeinheit jedoch vollkommen wirkungslos bleiben“.⁷⁷⁰

Das Argument eines kleinen Interessenkreises war zunächst auch für die Moderne Galerie wahr. Dort waren gleich zu Beginn die ersten Besucher die besonders ausgesuchte Gruppe der *Kunstwanderer*. Diese bestanden vor allem aus Frauen aus besseren Kreisen, die nacheinander verschiedene private Kunstsammlungen sowie fürstliche Palais besichtigten.⁷⁷¹ Dieser kleinen Gruppe folgten bald nach der offiziellen Eröffnung der Modernen Galerie weitere Besucher, deren Anzahl sich jedoch sehr im Rahmen hielt. Im ersten Monat – Mai 1903 – besuchten insgesamt 6032 Besucher die Moderne Galerie, allerdings davon nur 150, die Eintrittsgelder zahlten.⁷⁷² Die Anzahl sank

⁷⁷⁰ Forsthuber 1992, S. 177.

⁷⁷¹ Die ersten Kunstwanderungen wurden zwischen dem 15.2. und 15.4.1902 abgehalten. Die Organisation hatte ein Comité übernommen, dem Hofrat Wilhelm Freiherr von Weckbecker vorstand und der von weiteren illustren Persönlichkeiten unterstützt wurde. (Schweiger 2004, S. 53)

⁷⁷² Die Erhebung eines Eintrittsgeldes war keine Selbstverständlichkeit. In der kaiserlichen Gemäldegalerie, die früher im Belvedere untergebracht war, wurde bei ihrer Öffnung für die Allgemeinheit 1781 zunächst kein Geld erhoben. (Grabner 1996, S.35) Vorbild dafür war möglicherweise das Musée du Luxembourg, das 1750 für alle geöffnet wurde und ebenfalls keinen Eintritt erhob. (McClellan 1994, S. 8) 1813 in Wien wollte Direktor Füger jedoch Eintrittsgelder für die Gemäldegalerie verlangen. Diese Maßnahmen sollten weniger der Finanzierung dienen als dazu „die willkürliche Zulassung der allergeringsten Volksklassen von der Straße“ zu mindern, die den Kunstgenuß der höheren Stände durch ihre Anwesenheit stören hätten können. (Grabner 2014, S. 363) Einige Jahre zuvor – 1800 mit der Ausstellung der *Sabinerinnen* im Louvre – musste Jacques-Louis David noch den Eintrittspreis von 1,80 francs rechtfertigen, den er zur Besichtigung seines Werkes erhob. Sein Argument folgte jedoch eher der Linie, dass der Preis das Interesse des Besuchers steigern würde und außerdem der finanzielle Beitrag für den Künstler und dessen Freiheit essentiell wäre. (Bätschmann 1997, S. 44) Wiederum einige Jahre später und in Wien machte man einen entscheidenden Schritt zurück indem man im Historischen Museum der Stadt Wien 1894 den freien Eintritt einführte, der auf großen Zuspruch der Bevölkerung stieß. (Deutschmann 1987, S. 17) In der 1911 erstmals aufgestellten Galerieordnung der Modernen Galerie wurde festgesetzt, dass nur montags und Mittwoch ein Eintritt von einer Krone erhoben würde. (BHA 1911, 565, Q 1.3) Zum Kriegsdienst einberufene und verwundete Soldaten hatten auch an den Zahltagen freien Eintritt. (BHA 1915, 120) Weitere fünf Jahre danach wurde Dienstag der einzige Zahltag, bei dem immer noch 1 Krone verlangt wurde. (BHA 1920, 1) Etwas später im selben Jahr wurde der Zahltag auf Mittwoch zurückverlegt und der Eintritt auf 5 Kronen erhöht. (BHA 1920, 464) Am 27.10.1922 gab es eine Besprechung im Unterrichtsministerium über die Eintrittsgebühren an öffentlichen Sammlungen, insbesondere über die Frage der Differenzierung der Eintrittsgelder für In- und Ausländer und die Sicherstellung des freien Eintritts für alle „Beruflich Interessierten“. (BHA 1922, 494) Mit der Eröffnung des Barockmuseums und der Galerie des 19. Jahrhunderts wurden weitere Eintrittspreise eingeführt. In den Inflationsjahren lagen die Preise für das Obere Belvedere in den ersten Wochen bei 10.000 Kronen, wobei ein Zuschlag für die getätigten Investitionen enthalten war. Das Eintritt für das Barockmuseum wurde ab 1.10.1924 auf 3000 Kronen verringert. (BHA 1924, 478) Ein Jahr später als das Investitionsdarlehen abbezahlt worden war und die Inflation abgeflaut, wurden die Eintritte erneut gesenkt von 80 Groschen für die Galerie des 19. Jahrhunderts auf 40 und im Barockmuseum von 30 Groschen auf 20. Ein kombiniertes Ticket für beide Museen kostete 50 Groschen. (BHA 1925, 551)

dann in den darauffolgenden Monaten auf durchschnittlich 1500 Besucher im Monat⁷⁷³ Im gesamten ersten Jahr kommt man damit auf eine Besucherzahl von 22.199 (davon 1035 Zahlende). Verglichen mit den Zahlen aus dem darauffolgenden Jahr – 21.770, davon 1541 Zahlende – war wohl nicht nur der Reiz des Neuen ausschlaggebend für den Besuch.⁷⁷⁴ Vielmehr kann man von einer neuen Attraktion ausgehen, die zunächst großes Interesse generierte.⁷⁷⁵

Die Qualität des Interesses kann quantifiziert werden durch einige Angaben aus dem Hausarchiv: Das Fassungsvermögen der Galerie wurde 1903 auf nicht mehr als 300 Personen geschätzt, die 20 bis 25 Minuten benötigen, um die Galerie zu besichtigen.⁷⁷⁶ Wenn man nun von den 199 Werken ausgeht, die sich im ersten Katalog verzeichnet finden, kann man daraus eine Verweildauer des Besuchers vor jedem Bild von ca. 6 bis 8 Sekunden errechnen, abzüglich der Zeit, die er jeweils brauchte um von Bild zu Bild zu gehen oder in den nächsten Ausstellungsraum zu gelangen.⁷⁷⁷ Die Besucherzahlen relativieren sich also wieder etwas, wenn man die sehr kurze Aufenthaltsdauer der meisten Besucher dagegenstellt.⁷⁷⁸ Die Besucherzahlen schwanden während des Ersten Weltkriegs stark. So schreibt der Direktor 1919 über die Auswirkungen:

Die Stille, die leider nun in alle Betriebe Einkehr haltet, hat sich auch in der Galerie eingestellt und die Zahl der Besucher der Galerie erreicht an freien Tagen inklusive der Sonntage nicht die Zahl 20. Gestern, Mittwoch, hatten wir nicht einen Besucher aufzuweisen.⁷⁷⁹

Über die Zusammensetzung des Publikums lassen sich nur wenig Rückschlüsse ziehen.⁷⁸⁰ In den Hausakten finden sich hinsichtlich der Charakterisierung der Besucher lediglich Bemerkungen zu

⁷⁷³ Juni 1903: 2847 (davon 188 Zahlende), Juli 1903 2223 (davon 96 Zahlende), (BHA 1904, 130), August 1903: 1972 (davon 89 Zahlende), September 1903: 2397 (davon 155 Zahlende), Oktober 1903: 3235 (davon 172 Zahlende), November 1903: 1853 (davon 88 Zahlende), Dezember 1903: 1640 (davon 97 Zahlende). (BHA 1904, 127 und BHA 1905 102). (Besucherstatistiken siehe Q 11) Ebenso wie in anderen Museen finden sich in den Hausakten mehr oder minder ausführliche Angaben zu den Besucherzahlen. Teilweise sind sie sehr genau für jeden Monat erfasst und dabei auch nach Zahltagen aufgeschlüsselt. Aus manchen Jahren ist eine lückenlose Erfassung erhalten, dann fehlen wieder stellenweise die entsprechenden Akte. Es ist allerdings nicht auszuschließen, dass sich diese an anderer Stelle falsch eingeordnet finden.

⁷⁷⁴ BHA 1905, 138; BHA 1905, 281; BHA 1905, 311; BHA 1906, 75.

⁷⁷⁵ Im Vergleich dazu zählte das k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie in der ersten Woche nach seiner Eröffnung am 24.5.1864 2674 Besucher, obgleich die Räumlichkeiten ungleich größer waren. (Eitelberger 1879, S. 84) Das Museum für Kunst und Industrie war zunächst im mariatheresianischen Ballhaus untergebracht und nahm dort den ehemaligen Ballsaal und drei weitere Räume für die 2000 Exponate in Anspruch, (Pokorny-Nagel 2000, S. 68 – 69)

⁷⁷⁶ BHA 1903, 67. Gruppenbesichtigungen hatten allerdings die Obergrenze von 100 Personen. Am 7.6.1918 wollte der Arbeiter-Bildungsverein „Bildungshort“ die Ausstellung der Neuerwerbungen besichtigen und diese Zahl wurde dafür als Richtlinie genannt. (BHA 1918, 321)

Ansonsten wurde in der Galerieordnung von 1911 auch auf die Schließung der Galerie wegen Überfüllung hingewiesen, da in einem solchen Falle die Zirkulation des Publikums und die Beaufsichtigung behindert würde. (BHA 1911, 565, Q 1.3) Wie häufig dieser Fall jedoch tatsächlich auftrat, ist unbekannt.

⁷⁷⁷ BHA 1903, 67.

⁷⁷⁸ Einer der Aufsichtsdienner quittierte seinen Dienst mit dem Hinweis auf das lange Alleinsein in der Galerie, „zumal ihm das Gefühl der Einsamkeit auch die Nachtruhe nimmt.“ (BHA 1904, 48)

⁷⁷⁹ BHA 1914, 942.

⁷⁸⁰ Diese Frage lässt sich generell nur schwer beantworten, da darüber logischerweise keine Statistik geführt wurde. Die hohe Anzahl der freien Eintritte kann darüber ebenfalls keine Auskunft geben, da für sehr viele Personengruppen, jedoch vor allem an sehr vielen Tagen freier Eintritt gewährt wurde. Alexis Joachimides, der die Geschichte des Berliner

Sammlern oder Förderern der Galerie, die die Galerie besuchten. Darüber hinaus gibt es eine ganze Reihe von Anfragen verschiedener Schulen, die geschlossen im Klassenverband die Galerie besuchen wollten und daher um ermäßigten bzw. freien Eintritt ersuchten.⁷⁸¹ Eine stetige Zahl von Besuchern wurde zudem bedingt durch korporative Besuche von Arbeitervereinen oder sonstigen Gruppen.⁷⁸² Der erzieherische Anspruch dieser neuen Institution wurde von Schulen als solcher wahrgenommen und die Galerie als geeignetes Instrument zur Kunsterziehung angenommen. Die Galerieordnung beinhaltete einen Hinweis auf das Publikum, das in der Galerie erwünscht bzw. unerwünscht war:

Der Besuch ist allen anständig gekleideten Personen gestattet. Besucher, welche Kinder auf den Armen tragen, sind abzuweisen; (...) Lohndienern, welche den Fremden als Führer dienen, ist der Eintritt nicht gestattet.⁷⁸³

Es wurde also zunächst ein gewisses Auftreten der Besucher erwünscht.⁷⁸⁴ Für einen breiteren Besucherstrom, vor allem aus der arbeitenden Bevölkerung wurden mit der Zeit aber eindeutige Anstrengungen gemacht.

Ein wichtiger Punkt dabei waren vor allem die Öffnungszeiten. In der 1911 erstmals aufgestellten Galerieordnung der Modernen Galerie wurde zunächst festgehalten, dass die Galerie täglich außer freitags geöffnet hatte, an Sonn- und Feiertagen von 9 bis 13 Uhr und an Wochentagen 9 bis 19 Uhr (Mai bis August) bzw. 10 bis 16 Uhr (September bis April).⁷⁸⁵ Vier Jahre später wurden die Öffnungszeiten verkürzt auf wochentags von 10 bis 16 Uhr durch das ganze Jahr hindurch. Die Aufteilung in Winter- und Sommeröffnungszeiten entfiel de facto, da die Galerie in den

Kaiser Friedrich-Museums ausführlich aufgearbeitet hat, schließt lediglich aus verstreuten Hinweisen auf eine wachsende Besucherentwicklung in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts, da ihm keine systematischen Statistiken vorlagen. Diese Erwähnungen deuten zudem auf ein breiteres und sozial weniger klar definiertes, großstädtisches Publikum hin. (Joachimides 2001, S. 111) Ähnliches kann auch für die Moderne Galerie in Wien gefolgert werden.

⁷⁸¹ Z.B. Hietzinger Mädchenlyzeum (BHA 1907, 100), ein englischer Ferienkurs (BHA 1924, 415).

Dabei handelt es sich allerdings nicht um eine dauernde Befreiung vom Eintritt für Schüler allgemein, sondern nur für einen bestimmten Besuch in der Gruppe. Dies lässt sich in den ersten Jahren ca. zwei bis dreimal im Monat ausmachen.

⁷⁸² Einige Anfragen diesbezüglich sind erhalten, da die Gruppen extra um freien Eintritt ersuchen. Wahrscheinlich gab es jedoch noch mehr Gruppen, die die Galerie ohne diese vorherige Anmeldung besuchten. Freier Eintritt wurde unter anderem gewährt für Teilnehmer von bestimmten Veranstaltungen oder speziell angesetzten Führungen, wie z.B. für die Teilnehmer von Führungen von der Lehrmittelzentrale, die immer Mittwochs stattfanden (BHA 1905, 128), für die Freunde der Amateurfotografie, die an einem Sonntagvormittag als Gruppe kommen sollten (BHA 1906, 74), für die Teilnehmer der Galeriekurse von Robert Stiasny (mittwochs, höchstens 25 Personen) (BHA 1906, 272), für den Wiener Volksbildungsverein, Sektion Margarethen (BHA 1907, 12), für den Verein arbeitender Frauen (30 – 40 Frauen, Führung durch Adolph Kronfeld) (BHA 1908, 265), für die Kadettenschule Kamenitz bei Peterwardein (BHA 1909, 7), für die Teilnehmer des Haydn-Kongresses (BHA 1909, 136), für die Mitglieder des Arbeiter-Abstinentenbundes, Ortsgruppe Ottakring (BHA 1916, 169) etc..

⁷⁸³ BHA 1911, 565, Q 1.3.

⁷⁸⁴ Dieser Wunsch kam nicht nur von Seiten der Modernen Galerie, sondern auch von der Besucherseite. Am 24.8.1932 schrieb ein Besucher der Modernen Galerie – Simon Zulkovsky – an die Direktion eine Beschwerde, in der er ironisch seiner Überraschung Ausdruck verleiht, dass die Moderne Galerie schon wieder eine Neuerung bereithält: „Schon beim Eintritt in den Hof begegne diesmal der Besucher, dem moderneren Sinn für Aestetik (sic) entsprechend, Kinder nur im Badehöschen im Pond spielen. Das herrlich schöne Barockschloss und die halbnackten Kinder bieten wirklich einen harmonischen Anblick, zudem (sic) man der Direktion nur gratulieren kann.“ (BHA 1932, 338)

⁷⁸⁵ BHA 1911, 565, Q 1.3.

Sommermonaten ohnehin nur wenig besucht wäre und damit „der Entfall dieser einen Stunde auch keine Beeinträchtigung des kunstliebenden Publikums bedeutet“⁷⁸⁶ Für einen Arbeiter würden, sofern er denn nicht sonn- oder feiertags arbeiten müsste, nur vier Stunden an diesen Tagen für die Moderne Galerie zur Verfügung stehen; und dass an Tagen, an denen viele andere Freizeitaktivitäten mehr und einfachere Entspannung versprochen. Die Idee war also zunächst die Öffnungszeiten am Abend zu verlängern, um die Menschen noch nach der Arbeit ins Museum zu locken.

Diese längeren Öffnungszeiten gingen mit einem erheblichen Mehraufwand einher, nicht nur wegen des Personals, das länger einbestellt werden musste, sondern vor allem wegen der Beleuchtung. Direktor Haberditzl äußerte sich darüber auf eine Anfragen hin, die die deutsche Gesandtschaft am 10.1.1928 an ihn stellte.⁷⁸⁷ In Berlin war diese Frage bereits vor dem Ersten Weltkrieg diskutiert worden, allerdings waren sich die Museumsleiter damals einig, dass der Mehraufwand nicht durch eine äquivalent größere Besucheranzahl gerechtfertigt würde und die Feuergefahr durch die Beleuchtung zu stark steigen würde.⁷⁸⁸ Haberditzl entgegnet auf diese Anfrage am 9.2.1928., dass die Räume der Galerie des 19. Jahrhunderts seit ihrer Eröffnung im Herbst 1924 mit elektrischer Beleuchtung ausgestattet seien. Allerdings wären die Erfahrung daraus, dass die Besucherzahlen abends nicht den daran gestellten Erwartungen entsprochen hätten, „die namentlich in der ersten Zeit nach dem Kriege vom Standpunkt der Volksbildung daran geknüpft wurden.“⁷⁸⁹ Die Beleuchtung war jedoch nützlich, um das Belvedere Schloss für feierliche Abendveranstaltungen zugänglich machen zu können. Haberditzl spricht in diesem Zusammenhang davon, dass dadurch ein „gesellschaftlicher Kontakt des Museums mit dem Publikum erschlossen wird“.⁷⁹⁰ Dass bei solchen Festivitäten Leute aus der Arbeiterschicht anwesend waren, kann wohl ausgeschlossen werden, auch wenn sich der Besucherkreis dadurch tatsächlich etwas ausgeweitet haben könnte.

Eine wichtige Zielgruppe der Modernen Galerie waren von Anfang an die Künstler. In dieser Hinsicht gibt es Parallelen zum 1863 gegründeten Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Dieses Museum war eingerichtet worden, um dem heimischen (Kunst-)handwerker künstlerisch wertvolle Vorbilder für die eigene Produktion zu bieten. Dementsprechend wurde vier

⁷⁸⁶ BHA 1915, 120.

⁷⁸⁷ BHA 1928, 78.

⁷⁸⁸ Hinsichtlich des Gefahrenmoments für die Kunstwerke bestätigt Haberditzl, dass bei Abendveranstaltungen, ob externe Feste oder größere Gruppen, die die Galerie besuchen wollten, zusätzlich zu den gewöhnlichen Aufsichten noch zwei technische Mitarbeiter der Elektrizitätswerke in der Umschaltkammer beschäftigt wurden. Diese Mehrkosten konnten bei einzelnen Veranstaltungen wohl auf den Mieter oder weitere Einnahmen abgewälzt werden, waren aber keine Dauerlösung bei den erweiterten Museumsöffnungszeiten. (BHA 1928, 78)

⁷⁸⁹ Ebd. Haberditzl betont daher, dass sich die Beleuchtung nur in solchen Räumen lohnt, die auch repräsentativ genug sind, um solche Veranstaltungen beherbergen zu können. Die Entwicklung museale Räume auch für externe Events zu nutzen setzt sich bis heute fort und viele große Museen nutzen dies als zusätzliche Einnahmequelle bzw. als Besuchermagnet für bisher unerschlossene Kreise.

⁷⁹⁰ Ebd.

Jahre später auch eine angegliederte Kunstgewerbeschule eingerichtet, die den Nachwuchs ausbilden sollte. Die Akademiegalerie und die angrenzende Akademie für bildende Kunst erreichten diesen fruchtbaren Zusammenhang zur Zeit der Modernen Galerie nicht mehr. Sie war zu sehr der akademischen Kunst verschrieben als dass sich dort die Studenten einen guten Überblick über die moderne zeitgenössische Kunst Österreichs und des Auslands hätten verschaffen können. Ein ähnliches Problem stellte sich auch in Berlin. Anlässlich der Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 – 1875 in der königlichen Nationalgalerie schreibt Hugo von Tschudi 1906 über die Bedeutung von Kunstaussstellungen für die Künstler. Die Maler blieben zuhause und verkämen in einer mehr oder minder kunstfremden Umwelt. Auch an den Kunstakademien herrschte eine fortschrittsfeindliche und schablonenhafte Ausbildung. Daraus resultierte ein großes Künstlerproletariat, das ungebildet und verhaftet in alten Strukturen war. Als Ausnahme nennt Tschudi zwar u.a. Waldmüller in Wien, konzidiert aber, dass dies der Lehrerpersönlichkeit geschuldet wäre und nicht dem System. Tschudi beschreibt die Verhältnisse an den Akademien in Frankreich ähnlich, wobei sich dort die Kunst abseits davon entwickelt hätte. In Deutschland gäbe es seiner Meinung nach keine freie Künstlerschaft und in Wien wäre es nur unwesentlich besser.⁷⁹¹ Von einem Kunstproletariat spricht auch Tietze in seinem Brief an die Kunstfreunde in Deutschösterreich, in dem er die Situation in Österreich anprangert:

Wir haben auch einen großen Reichtum an lebender Kunst. Wie heillos haben wir bisher damit gewirtschaftet, wie jämmerlich haben wir das Beste, was wir hatten, vergeudet! Unendlich viel kann hier gebessert werden; die Erziehung des Künstlers, die die Starken aus dem Lande jagt und die Schwachen zu einem lebensunfähigen Kunstproletariat emporzieht (...), die Erziehung des Publikums, dessen künstlerischer Sinn von der Schule an vergiftet, dann durch eine Preßkritik ohne Verantwortlichkeitsgefühl mißleitet und durch einen offiziell gehegten Konventionalismus gänzlich verdorben wird.⁷⁹²

Wenngleich dieser Zweck bei der Gründung der Modernen Galerie nicht ausdrücklich genannt wurde, so spricht doch vieles dafür, dass die Moderne Galerie auch als Stichwortgeberin für die Entwicklung der modernen österreichischen Kunst dienen sollte. Die Galerieordnung von 1911 behandelt unter §8 bis §14 – das sind 7 von insgesamt 18 – die Anweisungen zu künstlerischen Kopien.⁷⁹³ Die verschiedenen Paragraphen behandeln grobes Skizzieren, das keiner Genehmigung bedarf sowie die Anfertigung von Kopien oder Fotos, die schriftlich angefragt werden mussten. Bei einer solchen Anfrage wären die Autorrechte der Künstler angefragt werden und miteingereicht werden. Weiterhin ging es um die Dauer der Kopierarbeiten in der Galerie und das Aufstellen des zu kopierenden Werkes auf einer Staffelei durch das Galeriepersonal. Man kann daraus ersehen,

⁷⁹¹ Ausstellung deutscher Kunst 1906, S. IX.

⁷⁹² Tietze 1919b, S. 66.

⁷⁹³ BHA 1911, 565, Q 1.3.

dass für die Studienzwecke in der Modernen Galerie ein erheblicher Aufwand getrieben wurde. Die Moderne Galerie war außerdem für die Weiterentwicklung der Künstler wichtig. Und dies nicht durch das bloße Kopieren und Nachäffen der vorhandenen Kunst, sondern auf eine subtilere Art und Weise. Alfred Stix fasste diese Einflussnahme treffend in Worte:

durch Kopieren wird niemand zum Meister, die Museen können den Künstlern gelegentliche Anregungen geben, das ist aber auch alles, was sie tun können. Dennoch glaube ich, daß diese Beziehungen zwar indirekt, aber wirksamer und intensiver sind als es auf den ersten Blick aussieht. Der Künstler muß als solcher geboren werden, seine Erziehung kann nur die Kräfte stärken, die in ihm schon liegen. Aber er ist doch auch das Produkt seiner Vorfahren, er entstammt einem bestimmten Milieu, aus dem er hervorgeht und das ihn aufs stärkste beeinflusst. Dieser Nährboden ist von allergrößter Wichtigkeit, vielleicht nicht einmal so sehr für das Genie, dessen Werden und Entwicklung ja offenbar viel unbeeinflussbarer ist, als für die Heranbildung eines guten Durchschnittes in der künstlerischen Produktion, der wohl für die hohe Kunst eines Volkes von geringer Bedeutung ist, aber um so mehr für die Grenzgebiete zum Gewerbe und zur Industrie, die sich auch wirtschaftlich stark auswirken.⁷⁹⁴

Stix war weniger abgehoben als viele andere hinsichtlich der künstlerischen Produktion und lag damit in der Beurteilung der Bedeutung der Modernen Galerie für die Künstler auf der gleichen Linie wie sie für das Kunstgewerbemuseum und die Handwerker gezogen wurde. In jedem Falle mussten sich künstlerisch Tätige einem weiten Feld von Kunstproduktion aussetzen, um daran selbst zu wachsen. Carl Moll schreibt am 8.7.1929 in einem Artikel über die Österreichische Galerie in der *Neuen Freien Presse*:

[I]ch bin der Ansicht, daß unsere junge lernende Generation in der Galerie auch sehen will, was außerhalb des Wienerwaldes vorgeht, daß sie Anregung, Bildung nötig hat. Ich bedaure, daß die Zeit ungenützt geblieben ist, in der man Meisterwerke der französischen Schule des vergangenen Jahrhunderts noch erschwingen, erwerben konnte, genieße aber dankbar das Vorhandene und halte selbst das bescheidene Aquarell Cezannes, dieses Erziehers unserer Generation, dessen Bilder auch seine Kollegen die Aufnahme, selbst in Ausstellungen, verweigerten, für erzieherischer und darum wertvoller, wie eine eventuelle Komplettierung des Wiener Künstlerlexikons.⁷⁹⁵

Die Moderne Galerie war eine unmittelbare und wichtige Beiträgerin, die Wiener Künstlerschaft mit internationaler moderner Kunst bekannt zu machen und damit auch die eigene Kunstproduktion zu modernisieren. Die Begeisterung für die ausländischen Meister wurde dabei allerdings auch kritisch gesehen. Man befürchtete, dass Geld für ausländische Künstler verschwendet würde, obwohl nicht alle österreichischen Künstler ausreichend vertreten wären.⁷⁹⁶

⁷⁹⁴ Stix 1930, S. 55.

⁷⁹⁵ Moll 1929, S. 2. Den Gedanken der Erziehung des Publikums sah man auch andernorts als das primäre Ziel einer Modernen Galerie. So spricht sich Josef Mánes in der Zeitschrift *Volné Směry* in Hinblick auf die Prager Moderne Galerie aus. (Prah 1995, S. 90)

⁷⁹⁶ Seligmann 1929a, S. 2. Die gleiche Kritik wurde auch in Prag geäußert. Dort sprach sich neben etlichen Journalisten auch der konservative Künstlerverein gegen den Ankauf ausländischer Künstler aus, weil das Budget der Modernen

Während auf der einen Seite die Produzenten der Kunst durch gute Kunst angestiftet werden sollten, ebensolche zu fabrizieren, wurde dadurch gleichzeitig der Kunstsinn zukünftiger Kunden ausgebildet. Entsprechend äußerte sich schon Jahre zuvor Alfred Lichtwark. Das Museum als erziehende Institution wäre nicht nur für die ästhetische Bildung zuständig. Vielmehr betonte er in seiner Antrittsrede als Direktor der Hamburger Kunsthalle: „Die Zukunft unserer Kunst wie unserer Industrie hängt davon ab, ob wir uns den prüfenden, große und strenge Anforderungen stellenden Käufern im eigenen Lande zu erziehen wissen.“⁷⁹⁷ Dies betraf dabei logischerweise nur einen sehr kleinen Personenkreis, der sich die Kunst auch leisten konnte. Anders als beim Museum für Kunst und Industrie, wo sich die davon inspirierten kunstgewerblichen Gegenstände eine viel breiter Publikumsschicht leisten konnten. Trotz der Bemühungen von unter anderem der Wiener Secession Kunst und Kunstgewerbe miteinander zu vereinigen und keine Unterscheidung zu machen, war dennoch Kunst immer noch eine Sache des bildungsbürgerlichen Publikums. Tietze schreibt dazu 1930:

Gleich wie das Publikum sich jedoch zusammensetzt, muss es doch offenbar erst als ein Kunstpublikum erzogen werden: Ist aber vielleicht das Publikum, das sich für die Kunst interessierte, zu allen Zeiten nur ein sehr kleines gewesen, ist ihr vielleicht die breite Menge immer gleichgültig und verständnislos gegenübergestanden?⁷⁹⁸

Dieses Unverständnis gegenüber der Kunst sollte durch die Moderne Galerie behoben werden. Ein solches Unterfangen war nicht nur deshalb ambitioniert, weil die moderne Kunst der Zeit auf noch mehr Vorbehalte stoßen dürfte als die zuvor vorherrschenden Kunstströmungen. Die Moderne Galerie musste versuchen verschiedene Aufgaben miteinander auszutarieren: die angemessene Repräsentation der österreichischen wie der internationalen Kunst, die Auswahl des möglichst Besten und die Begründung derselben mit wissenschaftlichen Argumenten, die von dem Verdacht der gegenseitigen Gefälligkeiten befreien würden und dann diese Einrichtung einem Publikum zu präsentieren, dass unter Umständen große Vorbehalte ihr gegenüber hatte. Bei dieser Annäherung an das Publikum musste dann stets die Balance gefunden werden zwischen wissenschaftlicher Erziehung und Ermöglichung eines voraussetzungslosen Kunstgenusses. Und gerade der letzte Punkt war derjenige, bei dem die Moderne Galerie ein breites Publikum erreichen konnte. Die Vermittlung der Kunst an das Publikum war sogar der Kerninhalt eines solchen Museums. Dies erkannte auch Tietze, der in einem Artikel zur Umgestaltung der Wiener Museen 1924 schreibt:

Galerie dafür nicht ausreichend wäre. Der Mánes-Verein drängte jedoch sehr darauf, sogar auf Ankäufe aus Übersee, da die Prager Sezessionisten unter anderem James McNeill Whistler verehrten. (Prah 1995, S. 90)

⁷⁹⁷ Joachimides 2001, S. 104. (Lichtwark, 1887, S. 17, auch Dibbern 1980, S. 97ff.). Ähnliche Diskussionen gab es auch andernorts, vor allem wird dies sichtbar am Bremer Kunststreit und der resultierenden Publikation *Ein Protest deutscher Künstler* (1911). Sicherlich hatten diese Vorgänge auch ihre Auswirkungen auf die Wiener Diskussion, auch wenn sie in diesem Zusammenhang nicht explizit erwähnt wurden.

⁷⁹⁸ Tietze 1930a, S. 4.

In irgend einer Form sind heute alle Museen genötigt, sich mit diesem Problem auseinanderzusetzen, nicht nur wegen jenes Hauptzwecks Menschen zu fischen, sondern auch um die anderen fortbestehenden Aufgaben des Museums, die bei einer einseitigen Überbetonung der neuen Einstellung gänzlich in Vergessenheit geraten könnten, durch die heutige Krise zu retten.

Das Museum muss auch in Zukunft die Stätte ernster Forschung bleiben und durch seine wissenschaftliche Arbeit allen allgemeinen Bildungsbestrebungen die feste Unterlage bieten, aber es muß sich die Berechtigung zu diesem abseitigen, der Allgemeinheit erst mittelbar dienendem Tun dadurch erwerben, daß es dem größten Publikum einen Genuß zu verschaffen imstande ist. (...) es galt und gilt das Interesse an ihren Schätzen über einen Kreis von Stammgästen hinaus zu verbreiten und die abgeleitete rationale Wirkung durch eine unmittelbare der Empfindung zu ersetzen. Dazu muß man sich überlegen, was man dem Publikum zeigen soll und wie man es zeigen soll.⁷⁹⁹

Tietze erkannte bereits, wie wichtig nicht nur die sinnvolle Gruppierung und Bereinigung der Wiener Sammlungen war. Auch wenn man ihm bei seiner Reorganisation häufig Geschichtsvergessenheit vorwarf und eine zu rigide Anordnung der Museumsinhalte, so war ihm doch bewusst, dass neben der belehrenden Seite, der Museumsbesuch auch eine sinnliche Erfahrung sein muss, damit ein heterogenes und vor allem breites Publikum angesprochen werden kann. Das angesprochene Publikum war allerdings auch nicht neutral, wenn es auf die Kunst traf. Dazu hatten die rivalisierenden Künstlervereinigungen in Wien bereits gesorgt. Adalbert Seligmann fasst es so zusammen:

Die Sezessionen entstanden und bildeten formidable Bataillone, kompakte Minoritäten. Der Standpunkt änderte sich vollständig. Was vordem eine Frage des persönlichen Geschmacks – oder der persönlichen Geschmacklosigkeit! – gewesen war, wurde nun eine Frage der Parteizugehörigkeit. Das grosse Publikum, der Kunst genau so fremd wie zuvor und eh', griff anstatt wie früher seinen Empfindungen zu folgen oder den Kritikern der führenden Blätter nachzureden, nach den Schlagworten, die ihm von dieser oder jener politischen Plattform zugeworfen wurden.⁸⁰⁰

Dazu kamen noch andere Hindernisse, die das Publikum von einem reinen Kunstgenuss abhalten konnten. Leisching spricht in der sozialdemokratischen Monatsschrift *Der Kampf* von den „täglichen Sorgen und Kämpfe[n], von denen alle Schichten bedrückt sind, die Hast, in der sich unser ganzes Leben abspielt.“⁸⁰¹ Angesichts der sozialen Umwälzungen, der allgemeinen Unsicherheit durch Börsencrashes und nicht zuletzt der beiden Weltkriege war es nicht verwunderlich, dass die idealistischen Volksbildungsbestrebungen nicht immer auf fruchtbaren Boden trafen.

⁷⁹⁹ Tietze 1924b, S. 122.

⁸⁰⁰ Seligmann 1907, S. 1.

⁸⁰¹ Leisching 1927, S. 421.

2.1.2. Maßnahmen zur Förderung der Volksbildung

Die wichtigste Bewegung für die Kunstvermittlung der Modernen Galerie war die Volksbildungsbewegung. Die Centralstelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen erkor die Museen als Volksbildungsstätten und veranstaltete im September 1903 einen Kongress unter eben diesem Titel in Mannheim. Ein Ziel dieser Konferenz war die es die Bemühungen der Volksbildungsbewegung auf die Museen zu fokussieren. Weitere Forderungen waren die Popularisierung und Demokratisierung der Museen.⁸⁰² Auf dieser Konferenz hielt der Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, einen Vortrag über die Art der Vermittlungsarbeit, wie sie in modernen Museen gewünscht wäre. So sollte es einen Vortragssaal geben für die „Bildung und Erziehung des Laienelements“⁸⁰³, Führungen in kleinen Gruppen, die Fokussierung auf Lehrpersonal, um besonders die Jugend zu erreichen und wechselnde Ausstellungen, auch mit geliehenen Werken, um das Publikum einen Zugang zur aktuellen Kunst zu ermöglichen.⁸⁰⁴ In all diesen Bemühungen sah Lichtwark die naturwissenschaftlichen Museen als Vorbilder.⁸⁰⁵ Diese hatten bereits ihre Schausammlungen verkleinert, um nicht alles zu zeigen, sondern nur das besonders gewählte und lehrreiche für die breite Öffentlichkeit. In dieser Hinsicht verfolgte Hans Tietze in seiner Inszenierungspraxis in Wien noch das alte Vorbild der naturwissenschaftlichen Sammlungen. Diese glichen eher „einem überfüllten Kabinett zur Veranschaulichung einer Vorlesung über moderne Kunst“.⁸⁰⁶ Daran lässt sich erkennen, wie die inszenatorischen und die kunstpädagogischen Ansätze der modernen musealen Reformbewegung teilweise in unterschiedliche Richtungen auswuchsen. Neben den Ausstellungsräumen wurden laut Lichtwark in den neuen Museen „bequeme, weiträumige Magazine und Arbeitsräume für die Forscher“ eingerichtet.⁸⁰⁷ Man sollte also auch in Kunstmuseen einen differenzierten Ansatz verfolgen und für verschiedenen Interessensgruppen, die entsprechenden

⁸⁰² Zit. nach Joachimides 2001, S. 111.

⁸⁰³ Lichtwark 1904, S. 9.

⁸⁰⁴ Ebd.

⁸⁰⁵ Dieser Vorbildwirkung war man sich auch in Wien bewusst. Am 8.6.1921 lud der Kunstreferent Förster-Streffleur zur „gemeinsamen Besichtigung der anthropologisch-ethnologischen Abteilung des naturhistorischen Museums und der Depots der Nationalbibliothek“ ein. Dabei sollte den „an der kulturellen Entwicklung Wiens interessierten Kreisen“ die Möglichkeit eingeräumt werden die dringendsten Probleme der wissenschaftlichen Sammlungen in Wien studieren zu können. (BHA 1921, 299) Ausgehen von diesen beiden Institutionen sollte also auf die anderen Bildungseinrichtungen geschlossen werden, bei denen doch ein Großteil von Kunst eingenommen wurde.

⁸⁰⁶ Forsthuber 1992, S. 184. Dies war allerdings auch eine Entwicklung, die mit der zunehmenden Bedeutung des Faches Kunstgeschichte einherging. Die Museen wurden dadurch immer mehr zu Kunstarchiven, die systematisch geordnet wurden ohne Rücksicht auf ästhetische Überlegungen. Prototypisch für diese Gelehrtenmuseen waren die preußischen Museen in Berlin, die viele spezialisierte Unterabteilungen entwickelten. (Dibbern 1980, S. 4). Auch hier ging also die Schere auseinander zwischen Wissenschaftlichkeit und Volkstümlichkeit. Verena Perlhefter führt diese Ordnungslust allerdings unter anderem auch auf weitere Einflüsse zurück. Unter anderem hätten ihrer Meinung nach auch die Zeitumstände wie dem Chaos nach dem Ersten Weltkrieg und dem Zusammenbruch der k. k. Monarchie dazu beigetragen, dass allgemein eine größere Sehnsucht nach Ordnung und Systematik bestand. (Perlhefter 2001, S. 69)

⁸⁰⁷ Lichtwark 1904, S. 11.

Zugriffspunkte definieren und ermöglichen. Die neue künstlerische Präsentation von Kunstwerken war für die von den Arbeitern initiierte Volksbildungsbewegung nicht direkt ein wichtiger Punkt, sie trug aber dennoch zu einer massenwirksamen Kunstvermittlung bei.⁸⁰⁸ Nach dem Einführungsvortrag von Alfred Lichtwark kreisten die Diskussionen auf der Mannheimer Tagung um die verschiedenen Vermittlungsformen und deren Rezipienten. Dabei kristallisierten sich zwei Lager heraus. Einerseits wollte die Kunsterziehungsbewegung den Betrachter zu einem unmittelbaren Kunstgenuss erziehen, der ohne längere Überlegung oder gar Vergleiche auskäme.⁸⁰⁹ Das andere Lager wollte den Kanon der Kunstgattungen, Stile und Epochen vermitteln und damit auch der großen Masse vermitteln,

daß es außer den nichtssagenden, frivolen, oft gesundheitsschädigenden Zerstreuungen und Vergnügungen noch etwas andere gibt, das die freie Zeit und das nötige Gegengewicht gegen die tägliche Arbeit und abstumpfende Mühe bieten kann.⁸¹⁰

In dieser Bemerkung war allerdings auch schon das Problem dieses zweiten Lagers zusammengefasst. Wie konnte man von einem Menschen nach körperlich aufreibender Arbeit für zu geringen Lohn noch erwarten, dass er sich lieber intellektuell anspruchsvollen Freizeitaktivitäten widmet als den leichter erreichbaren? Die Gegner der Reform, wie z.B. der Direktor der Berliner Nationalgalerie Hugo von Tschudi, beriefen sich auf Konrad Fiedler und dessen elitären Kunstbegriff und lehnten jegliche Popularisierung ab. Eine etwas gemäßigte Haltung nahm Wilhelm von Bode ein, der eine neue Besuchergruppe aus dem Mittelstand rekrutieren wollte, aber die Arbeiterschaft ausschloss. Viele Museumsleiter vertraten ein elitäres Selbstverständnis, das aus ihrer eigenen Ausbildung wie auch aus der tatsächlichen Zusammensetzung des sehr kleinen Kunstpublikums resultierte. Als Reaktion auf die Mannheimer Konferenz äußerte sich der Directorial-Assistent am Dresdner Kupferstichkabinett, Hans W. Singer:

Zweifelloos ziehen Tausende von Menschen noch nicht den Nutzen aus den Museen, den sie zu ziehen berufen wären. [...] Aber ist es eine Pflicht, diese Tausende herauszusuchen und heranzuziehen, so ist es, glaube ich, eine noch wichtigere, mit der größten Vorsicht vorzugehen, sich im Menschenmaterial nicht zu vergreifen. Dem Fassungsvermögen der Hunderttausende muß die Kunst ewig und immer ebenso entrückt bleiben, wie die Differentialrechnung.⁸¹¹

Die Befürchtung, die Kunst würde durch die volkstümlichen Vermittlungsangebote Schaden erleiden, war weit verbreitet. Damit in Zusammenhang stand nicht nur die zunehmende Verwissenschaftlichung der Kunstgeschichte, die dadurch auch die Kunst zu einem wissenschaftlichen Objekt machte, das nur von Eingeweihten ergründet werden konnte. Das Entrücktsein von Kunst in

⁸⁰⁸ Joachimides 2001, S. 111.

⁸⁰⁹ Kuntz 1996, S. 60.

⁸¹⁰ Kongressbeitrag eines Diskutanten, zit. nach Kuntz, 1996, S. 61 – 62.

⁸¹¹ Singer 1903, S. 1596, ähnlich Vollmer 1917.

eine andere Sphäre spiegelt sich auch in der langen Tradition wieder, die das Museum als Kunsttempel beschreibt.⁸¹² In diesen Zusammenhang fielen auch die Konditionierung der Besucher zu einem entsprechenden Verhalten, das man bis heute in Museen beobachten kann: „Verlangsamung der Bewegungsabläufe, Vermeidung von Spontanäußerungen, Einschränkung der Sprechlautstärke, hypnotische Konzentration des Blicks, offenbarungsbereite Öffnung des psychischen Systems.“⁸¹³ All diese Merkmale bzw. Rituale lassen sich sowohl auf das Verhalten in religiösen Institutionen wie auf das in Museen übertragen. Die Galerieordnung der Modernen Galerie machte indes klar, dass dieses Verhalten offenbar nicht bei allen Besuchern genügend eingeübt war:

7. Die Mitnahme von Hunden sowie das Rauchen ist in den Räumlichkeiten der Sammlung untersagt. – Aus hygienischen Gründen ist das Ausspucken in der Galerie strengstens verboten; im Bedarfsfalle hat sich das Publikum ausschließlich der aufgestellten Spucknapfe zu bedienen. – Das Öffnen und Schließen der Fenster sowie das Aufziehen oder Herablassen der Fenstervorhänge ist nur den Galeriedienern gestattet.⁸¹⁴

Auch wenn das Ausspucken damals sicher noch üblicher war als heutzutage, ist es doch bemerkenswert, dass dieses Betragen besonders erwähnt wurde, wohl weil es zu häufig vorkam. Aber auch die scheinbar wohlerzogenen Künstler hielten sich nicht an die geltende Etikette eines geheiligten Kunstraumes, wie ein weiterer Auszug aus der Galerieordnung zeigt:

12. Gemälde, welche zur Kopie bestimmt sind, dürfen nur mit spezieller Erlaubnis des Galerieinspektors von der Wand weg an eine für die Kopierung günstigere Stelle gebracht werden (...). In diesem Falle ist es dem Kopisten nicht gestattet, selbst Gemälde von der Wand herunter zu nehmen oder wieder an dieselbe zurückzubringen; dies hat vielmehr ausschließlich durch das Dienstpersonale zu geschehen. Die weiters erforderlichen Manipulationen, wie das Aufstellen, Richten, Anbinden an die Staffeleien etc. dürfen gleichfalls nur von den in der Galerie Bediensteten vorgenommen, und darf kein Bild aus seinem Rahmen genommen werden.

13. Die Kopie hat mit sorgsamster Schonung des betreffenden Kunstwerkes zu geschehen. Das Berühren der Bildfläche des Originals kann in keiner Weise gestattet werden; demzufolge ist jede Art des Pausens und Gitterschlagens ebenso ausgeschlossen wie das Befeuchten des Originals. Bei Außerachtlassung einer dieser Vorschriften ist dem Betreffenden durch den Galerieinspektor das Recht zu entziehen, in der Galerie zu kopieren. Ein eventuell angerichteter Schaden ist von dem Schuldtragenden entsprechend zu vergüten.⁸¹⁵

Die Angst der Museumsdirektoren vor einer Horde von ungebändigten Menschen vor ihren heiligen Kunstschatzen wird in diesem Lichte etwas nachvollziehbarer. Außerdem wird hieran klar,

⁸¹² Ursprünglich rührte diese Verbindung von Ästhetischem und Sakralem aus der Ausstellung von religiösen Werken her, die in Kunstmuseen zu Beginn einen sehr großen Anteil hatten. Mit der Säkularisierung wurde das Religiöse zum Transzendentalen und das Museum weiterhin ein Ort der Ruhe, der Musen und damit ein Tempel. (Horne 2016, S. 34)

⁸¹³ Brock 1990, S. 52.

⁸¹⁴ BHA 1911, 565, Q 1.3.

⁸¹⁵ Ebd.

dass es keine Identität von Museumsreform- und Volksbildungsbewegung geben konnte.⁸¹⁶ Dennoch sollte die soziale Frage in gewissem Grade auch im Museum entschieden werden. Joseph Beringer schrieb in seiner Rekapitulation der Mannheimer Tagung, dass die dabei gestellten Kardinalfragen welchem Publikum welche Bildung vermittelt werden sollte, dort letztlich nicht beantwortet wurden. Vielmehr wurde

das „Volk“ nicht als die Bildungssuchenden begriffen, die eine gemeinsame Not verbindet und in die Sammlungen treibt, sondern als die Bildungsbedürftigen, denen in den Museen eine weitere Schulstube zuteil werden soll.⁸¹⁷

Die Überlegungen kreisten mehr über theoretische Fragen wie der Inszenierungspraxis, modernen Erkenntnissen der Wahrnehmungspsychologie oder der wissenschaftlichen Aufbereitung und Darreichung der Sammlungsinhalte. Damit wurde eher die Vermittlung an das bestehende Publikum verbessert, die Gruppe der Angesprochenen aber nicht verbreitert. Man machte sich aus – wahrscheinlich unbegründeter – Sorge keine Gedanken über die potentielle Zielgruppe der Arbeiter, weil man sich nicht in sie hineinversetzen wollte oder konnte. Man ging vielmehr von einem abstrakten Menschenideal aus, das gespeist war vom bürgerlichen Bildungsideal:

Es handelt sich nicht darum Kunstgelehrte und Kunstkritiker, Naturforscher und Physiologen zu erziehen, – ihrer haben wir genug –, sondern Menschen, die aus ihrem Maschinen-dasein durch Denkenlernen und Empfindenkönnen sich zum Menschentum emporheben.⁸¹⁸

Jede Arbeiterin und jeder Arbeiter könnte sich also Kraft der eigenen Bildungsanstrengung hinaufbegeben in eine höhere Daseinsebene. Ob diese theoretische Überlegung einerseits praktikabel wäre bzw. ob sich andererseits die Arbeiterschaft dieses überhaupt wünschte, wurde nicht diskutiert. Der Leiter der Bremer Kunsthalle, Gustav Pauli, entlarvt diese simplizistische Ansicht wie eine moderne Galerie funktioniert in seinem ironischen Artikel gleichen Namens:

In unseren zivilisierten Ländern des Westens ist nämlich die Kunst nicht für einige bevorzugte Kasten, sondern für alle Menschen da. (...) Weil nun die Kunst für Alle da ist, so bauen wir ihr grosse Häuser mit reinlichen hellen Sälen, die wir mit Kunst anfüllen und jedermann unentgeltlich zugänglich machen.⁸¹⁹

Weder damals noch heute ist es damit getan ein Gebäude mit Kunst zu füllen und ideale Vorstellungen über die Auswirkung dieses Hauses auf die Besucher aufzustellen, wenn die Praxis diesen Ideen schließlich nicht entspricht. Mit diesen abstrakten Idealvorstellungen waren die Kunsttheoretiker aber nicht allein. Auch die Künstler der Secession machten ihre Gedanken zu ihrer Form von Kunsterziehung bereits im ersten Heft von *Ver Sacrum* deutlich:

⁸¹⁶ Joachimides 2001, S. 112.

⁸¹⁷ Beringer 1903/1904, S. 185.

⁸¹⁸ Konferenzbeitrag zit. nach Beringer 1903/1904, S. 186.

⁸¹⁹ Pauli 1911, S. 297.

Wir wollen ausländische Kunst nach Wien ziehen, nicht um Künstler, Gelehrte und Sammler allein, um die grosse Masse kunstempfänglicher Menschen zu bilden, damit der schlummernde Trieb geweckt werde, der in jede Menschenbrust gelegt ist, nach Schönheit und Freiheit des Denkens und Fühlens.

Und da wenden wir uns an euch alle, ohne Unterschied des Standes und des Vermögens. Wir kennen keine Unterscheidung zwischen „hoher Kunst“ und „Kleinkunst“, zwischen Kunst für die Reichen und Kunst für die Armen. Kunst ist Allgemeingut.“⁸²⁰

Sofern also nur der richtige Punkt getroffen würde – und dieser wäre natürlich die gute Kunst – würde der arbeitende Mensch von selbst erwachen und einem inneren Drang nach Kunst folgen. Die übertriebenen Vorstellungen betrafen aber nicht nur die Auswahl der ausgestellten Kunst, das Aussehen des Gebäudes, die perfekte Beleuchtung und der freie Eintritt, sondern auch das Schlagwort der *Kunst für Alle*, das zu abstrakt war. Somit konnten auch durch die Museumsreform von Tietze letztlich nur administrative Strukturen verbessert werden, aber keine weiteren Schwachstellen ausgemerzt werden. So war allein die Anordnung der Sammlung schon eine Aussage gegen einen rein ästhetischen Kunstgenuss, da sie Fachwissen voraussetzte, aber für Nichtwissende belehrend wirken sollte.⁸²¹ Tietze selbst betonte in einem Artikel zum Thema *Museen und Volksbildung* in der *Arbeiterzeitung* vom 7.3.1926:

Wenn die Museen in Wirklichkeit (...), eine Sache des Volkes in dem doppelten Sinne sind, daß sie einerseits sein Eigentum bilden und anderseits zum Kreis seiner moralischen Verpflichtung gehören, so ist es eine Notwendigkeit, daß sich jenes „Erwerb, um zu besitzen“ vollziehe, ohne daß jeder Besitz tot und unfruchtbar bleibt; sie müssen ein Bestandteil der allgemeinen Bildung werden.⁸²²

Diese Idealvorstellung setzt immer voraus, dass das Volk überhaupt Interesse an diesen Einrichtungen hätte. Wenngleich Tietze im Weiteren auch die Dualität des Exponats anerkennt, nämlich dass es „einerseits Kenntnisse vermittelt und anderseits unmittelbaren Genuss bereitet“⁸²³, so folgen daraus doch keine praktikablen Umsetzungen, um diesen beiden Seiten gerecht zu werden. Seine Ausführungen bleiben im Unbestimmten:

Wie das ganze Volkstum die breite Masse und die überragenden Persönlichkeiten und seine ganze Arbeit die alltägliche Mühe aller und die Ausnahmeleistungen umfaßt, so ist auch die gelehrte Bildung in der allgemeinen eingeschlossen. Jedermann hat in irgendeinem Maße Anteil an historischen und ästhetischen Interessen, aber es ist unerlässlich, daß dies in spezialisierten Kräften ihre besonderen Organe finden, die durch Schulung von Geist und Auge, durch Vertiefung in ein engeres Gebiet, durch systematische Forschung Leistungen vollbringen, die ohne diese Voraussetzungen unmöglich sind.⁸²⁴

⁸²⁰ Anonym (VS) 1898b, S. 6.

⁸²¹ Posch 1992, S. 144.

⁸²² Tietze 1926d, S. 17.

⁸²³ Ebd., S. 17.

⁸²⁴ Ebd., S. 18.

Der andere Volksbildner Alfred Lichtwark wurde da in seinen Vorschlägen schon deutlicher. Er wollte die Kunstschatze in den Museen durch Vorträge vermitteln lassen, die möglichst in einem eigenen Vortragssaal im Museum selbst stattfinden sollten.⁸²⁵ Anhand von Reproduktionen sollte nicht nur Ästhetik, Kunstgeschichte und -philosophie erläutert werden, sondern speziell auf das Bildbetrachten und den Bildvergleich eingegangen werden. Im Zusammenhang mit der alten Kunst würde dadurch auch die moderne dem Besucher verständlicher werden. Lichtwarks Vorschläge wurden sehr konkret und scheinen auch umsetzbar zu sein.

In Wien wurde erst nach dem Ersten Weltkrieg eine dauerhafte Vortragstätigkeit installiert.⁸²⁶ In der Österreichische Staatsgalerie sollte anlässlich ihrer Wiedereröffnung – genauer gesagt wurden lediglich die Besuchszeiten, die zuvor aufgrund Personalmangels eingeschränkt waren, wieder erweitert – für Volksbildungszwecke ein temporärer Vortragsraum eingerichtet werden.⁸²⁷ Dieser sollte dazu dienen, „dem arbeitenden Volke das eigentliche Wesen der Sammlung in ungleich intensiverer Weise als durch eine Erweiterung der Besuchsstunden näher zu bringen.“⁸²⁸ Dazu wurden in einem abgetrennten Raum der Galerie Bänke aufgestellt, die für ungefähr 60 bis 100 Zuhörern Platz bieten sollten.⁸²⁹ Dort sollten in einstündigen Vorträgen, die Bruno Grimschitz halten würde, drei bis vier Originalkunstwerke aus den Ausstellungsräumen oder dem Depot dort präsentiert und detailliert beschrieben sowie erklärt werden. Ziel war es, dass „dem arbeitenden Volke die schöpferische Arbeit, die das Wesen jedes wirklichen Kunstwerkes ausmacht, unabhängig von gelehrten Vergleichen erläutert wird.“⁸³⁰ Entgegen Lichtwarks Vorschlägen sollte hier also keine kunstgeschichtliche Entwicklung durch Bildvergleiche aufgezeigt werden. Dem Publikum, an das sich diese Veranstaltung richtete, wurde dabei besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Zum einen sollten den Arbeiterorganisationen Blocks mit je 60 Teilnehmerkarten à 50 Heller zur Verfügung gestellt werden. Zum anderen sollte die Uhrzeit und die Häufigkeit dieser Vorträge in Rücksprache mit diesen Organisationen geklärt werden. Nach der Klärung der Frage, „[i]n welchem Ausmaße

⁸²⁵ Seydlitz 1887, S. 36.

⁸²⁶ Zuvor hatte Adolph Kronfeld, ein externer Kollege, der allerdings noch vor dem Galeriekatalog einen „Führer durch die Galerie“ verfasst hatte, eine Vortragsreihe in der Galerie angefragt. Unklar ist, ob diese zustande kam, da Dörnhöffer den gewünschten Termin in Konflikt mit der geplanten Neuaufstellung der Galerie sah. (BHA 1911, 1021) Am 12.11.1911 erreichte Dörnhöffer zudem die Anfrage des Wiener Schriftstellervereins „Die Scholle“, die um persönliche Einzelvorträge durch den Direktor für ihre Mitglieder bat. Dörnhöffer lehnte dies ab mit dem Hinweis auf seine extensive Reisetätigkeit. (BHA 1911, 988) Es findet sich darin kein Hinweis auf wie auch immer geartete andere Führungen, die es wohl zu diesem Zeitpunkt auch noch nicht gab.

⁸²⁷ Schreiben der Direktion der Staatsgalerie an das deutschösterreichische Staatsamt für Unterricht am 7.5.1919 (BHA 1919, 387)

⁸²⁸ BHA 1919, 387.

⁸²⁹ Diese und folgende Angaben aus: BHA 1919, 387.

⁸³⁰ Ebd.

die Arbeiterschaft dafür zu interessieren⁸³¹ wäre, könnte dann die Reihe, die zunächst für die Sommermonate geplant war, eventuell sogar in größerem Ausmaße in den Herbst übertragen werden. Als Räume wurden zunächst die im Erdgeschoss des linken Flügels im Oberen Belvedere angedacht, das allerdings noch von der Hilfsaktion der amerikanischen Kinderspeisung genutzt wurde.⁸³² Wegen Problemen mit der Schlosshauptmannschaft, die trotz „unzähliger Urgenzen“⁸³³ und der Intervention des Unterrichtamtes mit einem direkten Erlass, konnten jedoch fast ein Jahr lang – der Erlass zur Bereitstellung der Räume datierte vom 24.3.1919 – keine Räume für die Veranstaltung verwendet werden. Erst mit dem Brief vom 18.2.1920 an das Staatsamt für Inneres und Unterricht, Unterrichtsamt stellte Haberditzl fest, dass nun Räume im Unteren Belvedere zur Verfügung stünden. Da diese neben der Nutzung als Vortragsraum auch als Depot dienen sollte, mussten diese zunächst adaptiert und eingerichtet werden, was „im Hinblick auf die derzeit übliche überaus langsame Arbeitsleistung der Handwerker geraume Zeit beanspruchen“⁸³⁴ würde. Währenddessen sollte der eingereichte Vortragsplan vom Unterrichtsamt genehmigt werden, der einzelne Werke aus der momentanen Ausstellungsaufstellung in Führungen behandelte. Diese Führungen sollten wöchentlich, eventuell auch häufiger, durch Bruno Grimschitz oder durch seine Fachkollegen abgehalten werden.⁸³⁵ Hierfür sollte der Teilnahmebeitrag 1 Krone betragen, wobei Arbeiterorganisationen und höhere Schulen zu Gruppenbesuchen an bestimmten Tagen außerhalb der veranschlagten Termine eingeladen werden sollten. Dieser nun spät startende Testballon fiel allerdings durch. Die Direktion berichtete am 4.8.1920, dass sich am 21. und 28. April trotz Anzeigen in allen Wiener Tageszeitungen und einem Anschlag in der Galerie keine Besucher eingefunden hätten.⁸³⁶ Zudem hätten sich am Sonntag, den 18. April die Arbeitervereinigung Währing mit 30 Leuten und am 28. April das Reichsbildungsamt angekündigt, aber beide Male wäre niemand gekommen. Seit Beginn der Vortragstätigkeit am 5. Mai, die durch die zuvor zugesagten Termine der korporierten Besuche ohnehin nach hinten verschoben worden war, gab es nie mehr als 14 Teilnehmer, „woraus zu folgern ist, daß diese der Volksbildung ersprießliche Institution ziemlich Zeit braucht, um Erfolg zu haben“. Haberditzl ersucht jedoch um erneute Erlaubnis dieses Experiment im Spätherbst nach einer Neuaufstellung in der Galerie erneut zu versuchen. In der Antwort des

⁸³¹ BHA 1919, 387.

⁸³² Diese sollten aufgrund der drängenden Raumnot mehrfach genutzt werden: „für kunstwissenschaftliche Vorträge, eventuell mit Lichtbildern, und als Depot und Manipulationsräume“. (BHA 1919, 445)

⁸³³ BHA 1920, 473.

⁸³⁴ Ebd.

⁸³⁵ Haberditzl forderte für seinen Mitarbeiter beim Amt ein Honorar von 50 Kronen. Dies wurde vom Amt zunächst abwartend beantwortet, da dies eigentlich zu den Aufgaben der Mitarbeiter gehörte. Bei längerer Betätigung könne jedoch eine Remuneration in Aussicht genommen werden. (BHA 1920, 473)

⁸³⁶ Diese und die folgenden Angaben aus: BHA 1920, 473.

Unterrichtsamtes vom 17.8.1920 wird zugestanden, dass die Erfahrungen mit den Arbeiterorganisationen im Kunsthistorischen Museum ähnlich wäre und man daher dort den Vorschlag gemacht hätte eine kleine Reihe mit vier Vorträgen in den Volksbildungsstätten der äußeren Bezirke abzuhalten, um von dort das Publikum für den Museumsbesuch und auch die Führungen abzuholen.⁸³⁷ Ähnliches würde also nun auch der Staatsgalerie vorgeschlagen, wobei deutlich zwischen den Vorträgen außerhalb der Institution und denen im Museum unterschieden werden sollte. Am 23. November 1920 stellte ein dem Unterrichtsamte angegliedertes Volksbildungsamt die Anfrage zur Einrichtung von volksbildnerischen AGs an den öffentlichen Kunstsammlungen. Die inhaltliche Arbeit derselben sollte dann bei der anberaumten Sitzung weiter besprochen werden.⁸³⁸ Am 5.1.1921 wurde der Zweck dieser AG in einem Schreiben an die Staatsgalerie genauer ausgeführt. Das Amt fragt an,

ob die Direktion in der Lage wäre, etwa in der Zeit von März bis Mai 1921 versuchsweise eine oder mehrere Arbeitsgemeinschaften im Rahmen der dortigen Sammlungen einzurichten. Das Volksbildungsamt möchte noch einmal darauf hinweisen, daß bei der geplanten Heranführung und Inbeziehungsetzung der Teilnehmer an und mit dem Objekt eine Intensivierung der volkstümlichen Vortragstätigkeit erzielt werden soll. Die Teilnehmerzahl würde naturgemäß auf eine kleine Anzahl (höchstens 20 – 25 Personen) beschränkt bleiben. Gerade eine derartige Beschränkung läge ja ebenfalls in der Richtung der neuen auf Individualisierung hinzielenden Volksbildungsbestrebungen. Ausserdem würde in der Errichtung von Arbeitsgemeinschaften in öffentlichen Sammlungen ein neues und sicherlich sehr günstiges Werbemittel für das Ansehen derselben bei der Bevölkerung gelegen sein.⁸³⁹

Die Antwort darauf vom 21.1.1920 war negativ⁸⁴⁰. Dennoch fragte das Amt am 20.9.1922 erneut an, da die Erfahrungen mit diesem Format positiv wären, ob im Laufe des Wintersemesters

⁸³⁷ Vorgeschlagen wurden dafür das Volksheim, das Volksbildungshaus, die Fichtehochschule, (Doz. Schmidt-Kowarz, Lerchengasse 22, Privatwohnung?), das Apolloneum (I. Fleischmarkt 17), die Soziale Zentralstelle für das Bildungswesen (Rechte Wienzeile 97, Arbeiterheim), der Arbeiterbildungsverein Gumpendorferstraße und das Sekretariat des Katholischen Volksbundes (I. Predigergerasse 5). (BHA 1920, 473)

⁸³⁸ BHA 1920, 448.

⁸³⁹ BHA 1921, 457.

⁸⁴⁰ Nach den wochentäglichen Öffnungszeiten könnte die Galerie, die nur vom Belvederegarten zugänglich ist, nicht betreten werden, da der Garten mit Eintritt der Dämmerung schließt. Am Wochenende wäre es deshalb unmöglich, da der einzige Raum, der für eine solche Gruppenveranstaltung genutzt werden könnte, ein Ausstellungsraum sei (der Längssaal, in dem die Ephesosantiken stehen). Aufgrund des akuten Raummangels der Staatsgalerie, der erst nach und nach behoben würde, könnten solche Veranstaltungen also erst im Sommer in Abendkursen (samstags von 17 bis 19 Uhr) abgehalten werden. Haberditzl mahnte aber auch die Mehrkosten für fehlende Tische und zusätzliches Aufsichtspersonal an. (BHA 1921, 457)

1922/23 in den Sammlungen einige Musealarbeitsgemeinschaften von den Galeriekustoden abgehalten werden könnten.⁸⁴¹ Eine Entgegnung dazu oder einen Hinweis auf entsprechende Veranstaltungen im Belvedere finden sich nicht mehr.⁸⁴² Es fanden aber dennoch weitere wissenschaftliche Führungen statt. Diese mussten jedoch zuvor bei der Direktion angemeldet werden und wurden erst ab fünf Teilnehmern gewährt.⁸⁴³ In dieser Zeit war die Moderne Abteilung der Staatsgalerie noch geschlossen, jedoch wurden Führungen als moderne Vermittlungsformen bereits in den anderen Untermuseen erprobt.

Wie diese Führungen genau abliefen, bleibt unbekannt. In Mannheim war man 1903 noch der Auffassung, dass der Führende „dem Zeremonienmeister gleich, den Besucher zur Majestät des Kunstwerkes führen, die Vorstellung vornehmen und dann – die Majestät selber reden lassen“⁸⁴⁴ sollte. Ähnlich sah dies auch Josef Bernhard der über die Besucher der Modernen Galerie zuversichtlich schrieb: „Wer jedoch öfters die Bildersammlung der Staatsgalerie durchwandert, (...) dem wird allmählich das Auge freier werden und dem wird die Kunst kein völlig unbekanntes Land sein, dem er interesselos ausweicht.“⁸⁴⁵ Viel Vermittlungsarbeit schien also bei besonders großen Kunstwerken nicht für nötig befunden worden zu sein. Dass die Führungsrolle nur qualifiziertem Personal überlassen werden sollte, wird an einem weiteren Punkt der Galerieordnung von 1911 deutlich, in dem ein bis heute kontrovers diskutiertes Thema behandelt wurde:

15. Die Bediensteten der Galerie haben sich während des Dienstes mit niemandem in ein längeres Gespräch einzulassen, noch Erklärungen der ausgestellten Objekte zu geben; Fragen dieser Art sind unter Hinweis auf den Katalog, welcher von dem Dienstpersonale zu beziehen ist, zu beantworten.⁸⁴⁶

Wenn auch der Sicherheitsaspekt natürlich zu berücksichtigen ist, der die Gefahr der Beschädigung oder des Diebstahls erhöht, wenn das Aufsichtspersonal abgelenkt ist, so kann das Aufsichtspersonal eine Brücke bilden zwischen der Kunst und dem Besucher. In Wien lässt sich eine Unterscheidung ausmachen zwischen den wissenschaftlichen Vorträgen, die innerhalb der Galerie vor den Originalen stattfanden und den populärwissenschaftlichen, die außerhalb gehalten wurden. Bei

⁸⁴¹ BHA 1922, 443. Die Werbung dazu würde außerdem vom Unterrichtsamt übernommen werden. Das Volksbildungsamt hatte dafür die Zusage der Wiener Kunststellen, dass deren Mitglieder, die „nach vielen Hunderttausenden zählen“ Informationen zu diesen Veranstaltungen bekommen würden. Als Gegenleistung sollten diese einen ermäßigten Kursbeitrag zugestanden bekommen. Die weitere Werbearbeit mit Plakaten und Programmheften würde für alle Wiener Sammlungen gemeinsam herausgegeben werden. Weitere Kosten für Vortragshonorare und zusätzliche Diener- und sonstige Gehälter sollten durch die Kursbeiträge eingeholt werden.

⁸⁴² Im Zusammenhang mit der Nutzung des gesamten Belvederekomplexes wurde jedoch ein großer Saal mit Nebenraum im Oberen Belvedere erwähnt, der früher schon für Kinovorführungen verwendet worden war. Dieser sollte nun für Vorträge und „Arbeitsgemeinschaften, wie sie an anderen Museen zum Vorteile für die weitere Öffentlichkeit“ bestünden, genutzt werden. (BHA 1921, 181, Q 1.10)

⁸⁴³ BHA 1923, 320. Zudem waren diese Führungen auf Mittwoch und Freitag beschränkt, an denen der Eintrittspreis von 15000 Kronen fällig wurde. Die Teilnehmerkarten für die Führungen kosteten dann 16000 Kronen.

⁸⁴⁴ Beitrag von Dr. Grosse, Freiburg. Zit. nach Beringer 1903/04, S. 186.

⁸⁴⁵ Bernhard 1918, S. 9.

⁸⁴⁶ BHA 1911, 565, Q 1.3.

Letzteren sollten die wissenschaftlichen Forschungsergebnisse, die das neue Universitätsfach Kunstgeschichte mit sich brachte an das Laienpublikum vermittelt werden. Dies geschah unter anderem durch populäre Vorträge in der Urania. Schon am 23.6.1911 lud die Wiener Urania Direktor Dörnhöffer ein dort einen Vortrag zu halten. Da dieser jedoch noch kein konkretes Thema angeben konnte, versandete diese Anfrage zunächst.⁸⁴⁷ Populärwissenschaft bestimmte auch das Programm der Radiovolkshochschule der österreichischen Radio-Verkehrs-AG (RAVAG), die Vorträge über Wiener Museen plante. Am 23.11.1925 erreichte die Staatsgalerie eine Einladung zu einer entsprechenden Besprechung. Es sollten einzelne Vorträge zu Fragen der Kunst sein, aber auch Besprechungen von Kunstaussstellungen.⁸⁴⁸

Im Laufe der Jahre hielten sowohl Bruno Grimschitz wie auch Hans Tietze weitere Vorträge in der Urania über die Moderne Galerie sowie über Einzelthemen österreichischer Kunst.⁸⁴⁹ In den Jahren nach Eröffnung der zweiten Modernen Galerie fanden einige wenige Führungen in der Galerie selbst statt, die von Lehrern der Urania durchgeführt werden.⁸⁵⁰ Man kann daraus auf einen anders ausgerichteten pädagogischen Ansatz schließen, der von den Galeriemitarbeitern bei ihren wissenschaftlichen Führungen nicht erreicht wurde.⁸⁵¹ Allerdings erreichte selbst die Urania mit ihrer Reichweite keine exorbitanten Besucherzahlen für ihre Führungsangebote. Für ihre 40.000 Mitglieder wurde jedoch am 5.10.1932 um eine Ermäßigung des Eintrittspreises ersucht. Angesichts der damaligen Lebensrealität einer Weltkrise ohnegleichen, sollte das Volksbildungshaus seinen Mitgliedern „zu geistiger Betätigung und Anregung Gelegenheit schaffen, umso mehr das Verlangen nach künstlerischem Erlebnis und Beseelung des Alltags lebendig erhalten.“⁸⁵² Die Ermäßigung wurde allerdings nur bei korporiertem Besuch von mindestens zehn Personen auf die

⁸⁴⁷ BHA 1911, 612.

⁸⁴⁸ BHA 1925, 681. Bei der Besprechung war kein Mitarbeiter der Galerie anwesend, sie akzeptierten aber zwei Termine: Grimschitz sprach am 27.1.1926 über das Barockmuseum und Heinrich Schwarz zwei Tage später über die Galerie des 19. Jahrhunderts.

⁸⁴⁹ Im Jahresbericht zu 1930 wurde dies unter dem Punkt „Maßnahmen zur Popularisierung der Sammlung geführt“. (BHA 1931 93, Q 1.16) Im Laufe der Jahre gab es in dieser Hinsicht also keine Weiterentwicklung, geschweige denn neue Ideen.

⁸⁵⁰ Am 27.12.1929 wurden vier Termine für die Besichtigung des gesamten Belvederes angemeldet: Am 11.1. sollte das Barockmuseum besichtigt werden, am 18.1. das Obere Belvedere (I), am 25.1. der zweite Teil und am 1.2. die Moderne Galerie. Leiter dieser Veranstaltungen war Dr. Ernst Trenkler, der eigentlich am Kunsthistorischen Museum angestellt war. (BHA 1930, 1) 1936, am 26.1. meldete die Urania eine Führung mit dem Maler Emmerich Schaffran an, der ebenfalls durch alle drei Untermuseen führte. (BHA 1936, 43) Dass hier ein Maler führte, spricht für die praktische Ausrichtung der Veranstaltung.

⁸⁵¹ Offenbar erwarb man sich durch solche Vorträge auch in Museumskreisen keine Meriten. Als ein Prof. Dr. Julius Tonaseth – ehemals Kurator an der Albertina – 1919 um die Übernahme in den Staatsdienst ersuchte, wurde Haberditzl um Auskunft über dessen fachliche Kompetenzen gebeten. Da Direktor Haberditzl Tonaseth allerdings nicht kannte noch irgendwelche wissenschaftlichen Publikationen, konnte er sich dazu nicht äußern. Die zahlreichen kunstwissenschaftlichen Vorträge in der Urania, die Tonaseth dort abgehalten hatte, genügten nicht für die gewünschte Empfehlung. (BHA 1919, 249)

⁸⁵² BHA 1932, 505.

Hälfte des Eintrittspreises festgesetzt. Die Wirtschaftskrise betraf schließlich nicht nur das Publikum, sondern auch die Galerie selbst.⁸⁵³ Auch Eduard Leisching brachte dieses Argument vor, wenn er von mangelnder Resonanz der Volksbildungsbewegung in seinem Publikum sprach: „die relativ hohen Eintritts- und Katalogpreise der Ausstellungen sind wahrlich Grund genug, viele und gerade die, auf welche es ankommt, vom Besuch der Ausstellungen abzuhalten.“⁸⁵⁴

Neben den Führungen, die das erste und naheliegendste Mittel der Wahl bei der Kunstvermittlung sind, spielte auch die Beschriftung im Museum eine wichtige Rolle. Mit dem Bildungsanspruch, den die Museen vertraten, wuchs auch das Interesse an einer Beschriftung, die den Besuch ohne die Führung des Sammlungsleiters möglich machte. Der Louvre war in dieser Hinsicht wiederum Vorbild für die europäischen Museen. Dort wurde 1793 eine durchgehende Beschriftung der Objekte vorgenommen und ein günstiger Museumsführer für das Publikum angeboten.⁸⁵⁵ Dies war ein deutlicher Schritt hin zur Museumspädagogik und Weg von der ästhetischen Idealvorstellung eines reinen Kunsttempels, bei dem die Kunst von allem, was ablenken könnte abgeschirmt würde.⁸⁵⁶ Dieser Idee folgte man zunächst auch im Belvedere noch. Man sollte sich ganz auf das Bild konzentrierte und so gab es nur kleine Nummern, die an den Rahmen befestigt waren und die man nur anhand des Galeriekataloges auflösen konnte. Dadurch wurde der Museumsbesuch zu einem rein ästhetischen Erlebnis, das sich hauptsächlich auf die Wahrnehmung der Bilder konzentrierte, während alle Wissensfragen für den Interessierten auf den Katalog verschoben wurden.⁸⁵⁷ Haberditzl übersetzte 1925 für die Zeitschrift *Belvedere* einen Extrakt aus Miguel de Cervantes *Don Quixote* mit dem Titel *Ein Gespräch über die Zweckmäßigkeit von Bilderaufschriften*. Auch wenn

⁸⁵³ Am 12.12.1932 wurde Haberditzl vom Zentralverband bildender Künstler Österreich um eine Stellungnahme zum tendenziös formulierten Thema „Halten Sie wirklich die wirtschaftliche Not für die Ursache der großen Interesslosigkeit der heutigen Menschen der bildenden Kunst der Gegenwart?“ (BHA 1932, 498) Die Antwort, sollte es eine gegeben haben, ist jedoch nicht beigelegt. In der Auswahl aus den Antworten auf diese Frage, waren am 31.12.1932 Bundespräsident a.D. Dr. Michael Hainisch, Unterrichtsminister Dr. Anton Rintelen, Nationalratspräsident Dr. Karl Renner und der Handelsminister Dr. Guido Jaconcig. (Anonym (NFP) 1932, S. 5)

⁸⁵⁴ Leisching 1927, S. 421.

⁸⁵⁵ Joachimides 2001, S. 22. Ganz erfolgreich war diese erste Beschriftung jedoch nicht. Da die Schilder die Provenienz angaben, wurden Büsten von Platon oder Alexander dem Großen für den Duc de Brissac oder den Prince de Condé gehalten. Die Idee, dass wirklich jeder den Unterschied zwischen der Wiedergabe einer Person der griechischen Antike und einem Zeitgenossen erkennen könnte, wurde damit widerlegt und beweist erneut, dass die Vermittlung mindestens auf ein bürgerliches Publikum angelegt war (McClellan 1994, S. 9 – 10). Wenn auch Frankreich als erstes eine durchgehende Beschriftung hatte, so waren doch auch die anderen Sammlungen nicht ohne Hinweise. In einem Bericht über die kaiserliche Gemäldegalerie im Belvedere von Heinrich Sander aus dem Jahr 1780 findet sich der Hinweis auf beigegebene Schilder mit Titel, Nummer und Künstler. (Zeitgenössische Stimme 2006, S. 490)

⁸⁵⁶ Joachimides 2001, S. 16.

⁸⁵⁷ Dies führte durchaus auch zu Konflikten. Am 27. Oktober 1924 beschwerte sich ein anonymen Besucher – „Einer für viele“ – über die Beschriftung der Ausstellung in der Galerie des 19. Jahrhunderts. Im Verzeichnis, womit er wohl den Katalog meinte, wären die Künstler in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt und enthielten dann in fortlaufender Nummernfolge die Bezeichnung der betreffenden Bilder. Diese wären jedoch, nach Meinung des Beschwerdeführers, nur nach dekorativen Standpunkten gehängt, so dass Bilder eines Künstlers in verschiedenen Sälen und sogar Stockwerken untergebracht wären und daher auch weit auseinanderliegende Nummern hätten. Das erschwerte die Benutzung des Verzeichnisses und der anonyme Besucher schlägt eine durchgehende Nummerierung der Bilder nach ihrer

es nicht direkt seine eigenen Worte waren, so kann die Wahl des Textes durchaus als Statement gesehen werden. Don Quixote verteidigte die ausführliche Beschriftung und gab an, wie es Museumsbesucher bis heute praktizieren:

Die Methode schreibt vor, daß man die Aufschrift zuerst im ganzen lese und so vorbereitet sich der Betrachtung des Bildes zuwende. Die Leute, die ein wirkliches Verständnis für die Kunst zeigen und nicht solche Gaffer wie du, haben so große Übung darin, daß sie mit raschem Blick den Titulus mit dem Bild vergleichend prüfen und, wenn sie mit der Zuschreibung an den Maler einverstanden sind, gleich zum nächsten Bild übergehen⁸⁵⁸

Sancho Pansa würde die Täfelchen am liebsten ganz verbieten, um „das Volk“ in der Betrachtung nicht abzulenken. Das Ziel sollte sein, dass der Besucher beim Verlassen des Museums die Bilder im Kopf behielte und damit zufriedener ist. Die intellektuelle Leistung, das Bild selbst danach jemand anderem zu beschreiben wäre demnach mehr Wert als das bloße Reproduzieren der vorgefassten Angaben.

Die Frage der Ausführlichkeit und dem Anbringungsort der Beschriftung wird bis heute vieldiskutiert. Auch damals gab es kein eindeutiges Ideal, auf das sich alle einigen konnten. Hans Tietzes führt dies in einem Beitrag in der Arbeiterzeitung am 7.3.1926 aus. Er bezieht sich dabei auf die amerikanische Auffassung, die ein „Museum definiert als eine Sammlung von Illustrationen zu den schriftlichen Erklärungen.“⁸⁵⁹ Ein solches Überschwemmen des Besuchers mit Information wird vor allem denjenigen mit wenig Vorbildung eher verwirren. Weiters weist Tietze auf das ästhetisch störende Element der Beschriftung hin, wobei er die völlig fehlende Beschriftung, wie sie in den Belvedereschlössern praktiziert wurde, kritisiert. Direktor Haberditzl

will nicht zum Wissen, sondern zum Schauen anleiten und überläßt es gedruckten Führern oder persönlichen Führungen, diejenigen, die mehr über die Gegenstände wissen wollen, ausführlicher zu belehren. Führer und Führungen, beides wichtige Mittel der Volksbildung, können jedoch wohlüberlegte und der besonderen Art der betreffenden Sammlung angepasste Inschriften nicht völlig ersetzen, die das Wichtige vom Unwichtigen scheiden und womöglich ganze Gruppen von Gegenständen in packende Charakteristiken zusammenfassen sollen.⁸⁶⁰

Trotz dieser Kritik kehrte auch Tietze wieder das Ideal heraus, dass sich gute Kunst von selbst erklärt: „Mehr als die Beschriftung ist demnach die Aufstellung der Museen ihr volksbildnerisches Zentralproblem, wenn die Objekte richtig dargeboten werden, dann stellen sich die richtigen Worte

derzeitigen Hängung vor. Eine Reaktion hierauf ist nicht dokumentiert. (BHA 1924, 548) Bei den immer wieder vorkommenden Wechseln der ausgestellten Bilder mit solchen aus dem Depot war dieser Vorschlag wohl ohnehin nicht umsetzbar.

⁸⁵⁸ Haberditzl 1925, S. 71.

⁸⁵⁹ Tietze 1926d, S. 18.

⁸⁶⁰ Ebd., S. 18.

zu ihrer Erläuterung von selbst ein.“⁸⁶¹ Neben der spärlichen Beschriftung gab es anderes Informationsmaterial für die Besucher der Modernen Galerie. Zu Beginn gab es einen von Moritz Dreger verfassten Katalog, aber auch eine kleinere Broschüre mit dem Titel *Spaziergänge durch die moderne Galerie* von Adolph Kronfeld. Diese wurde vom Verlag Moritz Perles herausgegeben und durch die Galeriedienner verkauft.⁸⁶² Das Geschäft wurde jedoch bereits ein Jahr später wieder vereitelt, weil das Unterrichtsamt die Erlaubnis zum Verkauf zurückzog. Es hatte wiederholt Beschwerden gegeben, weil nicht alle Exponate beschrieben wurden bzw. weil diese Beschreibungen als unzureichend empfunden wurden.⁸⁶³ Diese Publikation wurde nicht nur lokal von den Besuchern direkt kritisiert, sondern sogar in einem Artikel in der *Hohen Warte*. Der Autor echauffiert sich über „[d]ie Geschmacklosigkeit in der Modernen Galerie in Wien, dem ahnungslosen Besucher fertig geprägte kritische Urteile zu verkaufen.“⁸⁶⁴ Kronfeld gab in seiner Broschüre mehrmals zu, dass ihm das Verständnis dafür fehlte. So schrieb er über Klimt, dieser sei

auf Wege geraten, auf welchen wir ihm nicht folgen könnten“. Er wünscht, daß Klimt „in Zukunft wieder Bilder schaffe, welcher der bei GEBILDETEN vorhandenen LOGIK und SITTE halbwegs genügen“. (!)⁸⁶⁵

Die weiteren Zitate, die der Autor des Warte-Artikels anführt, zeugen von allzu poetischen subjektiven Beschreibungen bis hin zu schlichtweg falschen Darstellungen.⁸⁶⁶ Der Beginn der Kunstschriftstellerei in der Modernen Galerie war also recht dilettantisch.

Der eigentliche Galeriekatalog wies lediglich die durchnummerierten Exponate mit Angaben zum Werk und einzelnen Stichworten zu den Künstlerviten auf. Wenn dieser erste Katalog doch mit einem bedruckten Wachsleinenumschlag und einem ansprechend etwas aufwändigerem Layout gestaltet wurde, so war dies trotzdem noch weit davon entfernt, was die Secession sich dafür vorstellte. Wilhelm Schölermann beschreibt das in *Ver Sacrum* folgendermaßen: „Ein Ausstellungskatalog sollte nicht mehr als das „nothwendige Übel“ erscheinen, „sondern auch noch nach Schluss derselben immer einen eigenen Wert“ behalten.“⁸⁶⁷ 1904 wurden für die Galerie 100

⁸⁶¹ Tietze 1926d, S. 18.

⁸⁶² BHA 1904, 99.

⁸⁶³ BHA 1905, 81.

⁸⁶⁴ AVA, CUM, Inv. Nr. 3767/1905.

⁸⁶⁵ Ebd.

⁸⁶⁶ Bei Böcklin etwa schreibt Kronfeld mit einem unangenehm schwülen Unterton „Ob die Blonden oder Braunen schöner seien, darüber gibt's glücklicherweise keine ewigen Kunstgesetze, das ist unentscheidbar. (...). Nun ist's das Vorrecht der Künstler, den ganzen Körper sehen und studieren zu dürfen. Wer auch nur als Dilettant ihnen bei ihren Studien folgen darf, der erkennt bald eine neue Welt voll Schönheiten. Seht nur aufmerksam im Ballsaale, im Konzert- und Theatersaale das Stückchen Rücken über dem ausgeschnittenen Kleide der jungen Dame, mir jeder Kopfbewegung entstehen neue Lichter und Schatten, huschen leise Bewegungen an der Haut dahin. Das ist so schön wie das Grübchen auf der Wange, das ist Freiheit des Ausdrucks genug, um sich in ein solches Stück Leben mit Maleraugen – und auch sonst – zu verlieben. Und nun malt uns ein Meister ein schönes Werk, das ganze Weib mit all seinen Schönheiten, nicht nur ein Stück, er malt es mit aller Kraft, so wie er es liebt.“ Im Weiteren erklärt Kronfeld überdies dem Impressionismus schlichtweg falsch.

⁸⁶⁷ Schölermann 1898a, S. 23.

Exemplare nachgedruckt.⁸⁶⁸ Insgesamt muss die Auflage allerdings deutlich höher gewesen sein, da im Juli 1905 noch 1073 Kataloge vorlagen, die sich bis September nochmal auf 751 reduziert hatten.⁸⁶⁹ Der verstärkte Verkauf könnte auch mit dem Wegfall der Konkurrenzbrochure von Kronfeld in Zusammenhang stehen. Am 11.2.1908 bat die Galerie-Inspektion um eine Neuauflage des Katalogs in einer Auflage von 450 Stück.⁸⁷⁰ Die Kataloge wurden in fünfter Auflage gedruckt und Ende Mai 1908 in Höhe von 2000 Exemplaren ausgeliefert. Von diesen waren ein Jahr später am 25.6.1909 noch 300 vorhanden. Zwar gab es in den Sommermonaten schwächere Besucherzahlen, aber die Vorarbeiten für eine Neuauflage sollten ins Auge gefasst werden.⁸⁷¹ Um den Katalogpreis, der 60 Heller betrug, niedrig zu halten, wurden ab der zweiten Ausgabe von 1904 sehr viele Werbekunden akquiriert. Von den insgesamt 144 Seiten waren immerhin ganze 30 Seiten Inseraten gewidmet.⁸⁷² Dennoch stieg infolge Inflation und weiterer Faktoren der Katalogpreis immer weiter, bis er 1921 50 Kronen kostete. Dies führte unter anderem zu einer Beschwerde eines Lehrers vom Landes-Realgymnasium in Stockerau, Dr. Friedrich Gatscha. Er hatte einen kostenfreien Öffnungstag gewählt und hielt den Besuch der Sammlung ohne Katalog für unmöglich,

weil die Bilder bloss mit Ziffern bezeichnet sind. In anderen Bildersammlungen, z.B. in der Sammlung im Rathause, ist alles, Künstler und Sujet, genau durch Beischriften angegeben. Sollte dies bei den in der Staatsgalerie ausgestellten Kunstwerken nicht tunlich sein, so könnte doch für die unbemittelten Kunstfreunde eine billigere Auflage des Kataloges hergestellt werden, was sich m.E. durch Hinweglassung der diesmal ganz und gar misslungenen Reproduktionen bewerkstelligen liesse.⁸⁷³

Als Lehrer, der die unterrichtsfreie Zeit zur Erweiterung seiner Bildung nutzte, empfand er den hohen Katalogpreis als persönliche Unbill seitens einer staatlichen Behörde, die ihn eigentlich unterstützen sollte. Es hatte sich auch in der Zeit eines Galeriedirektors nichts an der Beschriftungspolitik geändert, ebenso wenig wie an dem Bedürfnis der Besucher nach Aufklärung. Für den Katalog der zweiten Modernen Galerie wurden am 17.6.1929 1015 Exemplare geordert.⁸⁷⁴ In der Form entsprach dieser immer noch dem von 1903 mit kurzen Künstlerbiographien und nummerierten Werkangaben. Einziges Zugeständnis an die Besuchernutzung waren die Hinzufügung eines

⁸⁶⁸ BHA 1904, 118. Am 13.4.1904 schreibt Dreger, dass der Katalog fertig wäre und in den Druck könnte.

⁸⁶⁹ BHA 1905, 252.

⁸⁷⁰ BHA 1908, 40.

⁸⁷¹ BHA 1909, 250. Als die Verlagsanstalt Paul Cassirer am 3.4.1912 um einen „billigen, nicht illustrierten Katalog“ anfragt, wurde die Auskunft gegeben, dass der Katalog derzeit vergriffen wäre und der neue sich derzeit in Vorbereitung befände. (BHA 1912, 338)

⁸⁷² Die Bedingungen für die Akquise der Inserate für den Katalog sind wie folgt: eine ganze Seite kostet 100 Kronen abzüglich 33% für Acquisitionsspesen, also netto 66Kr 67h. Es sollen nur renommierte Firmen aufgenommen werden, die mindestens für die Dauer von zwei Jahren im Katalog inserieren. (BHA 1909, 52)

⁸⁷³ BHA 1921, 398

⁸⁷⁴ Bestehend aus 40 Seiten Text und 64 Seiten Bilder, erstere auf weißem rauem Natur-Naturpapier, letztere auf weißem Kunstdruckpapier, davon 407 Exemplare broschiert und mit Schutzumschlag adjustiert, ferner 104 Exemplare in Halbleinen gebunden. Für einen Teilbetrag von 7700 Schilling kamen zunächst die Museumsfreunde auf. Dieses Darlehen sollte aber später aus den Einnahmen zurückbezahlt werden. (BHA 1928, 436)

Grundrissen und einiger Bildreproduktionen und Raumaufnahmen. Dabei hatte das Unterrichtsamt schon Jahre zuvor die Direktion gemahnt:

Gleichzeitig muss dafür gesorgt werden, dass dem Publikum der Inhalt der Sammlungen sei es durch Einrichtung von Führungen, sei es durch Herausgabe von allgemein verständlich gehaltenen Katalogen oder Führern oder durch andere geeignete Mittel nähergebracht und nutzbar gemacht werde.⁸⁷⁵

Zuvor hatte es einen Versuch von Arthur Roessler gegeben einen populären Führer zur Modernen Galerie auf den Weg zu bringen. Roessler, der gerade aus dem Krieg zurückgekehrt war, reichte ein Exposé des Avalun-Verlages ein, in dem das durch ihn angeregte Projekt eines Bildbandes über die Staatsgalerie skizziert wurde.

Dass sich Wien nicht auch des gleichen Ruhmes (Theater und Musikstadt. Anm. d. Verf.in) im Hinblick auf die bildende Kunst erfreut, obgleich durch die Ausgestaltung der Museen, die zahlreichen Ankäufe künstlerisch bedeutenden Werke der Malerei und Plastik und in letzterer Zeit auch durch die Herausgabe monumentaler Künstler-Monographien, für die Pflege der bildenden Kunst ganz Ausserordentliches geleistet wird, hat seinen Grund darin, dass es an erzieherisch interpretierender Vermittlung zwischen der bildenden Kunst und dem bildungsbedürftigen und verlangenden Volk mangelt. Wo diese Vermittlung, wie in Deutschland, angestrebt und bestätigt wird, sieht man die Bemühung von schönstem Erfolge gekrönt. Es wird unbestreitbar das allgemeine kulturelle Niveau gehoben. Ganz besonders wichtig durch ihre Wirkung für den Staat ist die Popularisierung der heimatischen Kunst und ihrer Urheber, und der in heimatischen Museen und Galerien befindlichen, schatzwertigen Kunstwerke fremder Herkunft.⁸⁷⁶

Dieses Projekt wurde allerdings nicht weiterverfolgt. Möglicherweise versuchte man aus dem Schaden mit Kronfelds populärem Führer klug zu werden. Vielleicht schienen aber auch der Aufwand und der zu veranschlagende Preis für diese Publikationen zu hoch, da man ja bereits Beschwerden wegen des Preises für den Galeriekatalog eingeheimst hatte.

Die Frage des Erfolgs dieser Vermittlungsbemühungen besonders im Hinblick auf die moderne Kunst lässt sich an der Gründung einer Parallelgesellschaft ablesen. 1911 gründete Hans Tietze gemeinsam mit einigen Freunden die „Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst“. Dabei sei es darum gegangen, dem Interesse an moderner Kunst wieder ein Objekt zu geben, da diese seit den Secessionsjahren aus dem Bewusstsein des Publikums verschwunden wäre.⁸⁷⁷ Die Gesellschaft organisierte in den folgenden Jahren Vortragsreihen und Ausstellungen. Am 30.11.1929 wurde von Emil Frankl, dem Präsidenten der Gesellschaft ein Subventionsansuchen für eine Ausstellung gestellt. Die Begründung war, „daß die Kunstaussstellungen in ihrer jetzigen Form nur ei-

⁸⁷⁵ BHA 1919, 387.

⁸⁷⁶ BHA 1918, 616. Der Vorschlag des Avalun-Verlages beinhaltete neben einem Mappenwerk, einen bebilderten Katalog, illustrierte Monographien, einen populären illustrierten Führer, Ansichtskarten und die Einrichtung einer eigenen Verkaufsstelle.

⁸⁷⁷ Krapf-Weiler 1986, S. 94.

nen sehr geringen Kreis besonders vorgebildeter Personen interessieren, für die größere Allgemeinheit jedoch vollkommen wirkungslos bleiben.“⁸⁷⁸ In einer Besprechung dieser Ausstellung im Künstlerhaus schreibt Tietze selbst.

Die Ausstellung stellt sich in bewußten Gegensatz zu den üblichen Unternehmungen ihrer Art, sie will nicht wie diese unmittelbar künstlerischen Genuß bereiten, sondern die Voraussetzungen für die den Kunstwerken gemäße ästhetische Aufnahme dadurch schaffen, daß sie den Laien auf Werte aufmerksam macht, die das Kunstwerk unabhängig von seiner rein künstlerischen Qualität in sich schließt.⁸⁷⁹

Tietze führt weiters aus, dass diese Werte, auch wenn das Kunstwerk zeittypische Merkmale aufwies, absolut seien. Die Ausstellung sollte dies vor allem an Menschen vermitteln, die der Kunst eher fernstünden oder ihr möglicherweise kritisch gegenüberstünden.

Haberditzl berichtet über das Unterfangen Hans Tietzes eine Zeitschrift über die moderne Kunst herauszugeben. Der Titel lautete *Die Bildenden Künste* und erschien als Beilage von *Der Architekt*. Grundsätzlich begrüßte Haberditzl dieses Unterfangen, da es bisher kein solches Organ in Österreich gab. Bis dato schien ihm dieser Versuch jedoch nicht geglückt. Zu sehr beschränkten sich die ersten Hefte auf einzelne Künstlermonographien. Im Gespräch mit Tietze wurde herausgearbeitet, dass nicht nur die moderne Kunst, sondern auch ältere österreichische Kunst behandelt werden sollte, damit die „Gefahr der Überschätzung einzelner lebender Persönlichkeiten“ beseitigt würde.⁸⁸⁰ Trotz aller guten Vorsätze wird an den Ausführungen Tietze schon deutlich, dass er ein sehr hohes Niveau ansetzte, das wahrscheinlich weniger volkstümlich war als er sich das wünschte. Vielleicht aus diesem Grund beschreibt Alfred Stix 1930 die Lage rückblickend so, dass sich die vielen Popularisierungsbestrebungen „meist auf dem Gebiete verwässerter Kunstgeschichte“ bewegte und das Interesse des Publikums nicht dauerhaft binden konnten.⁸⁸¹ Man wäre seiner Meinung nach besser Lichtwark gefolgt und hätte dessen Ideen weiterentwickelt, aber in Wien „fand sich nicht der Mann dafür“.⁸⁸² Also konnte selbst Tietze trotz seiner Verdienste um die Neuordnung der Museen und seinen guten Intentionen hinsichtlich einer volkstümlichen Vermittlungsarbeit seine Zeitgenossen nicht überzeugen. Anderswo konnte man mit den Bemühungen um die Erschließung eines neuen Publikums große Erfolge erzielen, vor allem in dem historisch in dieser Hinsicht recht unbeleckten USA. Die Geldmittel waren dabei denen europäischer Museen weit überlegen, so dass die Wohltaten, die der Aufsatz *Was die amerikanischen Museen zur Hebung ihrer Besucherzahlen machen* aufzählt, in diesem Ausmaß kaum umzusetzen waren. Darin ist die Rede von

⁸⁷⁸ Zit. nach Forsthuber 1992, S. 177.

⁸⁷⁹ Tietze 1930b, S. 160.

⁸⁸⁰ BHA 1917, 164. 1919 wurde die Subvention dieser Zeitschrift erneut befürwortet mit dem Hinweis, dass sie erfolgreich bemüht wäre, das Niveau zu halten. (BHA 1919, 393)

⁸⁸¹ Stix 1930, S. 60 – 61.

⁸⁸² Ebd. S. 61.

Museen, die für Aktivität und erzieherische Propaganda gemacht wären. Die meist private Finanzierung dieser Institutionen verlangte den Mitarbeitern, die zudem eher publikumsnahe Praktiker als Wissenschaftler waren, wirtschaftliches Handeln ab.⁸⁸³ Dieses Ziel wurde vor allem durch große Ausstellungen erreicht, die einen großen Interessenkreis ansprachen.⁸⁸⁴ Der Schwerpunkt aller Bemühungen lag aber auch dort auf Führungen und Kursen, wobei letztgenannte in hoher Zahl veranstaltet wurden.⁸⁸⁵ Ein entscheidendes Distinktionsmerkmal zu den europäischen Veranstaltungen war dabei die Diskussion, die sich an die Kurse anschloss und somit jedem Teilnehmer die Möglichkeit bot, das eben erlernte aktiv anzuwenden oder zu reflektieren. Dieser pädagogische Ansatz wurde besonders deutlich in der Fokussierung auf die Erziehung der Schüler.⁸⁸⁶ Dazu gab es in den Museen nicht nur Museumspädagogen als Mitarbeiter, sondern auch als Hauptverantwortlichen einen „Director of educational work“. Zudem sah man dort die Ausbildung dieser Fachkräfte als staatliche Aufgabe, weil ihre Arbeit in der Erziehung der Öffentlichkeit bestand.⁸⁸⁷ Auch unter Berücksichtigung, dass der Autor diese ganzen Maßnahmen aus einer möglicherweise idealisierenden Fernsicht beschreibt und nicht jedes amerikanische Museum über solche Geldmittel oder Programme verfügte, war und ist man in Europa doch bis heute größtenteils weit von dieser Realität der Museumspädagogik entfernt. Alfred Lichtwark hatte zwar bereits schon 1887 ausgerufen, dass der Weg zu den Eltern durch die Kinder ginge und umgekehrt das Kind der Mutter, die sehen gelernt hätte, ebenso zu einem „sehenden, anschauend genießenden Menschen“ würde.⁸⁸⁸ Einige Jahre später verlagerte sich dieser natürliche Ansatz, dass man das Kunstverständnis quasi mit der Muttermilch aufsaugen könnte, in Richtung einer deutlich bildungsbürgerlichen Idee. Die Museen stünden für Lichtwark als „Ergänzung zu dem historisch-philologischen Wesen der Schulen und Universitäten“.⁸⁸⁹ Damit ist die Arbeiterklasse, die nur basale Schulerfahrung hatte, schon ausgeschlossen. Die Idee sich auf die Schüler zu fokussieren, verfolgte man in Wien tatsächlich auch,

⁸⁸³ Anonym (Belvedere) 1931, S. 74.

⁸⁸⁴ Ebd., S. 76. So konnte das Metropolitan Museum in New York durch solche Ausstellungen 1929 einen Zuwachs um 210.000 Besucher verzeichnen. Als ein weiteres Mittel, um Besucher in die Museen zu locken, wurden Museumskonzerte erwähnt, die in amerikanischen Museen regelmäßig stattfanden, was sich in Europa allerdings bis heute nicht durchgesetzt hat.

⁸⁸⁵ Anonym (Belvedere) 1931, S. 76. Wiederum im Metropolitan Museum gab es 1929 427 Erwachsenenkurse, 282 Kurse für Kinder, 128 Studienkurse (study hours) für Lehrer und sonstiges Fachpersonal und 556 Kurse von Colleges und Universitäten. All diese Kurse zusammen genommen wurden von 297.000 Menschen besucht.

⁸⁸⁶ Ebd., S. 76 – 77. Speziell wurden nicht nur gruppenweise Besuche ganzer Klassengemeinschaften angeboten, sondern auch eigene Kurse und Führungen für Jugendliche und an schulfreien Samstagen sogenannte „museum games“, die in Gesprächen mit Museumsmitarbeitern bestanden.

⁸⁸⁷ Ebd., S. 76 – 78. Neben diesen persönlichen Führungen hatte man auch technologisch gesehen aufgerüstet. Es gab teilweise Museen, die Führungen per Schallplatten durchführten und andere die Filme herstellten und diese im eigenen Vortragssaal für Schulklassen oder auch andere Besucher abspielten. So z.B. *Behind the Scenes in the Metropolitan Museum* oder *The hidden Talisman*. Auch der Rundfunk wurde genutzt, um darüber Vorträge über sämtliche Ausstellungen zu senden.

⁸⁸⁸ Seydlitz 1887, S. 36.

⁸⁸⁹ Lichtwark 1904, S. 12.

wenn auch eher abstrakt und eher kritisch als konstruktiv. Josef Bernhard schrieb zur Staatsgalerie 1916:

Denn unserem Volke, dem leider in der Schule, weder in Volksschulen noch in Mittelschulen fast gar kein Einblick in die Kunst mit auf den Lebensweg gegen wird, tut wahrhaft künstlerische Anregung dringend not. Auf keinem Gebiete macht sich ja bekanntlich Unbildung und kitschigster Allerweltsgeschmack so breit wie gerade im Kreise der bildenden Künste.⁸⁹⁰

Das Stichwort Bildung ist in diesem Zusammenhang wichtig und auch die Abwertung eines „gewöhnlichen“ Kunstverständnisses als Kitsch. Indem versucht wird eine „niedrige“ Klasse auf ein höheres Niveau zu bringen wurde verkannt, dass auch etwas Hohes heruntergebrochen werden könnte ohne Schaden zu nehmen. Auch Hans Tietze schlug in diese Kerbe, indem er von einem Publikum spricht, „dessen künstlerische Sinn von der Schule an vergiftet, dann durch eine Preßkritik ohne Verantwortlichkeitsgefühl mißleitet und durch einen offiziellen Konventionalismus gänzlich verdorben wird.“⁸⁹¹ Diese Aussage suggeriert ein Machtgefüge von einer belehrenden Autorität – Lehrer, Presse, etc. – und einem willenlosen naiven Zögling, der nolens volens davon geformt wird. Mehr als die üblichen Schulklassenbesuche wurden von der Staatsgalerie nicht angeboten.

Es gab aber ein anderes Projekt, das die Kunst sozusagen zu den Leuten bringen wollte. Das sogenannte Wandermuseum war eine Sammlung von 220 hochwertigen, aber einfarbige Reproduktionen, die Meisterwerke der Malerei und Plastik aus dem vergangenen Jahrhundert zeigten.⁸⁹² Diese wurden zunächst auf Pappe aufgezogen, passepartouriert und dann in weiche Holzrahmen gespannt bevor sie in einem äußeren Rahmen (Erlenholz mit Ahornschwarte, grau gebeizt) mit eingeklebter Glastafel gefasst wurden.⁸⁹³ Dadurch erzielte man einen hochwertigen Eindruck von musealer Qualität. Zweck dieses vom Unterrichtsministerium übersehene mobile Museum war

in Städten der einzelnen Kronländer der Monarchie, welche derzeit mangels entsprechender Kunstsammlungen der Fühlungnahme mit der bildenden Kunst und ihrer Entwicklung zu entbehren, das Verständnis für bildende Kunst im allgemeinen zu wecken und zu vertiefen.⁸⁹⁴

Zu dem eigentlichen Wandermuseum gab es ein Begleitprogramm mit Lichtbildvorführungen, die sich mit den „wichtigsten Erscheinungen der gesamten Kunstentwicklung“ befassten. Dabei handelte es sich laut Eigenaussage

⁸⁹⁰ Bernhard 1918, S. 9.

⁸⁹¹ Tietze 1919b, S. 66.

⁸⁹² BHA 1909, 46, Q 9. Man zeigte keine Architektur, weil dies einerseits den Rahmen gesprengt hätte. Andererseits ging man erstaunlicherweise davon aus, dass man davon keine sinnvollen Abbildungen machen könnte und damit den Betrachter ohne beigelegte Erklärung zu sehr verwirren würde. Architektur wurde also nur in den Lichtbildvorträgen gezeigt.

⁸⁹³ Ebd. Die Reproduktion erfolgte sowohl als Fotografie wie als Kombinationsdruck, farbiger Stich oder Heliogravüre.

⁸⁹⁴ Ebd.

nicht um eine trockene kunstgeschichtliche Abhandlung, nicht um Daten und Namen, sondern darum, die Hauptprobleme, welche der Kunst verschiedener Zeit gestellt wurden, ihr Verhältnis zum Leben und zur allgemeinen Entwicklung zu erläutern und sie dem Herzen der Zuhörer näher zu bringen. Es dadurch auch ein Standpunkt zur Betrachtung des Museums selbst gewonnen werden.⁸⁹⁵

Eine Diskussion darüber war allerdings nicht vorgesehen, der Zuschauer sollte anhand des Wandermuseums die in den Vorträgen „gewonnenen Anschauungen durch wiederholtes Betrachten“ festigen und vertiefen.⁸⁹⁶ Inhaltlich konzentrierte man sich deshalb auf die letzten ca. 100 Jahre, da man befand, dass die älteren Kunstwerke bedingt durch den Historismus dem Publikum vertrauter wären als die neue Kunst. Dieser „Mangel an Vertrautheit mit den Schöpfungen dieser Epoche [bedeutete] eine entschiedene Lücke und Verarmung unseres Kunstempfindens.“⁸⁹⁷

Zu Anfang waren es 15 Kisten, die an die jeweiligen Orte verschickt wurden. Dort konnte die Ausstellung, die jeweils ca. drei bis sechs Wochen gezeigt werden sollte, schnell auf- und auch wieder abgebaut werden. Jedes Bild war nummeriert, was mit einer beigelegten Erklärung zur richtigen Anordnung der Bilder verbunden war. Die Hängung erfolgte in zwei Reihen, teilweise konnten die Bilder aber auch auf Pulte gelegt werden. Insgesamt wurde von der Ausstellungslokalität daher ca. 120 laufende Meter gut ausgeleuchtete, möglichst helle Wandfläche erfordert.⁸⁹⁸ Zusätzlich dazu benötigte man einen Vortragssaal, der möglichst nicht mit dem Ausstellungsraum identisch sein sollte. Der vom Ministerium geschickte Vortragende sollte die Aufstellung überwachen und möglichst im Vorhinein schon Grundrisse und Querschnitte zur Verfügung gestellt bekommen. Er selbst würde an dem Ort vier bis fünf Vorträge halten und dafür eine Woche vor Ort sein und sich bezüglich der Vortragssprache nach den Wünschen vor Ort richten. Immerhin wurde darum gebeten diesem Redner mitzuteilen, ob es zuvor irgendwelche künstlerischen Veranstaltungen gegeben hätte und welche speziellen Verhältnisse vor Ort zu beachten wären, damit man an Bekanntes anknüpfen konnte.

Man betrieb also insgesamt einen beachtlichen Aufwand von der günstigen und korrekten Hängung über die fast professionelle Rahmung zu einem beinahe museumspädagogischen Begleitprogramm. Die Kosten waren ebenfalls nicht ganz zu vernachlässigen. Man rechnete mit 1300 bis 1400 Kronen, die teils vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht und teils von den lokalen

⁸⁹⁵ BHA 1909, 46, Q 9.

⁸⁹⁶ Ebd.

⁸⁹⁷ Ebd.

⁸⁹⁸ Die Fläche musste jedoch nicht unbedingt an einem Stück liegen, es konnten auch Holzwände von 2,5 bis 3 m Höhe eingebaut werden oder mehrere Räume genutzt werden. Die Wandfarbe wurde als „licht“ angegeben, entweder tapeziert oder mit Stoff bespannt. (Ebd.)

Gastgebern finanziert wurden.⁸⁹⁹ Nachdem Dörnhöffer zum Direktor der Modernen Galerie bestellt wurde, übertrug man ihm 1910 die Verwaltung dieses Wandermuseums, zuvor war Heinrich Schwarz in seiner Zeit an der Hofbibliothek damit betraut gewesen. In der IV. Jahressitzung des Kunstrates wurde am 24.11.1903 unter Vorsitz von Minister Hartel die erfolgte Gründung eines Wandermuseums verkündet.⁹⁰⁰ In den ersten Städten, Aussig und Teplitz, war noch Moritz Dreger für den Aufbau und die Vorträge verantwortlich. Nach diesem erfolgreichen Testlauf hatten sich gleich weitere Städte, unter anderem Königgrätz, Brünn und Olmütz als Stationen beworben. Diese Einrichtung war eine spezifisch österreichische, da sie auf der Mannheimer Konferenz ausdrücklich erwähnt wurde.⁹⁰¹ Auf einer anderen Ebene war auch die Moderne Galerie eine solche Vorbildsammlung der besten Meisterwerke neuerer Kunst, die dem Betrachter erstmals diese moderne Kunst näherbringen sollte. Insofern war die Verantwortungsübertragung an den Direktor nur folgerichtig. Auf der Vermittlungsebene war das wandernde Museum der fest installierten Galerie jedoch voraus, weil es in jeglicher Hinsicht näher bei den Menschen war. 1918 war das Wandermuseum augenscheinlich eingeschlafen. Die Papptafeln lagerten zunächst in der Staatsgalerie, wurden dann aber auf Grund des drängenden Raummangels in einen Kellerraum im Gebäude der technischen Hochschule verbracht.⁹⁰²

Dort ruhte diese Pappsammlung einige Jahre bis 1937 eine Wanderausstellung mit echten Ölgemälden aus der Staatsgalerie entsandt werden sollte. Diese erfüllten den gleichen Zweck wie das Wandermuseum mit den Reproduktionen. Die Gemäldeausstellung war für März desselben Jahres in drei Erdgeschoßräumen des Oberen Belvederes als 26. dort stattfindende Ausstellung geplant worden. Unter dem Titel *Eine Wanderausstellung Altwiener Malerei aus der Österreichischen Galerie in Wien* sollten 40 bis 50 Werke führender und exemplarischer Meister wie Waldmüller, Fendi, Danhauser, Amerling, Gauermann etc., zusammengestellt werden. Danach sollte diese Ausstellung dann jeweils ein bis zwei Wochen lang in mehreren kleineren niederösterreichischen Städten ohne eigenes Museum gezeigt werden. Dafür sollte sogar ein eigener kleiner Katalog gedruckt werden, der offenbar neben den üblichen Angaben zu den Werken auch einen Einleitungstext enthalten sollte. Dieser kleine Text wurde euphemistisch oder auch euphorisch als „wirksamster Popularisierungsbehelf“ bezeichnet.⁹⁰³ Diese Art von Wanderausstellung wurde als ideale Lösung gesehen

⁸⁹⁹ Darin waren enthalten: Transport der Kisten vom vorherigen Ausstellungsort, zweimalige Spedition innerorts, kleinere Adaptierungsarbeiten am Ausstellungslokal, Plakate, Honorar und Reisekosten für den Vortragenden. Exkludiert, da zu variabel waren: evtl. Miete für Ausstellungs- oder Vortragräume, Aufsichtsgehälter, Heiz- und Beleuchtungskosten. (BHA 1909, 46, Q 9)

⁹⁰⁰ AVA, CUM, Inv. Nr. 10415/1903.

⁹⁰¹ Beringer 1903/1904, S. 184.

⁹⁰² BHA 1918, 573, Q 1.7.

⁹⁰³ BHA 1936, 394, Q 1.17.

Menschen zu einem Museumsbereich anzuregen. Geplant wurde von der Peripherie her zum Zentrum zu gehen und solche Ausstellungen auch in den Wiener Bezirken abzuhalten. Inhaltlich wurde die Altwiener Malerei gewählt, da diese die dem Publikum zugänglichste wäre, weil sie die „meisten Beziehungen zum analogen Eigenbesitz der Ausstellungsbesucher“ hätte, also als Drucke in den Wohnzimmern hing. Was zu Beginn des Wandermuseums noch fast moderne oder auch zeitgenössische Kunst war, mutet nun dreißig Jahre später etwas veraltet an. Man hatte ganz offensichtlich nicht mehr den Anspruch die moderne Kunst zu vermitteln, um den Besucher in Fühlung mit aktuellen Entwicklungen zu bringen. Vielmehr setzte sich ein Konservatismus durch, der unbestrittene akademische Künstler dem Publikum vorstellte. Durch diesen Kunstkontakt erhoffte man sich, dass die wissenschaftlichen Beamten bei ihren Führungen in der Galerie dann leichter anschließen könnten.

Parallel zu den wenigen populärwissenschaftlichen Bemühungen verfolgte die Moderne Galerie auch eine wissenschaftliche Zielsetzung. So wurden neben den Publikationen, die einzelne Ausstellungen begleiteten, auch Versuche unternommen eine eigene Schriftenreihe zu initiieren. So gab es von 1917 bis 1921 zunächst die *Mitteilungen aus der österreichischen Staatsgalerie*. Diese listeten jedoch lediglich Neuerwerbungen auf und hatten in dem Sinne keinen wissenschaftlichen Anspruch. Zwischen 1922 bis 1934 gab es *Belvedere. Illustrierte Zeitschrift für Kunstsammler*⁹⁰⁴, die allerdings nicht von der Galerie herausgegeben wurde. Die Herausgeber waren Edmund Wilhelm Braun und Wilhelm Suida, spätestens ab 1929 übernahm Alfred Stix. Die durch den Namen suggerierte enge Verbindung war allerdings nicht konfliktfrei. In einem Brief vom 17.1.1922 schrieb Dörnhöffer aus München an seinen Nachfolger nach Wien, dass er den ersten Band der neugegründeten Zeitschrift erhalten habe und ob Haberditzl nicht gegen diesen Missbrauch des Namens Einspruch einlegen könnte.⁹⁰⁵ Ob von Seiten Haberditzls irgendwelche Schritte in dieser Richtung unternommen wurden, ist unklar. In den ersten paar Jahren trugen die Mitarbeiter der Staatsgalerie und auch Direktor Haberditzl einige wenige Aufsätze bei und nach einer Pause später wieder unter der Herausgeberschaft Alfred Stix. Mit ihm war das Verhältnis besser, da Stix und Haberditzl in einigen Kommissionen bereits zusammengearbeitet hatten. Da die Zeitschrift unter Stix nur noch unregelmäßig erscheinen konnte, bat Stix 1932 sogar noch persönlich bei Haberditzl um eine Eingabe beim Amalthea-Verlag, damit die Zeitschrift nicht aufgegeben würde.⁹⁰⁶ Eine besonders enge Verbindung kann aus dieser Anfrage nicht konstruiert werden. Wie der spätere Untertitel *Kunst und*

⁹⁰⁴ Die Zeitschrift erschien von 1922 – 1926 im Krystall-Verlag, ab 1927 im Verlag des Belvedere und ab 1929 im Amalthea-Verlag. Mit letzterem Verlag erhält sie wiederum einen neuen Untertitel: *Monatsschrift für Sammler und Kunstfreunde*. Der Inhaltsschwerpunkt blieb dennoch auf der alten Kunst bestehen.

⁹⁰⁵ WB Dörnhöffer 1922.

⁹⁰⁶ BHA 1932, 48. Nach 1934 erschien keine weitere Zeitschrift, sie wurde aber vorerst nicht offiziell eingestellt. Am 24.2.1938 erhielt die Staatsgalerie Anfrage von Alma Spörri, die sich nach dem Verbleib von *Belvedere* erkundigte. Bruno

*Kultur der Vergangenheit*⁹⁰⁷ bereits indiziert, beschäftigte sich die Zeitschrift vorwiegend mit alter Kunst. Inhaltlich gab es wenig Berührungspunkte zur Staatsgalerie, wenn man von gelegentlichen Besprechungen Wiener Ausstellungen oder Kunstauktionen und einzelnen Aufsätzen zu den Untermuseen absieht. Die Zeitschrift konnte daher nicht als offizielles Sprachrohr der Galerie gelten, auch wenn das wissenschaftliche Niveau so hoch war, wie Haberditzl es sich wohl für eine eigene Galeriepublikationen gewünscht hätte.

1926 wurde entsprechend ein Jahrbuch der Österreichischen Galerie gegründet. Unter dem Titel *Amicis* wurde es 1926 mit Hilfe einer Subvention des Vereins der Museumsfreunde in Höhe von 2000 Schilling Subvention veröffentlicht.⁹⁰⁸ Der herausgebende Krystall-Verlag plante zunächst sechs Hefte, die in loser Folge erscheinen sollten, jeweils im Umfang von 16 Seiten und mit mindestens sechs Bildtafeln. Im Durchschnitt rechnete man mit einem Absatz von 200 Exemplaren, die 12 Schilling kosteten, für Mitglieder der Museumsfreunde vergünstigt 9. Bei Kosten von 250 Schilling pro Einzelheft für Autorenhonorare und redaktionelle Arbeiten, wäre bei guten Verkäufen ein lukratives Geschäft für den Verlag gegeben. Kurz vor Erscheinen des letzten Heftes am 27.1.1927 fragte der Krystall-Verlag jedoch an, ob eine weitere Subvention in Höhe von mindestens 9000 Schilling möglich sei, da ansonsten ein weiteres Erscheinen der Zeitschrift nicht möglich sei. Die Abonnements deckten die Kosten nicht. Heinrich Schwarz, der seitens der Galerie die Leitung der Zeitschrift innehatte, beklagte beim Verlag die mangelnde Werbung, worauf er am 9.8.1926 Auskunft über die erschienenen Inserate, die Empfänger von Rezensionsexemplaren und die sonstigen Werbemaßnahmen erhielt.⁹⁰⁹ Insgesamt waren dafür die Kosten sehr hoch und überstiegen auch das dafür angesetzte Budget. Der Abteilungsleiter für Vertrieb und Propaganda war jedoch zu diesem Zeitpunkt noch zuversichtlich, dass sich das Blatt bezüglich des Absatzes der Zeitschrift noch wenden könnte. Er weist auch daraufhin, dass insgesamt tatsächlich schon über 200 Hefte

Grimschitz erklärte daraufhin am 17.5.1938, dass die Zeitschrift nicht eingegangen wäre, nur in sehr großen Zeiträumen erschiene. (BHA 1938, 134)

⁹⁰⁷ Der Untertitel änderte sich mehrere Male. Ab 1924 lautete er *Kunst und Kultur der Vergangenheit. Zeitschrift für Sammler und Kunstfreunde*, ab 1925 (Bd. 7) *Kunst und Künstlerische Kultur der Vergangenheit*.

⁹⁰⁸ BHA 1926, 41.

⁹⁰⁹ Inserate erschienen im *Börsenblatt* (zweimal, halbseitig), im *Österreichischen Buch- und Musikalienanzeiger* (viertelseitig), im *Orplid* (halbseitig), in *Der Wächter* (ganzseitig), in *Österreichische Bau- und Werkkunst* (viertelseitig), in *Das Werk*, Zürich (achtelseitig), in *Kunst und Künstler* (viertelseitig), in *Die Bücherstube* (viertelseitig), im *Repertorium für Künstler*, Berlin (viertelseitig), in *Onze Kunst*, Amsterdam (halbseitig), in *Literarische Welt* (viertelseitig), in *Hellweg* (viertelseitig) und im *Blauen Bücherkurier* (viertelseitig). Offenbar richtete man sich bei der Werbung eher an ein bildungsbürgerliches Publikum als an wissenschaftliche Kreise. Die Auswahl der Rezensenten war etwas anspruchsvoller und umfasste: *Die Horen*, Berlin, *Zeitschrift für Bildende Kunst*, *Reichspost*, *Neue Freie Presse*, *Cicerone*, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, *Neues Wiener Journal*, *Der Sammler*, *Der Kunstwanderer*, *Literarische Welt*, *Orplid*, *Neueste Wiener Nachrichten*, *Das Kunstblatt*, *Westermanns Monatshefte*, *Die Kunst*, *Deutsche Kunst und Dekoration*, *Kölnische Zeitung*, *Hannoverscher Kurier* und das *Berliner Tagblatt*. Außerdem wurden 2500 Prospekte und 3000 Briefeinlagezettel verteilt, mit Buchhandlungen verhandelt *Amicis* in ihren Schaufenstern aufzustellen und Bibliotheken mit Plakaten versorgt. (BHA 1926, 41)

versandt wurden, wobei darunter viele Commissions- und Freiexemplare waren. Während des Erscheinens der Hefte gab es immer wieder Probleme mit Druckplatten, die noch nicht trocken waren, was den Auslieferungstermin verzögerte und für Unmut bei den Abonnenten sowie bei Heinrich Schwarz sorgte.⁹¹⁰ Auch wurden die Kosten für die Reproduktionen, die die Galerie zu tragen hatte, immer höher und die Organisation der Aufnahmen immer aufwändiger. Obwohl die Zeitschrift im kleinen Kreis der Museumsleiter durchaus auf positive Resonanz stieß, wurde sie schließlich eingestellt.

Ansonsten wurden die Mitarbeiter der Galerie immer mal wieder von Externen eingeladen Aufsätze zu speziellen Themen einzureichen. Meistens wurde dies aber wegen Zeitmangels abgelehnt, wenn sich überhaupt eine Antwort findet. Friedrich Dörnhöffer wurde zum Beispiel am 4.11.1910 vom Allgemeinen Künstlerlexikon aufgefordert Beiträge zu österreichischen Künstlern zu verfassen. Da ihm dies seine Amtsgeschäfte allerdings zeitlich nicht erlaubten, machte er den Vorschlag insofern behilflich zu sein, indem er dem AKL Vorschläge für kompetente Autoren zukommen lassen wollte. Er forderte daher eine Liste der gewünschten Lemmata an.⁹¹¹

Auch sein Nachfolger Franz Martin Haberditzl hatte wenig Zeit für diese wissenschaftliche Tätigkeit. Er veröffentlichte sehr vereinzelt Aufsätze zu verschiedenen Themen und beschäftigte sich schwerpunktmäßig in den 30er Jahren mit der Barockkunst, insbesondere mit Maupertsch.⁹¹² In diesem Bereich bestanden die größten Forschungslücken und so lag es gewissermaßen in seinem Verantwortungsbereich, diese anhand seines bevorzugten Zugangs zu vielen Originalwerken zu schließen. Größere Monographien, die nicht mit den Galeriekatalogen in Verbindung stehen, finden sich nicht. Sein enger Mitarbeiter, Bruno Grimschitz, hatte gemeinsam mit Karl Ginhart ein Werk über den Dom zu Gurk veröffentlicht, ein Thema, das weit außerhalb der Staatsgalerie lag.⁹¹³ Daneben publizierte er aber eine ganze Reihe von Aufsätzen in Kunstzeitschriften, die sich häufig

⁹¹⁰ Zudem wurde dadurch auch das Presserechtsgesetz verletzt, weil der Erscheinungsrhythmus gestört wurde und dies nicht angezeigt worden war. Es gab also darüber noch Sitzungen mit dem Innenministerium. Zuvor hatte es Verhandlungen mit dem Schroll-Verlag gegeben, der wohl etwas teurer war. Er forderte aber alle Drucksachen bei Christoph Heisser und Söhne durchzuführen, damit ein tadelloser Ablauf gewährleistet würde. Außerdem würden dann alle Museumspublikationen in einer Hand liegen, da Schroll auch die Galeriekatalog verlegte. (BHA 1926, 41) Sich für das günstigere Angebot entschieden zu haben war teuer erkaufte, wenn man die Mängelliste der Zusammenarbeit mit der Druckerei der Wahl des Krystall-Verlags betrachtet. Schroll hatte zudem, wie zuvor schon der Avalun-Verlag, vorgeschlagen kleine Monatshefte zu publizieren und in dieser Reihe zu bestimmten Themen auch Sonderhefte zu publizieren. Mit letzteren könnte Haberditzl „seine Bestrebungen (...) verfolgen“. Wie diese genau aussahen kann nicht nachvollzogen werden, da dies nur Thema bei mündlichen, nichtprotokollierten Sitzungen war.

⁹¹¹ BHA 1910, 471. Gut ein halbes Jahr später, am 8.7.1911, schlug Dörnhöffer dann den damals noch am Kupferstichkabinett tätigen Franz Martin Haberditzl für die Artikel *Clarot* und *Cossmann* vor. Außerdem Oskar Pollak vom österreichischen Museum für Kunst und Industrie für *Chadt*, *Rudolž Cizjek*, *Franz Cizjek* und *Max Christian*. (BHA 1911, 670)

⁹¹² BHA 1931, 93, Q 1.16.

⁹¹³ Durch diese gemeinsame Veröffentlichung findet sich eine der wenigen direkten Verbindungen des Museums zur Universität, die in den Hausakten dokumentiert sind. Ansonsten gibt es nur einmal einen Hinweis, dass Josef Strzygowski einen Seminarkurs in der Österreichischen Galerie abgehalten hat. (BHA, 1924 327) Über weitere Affiliationen ist nichts bekannt.

mit moderner Kunst beschäftigten.⁹¹⁴ Die Publikationen des wissenschaftlichen Assistenten Heinrich Schwarz lassen sich vornehmlich im Bereich des 19. Jahrhunderts verorten.⁹¹⁵ Anhand dieser Befunde lässt sich eine grobe Einteilung vornehmen: Direktor Haberditzl war für die Barocksammlung zuständig und sachverständig, Kustos Grimschitz in ebensolcher Weise tätig für die Moderne Galerie und der langjährige wissenschaftliche Assistent Schwarz für die Galerie des 19. Jahrhunderts. Dies war allerdings nur eine sehr vage Einteilung, da jeder Mitarbeiter, bei der entsprechend vorliegenden Aufgabe, sei es die Einrichtung eines neuen Museums oder nur einer Ausstellung gleich eingebunden wurde.

2.1.3. *Ästhetisches Erlebnis vs. wissenschaftliche Bildung als Museumsziel*

Die verschiedenen Vermittlungsversuche sollten einerseits dem Publikum ein solides Grundwissen über die historische Entwicklung der Kunst geben. Daneben sollte aber auch die Befähigung zum Kunstgenuss vermittelt werden und eng damit verbunden die Ausbildung eines guten Geschmacksurteils. Geschmack meint dabei kein subjektives Empfinden, „sondern die Summe der ästhetischen Präferenzen, die für eine bestimmte Zeit und eine bestimmte Gruppe charakteristisch waren.“⁹¹⁶ Nach dieser Definition ist der Geschmack schwieriger zu fassen als das wissenschaftliche Urteil. Diese Dichotomie von wissenschaftlichem und ästhetischen Interesse an der Kunst, spaltete auch das Publikum. Während das Bildungsbürgertum in der Galerie mit eigenem Wissen und möglicherweise auch nur vorgegebenem Sachverstand glänzen konnte, war die Kunstwahrnehmung in der Tradition Heinrich Wölfflins potentiell für alle offen.⁹¹⁷ Zwischen diesen beiden Polen gab es trotz aller Bemühungen keinen wirklichen Kompromiss. Man versuchte stattdessen mancherorts die Sammlungen aufzuteilen in Schau- und Studiensammlung, um beiden Interessen gerecht zu werden.⁹¹⁸ Dabei wurde von Lichtwark auch hervorgehoben, dass die Fähigkeit zum „richtigen Sehen“

⁹¹⁴ So veröffentlichte Grimschitz in der *Zeitschrift für Museumskunde* veröffentlichte er einen Aufsatz über die Moderne Galerie ebenso wie in den *Österreichischen Kunstbüchern* oder im *Cicerone*.

⁹¹⁵ Schwarz' Hauptwerk war *Davis Octavius Hill, der Meister der Photographie*, das 1931 in Leipzig erschien. Daneben publizierte er zahlreiche Aufsätze wie *Bildnisse Zacharias Werners* in der Zeitschrift *Hochland*, im *Belvedere* ein Referat über die XIV. Ausstellung im Oberen Belvedere und in der *Zeitschrift für Österreichische Kunst* einen Artikel über die *Neuerwerbungen der Galerie des XIX. Jahrhunderts*. Dazu kamen ein Aufsatz im *Bulletin de la Société française de Photographie* über *L'œuvre de Renger Patzsch*, ein Artikel für den Thieme Becker, Buchbesprechungen in der *Photographischen Korrespondenz*, die Redaktion an Carl Molls Jakob Emil Schindler-Monographie und das Verfassen der Einleitung zum Katalog der Sammlung Eduard Perger. Über diese Tätigkeit mussten 1931 alle Museumsmitarbeiter in einem erstmals eingeholten Jahresbericht Rechenschaft ablegen. (BHA 1931, 93, Q 1.16)

⁹¹⁶ Joachimides 1995a, S. 11.

⁹¹⁷ Klonk 2005, S. 481.

⁹¹⁸ Wiederum war hier eine naturwissenschaftliche Sammlung das Vorbild. Eine solche Aufteilung wurde 1801 von Karl Möbius, dem Direktor des Berliner Naturkundemuseums vorgeschlagen. Unter deutschen Museumsdirektoren wurde im Verlauf der Jahre weiter darüber diskutiert, wo die Grenze zwischen diesen beiden Einrichtungen zu ziehen wäre und was dafür ausgegliedert werden sollte. (Joachimides 2001, S. 105)

bei anderen Völkern besser ausgeprägt wäre: „Der Franzose, der Engländer, sie lernen richtig sehen, wie sie richtig sprechen lernen. Sie eignen sich bereits früh einen festen Maßstab für die Beurteilung der Dinge, für die Abschätzung ihres Wertes an.“⁹¹⁹ Dagegen wäre der Deutsche geradezu kunstblind und könnte vor allem kritisieren, ohne dabei auf das Werk einzugehen.⁹²⁰ Durch dieses anspruchsvolle Diskutieren über Kunst, das durch die Dominanz der Philosophie in der Wissenschaft hervorgebracht worden war, hatte sich ein Stand von Kunstsachverständigen herausgebildet, die keinen Platz für die unmittelbare Kunstbetrachtung fanden. Lichtwark sah darin das Problem, dass das künstlerische Element der Kunst nicht mehr wertgeschätzt wurde, sondern das Werk nur noch im wissenschaftlichen Zusammenhang gesehen wurde.

Die heutige deutsche Kunstbildung ist noch wesentlich ein Produkt dieser Zeit. Das Kunstwerk soll in erster Linie etwas zu denken, etwas zu erraten aufgeben. Nicht in der Erscheinung, sondern in den Gedanken werden die Wurzeln der Kunst gesucht.⁹²¹

Damit verlor man einen großen Teil des Publikums, das wegen mangelnder Vorbildung eben nichts erraten, sondern vor allem sehen konnte und wollte: „Der größte Teil des Publikums geht ja nicht in die Museen, um zu studieren, sondern um zu genießen. Die Belehrung stellt sich erst hintendrein und unbemerkt ein.“⁹²² Da vor allem das kunstgeschichtlich weniger gebildete Publikum eine Mehrheit darstellte, wurde ein Angebot an dieses als wichtige Aufgabe des Museums angesehen:

Was aus gemeinen Mitteln hergestellt wird, muss dem allgemeinen Interesse dienen. Nun hat aber die weitaus grösste Zahl der Bürger an der Kunst ganz gewiss kein anderes Interesse als ein ästhetisches. [...] Eine Stadt [...] hat nicht einmal das Recht, ihr Museum, das sie auf gemeine Kosten und zum gemeinen Besten zu schaffen unternimmt, für wissenschaftliche Bedürfnisse einzurichten; denn in demselben Maasse als man eine Kunstsammlung für jene gelehrte Minderheit [der Kunsthistoriker] brauchbar macht, wird sie für die grosse Mehrheit ungenießbar.⁹²³

Das Volk, das für das Museum aufkam, sollte also in seinen Interessen auch Beachtung finden und die lagen größtenteils eher auf einer sinnlichen direkten Ebene als auf einem Belehrtwerden über Schulwissen.

Umgekehrt erhoffte man sich von der ästhetischen Erziehung des Volkes Großes. Mit dem kaiserlichen Handschreiben vom 16.4.1901 wurde der Wunsch formuliert, dass durch die neuzugründenden Galerien im Reich der „der läuternde Einfluß der Künste auf Gemüth und Sitten der Bevölkerung wirken“ sollte.⁹²⁴ Die Gründer der Modernen Galerie verfolgten jedoch nicht nur die

⁹¹⁹ Seydlitz 1887, S. 40.

⁹²⁰ Ebd., S. 34.

⁹²¹ Ebd., S. 36.

⁹²² Ebd., S. 34.

⁹²³ Grosse 1902, S. 3.

⁹²⁴ Anonym (NFP) 1901c, S. 6.

hehren Ziele der Volksbildung. Mit der Erziehung des Volksgeschmacks verbunden war eine weitere Absicht; Der verfeinerte Geschmack der breiten Masse sollte zu einer größeren Wertschätzung der heimischen Produkte führen und damit deren Verkauf anzukurbeln. Natürlich konnte die Moderne Galerie nicht allein dafür verantwortlich sein, die gesamte Bevölkerung zur Wiener Kunst zu bekehren. Dennoch lässt sich eine gewisse Entwicklung nachzeichnen, von der Promotion des österreichischen Kunsthandwerks ausgehend bis zur höheren modernen Wiener Kunst. Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie kann mit seiner Vermittlungspolitik von Kunstgewerbe zur Steigerung des allgemeinen Interesses an Wiener Produkten als vorbildlich für die Moderne Galerie gelten. Ersteres galt als wesentlicher Förderer der „Geschmacksindustrie“ in Österreich.⁹²⁵ Wenn auch die Exponate der Modernen Galerie nicht unmittelbar zum Verkauf standen oder auch Verkaufsprodukte anregten, so konnte doch durch eine bessere Geschmacksausbildung des Publikums zumindest eine höhere Wertschätzung erwartet werden.

Die Frage, inwiefern das Wiener Publikum eine solche Erziehung oder Ausbildung überhaupt nötig hatte, wurde unterschiedlich beantwortet. Die Äußerungen darüber oszillieren von einem völligen Unverständnis gegenüber moderner Kunst zu der Behauptung, dass das Wiener Publikum grundsätzlich bereits besonders kunstsinnig wäre. Berta Zuckermandl-Szepe schrieb 1898 im *Ver Sacrum* über den Unterschied zwischen Berlin und Wien:

Dort lebt ein Volk ohne künstlerische Instincte. Ein Volk mit zersetzender, nutzenabwägender Verstandesart, fremd dem heiteren Zug der Phantasie. Es muss sich förmlich zum Schönen zwingen – muss sich mit eiserner Energie durchringen, um eine Empfindungsfähigkeit zu erlangen, welche der Wiener dank seiner Veranlagung von Haus aus besitzt. Aber diese Leute haben an sich gearbeitet. Sie haben mit Macht alles Fremde an sich gerissen, um zu sehen und zu lernen. So hat Verstandesarbeit bessere Resultate ergeben als Talent. Talent allein genügt eben nicht, es muss in einem festen Boden wurzeln und der Wiener neigt zur Oberflächlichkeit, zur Seichtheit, ihm genügt leicht das Äussere, der Schein, Ernst und Tiefe muss ihm anerzogen werden, gewaltsam, und dagegen sträubt er sich.⁹²⁶

Für die Erziehung dieses „weichmäuligen“ Volkes wünschte sich auch Berta Zuckermandl-Szepe einen richtigen Volkserzieher, wie ihn Hamburg mit Lichtwark hatte. Für sie stand fest: „dann wäre Wien in kürzester Zeit Kunststadt.“⁹²⁷ Vor allem mit ausländischer Kunst tat man sich in Wien schwer. Gustav Pauli hatte trotz aller Ironie in seinem Aufsatz über die moderne Galerie im Allgemeinen wohl recht mit seiner Aussage: „Jedes Volk will doch natürlich die Bilder seiner eigenen Meister sehen, schon weil es diese am besten versteht.“⁹²⁸ Bei einer Ausstellung französischer Impressionisten in der Galerie Arnot, schrieb ein Kunstkritiker:

⁹²⁵ 100 Jahre Unterrichtsministerium 1948. S. 15.

⁹²⁶ Zuckermandl 1898, S. 4.

⁹²⁷ Ebd., S. 4.

⁹²⁸ Pauli 1911, S. 297.

Man sah einige interessante und schöne Arbeiten von Courbet, Manet, Monet, Pissaro, Renoir und Sisley. Hatte man es bei einzelnen Arbeiten auch nur mit Skizzen und Studien zu thun, fehlte ihnen doch keineswegs die hohe Qualität einer ungemein verfeinerten Malkultur. Für das Wiener Kunstverständnis waren die Arbeiten einstweilen noch nicht fassbar.⁹²⁹

Im gleichen Atemzug und Artikel wurde aber die Ausstellung des Hagenbunds in Prag positiv hervorgehoben, da dieser mit dem tschechischen Mánes-Verein die Ausstellungslokalität getauscht hatte:

Derartiger Kunstaustausch der Nationen ist begrüßenswert, sollte insbesondere von der Wiener Kritik gutgeheissen werden, ist doch alle Kunst als ein Gemeingut der Menschheit zu betrachten und den Kunstwerken aller Völker wechselweise Aufnahme und Würdigung zu sichern. In der That hat sich auch die gute deutsche Kritik durch solchen Weltbürgersinn bisher selbst als grossdenkend ausgezeichnet. Sie hat erkannt, dass kein wahrhafter Künstler nur für sein Volk schuf, sondern für alle kunstsinnigen Völker.⁹³⁰

Eine solche Großzügigkeit ließ man allerdings wohl in Wien vermissen und brachte nicht nur den Ausländern wenig Wertschätzung entgegen, sondern war teilweise auch der eigenen Kunst nicht gerade gewogen:

In Wien hat man sich wieder einmal aufgeregt, und zwar über die Norweger im Hagenbund. In der Faschingszeit. Trotz Schiele und Kokoschka, die nachgerade die Wiener gegen Nervenschoks immun gemacht haben sollten. Nun ja, das neue Wien ist innerlich eben noch immer die alte Stadt an der sagenhaften „blauen“ Donau mit der offiziellen und offiziösen Hätschelung des – ach! – so süßen Kitsches, der preisgekrönten Minderwertigkeit.⁹³¹

Nach den goldenen Jahren der Secessionsausstellungen, die sowohl auf Begeisterung wie auch auf Ablehnung stießen, kam es zu einem Stillstand bezüglich der Förderung und Bekanntmachung moderner Kunst. In einer Äußerung bezüglich der Subvention einer Graphik-Ausstellung vom 18.5.1914 beklagte Dörnhöffer:

Leider ist ja das Wiener Ausstellungsleben allmählich auf einen geradezu beschämenden Tiefstand angelangt, keine der ausstellenden Künstlervereinigungen setzt sich mehr weitere Ziele als die Förderung der persönlichen Interessen ihrer Mitglieder und was der durch zahlreiche Mißerfolge müde gewordene Kunsthandel leistet, ist ebenfalls im Verhältnis zum Wünschenswerten als minimal zu bezeichnen. Das Wiener Publikum ist seit einer ganzen Reihe von Jahren von der Kenntnis dessen, was im Auslande an bedeutenden Kunstereignissen vor sich gegangen ist, abgeschnitten.⁹³²

⁹²⁹ Roessler 1912a, S. 273.

⁹³⁰ Ebd., S. 273.

⁹³¹ Roessler 1912b, S. 320.

⁹³² BHA 1914, 647.

Das Interesse an moderner Kunst konnte also ohne Angebot gar nicht bestehen.⁹³³ Auch Karl Scheffler sieht dieses Problem 10 Jahre später. Er schreibt in *Kunst und Künstler*, „dass das Kunstinteresse in Wien vor allem der alten Kunst gehört.“⁹³⁴ Die Wiener Kunstfreunde meinten zwar, dass die zeitgenössische österreichische Kunst im Norden Deutschlands und vor allem in Berlin nicht ausreichend gewürdigt würde, im eigenen Land war die Wertschätzung aber ebenfalls nicht groß.

Um dies zu ändern, wurden vor allem die Schulen ins Visier genommen. Dass die Moderne Galerie und ihre Mitarbeiter insbesondere in Person des Direktors Haberditzl einen geschmackserzieherischen Auftrag hatten, lässt sich an einigen kritischen Aussagen Haberditzls zu Schulbüchern und ähnlichen Veröffentlichungen ablesen. Stellungnahmen zu künstlerischen Erzeugnissen, die staatlicherseits gefördert werden sollten, gehörten nämlich zum Aufgabenbereich des Galeriedirektors.⁹³⁵ So äußerte er sich über den künstlerischen Wert von Kunstblättern, die im offiziellen Kriegsbilder-Verlag erschienen waren, sehr negativ. Von künstlerischer Qualität könnte gar nicht gesprochen werden und eine Weiterverbreitung dieser „kann gewiß nur schädigend wirken [...] für die Bildung des künstlerischen Geschmackes.“⁹³⁶ Das Publikum soll also schon bei einfachen künstlerischen Produkten, wie Schulbuchillustrationen oder auch kleinformatischen populären Blättern darin geschult werden, ein gewisses Level an Güte zu erwarten. Haberditzl ging sogar so weit einen Schaden zu befürchten, der durch mittelmäßige bis schlechte Kunstprodukte ausgelöst werden. Er warnt wieder in Hinblick auf die oben erwähnten Kriegsbilder:

Die Weiterverbreitung der ganzen Folge deren Qualität weit unter dem Durchschnitt der künstlerischen Produktion unserer Zeit steht, kann ein künstlerisch geschultes Publikum nur zu lebhaftesten Widerspruch aufreizen, im breitesten Publikum nur schädigend wirken.⁹³⁷

Die Masse der Bevölkerung gilt also nicht als kunsterzogen und damit als anfällig für die Verführungen schlecht gemachter Kunst. Umso mehr musste natürlich die Moderne Galerie als Hort der wirklich hohen Kunst das Publikum und seinen Geschmack herausfordern und ihn an diesen Meisterwerken schulen.

⁹³³ Dazu Hans Tietze: „Die frühere Art der musealen Darbietung setzte den kunsthistorischen Bildungswillen des Publikums voraus; es konnte sich aus den aufgestapelten Exempeln Antworten auf allerhand Fragen holen. Dem heutigen Publikum, das sich erweitert hat und erweitern soll, ist eine solche Zielstrebigkeit des Verhaltens nicht zuzumuten; man darf nicht mehr annehmen, daß der Besucher – der gewöhnliche Durchschnittsbesucher, um den es sich handelt – schon weiß, was ihm das Museum bieten kann. (Tietze 1924b, S. 150)

⁹³⁴ Scheffler 1924b, S. 219.

⁹³⁵ Auch Dörnhöffer äußerte sich zu Bildern im Schulgebrauch. Dabei war allerdings der Grund für seine Ablehnung kein künstlerischer. Er argumentierte, dass bei der Darstellung von Parlament, Bahnhof und Schiffswerft „die Banalität zahlreicher Typen, die kaum geeignet sein könnten, bei den Kindern Achtung vor den Vertretern der Regierung und des Volkes zu erwecken. (BHA 1914, 383, Q 8.1.5)

⁹³⁶ BHA 1916, 585.

⁹³⁷ Ebd.

Ein Lehrer aus Czernowitz – Wladimir Milkowic – schlug ein Projekt zur Hebung des Kunstunterrichtes an allen Schulen vor. Damit einher müsste die fabrikmäßige Herstellung von Unterrichtsbehelfen, also Bildern und Photographien von Kunstwerken, gehen. Der Lehrer beklagte, dass es nirgendwo, auch nicht in Wien eine so gute Sammlung gibt, dass guter Kunstunterricht aus eigener Anschauung möglich wäre. Er macht diesen Umstand dafür verantwortlich, dass der Kunstsinn, der Bevölkerung nicht geweckt ist und die Kunst selbst auch für die intelligenten Schichten ein verschlossenes Buch geblieben ist, warum das künstlerische Schaffen so schwach ist und die Künstler für ihre Werke nur einen sehr schwachen Absatz finden, ja sogar das Kunstgewerbe nicht aufblühen kann.⁹³⁸

Hier wird also einerseits ein hehres Ziel wie die Entwicklung eines gesamtgesellschaftlichen Kunstsinnes proklamiert, andererseits aber auch der ganze einfache Punkt der Kunst als Wirtschaftszweig.⁹³⁹ Die Wiener Moderne Galerie wurde also 1912 noch nicht als wesentliche erzieherische Institution wahrgenommen. Bedenkt man die geringe Größe derselben ist dies zu diesem Zeitpunkt nicht erstaunlich. Dennoch soll aus dieser kleinen Zelle dem Wiener Publikum die örtliche moderne Kunst nahegebracht werden. Unterstützung bei diesem Plan hatte die Moderne Galerie von Anfang an in der Wiener Secession, die sich dieses Ziel schon in ihrem ersten Heft von *Ver Sacrum* auf die Fahnen geschrieben hatte.

ABER JEDE ZEIT HAT IHR EIGENES EMPFINDEN. Das Kunstempfinden UNSERER ZEIT zu wecken, anzuregen, und zu verbreiten ist unser Ziel, ist der Hauptgrund, weshalb wir eine Zeitschrift herausgeben. Und allen, die dem gleichen Ziele entgegenstreben, wenn auch auf anderen Wegen, reichen wir freudig die Hand zum Bunde⁹⁴⁰

Mit Fortbestehen der Modernen Galerie verlor die Secession jedoch an Impetus, der auch der Modernen Galerie zugekommen wäre. Man muss vielmehr von einem gewissen Konkurrenzverhältnis ausgehen, da die Secessionsausstellungen der Modernen Galerie auch einen Teil ihrer Besucher vor allem aber deren Aufmerksamkeit nahmen. Ein entscheidender Unterschied lag jedoch in dem, was die beiden Institutionen vermitteln wollten. Die Secession hatte dezidiert die Förderung der Kunst ihrer Mitglieder und die der anderen modernen Kunstströmungen Europas zum Ziel, während die Moderne Galerie von sich aus eher die Aufgabe hatte den Status Quo darzustellen. Auch wenn die Auswahl bei zeitgenössischer Kunst als Wertung und Wertschätzung zu sehen war, so bemühte man sich doch um Objektivität und die Ausstellung eines breiteren Spektrums. Dies betonte Max Dvořák 1915 in der *Neuen Freien Presse*, wo er über die Aufgaben der österreichischen Staatsgalerie schrieb:

So sollten vor allem Kunstkreise nie vergessen, daß es sich nicht darum handelt, die große Masse der Künstler zu beglücken, sondern die Besten unter ihnen zu fördern, und alle, die

⁹³⁸ BHA 1912, 27.

⁹³⁹ Ebd.

⁹⁴⁰ Anonym (VS) 1898a, S. 6.

sich zum kunstliebhabenden Publikum rechnen, sollten sich mehr als es zuweilen geschieht, vergegenwärtigen, daß es die Aufgabe der neuen Galerie nicht ist, diese oder jene private Geschmacksrichtung oder Ausnahmefähigkeit zu befriedigen, sondern durch den höchsten Maßstab der bleibenden künstlerischen Werte und lebendigen Kräfte auf das künstlerische Gewissen und zugleich auf die Vertiefung des allgemeinen österreichischen Kulturbewußtseins einen bildenden Einfluß auszuüben.⁹⁴¹

Vor allem die Meinung des Galeriedirektor und damit verbunden dessen Geschmack waren in vieler Hinsicht richtungsweisend. So wurde der Direktor immer wieder zu seiner Meinung über bestimmte Künstler befragt, was in manchen Fällen zu Problemen führte. Nach den beiden Malern Johann Viktor Krämer und Rudolf Jettmar befragt, äußerte sich Dörnhöffer am 14.9.1910 recht vernichtend über Krämer: „Was ich von dem Künstler in den letzten Jahren gelegentlich in Ausstellungen sah, schien mir, wie ich bekenne, ein tieferes und eingehenderes Interesse nicht herauszufordern.“⁹⁴² Er nennt ihn einen „überaus tüchtigen, ehrlichen und sehr fleißigen Arbeiter“ und spricht ihm dabei das Künstlerische in seiner Arbeit ab. Im Vergleich mit Jettmar sieht er diesen als besser und origineller an.

Der stärkste Vorzug Jettmar's liegt in einer mächtigen und völlig ursprünglichen Phantasie von spezifisch bildnerischem (nicht literarischem) Charakter, deren erstaunliche Produktivität durch ein lebendiges Gefühl für bildmäßige Klarheit in Schranken gehalten wird.⁹⁴³

Damit war aber das Kapitel Krämer noch nicht abgeschlossen. So fragte der Sektionsrat nach Krämer, worauf Dörnhöffer am 3.6.1913 antwortete.⁹⁴⁴ Dörnhöffer skizzierte die Gesamtentwicklung des Künstlers. Nach einem vielversprechenden Beginn an der Akademie mit ausgezeichneten akademischen Studien, die ihm Preise und Erfolg eingebracht hatten, wurde Krämers Begrenztheit deutlich, die sich auf das erlernbare akademische Gebiet beschränkte und keine Originalität aufwies. 1912 konnte ein Ankauf dieses Malers in den Blick genommen werden. Die Wahl bestand zwischen einem Doppelporträt der Eltern des Künstlers und dem *Nymphentanz*. Die Entscheidung des Direktors fiel zu Gunsten des ersteren, da dort die „Begabung und innige Empfindung des Künstlers am deutlichsten“ würde. Der *Nymphentanz* hingegen war deutlich teurer und sein dort gezeigtes Können sehr akademisch. Überdies wäre dort der französische Einfluss deutlich, auch wenn das Werk eine „bedeutende Gesamtleistung“ wäre. Die Ablehnung wäre dem Direktor auch deshalb schwergefallen, da der Künstler sich in wirtschaftlich schwierigen Verhältnissen befand, was aber bei den Galerieankäufen nicht berücksichtigt werden konnte. Falls man aber staatlicherseits das Werk *Nymphentanz* doch ankaufen könnte, würde der Direktor dennoch versuchen es würdig in der Galerie zu zeigen. Nachdem dies und einige andere ältere Bilder dem Fürsten Johann

⁹⁴¹ Dvořák 1915, S. 4.

⁹⁴² BHA 1910, 270, Q 8.2.1.

⁹⁴³ Ebd.

⁹⁴⁴ BHA 1913, 1322.

von Liechtenstein vorgelegt worden waren, kaufte dieser den *Nymphentanz* für das mährische Landesmuseum in Brünn an. Aus dieser Episode lässt sich ablesen, dass die Moderne Galerie sich durchaus gegen die klassische akademische Malerei wandte und dass Originalität als wichtiges Element in der Bewertung von künstlerischer Qualität aufgenommen wurde. Für Dörnhöffer waren Originalität und Kreativität wichtige Bewertungspunkte, weniger akademisches Können und die sachlich richtige Darstellung. Bei Jettmar beurteilte er „Übertreibungen ins Akademisch-korrekte“ eher nebensächlich gegenüber dem „wahrhaft großartige[n] organische[n] Empfinden.“⁹⁴⁵ Durchaus kritisch stellte er diesem reinen innerlichen Empfinden aber auch das „rein Ornamental-Dekorative der modernen Kunst“⁹⁴⁶ gegenüber. Ähnliche Sentiments wurden in seiner Beurteilung über Fritz Hegenbarth offenbar. Er billigte ihm zwar Fantasie zu, jedoch ansonsten eine rein formale Begabung ohne tiefere Originalität. „Geschmack in dekorativer Flächenverteilung und sprechender rhythmischer (sic) Gliederung“⁹⁴⁷ ohne geistigen Inhalt machen für Dörnhöffer keinen wirklich großen Künstler aus. Ferdinand Andri bewertete Dörnhöffer im Vergleich mit Egger-Lienz. Andri käme diesem zwar nicht an Reife gleich, wäre aber vielseitiger. An beiden schätzte Dörnhöffer aber, dass jeder von ihnen

nicht das unpersönliche Produkt von Anregungen und Einflüssen [ist], sondern eine echte und gesunde, auf sich selbst beruhende künstlerische Natur, ein starker, ernster tiefempfindender Mensch und ehrlich hochbegabter Gestalter.⁹⁴⁸

Auch hier betonte Dörnhöffer die Naturbegabung vor der akademisch gebildeten. Er beschrieb im Weiteren wie bei Andri von der Holzschnittkunst kommend, „die akademischen Lehrjahre – bei Berger in Wien und Ritter in Karlsruhe – ohne tiefere Spuren vorübergingen“⁹⁴⁹ und er sich auf verschiedenen Gebieten wie der Landschafts- und Genremalerei, der Graphik und wiederum kunstgewerblichen Arbeiten versuchte.⁹⁵⁰ Trotz einer gewissen Bevorzugung der sehr modernen Kunst betonte Dörnhöffer doch auch seine Unabhängigkeit. In einer Antwort auf einen Brief der Malerwitwe von Othmar Brioschi betonte er, dass auch wenn sich in seinen Bewertungen gewisse Präferenzen erkennen ließen, er dennoch stets bemüht wäre, seine Urteile objektiv zu begründen.⁹⁵¹

Von Direktor Haberditzl sind solche expliziten Kunsturteile nicht überliefert. Möglicherweise um sich nicht der wachsenden Kritik auszusetzen, die dies zur Folge haben konnte und in manchen Fällen auch hatte. Dies wird deutlich an einer erneuten Eingabe des Malers Johann Viktor

⁹⁴⁵ BHA 1910, 270, Q 8.2.1.

⁹⁴⁶ Ebd.

⁹⁴⁷ BHA 1911, 628, Q 8.2.4.

⁹⁴⁸ BHA 1913, 1317.

⁹⁴⁹ Ebd.

⁹⁵⁰ All diese Punkte führen zum Zweck dieses Berichtes, nämlich der Frage, ob Andri für die Lehre an der Akademie geeignet wäre, war Dörnhöffer bejahte.

⁹⁵¹ BHA 1913, 850.

Krämer. Dieser schrieb am 25.10.1924, dass sich die Geschichte seines vereitelten Kaufes von 10 Jahren zuvor zu wiederholen drohte. Die Galerie hätte sich seiner Meinung nach mehr seinen *Nymphentanz* bemühen müssen, nachdem schon einige Jahre zuvor die Widmung von zwei seiner Werke abgelehnt wurde und der Vorgabe, dass sich bereits zwei bedeutende Werke des Künstlers in Galeriebesitz befänden.⁹⁵² Die neue Art der Sammlung, bei der ein möglichst umfassendes Bild der österreichischen Kunst gemalt werden soll und die darin den Sammlungen naturhistorischer Art gleicht, gefiel Krämer nicht. Er vergleicht die Galerie mit einer Schmetterlingssammlung, „wo schon 2 Exemplare (Männchen und Weibchen) genügen.“⁹⁵³ Aber nicht nur, dass die Sammlungskonzeption nach einer neuen Art und Weise vonstattenging, auch der Inhalt änderte sich. Es wurde nicht mehr nur arrivierte akademische Kunst angekauft bzw. angenommen, sondern auch moderne Kunst von jungen Künstlern. Krämer echauffierte sich auch darüber

Die leitenden Kreise der Kunstsammlungen sind in einem hypnotischen Zustand für sie ist jetzt nur Pflege der neuen Kunst der Pseudokunst mit Kokoschka und Consorten als Proletensterne am Kunsthimmel. Jetzt wo er Gott sei Dank von Wien weg im kommunistischen Dresden placiert war, haben ihn die Herren wieder hereingelockt und Felix Salten bemüht sich vergeblich ihn auf ein Piedestal zu erheben.⁹⁵⁴

Krämer zog den Vergleich zum Musée Luxembourg in Paris, das bereits zwei große Gemälde von Hans Canon angekauft hatte. Er selbst fühlte sich in der Modernen Galerie nicht angemessen vertreten mit einem Porträt und einer Studie, da er sich als Historienmaler begriff. Er verwies auf einige seiner religiösen Bilder und in wessen Besitz sie sich befänden. Wohl um Bitten nach Leihgaben an die richtige Adresse zu lenken. Zum Schluss holt er noch einmal weit aus:

Es wäre sehr wünschenswert und würde gewiß nicht der Staatsgalerie zum Nachteil sein, etwas mehr Interesse für einige bedeutende noch lebende Künstler anzuwenden, sonst wird sich das später wiederholen wie bei Waldmüller, der bei Lebzeiten seine Bilder verschleudern mußte und jetzt werden seine Bilder um schweres Geld bei Privaten und Händlern aufgekauft.⁹⁵⁵

Haberditzl verwehrte sich gegen diese Anschuldigung einer absichtlichen Schädigung, äußerte sich aber inhaltlich nicht mehr zu Krämer.⁹⁵⁶ Der Direktor der Modernen Galerie musste sich aber nicht nur zu bereits arrivierten Künstlern äußern. Hin und wieder stellten sich ihm auch Herausforderungen ganz anderer Art. Weniger begabten Künstler sollten für Schulpublikationen herangezogen

⁹⁵² BHA 1924, 545, Q 2.3. Das Argument, dass von einem Künstler bereits ausreichend Bilder in der Galerie vorhanden sind, griff tatsächlich nicht nur bei Johann Viktor Krämer, sondern auch bei dem höher geschätzten Albin Egger-Lienz. Dies kam beim Ankauf von „die Namenlosen 1914“ zum Tragen, wobei das Argument angeführt wird, dass es künstlerisch den beiden schon in der Galerie vorhandenen nahesteht. Eine Ausnahme von dieser Regel könne nur gemacht werden, wenn ein Werk von exzeptioneller Qualität vorliegen würde. (BHA 1918, 365)

⁹⁵³ BHA 1924, 545, Q 2.3.

⁹⁵⁴ Ebd.

⁹⁵⁵ Ebd.

⁹⁵⁶ Ebd.

werden. Haberditzl bemühte sich um eine genaue Analyse der Darstellungen, wurde aber letztlich einigermaßen drastisch in seinem Urteil über den Maler Franz Josef Muschik:

Die Tafeln sind, insoferne sie nicht nur eine Vorstellung vom Technischen geben, sondern auch künstlerisch wirken wollen, klägliche Produkte künstlerischer Unfähigkeit, Schablonisierungen schlimmster Art, denen jeder Sinn für künstlerisches Empfinden in den elementarsten Begriffen mangelt. Die Segelformen der Pinselübungen auf Tafel 15 sind dilettantische Klecksographien, die beweisen wie Licht und Schatten niemals verteilt werden darf.⁹⁵⁷

Neben diesen Aufgaben für das Schulamt sprachen vor allem die Entscheidungen bezüglich der Galerie für die Richtung, die der Direktor und seine Mitarbeiter vertraten. Dies stieß nicht nur bei Johann Viktor Krämer auf Widerstand, sondern auch bei Jehudo Epstein. Er schreibt über seinen ersten Besuch in der Modernen Galerie 1929 in einem offenen Brief an den Bundesminister für Unterricht.

Indes, ich versprach mir von dieser modernen Galerie nicht allzuviel. Sind doch die Tendenzen, die Ziele und der Grad des Kunstverständnisses unserer Galeriedirektoren nicht erst von heute bekannt (...) Die Auswahl der erworbenen Werke zeugt dafür, wie sehr es den maßgebenden und verantwortlichen Personen an Verständnis für Qualität wie für dasjenige fehlt, was den Künstler und sein Werk charakterisiert. Große Könnner (Kunst kommt von Können!) (...) sind ganz unzulänglich, unbedeutend, nur leihweise oder überhaupt nicht vertreten. (...)

Das Publikum vermutet in jedem Bilde, das in einer Galerie hängt, ein großes Kunstwerk. So sollte es auch sein. Wie in einer Juwelensammlung nur Edelsteine, wenn auch verschiedenfarbige, aufbewahrt werden sollen, nicht aber Quarz und Kiesel, so auch müssen Bilder einer Galerie immer von hoher und höchster Qualität sein. Unsere Moderne Galerie ist leider keine solche Juwelensammlung.⁹⁵⁸

Aber auch von berufener Seite gab es Kritik. In *Kunst und Künstler* erschien ein Aufsatz über die Österreichische Galerie von Julius Meier-Graefe. Im Vorhinein schrieb Haberditzl am 27.3. 1925 an Karl Scheffler im Zusammenhang mit dessen Bitte um eine illustrierende Fotografie für diesen Aufsatz über die zeitgenössische Kritik: „Die törichten Angriffe auf die Galerie, dem seichtesten Publikumsgeschmack sehr mundgerecht gemacht, sind böseartig und darum so sehr schädigend für die Zukunft der Galerie.“⁹⁵⁹ Die Kritik an der Galerie zielte in der lokalen Presse tatsächlich oft darauf ab, dass die lokalen Lieblinge nicht ausgestellt wurden, sondern verwirrende „Neukunst“, die weder von dem schreibenden Kritiker noch von dem Publikum als solche anerkannt wurde. In Meier-Graefes Aufsatz wurde hingegen Haberditzl Leistung sehr gewürdigt, allerdings auch die gesellschaftlichen und politischen Umstände sehr kritisiert. Immerhin gesteht Meier-Graefe in der Kunsterziehung einige Erfolge zu:

⁹⁵⁷ BHA 1918, 81.

⁹⁵⁸ Epstein 1929, S. 6.

⁹⁵⁹ BHA 1925, 172.

Man darf über uferlosen dialektischen Diskussionen eins nicht übersehen: so schlimm die künstlerische Produktion zurückgegangen ist, so gewiß ist das Verständnis für Qualität gestiegen; eine Errungenschaft, auf die man sich nicht zuviel einbilden soll, da sie auch dem seelenlosesten Händler gelingt. Immerhin, das Wissen von den Werten war nie größer, und nutzt man es nicht, verfehlt man eine der blutwenigen Möglichkeiten, die uns bleiben.⁹⁶⁰

Auch wenn der positive Bericht über Haberditzl als solcher wahrgenommen wurde, war der Einfluss eines solchen Artikels, der sich über bestimmte Aspekte auch negativ äußerte, nicht zu unterschätzen. Dazu bemerkt Ernst Arnold in einem Brief an Franz Martin Haberditzl.

In diesem Bericht ist in dem Sinne, wie ich voriges Jahr das Museum auffasste, Ihre Tätigkeit in hervorragender Weise gewürdigt; ich gratuliere.

Dass Meier-Graefe im ganzen scharfe Kritik übt, ist bei ihm nicht anders zu erwarten, dafür aber auch jede Anerkennung umso wichtiger. Hoffentlich hat der Bericht an dieser Stelle gute Folgen, damit der Ausbau Ihrer Sammlung, wie Sie ihn begonnen haben, auch fortgesetzt werden kann.⁹⁶¹

Zusammenfassend lässt sich aus den unterschiedlichen Bewertungen der Wiener und deren Kunstsinne schließen, dass die Mehrheit durchaus allgemein als kunst- und kulturinteressiert gelten konnte. Viele Menschen bildeten sich unterschiedlichste Meinungen zu Ausstellungen und sonstigen Veranstaltungen. Dabei war die Aufnahme vor allem der modernen Kunst nicht einhellig positiv. Rede- und Diskussionsstoff bot sie jedoch allemal. Alfred Stix formulierte dies in einem Aufsatz im Belvedere 1930 zusammenfassend:

Gerade in Wien war der Kontakt zwischen Publikum und Museen stets ein starker. Der Wiener war immer museumsfreudig, und diese fortwährende Beschäftigung mit den Meisterwerken der bildenden Kunst, mag sie vielfach nur spielerisch gewesen sein, hat ihren bedeutenden Teil an der hohen Geschmackskultur der Stadt (...)⁹⁶²

⁹⁶⁰ Meier-Graefe 1925, S. 300.

⁹⁶¹ BHA 1925, 321.

⁹⁶² Stix 1930, S. 56.

2.2. Der wirtschaftliche Faktor

Ein Aspekt, der heutzutage im Zusammenhang mit der Finanzierung von Museen und dem Einwerben von Drittmitteln wieder enger mit kulturellen Einrichtungen verknüpft wird, ist der wirtschaftliche. Auch wenn klar ist, dass ein staatliches Museum auch von staatlichen Finanzierungen abhängt, einen Teil der touristischen Attraktionen einer Stadt bildet und eine wichtige Stellung in der Welt des Kunsthandels einnimmt, wird dieser Punkt gerne als profan beiseitegeschoben. In zeitgenössischen Quellen tauchten diese Argumente immer wieder und mit Deutlichkeit auf.

2.2.1. *Kunst als Ware – Es geht um's Geld*

Kunstwerke sind Handelsobjekte und stellen neben ihrem ideellen Wert auch einen finanziellen Wert dar. Wie dieser Wert zustande kam, war nicht nur eine Frage der fachlichen künstlerischen Bewertung, sondern auch des Marktes. Den gravierenden Unterschied, den eine solche Einschätzung im Wert zur Folge hatte, beschreibt Alfred Lichtwark in seinen Beobachtungen über den Sammler:

Von allen Erzeugnissen der Menschenhand unterscheidet sich das Kunstwerk durch die ungeheuren Abstände seiner Bewertung. Vier Quadratfuss bemalter Leinwand sind das eine Mal nicht mehr Wert als die Leinwand im verdorbenen Zustand, ein andermal Tausende, ein drittes Mal Hunderttausende oder gar Millionen. (...)

Aber die Bedeutung des Kunstwerks im Leben des Volkes ist damit nicht erschöpft. Sein höchster Wert liegt nicht in dem Preis, den es erreicht, sondern in der Wirkung, die es ausübt.⁹⁶³

Mit der Aufwertung seines Produktes wurde nun auch der Künstler Teil eines wirtschaftlichen Prozesses. Als freier Künstler, der nicht mehr sein Leben lang an einem weltlichen oder geistigen Mäzen gebunden war, musste er sich nun eine neue Beziehung zu seinem Publikum erarbeiten. Der Bedarf an Kunst stieg zwar mit dem aufstrebenden bürgerlichen Publikum, aber der Verkauf derselben wurde immer mehr an einen Markt gebunden.⁹⁶⁴ In Österreich geschah dieser Umbruch um die Mitte des 19. Jahrhunderts, wobei die bedeutendsten Handelsplätze das Künstlerhaus und das österreichische Museum für Kunst und Gewerbe waren.⁹⁶⁵ Diese waren jedoch beide an größere Strukturen gebunden, die Künstlergenossenschaft und den Staat, so dass von einem freien Markt noch nicht die Rede sein konnte. Durch die enge Auswahl dieser beiden Institute, die den Markt künstlich beschränkten und die traditionalistische Ausstellungsweise der Kunstwaren wurde

⁹⁶³ Lichtwark 1912, S. 229 – 30.

⁹⁶⁴ Feist 1986, S. 79.

⁹⁶⁵ Forsthuber 1991, S. 13.

die Gründung der Secession mit angeregt.⁹⁶⁶ Obwohl die Secession für die Kunst in allen Lebensbereichen eintrat und damit auch für die Wertschätzung des Kunstgewerbes, tat sie sich immer schwer mit der Frage der Kunst als Ware. In ihren Statuten forderte die Secession „ein vom Marktcharakter freies Ausstellungswesen in Österreich“⁹⁶⁷ Und im selben Heft wandte sich Gustav Klimt noch deutlich heftiger gegen die Künstlergenossenschaft:

Unsere Secession ist kein Streit neuer Künstler gegen die alten, sondern sie ist die Erhebung der Künstler gegen die Hausierer, die sich für Künstler ausgeben und ein geschäftliches Interesse haben, keine Kunst aufkommen zu lassen. Die „Vereinigung“ wirft der „Genossenschaft“ nicht vor: Du bist für das „Alte“ und sie fordert sie nicht auf. Werde „modern“! Nein, sie sagt ihr bloss: Ihr seid Fabrikanten, wir wollen Maler sein! Das ist der Streit: Geschäft oder Kunst, das ist die Frage unserer Secession. Sollen die Wiener Maler verurtheilt sein, kleine Industrielle zu bleiben, oder dürfen sie es versuchen, Künstler zu werden?⁹⁶⁸

Ironischerweise wurde jedoch gerade durch die Erhöhung der kunstgewerblichen Produkte auf die Stufe der freien Kunst der Warencharakter der letzteren noch stärker betont. Trotz aller Kritik an der Künstlergenossenschaft und deren Verkaufsausstellungen trug die Secession durch ihre hyperinszenierten Ausstellungsräume und ihr sich durch alle Bereiche ziehendes Gesamtdesign dazu bei, jedes Teilobjekt so zu inszenieren, dass Begehrlichkeiten geweckt wurden, die über dem rein materiellen Wert lagen und daher verkaufsfördernd oder doch mindestens preisstigernd wirken.⁹⁶⁹ Dabei ist die Ambiguität in der Ablehnung der Verkaufsausstellung und der gleichzeitigen Inszenierung einer solchen kein Widerspruch, sondern ein Zeichen von Modernität.⁹⁷⁰ Später wurde der große Erfolg eines befreiten Kunstmarkts zum Problem. In ganz Europa beklagte man die Verluste von eigener Kunst, die an den Meistbietenden im Ausland ging. Auch wenn es für alte Kunst verschiedene Ausfuhrbeschränkungen gab, fehlte dies für die zeitgenössische Kunst:

Denn kein Volk der Welt sperrt die Ausfuhr der lebenden Kunst. Im Gegenteil, man betrachtet die lebende Kunst als Ware wie eine andere, spricht von Kunstexport, klagt – namentlich in Deutschland – jämmerlich, wenn man ihn nicht hat und gründet Vereine für den Export von Bildern und Skulpturen. Ja, wenn wir auf diesem Wege den Schund loswerden könnten und nicht Gefahr liefen, unser Edelstes zu opfern! Mehr als hundert Jahre lang ist in Deutschland der Verbleib grosser Meisterwerke vollkommen unsicher geblieben und ist es vielfach noch heute.⁹⁷¹

Die Situation war in Österreich die gleiche. Viele österreichische Künstler, die in ihrem Heimatland auch keine Anerkennung fanden, waren gerade in Deutschland sehr gut vertreten und für Wien nicht mehr erschwinglich.

⁹⁶⁶ Forsthuber 1991, S. 14.

⁹⁶⁷ Anonym (VS) 1898c, S. 27.

⁹⁶⁸ Klimt 1898, S. 10.

⁹⁶⁹ Gleichwohl war der Wiener Anspruch von Moderner Raumkunst etwas anders als der Pariser, wo die Raumeinrichtung deutlicher eine Marketingstrategie zum Verkauf der Kunst war. (Joachimides 2001, S. 133)

⁹⁷⁰ Forsthuber 1991, S. 16.

⁹⁷¹ Lichtwark 1912, S. 233.

Wo Secession und Wiener Werkstätte ein betuchteres Publikum ansprechen wollte, das überhaupt in der Lage war die Kosten für die hochwertigen Materialien und die hohe (Handwerks-)kunst zu bezahlen, öffnete sich der Kunstmarkt andererseits auch für die Arbeiterschaft. Ein Indiz dafür ist die am 22.11.1926 gegründete Wiener Kunstgesellschaft. Dessen Vorsitzender, Hans Ranzoni, setzte der Presse das Programm der Gesellschaft auseinander, „die in allen Schichten der Bevölkerung für die Kunst werben und auch allen Schichten der Bevölkerung die Gelegenheit bieten will Kunstwerke gegen Teilzahlung zu erwerben.“⁹⁷² Alle Kunstrichtungen sollten gleich vertreten sein und die Werke zu angemessenen Preisen, d.h. „das gerechte Entgelt für das aufgewendete Material und die aufgewendete Arbeit“⁹⁷³ und in zwölf Monatsraten verkauft werden. In dieser Gründung geschah eine Vermischung von hehrem Kunstverein und einer Verkaufsgemeinschaft. Die Wiener Kunstgesellschaft lud auch Haberditzl zum Beitritt ein, der dies auch annahm. Ranzoni schreibt an den Direktor

Zu dieser allgemeinen Gleichgiltigkeit gegenüber der bildenden Kunst hat sich nun infolge der wirtschaftlichen Depression die traurige Erscheinung gesellt, daß gerade jene Kreise, die bisher die Künstler nicht nur moralisch, sondern auch materiell gefördert hatten, sich notgedrungen immer mehr von dieser Aufgabe zurückzogen. Die dadurch verursachte weitverbreitete Notlage der Künstlerschaft zwang dazu, auf Mittel gebracht zu sein, wieder einen innigeren Kontakt zwischen Künstlern und Publikum zu schaffen, und so ist als Ergebnis eingehender Beratungen die Wiener Kunstgesellschaft ins Leben getreten. Obwohl aus der Not des Augenblickes geboren, will sie doch weit mehr sein als ein Versuch, den notleidenden Künstlern zu helfen. Sie will vielmehr darüber hinaus als ein neuer Faktor auf neuen Wegen bestrebt ist, die bildende Kunst zu einem kulturellen Besitztum nicht nur einzelner, sondern des gesamten Volkes zu machen.⁹⁷⁴

Die Initiierung eines breiteren Kunstmarktes sollte also einer größeren Künstlerschaft zu einem Verdienst verhelfen. Ebenso war aber auch ein Ziel dieser Vereinigung „Kunsterziehung durch selbsterworbenen Kunstbesitz“. Es sollten also beide Seiten profitieren und die gering geschätzte Seite des Kunsthandels wurde mit dem hehren Ziel der Kunsterziehung verbunden. Während dieser Verein auch künstlerisch ein gewisses Niveau anstrebte, war der Mangel desselben das Verhängnis eines anderen. 1919 wurde die Kunstgemeinschaft gegründet und ersuchte staatlicherseits um eine Subvention. Als Haberditzl dazu Stellung nehmen sollte, lehnte er eine solche ab, da die Kunstgemeinschaft nur ein sehr niedriges Niveau hätte und keine künstlerisch wertvollen oder interessanten Werke zeigen würde. Sie wäre lediglich eine „rührige Verkaufsgemeinschaft“.⁹⁷⁵ Offenbar war allein der Wille zum Verkauf von Kunst nicht genug.

⁹⁷² Anonym (Arbeiterzeitung) 1926b, S. 8. Weitere Mittel die Arbeiterschaft die die Ausstellungen der Wiener Kunstgesellschaft einzunehmen waren: qualitätvolle Vorträge und Führungen, Öffnungszeiten in den Abendstunden und ein niedriges Eintrittsgeld.

⁹⁷³ Anonym (Arbeiterzeitung) 1926b, S. 8.

⁹⁷⁴ BHA 1926, 705.

⁹⁷⁵ BHA 1919, 478.

Neben aller Unterstützung des öffentlichen Kunsthandels war natürlich der Staat selbst einer der größten Käufer von moderner Kunst. Diese Ankäufe waren sorgfältig zu überlegen, da das staatliche Vermögen sich in einer guten Geldanlage wiederfinden sollte. Auch daran stieß sich unter anderem die Kritik an der Modernen Galerie, weil augenscheinlich das Falsche oder zu teuer eingekauft wurde. So schreibt Jehudo Epstein am 23.6.1929 über den „Skandal der Modernen Galerie“:

Wozu, frage ich, ist das da, weshalb werden die Gelder, die unser armer Staat und unsere kunstsinnigen Bürger für Zwecke der Kunst auszugeben gewillt sind, auf so unverständige Art vergeudet? (...) Herr Bundesminister! Die bildende Kunst ist nicht, wie etwa die Musik oder die Literatur, nur geistiger Besitz eines Volkes. Sie ist auch rein materiell genommen, ein Stück, und zwar ein sehr beträchtliches Stück Volksvermögen. (...) Deshalb heißt die bildende Kunst eines Landes fördern – das Volksvermögen mehren, staatsmännisch in die Zukunft blicken; Museen und Galerien gründen, heißt den Wohlstand der Bürger steigern. Aber selbstverständlich nur dann, wenn die Museen Qualität, nicht Rarität sammeln. Ein Museum, das Raritäten, etwa zweiköpfige Kälber oder vierfüßige Hühner oder ähnliche Mißgeburten sammelt, ist für die Kultur eines Volkes wie für sein Nationalvermögen wertlos.⁹⁷⁶

Dieses nationale Schatzkästlein, das sich in der Staatsgalerie manifestierte, wurde von anderer Seite sehr hoch bewertet. So äußerte sich Julius Meier-Graefe im Zusammenhang auf die Kritik an der Doublettenaktion und der Sorge um den Verlust von staatlichen Geldern, dass jemand wie Direktor Haberditzl „das Nationalvermögen ver Hundertfachen könnte“.⁹⁷⁷ Mit der richtigen Ankaufspolitik könnte ein Museum über verschiedene Wege größere Gelder einbringen. Nicht nur über die Differenz, die man nach erfolgter Wertsteigerung und anschließendem Verkauf erreichen könnte, sondern auch über das gesteigerte Ansehen in der Kulturszene, auf politischer Ebene oder über als Anziehungspunkt des Fremdenverkehrs.

In diesem Geflecht von staatlichen Ankäufen und Kunsthandel spielte die Moderne Galerie eine zentrale Rolle. Bei der Gründung derselben hatte man auch im Sinne andere moderne Kunstausstellungen zu fördern. Vorbild dafür war Italien. So schreibt Franz Ottmann in *Die Kunst für Alle*:

Aber einer der Hauptzwecke war, die modernen Kunstausstellungen in Wien durch Ankäufe zu fördern, in der Art, wie das in Venedig geschieht. Die dortige Moderne Galerie verdankt ja ihre Existenz ausschließlich dem Bestreben, den internationalen Kunstausstellungen durch die gesicherten Galerie-Ankäufe einen Anreiz zu geben. Venedig ist dabei stehen geblieben und so gibt seine Galerie gerade nur ein Bild der dort umsichtig geleiteten Ausstellungsbewegung. So ungefähr dachte man sichs auch für Wien.⁹⁷⁸

⁹⁷⁶ BHA 1914, 646.

⁹⁷⁷ Meier-Graefe 1925, S. 300.

⁹⁷⁸ Ottmann 1915, S. 211.

Als stabiler Mittelpunkt in der modernen Kunstszenen etablierte sich die Moderne Galerie während ihres Bestehens als deutliche und vor allem beständigere Kraft als die unterschiedlichen Kunstvereinigungen mit ihren Ausstellungen. Diese verfolgten vor allem die Interessen ihrer Mitglieder, was die Kunstlandschaft zu einem Schauplatz von Kleinkriegen zwischen den einzelnen Kunstströmungen machte. Man verpasste damit die gemeinsamen Kräfte zur Förderung moderner Kunst zusammenzubringen. Am 18.5.1914 berichtete Dörnhöffer über eine Grafik-Ausstellung, die bei ihm durchfiel und die damit keiner Subvention für würdig erachtet wurde. In seinem Bericht monierte Dörnhöffer resigniert das derzeitige Ausstellungsleben: es wäre von Künstlervereinigungen getragen, die nur ihr eigenes Interesse vor Augen hätten und ebenso wäre der Kunsthandel „durch zahlreiche Mißerfolge ermüdet.“⁹⁷⁹ Die Moderne Galerie hatte zu diesem Zeitpunkt noch nicht genug Momentum und Größe, um die Lage entscheidend zu verbessern oder auch nur zu ändern. Auch wenn sie selbst keine kommerzielle Galerie war, so ging das Selbstverständnis in Richtung einer fließenden Form der Galerie und weniger einer festen und unabänderlichen Institution wie einem Museum. Dieses Empfinden wurde in Hinsicht auf die Moderne Galerie auch deshalb noch unterstrichen, da dort stets viele Leihgaben das Bild abrundeten und man sich bemühte immer wieder durch Neuaufstellungen auch aktuelle Kunstrichtungen zu berücksichtigen. Am 5.5. 1929 sprach Haberditzl über das Thema *Was ist „die moderne Galerie“?*⁹⁸⁰ In seiner Rede beschreibt er das Selbstverständnis der Modernen Galerie, die sich auch in der Gestaltung widerspiegelte:

[S]o wurde in der Modernen Galerie versucht, den künstlerischen Schöpfungen der letzten Generation entsprechenden Raumtypus zu schaffen: die sachlich-neutralste Umgebung, ohne Ornament, ohne Stimmung, als einen anonymen Hintergrund im Sinne einer veredelten Ausstellungshalle, die in der Gegenwart den allgemeinen Durchgangsraum des Kunstwerkes auf dem Wege vom Künstler zum Besitzer darstellt.⁹⁸¹

Trotz aller Investitionen in die Zukunft durch die Kunstankäufe war das Ziel eine gewisse Durchlässigkeit zu schaffen und nicht alles Angekaufte für die Ewigkeit zu erhalten. Das deckte sich auch mit der Sammlungsstrategie, die davon ausging, dass sich bei moderner Kunst trotz sorgfältigster Auswahl die wahre, dauerhafte und große Kunst erst über die Jahre herauskristallisieren würde.

Die Moderne Galerie sollte dabei den kommerziellen Galerien keine Konkurrenz machen. Das Verhältnis wurde eher als Anregungsgeberin und -empfängerin gesehen, gleich der Erfahrung, die man mit dem Wandermuseum gemacht hatte. Durch die Ausstellung wurde das Publikumsinteresse nach „neuen Darbietungen“ aufgeweckt und die Besucher wurden „zum Ankauf guter Originalarbeiten und Reproduktionen durch Vermittlung der Kunsthändler des Ortes“ ermuntert.⁹⁸²

⁹⁷⁹ BHA 1914, 646.

⁹⁸⁰ BHA 1929, 335, Q 1.15.

⁹⁸¹ Ebd.

⁹⁸² BHA 1909, 46, Q 9.

Einen solchen Anstoß wünschte man sich für den örtlichen Kunsthandel ebenfalls. Die Zusammenarbeit mit den Wiener Kunsthandlungen war insgesamt durchaus amikabel.⁹⁸³ Man hatte vor allem Kontakte zur Galerie Miethke, aber auch zur Galerie Arnot, zum Kunstsalon Pisko und zur Kunsthandlung Artaria. Die Kunsthandlungen profitierten dabei von den Kontakten der Galerie zu den Sammlern, aber gaben umgekehrt auch Kaufangebote an die Galerie weiter. Bei Einfuhr- und Ausfuhrbeschränkungen konnte die Galerie als staatliches Organ hin und wieder lenkend einwirken. Häufig entsprang dieses gute Verhältnis auch aus persönlichen Kontakten. Carl Moll etwa, der für Miethke tätig war, trat auch als vermittelnde Kraft für die Moderne Galerie in Paris auf. Auch die Mitarbeiter der Galerie selbst hatten im Kunsthandel Interesse. So ließ sich Heinrich Schwarz am 11.8.1932 seine Nebenbeschäftigung im Auktionshaus für alte und neue Kunst in Wien III. Invalidenstraße als Experte und Schätzmeister für neuere Kunstwerke genehmigen. Dieses Ansuchen wurde von der Direktion mit dem Hinweis befürwortet, dass die Galerie dadurch über das Material der Auktionen gut informiert würde.⁹⁸⁴ Solche Kontakte beschränkten sich nicht auf Wien, sondern bestanden auch mit Berliner, Münchner oder Dresdner Galerien.⁹⁸⁵ So beglückwünschte beispielsweise Paul Cassirer – während der Ankaufsverhandlungen über eine *Studie zu den Kritikern* von Wilhelm Leibl – Haberditzl zu dessen neuer Stellung und verband damit den Wunsch „dass die guten Beziehungen zu Regierungsrat Dörnhöffer, deren ich mich während seiner Wiener Tätigkeit zu erfreuen hatte, auch zwischen uns bestehen bleiben mögen.“⁹⁸⁶ Der gute Kontakt mit Kunsthändlern und Kunstvermittlern zu Sammlern war für eine eher schlecht finanzierte Moderne Galerie entscheidend. Daher war auch immer wieder diplomatisches Geschick gefordert, wenn verschiedene Ankaufsangebote mit den entsprechenden ministerialen Stellen oder eventuellen anderen Geldquellen jongliert werden mussten. Wohl Ende des Jahres 1913 hatte Heinrich Thannhauser unter anderem eine Landschaft von Hodler der Modernen Galerie zur Ansicht geschickt, obwohl er selbst gerade eine größere Hodler-Ausstellung geplant hatte. Nach einem Monat erhielt er aber eine abschlägige Antwort von der Modernen Galerie, da „gerade jetzt sich die unumgängliche Notwendigkeit ergibt, einige das Budget der Galerie außerordentlich belastende Ankäufe älterer Werke durchzuführen.“⁹⁸⁷ Thannhauser war über die Abweisung sehr aufgebracht, da er mit einigem Entgegenkommen seinerseits fest mit einem Zuschlag gerechnet hatte:

⁹⁸³ Für den Berliner Kunsthändler Israel Ber-Neumann verfasste Dörnhöffer 1916 ein Empfehlungsschreiben (Wehrbegünstigung für den einjährigen Präsenzdienst), da dieser „Ersprößliches zur Förderung guter Kunst geleistet hat. Er erschloß einer größeren Anzahl wirklich begabter jüngerer Künstler Deutschlands und Österreichs die Möglichkeit ihre Werke in der Öffentlichkeit zur Geltung zu bringen.“ (BHA 1916, 621)

1933 bestätigte Haberditzl die Betätigung Oskar Salzers im Kunsthandel, wo dieser auch einige Ausstellungen mitorganisiert hatte (BHA 1933, 399).

⁹⁸⁴ BHA 1932, 320.

⁹⁸⁵ Paul Cassirer, Fritz Gurlitt, Karl Haberstock, Heinrich Thannhauser, Ernst Arnold, Ludwig Schames.

⁹⁸⁶ BHA 1915, 362.

⁹⁸⁷ BHA 1914, 307.

Ich hatte Ihnen über zwei Monate den Hodler an Händen gelassen und sicher gerechnet, dass ich nun auch einmal die Ehre habe mit Ihnen ins Geschäft zu kommen. Nun kommen Sie jetzt erst, nachdem ich Sie noch erinnert habe, dass das Bild bei Ihnen ist und sagen ungefähr, dass für moderne Meister kein Geld mehr da ist. Ich habe ihnen ja ausdrücklich persönlich erklärt, dass sie bei irgend einem Kaufe und es hat sich ja um verschiedenes gedreht, ruhig erst im nächsten Jahre die Sache bezahlen können.⁹⁸⁸

Dörnhöffer setzte ein Antwortschreiben auf, in dem er versuchte den aufgebrachten Kunsthändler noch zu beruhigen und auf zukünftige Erwerbungen zu verweisen. Dieses Schreiben ging aber zumindest in dieser Form nie ab. Neben diesem brieflichen Austausch bzw. auch dem Hin- und Hersenden von Fotos oder auch Gemälden, wurde auch der direkte und persönliche Kontakt gesucht. Nach 1916, mit dem sich verschlechternden Gesundheitszustand Haberditzls, unternahm vor allem Bruno Grimschitz Kunstreisen in dessen Auftrag.⁹⁸⁹ Diese umfassten österreichische Ziele ebenso wie das Ausland. Grimschitz berichtete offiziell, aber auch in persönlicher Post von seinen Eindrücken und den Angeboten der Kunsthändler und Sammler, die er dabei traf. 1921 reiste Grimschitz nach Deutschland, speziell nach Berlin, Dresden und München, „um der unterzeichneten Direktion über die Neuauftellungen der dortigen Kunstsammlungen sowie über die Vorkommnisse des dortigen Kunstmarktes fachlich zu berichten.“⁹⁹⁰ Die vielfältigen Beziehungen mit dem Kunsthandel sorgten dafür, dass die Galerie einige vorteilhafte Ankäufe machen konnte. Unterstützt wurde sie dabei auch von großzügigen Sammlern

2.2.2. *Fördern und Fordern – Mäzene der Modernen Galerie*

Mit der Ausbildung und Weiterentwicklung des Kunstmarktes ging auch die der Sammler mit einher. Während zuvor vor allem adlige Sammler das Gebiet dominierten, kam mit dem Aufstieg des Bürgertums eine neue Generation von Kunstsammlern dazu. Für neugegründete Museen waren diese privaten Sammlungen ausgesprochen bedeutsam. Lichtwark bezeichnete diese als „die großen Reservoirs der Zukunft“ sowie als „die stärksten Geschmacksbildner und eine durchaus notwendige Ergänzung der öffentlichen Sammlungen.“⁹⁹¹ Die großen Museen konnten sich vor allem in Bezug auf moderne Kunst auf die Privatsammlungen stützen, da sie meist mit den hohen Preisen auf dem Kunstmarkt nicht mehr mithalten konnten und daher auf Leihgaben angewiesen waren. Das Interesse an moderner Kunst war zudem zu Beginn etwas zögerlich und so waren die privaten Kunstsammler sozusagen die Vorhut auf diesem Gebieten, deren Interesse und Begeisterung sich

⁹⁸⁸ BHA 1914, 307. Brief vom 25.2.1915 von Heinrich Thannhauser an Regierungsrat Dörnhöffer.

⁹⁸⁹ Haberditzls Tochter beschreibt in ihrer Familienchronik, dass sich ab 1917 das Rheuma ihres Vaters so verschlimmerte, dass ihn die progressive Lähmung schließlich in den Rollstuhl brachte. (Magnin-Haberditzl 2008, S. 14)

⁹⁹⁰ BHA 1921, 244.

⁹⁹¹ Lichtwark 1904, S. 10 – 11.

dann auf ein größeres Publikum übertragen konnte.⁹⁹² Zuerst wurde es nicht zuletzt durch einen persönlichen Kontakt des Sammlers zu dem Künstler geweckt und gefestigt. Lichtwark beschreibt den Verlauf einer solchen Beziehung für deutsche Sammler so:

Es giebt auch schon einzelne, die nicht nur mit den Bildern, sondern auch mit den Meistern selbst Freundschaft geschlossen haben und ihnen mit Bitten, Wünschen und Anregungen kommen. Vom Bildnis pflegt es auszugehen, und nach und nach kommt das Haus mit seinen Innenräumen, kommt der Garten, kommt die heimatliche Landschaft hinzu. Ich kenne schon deutsche Sammler, die von der Hand grosser Meister ihre Frauen, ihre Kinder, ihre Freund und die Dichter, Maler, Musiker, die sie verehren, ihre häusliche und landschaftliche Umgebung in einer ganzen Reihe von Meisterwerken haben festhalten lassen. Dass in diesem Sinne dem Sammler als Besteller eine noch nicht abzumessende Bedeutung zukommen kann, liegt auf der Hand, und dass Kunstwerke, die so entstehen, fest im Besitz der Familie haften, fester als Kunstwerke ohne Lebensbeziehungen, ist auf den ersten Blick zu verstehen.⁹⁹³

Das starke persönliche Band war, sofern es bereits bestand, für die Galerie ein wichtiger Pluspunkt, weil dadurch Ankäufe direkt vom Künstler getätigt wurden. Umgekehrt wurden auch Kontakte zwischen Künstler und Sammler über die Galerie gestiftet. Neben diesem privaten Sammelgrund lassen sich bestimmte Sammlertypen charakterisieren. Lichtwark unterschied für Deutschland zwei Typen. Zum einen denjenigen, der auf Grund des gesellschaftlichen Druckes beginnt zu sammeln. Sein Reichtum verpflichtete ihn dazu etwas zu leisten. Während sich dies früher in Wohltätigkeitstätigkeit äußerte, war die Kunstsammlung nebenbei auch eine gute Geldanlage. Verbunden war mit einer Kunstsammlung und dem Mäzenatentum gegenüber einem Museum auch das Prestige ebenso wie die Einrichtung der eigenen Wohnräume mit einer gewissen *Air*.⁹⁹⁴ Zum anderen gab es nach Lichtwark den Sammler, der aus persönlichem Interesse sammelt, eben weil er ein bestimmtes Sammelbedürfnis verspürt.⁹⁹⁵ Die erstere Kategorie scheint zumindest direkt für ein Museum am nützlichsten, während die zweite als guter Leihgeber in Frage kommen konnte. Ohne private Förderer und Kunstsammler hätte die Moderne Galerie kaum den Bestand und die Qualität desselben erreichen können. Sie waren unabdinglich für den Erfolg, da die unterfinanzierte Galerie kaum die Mittel für die steigenden Preise auf dem Kunstmarkt hätte aufbringen können.

Die Wiener Sammler setzten sich aus einer althergebrachten Schicht von adligen Gönnern zusammen, aber auch aus einer neuen Schicht von bürgerlichen Sammlern. Letztere waren häufig

⁹⁹² Grasskamp spricht von einer üblichen Stufenfolge aus marginalen Nachfragen von bildungsbürgerlichen Sammlern nach Kunst, dann dem Angebot durch Händler auf einem kleinen Markt, der dann auf einen breiteren Markt für weniger gebildete Kunstliebhaber ausstrahlte. Von dort aus ging dann der Kunstdiskurs in die Wissenschaft ein. (Grasskamp 2002, S. 17)

⁹⁹³ Lichtwark 1912, S. 241.

⁹⁹⁴ Borgmann 1995, S. 97.

⁹⁹⁵ Lichtwark 1912, S. 282 – 284.

jüdische Familien mit einem hohen Bildungsanspruch. Ein Teil ihrer Profilierung als Kunstsammler mag auch der Sorge geschuldet sein, eine bürgerliche Identität aufzubauen gegen den in Wien herrschenden Antisemitismus.⁹⁹⁶ Einige dieser Sammlungen waren so ausgezeichnet, dass sich die Moderne Galerie dagegen wie eine „Affenschanze“ ausnahm. So charakterisierte es Fritz Karpfen 1923 in seinem Buch über die Österreichische Kunst. Seiner Meinung nach waren die Privatsammlungen von Dr. Heinrich Rieger, von August Lederer oder Otto Primavesi viel wertvoller und besser sortiert.⁹⁹⁷ Dies war ebenfalls nicht zuletzt den persönlichen Kontakten geschuldet, die diese Sammler zu den Hauptakteuren der Wiener Moderne aufbauen konnten. Dennoch war es insgesamt eine sehr kleine Gruppe von Sammlern, die sich für die moderne Kunst einsetzte. Dieser Einsatz und die (angenommenen) Beweggründe dafür blieb nicht ohne Kritik. Am 6.3. 1907 erschien in der *Neuen Freien Presse* ein Artikel von Adalbert Seligmann über die Moderne Galerie, der die Sammler moderner Kunst als Emporkömmlinge diskreditiert:

Sehr viel zum äußerlichen und materiellen Erfolg der modernen Kunst trugen soziale Verhältnisse bei. Infolge des wirtschaftlichen Aufschwungs waren breite Gesellschaftsschichten an die Oberfläche gekommen, die ohne irgend welche Verbindungen mit der Vergangenheit ohne Pietät für die Errungenschaften einer Epoche, die ihnen nichts geboten hatte, alle Traditionen verachteten, nach allem Neuen griffen, es unterstützten, aus keinem anderen Grund, als weil es eben neu und ihnen dadurch homogen war. Wie viel Geschmack- und Talentloses, damals von der Flagge der „Moderne“ gedeckt, Verbreitung und Unwert fand – und noch findet!⁹⁹⁸

Dass diese Sammler sich trotz der kritischen und unsachlichen Anfeindungen weiter an ihrem Interesse für moderne Kunst festhielten, zeugte vielmehr davon, dass sie nicht der ersten Kategorie von Lichtwarks Kunstspekulanten angehörten, sondern der zweiten aus Neigung. Der Kreis der Gönner vergrößerte sich nach der Erweiterung des Sammlungsgebietes und manche Gelder und Interessen konnten von der alten Kunst auf die neue umgelenkt werden. Die Mäzene für die erste Moderne Galerie wurden im Katalog ausführlich erwähnt.

Es kamen hiezu noch mehrere Schenkungen: von Sr. Durchlauch dem regierenden Fürsten Johann von und zu Liechtenstein eine Serie von Werken bedeutender moderner Meister, von Sr. Exzellenz Grafen Karl Lanckoroński-Brzezie ein Zuloaga, von Herrn Architekten Alexander Hummel in Triest, Klingers „Urteil des Paris“, von Dr. Richard Drasche von Wartenberg Hahn's „Judith“, von Herrn kaiserlichen Rath Wilhelm von Boschan seine bekannte „Viennensia“-Sammlung, von Herrn Ernst Mauthner ein Werk von Luigi Loir, sowie Schenkungen von Dr. Anton Löw, Ida von Gutmann-Wodianer, von Baronin Marie Ferstel, von Herrn Hofrath Adam Politzer, Herrn Rudolf Auspitz, Herrn Gustav Figdor, von Frau Jenny Mauthner, Herrn kaiserlichen Rath Custos Eduard Gerrisch (sic), von Herrn Lieder-del Ellevaux, und mehrere Erwerbungen, welche die „Vereinigung bildender Künstler Oesterreichs“ für die in Aussicht genommene „moderne Galerie“ gemacht hatte.

⁹⁹⁶ Mayer 2012, S. 20.

⁹⁹⁷ Zit. nach Mayer 2012, S. 22.

⁹⁹⁸ Seligmann 1907, S. 1.

Ausserdem wurden Sr. Excellenz, dem Minister für Cultus und Unterricht, seitens einzelner, nicht genannt sein wollender Persönlichkeiten namhafte Beträge zur Erwerbung bedeutender neuer Werke zur Verfügung gestellt. Endlich ward von Seite des Herrn Ludwig Reithoffer seine hervorragende Sammlung testamentarisch der „modernen Galerie“ zuge-
dacht.⁹⁹⁹

Diese öffentliche Wertschätzung kam sicher dem Geltungsbedürfnis der Sammler entgegen.¹⁰⁰⁰ Dies führte wiederum zu weiteren wohlwollenden Zuwendungen sowohl dieser Sammler wie auch neu zu gewinnender, die darauf ebenfalls auf Aufmerksamkeit hofften.

Wie auch im Kunsthandel sah Dörnhöffer den persönlichen Kontakt zu den verschiedenen Ausstellungsmärkten, den Künstlern und den Sammlern als unabdinglich an.¹⁰⁰¹ Der Versuch Kontakte zu knüpfen beschränkte sich keineswegs auf Wien. So machte sich Heinrich Schwarz 1924 auf nach Brünn, um dort private und staatliche Sammlungen zu besichtigen.¹⁰⁰² Der Kontakt zu Sammlern und Kunstfreunden wurde als so wichtig eingeschätzt, dass unter anderem für diese Aufgabe eine wissenschaftliche Hilfskraft beantragt wurde. 1919 folgte Haberditzl einem Antrag seines Vorgängers und ersucht erneut um einen Mitarbeiter. Laut Haberditzl hatte Dörnhöffer ihm

außer den laufenden Geschäften eine Reihe unerledigter, aber nicht aufschiebbarer Amtsarbeiten hinterlassen [...] Auch der Krieg hat keine Verminderung der Arbeit, nur eine Veränderung der Arbeitseinteilung zur Folge gehabt. Die ständige Fühlungnahme mit den Künstlern, Kunstfreunden, Kunstsammlern und Kunsthändlern erfordert in einer Zeit, in der die Ankäufe selbst eingestellt sind, erhöhte Aufmerksamkeit, damit nicht, was für die Staatsgalerie von wesentlicher Bedeutung ist, für die Zukunft unwiederbringlich ihrem Interessenkreise entschwinde.¹⁰⁰³

Für diese Position wurde Dr. Heinrich Zimmermann besonders empfohlen und später auch angestellt. Er hatte sich für diese Stellung durch einige Publikationen, Besuche von europäischen Kunstsammlungen und der Fürsprache seines Universitätslehrers, Herrn Professor Max Dvořák, qualifiziert.¹⁰⁰⁴ Man bemühte sich nicht nur um die großen und bekannten Sammler, sondern suchte mögliche Leihgeber in jeder bekannten Privatsammlung. Am 2.2.1922 veröffentlichte das Bundesdenkmalamt eine Liste von Privatsammlungen, die für wissenschaftliche oder künstlerische Studienzwecke öffentlich zugänglich waren. Grimschitz nutzte dieses Angebot und besichtigte einen

⁹⁹⁹ Katalog MG 1903, S. IV – VI.

¹⁰⁰⁰ Zusätzlich dazu wurden diese Schenkungen zuvor auch in der *Neuen Freien Presse* veröffentlicht: Am 21.2.1900 die Schenkung von Dr. Richard Drasche Freiherr von Martinberg; am 28.10.1902 die Jenny Mauthners, am 13.3.1903 die von Graf Karl Lanckoronski, am 18.4.1903 die von Gustav Figdor, am 9.5.1903 die von Fürst Johann Liechtenstein und am 10.5.1903 ein Eybl von August und Dominik Artaria, der allerdings nicht ausgestellt wurde und wohl daher nicht im Katalog erwähnt wurde.

¹⁰⁰¹ Brief Dörnhöffers vom 9. August 1910. AVA, CUM, Inv. Nr. 33625/1905. Im Jahr zuvor hatte er Reiseanträge für Laibach, Venedig, Innsbruck, München, Dresden, Berlin, Bremen, Düsseldorf, Wiesbaden, Frankfurt am Main, Paris und London gestellt.

¹⁰⁰² BHA 1924, 180.

¹⁰⁰³ BHA 1916, 227.

¹⁰⁰⁴ Ebd.

Großteil der Sammlungen. Daraufhin erstattete er in der Staatsgalerie Bericht über die Sammlungsinhalte in Hinsicht auf mögliche Leihgaben.¹⁰⁰⁵

Die wichtigste Institution im Kontakt zu den Sammlern war allerdings der Galerieverein. Am 5.11.1910 schickte Dörnhöffer an Baron Oppenheimer ein Promemoria über das Programm der staatlichen Galerie, das er seinerzeit für das Unterrichtsministerium geschrieben hatte. Diese Zusendung musste streng vertraulich, aber er wollte dem Baron schon einmal einen Einblick in die Absichten der Galerie geben.¹⁰⁰⁶ Dies geschah im Hinblick auf die Gründung eines Fördervereins, worüber er am 9.3.1911 in einem Brief an Karl Lanckoronski berichtet:

Es hat sich in Wien ein kleiner Kreis von Kunstfreunden zusammen gefunden und zwar in völlig spontaner Weise, der sich die Aufgabe setzen will den Ausbau der öffentlichen Sammlungen zu fördern und insbesondere der jungen staatlichen Galerie zur Erfüllung ihrer grossen und schwierigen Aufgaben hilfreiche Hand zu reichen. Die näheren Ziele und die Wege auf denen die Ziele erreicht werden sollen, sind in einem soeben in der „Oesterreichischen Rundschau“ zur Veröffentlichung gelangten Aufsatz sowie in einem flüchtigen Statutenentwurf in Umrissen dargelegt, welche beiden Schriftstücke ich mir die Freiheit nehme Euerer Exzellenz hiemit vorzulegen.¹⁰⁰⁷

Nachdem die Öffentlichkeit von der Gründung erfahren hatte, sollten Briefe an einen weiteren Kreis von 30 bis 40 Persönlichkeiten gesandt werden, um diese zur Teilnahme zu bewegen. Bei Interesse würden diese dann zu einer Veranstaltung eingeladen werden, wo die Satzung des Vereines festgelegt werden sollten und der Verein endgültig konstituiert würde. Für den Erfolg wäre es wichtig, wenn in den oben erwähnten Werbeschreiben der hier angeschriebene Lanckoronski als wohlwollender Befürworter dieses Vereines erwähnt werden dürfte.¹⁰⁰⁸

Felix von Oppenheimer erhielt als erster Ansprechpartner und zukünftiger Vize-Präsident des Vereines am 6.12.1910 von Dörnhöffer die Statuten des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin und den Jahresbericht des dazugehörigen Kaiser Friedrich-Museums Vereines.¹⁰⁰⁹ Dieser war bereits 1897 von Wilhelm von Bode gegründet worden und galt als Vorbild für den Wiener Verein.¹⁰¹⁰

¹⁰⁰⁵ Von den 17 genannten ersuchte Bruno Grimschitz um eine Legitimation für 14. Es fehlen in Grimschitz Liste Stefan Auspitz, August Lederer und Dr. Heinrich Rieger. Möglicherweise weil ihm diese Sammlungen bereits genügend bekannt waren bzw. er andere Zugangsmöglichkeiten hatte. (BHA 1922, 95, Q 2.10).

¹⁰⁰⁶ BHA 1910, 385.

¹⁰⁰⁷ BHA 1911, 398.

¹⁰⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁰⁹ BHA 1910, 474. Der Präsident des Vereines war von der Gründung an bis zu seinem Tod Paul Schoeller. Anlässlich seines Todes wurde eine Widmung aus dessen Kunstsammlung an die Österreichische Staatsgalerie angedacht. Der Nachlassverwalter, Richard Schoeller, lehnte dies allerdings zunächst ab, da zunächst die Verlassenschaftsabhandlung abgewickelt werden musste. (BHA 1921, 145)

¹⁰¹⁰ Die Nationalgalerie in Berlin als Ort für moderne Kunst erhielt allerdings er mit dem 18.6.1929 einen eigenen Galerieverein. Die Mitgliederzahl stagnierte jedoch bei einem Höchststand von 81 Mitgliedern 1937. (Grabowski 2015a, S. 153)

Der Wiener Verein wurde wiederum zum Vorbild für den Staatsgalerieverein in Ungarn, der sich 1914 formierte. Entsprechend fragte der Direktor des Museums der schönen Künste in Budapest, Gabriel von Terey, am 7.3.1914 nach Informationen über den Wiener Galerieverein. (BHA 1914, 366)

Außerdem enthielt Dörnhöffers Schreiben bereits eine Liste mit Namen von 125 Persönlichkeiten, die als Mitglieder für den Verein in Aussicht genommen werden sollten. Am 30.12.1911 erhielt der Fürst von und zu Liechtenstein, der auf den bereits erwähnten Werbebrief hin Interesse an dem Verein bekundet hatte, weitere Informationen: „das Projekt [sei] nun zu einer Tatsache geworden“.¹⁰¹¹ Der Verein hatte bereits 26 Mitglieder und verfügte über ein Vermögen von 30.000 Kronen, da mehrere Mitglieder dem Verein lebenslanglich beigetreten waren. Diese Angaben sollten den Fürsten dazu bewegen, selbst auch beizutreten, was dieser im Februar 1912 sogar als lebenslangliches Mitglied tat.¹⁰¹² Der Mitgliedsbeitrag betrug entweder einmalig 5000 Kronen oder jährlich 500 Kronen.¹⁰¹³ Bei der Aufnahme des General-Direktors Viktor Zuckerkandl wurde der Aufnahmeprozess beleuchtet: Es sollten immer zwei Mitglieder eine neue Persönlichkeit für die Aufnahme empfehlen. Bei Zuckerkandl betrachtete man dies aber als überflüssig.¹⁰¹⁴ Daran wird allerdings deutlich, dass der Galerieverein einerseits einen sehr elitären Anspruch hatte, weil niemand aus reinem Kunstinteresse oder um Kontakte mit hochrangigen Persönlichkeiten zu knüpfen beitreten konnte. Andererseits führte diese gegenseitige Empfehlung zu einer homogenen Gruppe, die nicht nur aber auch einen ähnlichen Kunstgeschmack teilte, der nie in Frage gestellt wurde.

Die Hauptaufgabe sah der Verein in der Unterstützung der österreichischen Staatsgalerie.¹⁰¹⁵ Gleich im ersten Quartal 1912 erfolgte der erste Ankauf dieses Galerievereins: *Kinder vor der*

¹⁰¹¹ Für gewöhnlich wird allerdings 1912 als Gründungsjahr angegeben. So auch in der Selbstauskunft im Rechenschaftsbericht des Vereins von 1924. (Colloredo-Mannsfeld 1924, S. 165)

¹⁰¹² BHA 1912, 89. Neben dem liechtensteinschen Fürsten erhielt auch der Baron von Skene einen persönlichen Brief von Direktor Dörnhöffer, der den ersten Jahresbericht beilegt und der Hoffnung Ausdruck verleiht, der Baron möge ebenfalls beitreten. (BHA 1913, 665). Da dies die einzigen Werbebriefe sind, die sich diesbezüglich in den Hausakten finden lassen, waren wohl die anderen Briefe von Oppenheimer verschickt worden und Dörnhöffer kümmerte sich nur um die erlauchtsten zukünftigen Mitglieder.

¹⁰¹³ Roessler 1912c, S. 537. Angestrebt wurde wohl ein jährliches Vermögen von 50.000 Kronen, sprich 100 jährlich zahlende Mitglieder. Die Mitgliedsbeiträge blieben bis 1916 stabil, betrugen aber auf Grund der Inflation 1924 100.000 Kronen für Mitglieder (jährlich), 1.000.000 Kronen für Förderer (jährlich) und 10.000.000 Kronen für Stifter (einmalig). (Colloredo-Mannsfeld 1924, S. 168). Damit wurde also auch eine neue Unterscheidung in Mitglied, Förderer und Stifter getroffen. Dies diente sicher der Distinktion, um den Grad des Engagements der jeweiligen Persönlichkeiten offensichtlich zu machen. Die ursprünglichen 26 Mitglieder im Jahr 1912 wuchsen bis 1913 um vier weitere, wovon zwei lebenslangliche waren. (Anonym (Cicerone) 1913, S. 23) 1924 schließlich zählte der Verein über 500 Mitglieder (Colloredo-Mannsfeld 1924, S. 165).

¹⁰¹⁴ BHA 1911, 782.

¹⁰¹⁵ Überdies gewährte er ein Darlehen für den Druck des Katalogs für die Moderne Galerie 1928 (ebenfalls siehe oben). (Colloredo-Mannsfeld 1924, 171)

Ab 1922 wurde zudem ein kleines Vortragsprogramm ins Leben gerufen. 1922 hielt Hugo (von) Hofmannsthal einen Vortrag über *Die Mission des Vereines*, Hofrat Meder über den *Herzog Albert von Sachsen-Teschen als Sammler* und Hofrat Strzygowski über *Die persisch-indische Miniaturmalerei im Millionen-Zimmer von Schönbrunn*. 1923 sprach Hans Tietze über *Die Zukunft unserer Museen* und Sektionschef Vetter über *Staat und Kunst*. 1924 wurde es international und hochkarätig: Karl Scheffler (Berlin) referierte über *Europäische Malerei des 19. Jahrhunderts*, Geheimrat Gurlitt (Dresden) über *Die Ursachen der Entstehung großer Sammlungen im 17. und 18. Jahrhundert*, Geheimrat Wölfflin (Zürich) über *Dürer und die deutsche Kunst*, Ministerialrat Tietze über *Die Neuerwerbungen der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums* und schließlich Meier-Graefe (Berlin) über Van Gogh. Außerdem veranstaltete der Verein Führungen: 1922 führte „Fräulein Dr. Melanie Stiaßny durch die Ostasiatische Ausstellung im Österreichischen Museum“. Im Jahr darauf stellte Hofrat Schlosser die Instrumentensammlung der Estensischen Sammlung vor, Regierungsrat Löhr und Dr. Dvořák das Münzen- und Medaillenkabinett während Dr. Grimschitz und Dr. Schwarz durch das Barockmuseum führten. Zuletzt führte Direktor

Fronleichnamsprozession von Ferdinand Georg Waldmüller.¹⁰¹⁶ Eigentlich war als erster Ankauf Waldmüllers *Heimkehr von der Arbeit* angedacht gewesen, das schon länger auf Dörnhöffers Wunschliste stand. Bisher wollte sich der Besitzer – der Sammler Alfred Schindler – allerdings nicht trennen, was sich aber dann geändert hatte. Der Preis von 28.000 Kronen war in Dörnhöffers Augen nicht nur gerechtfertigt, sondern geradezu günstig in Anbetracht der Tatsache, dass das Werk „nicht nur eine eminente Stellung im Rahmen der österreichischen, sondern auch in der allgemeinen Kunstgeschichte [einnahme].“¹⁰¹⁷ Die Wahl des Galerieverein fiel dann aber doch anders aus.¹⁰¹⁸ Bis 1924 zählte der Galerieverein insgesamt elf Werke auf, die für die Staatsgalerie angekauft wurden, aber im Besitz des Vereins verblieben.¹⁰¹⁹ Davon war ein Aquarell von Karl Schindler, das auch erst 1917/18 angekauft wurde, das einzig moderne Stück. Damit manifestierte sich die Befürchtung, die Arthur Roessler 1912 äußerte:

Mut wird der Galerieleiter freilich bei der Durchführung des ihm gestellten Programms haben müssen, und zwar mehr Mut gegenüber dem unverantwortlichen Staatsgalerie-Verein als gegenüber seiner vorgesetzten Behörde, zumal die Gefahr besteht, dass sich auf unterirdischen Schleichwegen durch den Galerie-Verein als Geldgeber allerlei reaktionäre Tendenzen zur Geltung zu bringen trachten werden. Anzeichen haben sich dem spürsinnigen Witterer ja bereits bemerkbar gemacht, (...).¹⁰²⁰

Auch wenn der Direktor dem Verein Werke zum Ankauf vorschlagen konnte, war er doch auf das Wohlwollen und den Geschmack des Galerievereins angewiesen, der ein eher konservativer war.

In der Arbeit des Vereins folgte entscheidender Einschnitt im Jahr 1919:

Beim Zusammenbruch zeigte es sich, wie selbst ein ganz unpolitischer Verein doch aufs innigste mit dem Schicksal des Ganzen verbunden ist. Die bisher kaiserlichen Sammlungen wurden staatlich und Bestrebungen, die teilweise parallel gelaufen waren, flossen nunmehr in Eines zusammen. Der Staatsgalerieverein fühlte in sich die Nötigung, dieser Tatsache Rechnung zu tragen und sich gleichfalls auf verbreiteter Grundlage neu aufzubauen. Ohne sich aufzulösen, nur in einer Art innerer Umschmelzung konstituierte er sich über Vorschlag seines Gründers Dr. Felix (Freiherr von) Oppenheimer aufs neue als „Verein der

Dr. Eigenberger durch die Gemädegalerie der Akademie der bildenden Künste. 1924 hielt Dr. Buschbeck eine Führung über die Neuerwerbungen der Gemälde des Kunsthistorischen Museums ab, die im Künstlerhaus ausgestellt waren. Das Vereinsmitglied Seine Exzellenz Graf Lanckorónski öffnete seinen Kollegen an zwei Sonntagvormittagen des Jahres 1923 Zugang zu seiner Sammlung. (Colloredo-Mannsfeld 1924, S. 165 – 166)

¹⁰¹⁶ Am 31.5.1912 gab Dörnhöffer einer Anfrage darüber Auskunft, also muss der Ankauf davor erfolgt sein. (BHA 1912, 538)

¹⁰¹⁷ BHA 1911, 585, Q 5.1.

¹⁰¹⁸ 1911 kaufte die Galerie über Vermittlung von Miethke das Werk um denselben Preis an. (BHA 1911, 690)

¹⁰¹⁹ 1912: Christian Wink, Entwurf für ein Deckengemälde (Barockmuseum) und ein Tiroler Holzrelief mit der Verkündigung Mariä (inzwischen Skulpturensammlung KHM) Nach einer Pause dann 1916 eine *Marter des Heiligen Thimo* (KHM) und Waldmüller *Fügers Burgtheatervorband*. 1917/18: Wolf Huber, *Christi Abschied von den Frauen* (KHM), Karl Schindler *Kampfszene*, Lenbach, *Bildnisstudie eines weiblichen Modells*, Kremser Schmidt a *Judith mit dem Haupte des Holofernes* und b *Die Opferung der Tochter Jephtas* (Barockmuseum), Kreuzinger *Bildnis der Frau Passi*.

Außerdem wurden vier weitere Werke vom Galerieverein zusammen mit dem Staat erworben: Feuerbach *Die Mutter des Künstlers* (1912), Dorfmeister *Memoriale* (1915), Fendi *Die arme Offizierswitwe* und Manets *Wandermusikant* (1913), der 1923 gegen Corot *Sitzende junge Frau* und Renoir *Badendes Mädchen*. (Colloredo-Mannsfeld 1924, S. 167)

¹⁰²⁰ Roessler 1912c, S. 538.

Museumsfreunde in Wien“ und dehnte seine Wirksamkeit auf alle staatlichen Kunstsammlungen aus.¹⁰²¹

Schon in der Zeit des Ersten Weltkriegs hatte das Kunsthistorische Museum begonnen persönliche Bittbriefe an mögliche Spender zu richten, um neue Werke ankaufen zu können.¹⁰²² Womöglich hatte dieses Vorgehen mit zu der Umorientierung des auf die Staatsgalerie fokussierten Freundesvereins geführt. Es blieb nicht bei nur dieser Erweiterung des Verantwortlichkeitsbereiches des einen Vereins. Wie das *Neue Wiener Tagblatt* am 22.5.1921 berichtete, schlossen sich in dem Verein der Museumsfreunde „Freunde der älteren und neueren bildenden Kunst einschließlich der Graphik und des Kunstgewerbes zu einer umfassenden Vereinigung“ zusammen.¹⁰²³ Damit verlor die Staatsgalerie den exklusiven Anspruch auf Hilfe. Die Geldmittel wurden weiter ausgestreut und es bleibt im Endeffekt bedeutend weniger für die Staatsgalerie. In dieser Zeit begann der Verein seine Aufgabe zudem auf die Ausrichtung von Ausstellungen auszuweiten. Die erste Ausstellung fand im Herbst 1923 statt und zeigte unter dem Titel *Von Füger bis Klimt* eine Auswahl heimischer Kunstwerke des 19. Jahrhunderts.¹⁰²⁴ Kuratiert wurde sie von Carl Moll, während der Katalog vom neu eingestellten Schriftführer des Vereins, Franz Ottmann, verfasst wurde.¹⁰²⁵ Obgleich zu diesem Zeitpunkt die Galerie des 19. Jahrhunderts noch nicht eröffnet war, konnte man hier doch einen gewissen Interessenskonflikt feststellen. Oppenheimer schrieb diesbezüglich an Haberditzl, der sich auf Kur in Bad Gastein befand. Der Präsident der Secession hatte bei ihm vorgesprochen und angeboten dem Verein der Museumsfreunde die Räume der Secession für die Ausstellung zur Verfügung zu stellen.¹⁰²⁶ Außerdem würden sie die Kosten der inneren Adaptierung übernehmen. Vom

¹⁰²¹ Colloredo-Mannsfeld 1924, S. 165. Die Umwandlung von einem Verein in den anderen wird verschieden angegeben. Von Seiten des Vereines der Freunde des Kunsthistorischen Museums wird angegeben, dass sie aus den Museumsfreunden hervorgegangen wären, die von 1952 bis 1999 bestanden hätten und den Nachfolgeverein des Österreichischen Galerievereins gebildet hätten. Der Übergang zu den Museumsfreunden war aber wie das Zitat belegt schon über 30 Jahre früher geschehen. Verursacht durch diverse Umzüge des Vereins der Freunde des KHM sind aus dieser Zeit keine Akten in deren rudimentärem Archiv erhalten.

¹⁰²² Deiters 2016, S. 90.

¹⁰²³ Anonym (Neues Wiener Tagblatt) 1921, S. 9.

¹⁰²⁴ Die zweite Ausstellung des Vereines der Museumsfreunde war *Meisterwerke italienischer Renaissancekunst aus Privatbesitz* und fand im Frühjahr 1924 wiederum in den Räumen der Secession statt. 1925 waren es *Die führenden Meister der französischen Kunst im 19. Jahrhundert*, die die Museumsfreunde zusammen mit der Secession zeigten. 1926 gab es die *Jahrhundertschau deutscher Malerei und Gotik in Österreich*. Vom 8.9. bis 13.11. 1927 wurde eine Ausstellung zu *Meisterwerken englischer Malerei aus drei Jahrhunderten* in Zusammenarbeit von Museumsfreunden und der Secession veranstaltet. 1927 gab es dann eine Ausstellung zu Porträts zwischen 1814 und 1914, 1928 die Ausstellung *Österreichische Kunst 1700 bis 1914* im Künstlerhaus. 1930 organisierte der Verein der Museumfreunde eine Maria Theresia-Ausstellung in Schönbrunn und vom Mai bis Oktober 1935 eine Kaiser Franz Joseph-Ausstellung ebenfalls in Schönbrunn. Für den Dezember 1936 war eine kleine Ausstellung in drei Erdgeschossräumen des Oberen Belvederes zu *Turner und Blake* geplant, die über die Vermittlung des österreichischen Gesandten in London, Baron Frankenstein, ausgewählte Stücke aus der National Gallery in London zeigen sollte. (BHA 1936, 394, Q 1.17) Von der Maria Theresia-Ausstellung profitierte wiederum die Staatsgalerie, weil sie Vitrinen (Pult- und Glas-, größtenteils weiß-gold) und Postamente erhielt, die dabei übriggeblieben waren. (BHA 1931, 65)

¹⁰²⁵ Colloredo-Mannsfeld 1924, S. 169.

¹⁰²⁶ BHA 1922, 314. Haberditzl war Mitglied des Vorstandes des Galerievereins und blieb dies mindestens bis 1933, als er am 12.5.1933 seine Wiederwahl bestätigte. (BHA 1933, 151)

Galerieverein wurde ein Betrag von einer Millionen Kronen eingestellt und ein kleines Komitee gegründet, dem auch Haberditzl angehörte. Man konnte dabei auf die Hilfe vieler Privatsammler setzen unter anderem auf Dr. Hermann Eissler, der „wichtigste Sammler auf dem Gebiete österreichischer Kunst des XIX. Jahrhunderts.“¹⁰²⁷ Man bemühte sich trotz eines sehr engen Zeitfensters bis zum Herbst die Ausstellung fertigzustellen, da es in diesen unruhigen Zeiten weiterführende Planungen schwierig waren. Dennoch hielten einige Galerieleiter „den Zeitpunkt nicht für geeignet und wünschten das hierfür gesammelte Geld lieber für Ankäufe verwendet zu sehen.“¹⁰²⁸ Immerhin wurde der Reinerlös des Vereins von 43.691.800 Kronen der Österreichischen Staatsgalerie übertragen.¹⁰²⁹ Für die Adaptierung der 38 Räume in allen drei Geschossen musste wohl eher mit mehreren hundert Millionen gerechnet werden. Dafür setzte sich das Vereinsmitglied Robert Hammer, zugleich Generaldirektor der Zentralbank deutscher Sparkassen, für einen Kredit in Höhe von 200 Millionen Kronen ein, das nach Eröffnung des Oberen Belvederes zurückgezahlt werden sollte.¹⁰³⁰ Zugleich befasste sich der Staatsgalerieverein mit dem Verkauf der Pratergrundstücke, die die Adaptierungsmaßnahmen des Ludwigstraktes für die Kunst nach 1890 finanzieren sollten. Bei all dem bestand der Wunsch seitens des Vereins nach einem eigenen Raum für seine Mitglieder in den Räumen des Oberen Belvedere. Man erhoffte sich davon,

daß damit ein regerer Verkehr zwischen Sammlern und Galeriedirektoren eingeleitet werden. Diese wünschen lebhaft, mit den Sammlern in nähere Fühlung zu treten und könnten durch ihren Rat manchem voreiligen, später bereuten Kauf vorbeugen.¹⁰³¹

Haberditzl versprach die Möglichkeit zu untersuchen, verwies aber darauf, dass dies wohl erst in dem Gebäude für die moderne Kunst geschehen könnte.¹⁰³²

Geldspenden hatte die Moderne Galerie immer wieder erhalten, auch schon vor Gründung des Galerievereins. Der Kaiserliche Rat Leopold von Sachs hatte 1912 der Staatsgalerie 300.000 Kronen zur Ausgestaltung bzw. als Beitrag zur endgültigen Unterbringung – der Neubau stand damals noch im Raum – überlassen. Er tat dies

¹⁰²⁷ BHA 1922, 314. Die Strategie der Bindung der Sammler schien auch wirklich aufzugehen, weil Eissler später der Galerie des 19. Jahrhunderts ein Werk von Delacroix *Die Gefangennahme Weisslingens* für ein Jahr als Leihgabe überließ. Colloredo-Mannsfeld 1924, S. 169. (BHA 1925, 36)

¹⁰²⁸ Colloredo-Mannsfeld 1924, S. 169.

¹⁰²⁹ BHA 1923, 763.

¹⁰³⁰ Haberditzl verwies später darauf, dass diese erste Ausstellung der Museumsfreunde insgesamt in 6 Wochen 90 Millionen Kronen eingespielt hätte – die andere Hälfte ging an die Secession. Daher wäre davon auszugehen, dass die „ungleich umfassendere Darbietung im Oberen Belvedere“ höher eingeschätzt werden müsste und der Betrag von 200 Millionen in höchstens drei Monaten durch die Eintrittsgelder wieder reingeholt werden könnte. (BHA 1924, 149)

¹⁰³¹ Colloredo-Mannsfeld 1924, S. 171.

¹⁰³² BHA 1923, 763. Später gibt es tatsächlich Hinweise auf das Bestehen eines solchen Raumes. Eine Lokalisierung oder die Dauer dieser Einrichtung kann daraus jedoch nicht erfolgen.

in der Erkenntnis [...], dass diese für das Wiener Kunstleben so bedeutungsvolle Aufgaben unter den gegenwärtigen Umständen nur unter der tatkräftigen Mitwirkung kunstfreundlicher privater Kreise in befriedigender Weise gelöst werden können.¹⁰³³

Ebenso gab 1912 Erzherzog Franz Ferdinand, der zu dieser Zeit selbst noch in Räumen des Oberen Belvedere wohnte, einen Betrag von 6000 Kronen, allerdings an die Bedingung geknüpft, dass dieses Geld erst nach Absprache mit ihm verwendet werden dürfte.¹⁰³⁴ Selbst Hans Makart trat 1921 mit einer Geldspende von 50.000 Kronen als Förderer in Erscheinung.¹⁰³⁵ Diese Spenden waren möglicherweise auch eine Prestigeangelegenheit. Als das Buch- und Kunstantiquariat Gilhofer & Rauschenberg der Galerie 1921 100.000 Kronen widmete, kamen kurz darauf von der Galerie Wawra und Werner 110.000 Kronen.¹⁰³⁶ Dabei scheint sich also ein kleiner Bieterwettbewerb unter Kollegen angebahnt zu haben. Ein Jahr später kamen noch einmal 50.000 Kronen von dem Kunsthändler Leo Schidlof hinzu, ebenso wie 100.000 Kronen von der Kunstabteilung der Treuga.¹⁰³⁷ Schließlich erhielt die Galerie 1922 aus dem Nachlass von Dr. Oswald Kutschera 2.000.000 Kronen an die Galerie, speziell für den Ankauf von Kunstwerken.¹⁰³⁸

Es gab aber auch aus dem Galerieverein heraus einzelne Geldspenden, die an einen bestimmten Zweck geknüpft waren. So erhielt die Galerie 1922 von Camillo Castiglioni eine Widmung über 75 Millionen Kronen, die für die Einrichtung des Barockmuseums verwendet werden sollten. Er tat dies in Hinblick darauf, dass „die staatliche Kunstverwaltung die für die Adaptierung der Räume notwendigen Beträge nicht aufzubringen vermag.“¹⁰³⁹ Daran lässt sich ablesen, dass der Galerieverein auch Aufgaben übernahm, die eigentlich von staatlicher Seite her geleistet werden müssten, aber aus Geldmangel nicht konnten. Doch auch in einem Antwortschreiben auf die Spende von 5.000.000 Kronen von der Vereinigung der Antiquitätenhändler hin, weist Haberditzl auf die prekäre Situation bezüglich von Mitteln für die Einrichtung des Belvederes hin: „An Bundesmitteln steht uns begreiflicherweise kaum ein nennenswerter Betrag hierfür zur Verfügung, so daß wir Ihnen für eine solche Zuwendung umso mehr verbunden sind.“¹⁰⁴⁰

Neben dem großen Kredit, den die Galerie für die Adaptierung des Oberen Belvederes aufgenommen hatte, wurden Ende 1923 weitere Werbebriefe ausgesendet, weil Haberditzl sich für die Unterstützung seiner Galerie nicht allein auf Mund-zu-Mund-Propaganda verlassen wollte.

¹⁰³³ BHA 1912, 225, Q 4.1.1 und BHA 1912, 358, Q 4.1.2. Zuvor hatte Sachs 6000 Kronen für den Ankauf eines Bildes von Karl Schuch gespendet. Später wurde Sachs allerdings auch in Hinblick auf seine großzügige Spende zugunsten der Modernen Galerie in den Adelsstand erhoben. (Heerde 2004, S. 154)

¹⁰³⁴ BHA 1912, 921.

¹⁰³⁵ BHA 1921, 501.

¹⁰³⁶ BHA 1921, 629 und BHA 1921, 630.

¹⁰³⁷ BHA 1922, 96 und BHA 1922, 57.

¹⁰³⁸ BHA 1922, 479, Q 4.2. Teil dieser Schenkung waren überdies ein Waldmüller, ein Troger, eine Grisaille, eine Tonskizze, ein Steinfeld und ein Belucci.

¹⁰³⁹ BHA 1922, 563, Q 4.3. Im Akt werden die einzelnen Kostenpunkte explizit aufgeführt

¹⁰⁴⁰ BHA 1923, 761.

Stattdessen versandte er offensiv Werbebriefe an die üblichen kunstinteressierten Persönlichkeiten Wiens.¹⁰⁴¹ In diesem Brief, der an 400 Kunstfreunde geschickt werden sollte, bat er um jeweils eine Spende in Höhe von 500.000 Kronen bat, ging insgesamt an 400 Kunstfreunde.¹⁰⁴² Die Spendenliste sollte nach Abschluss der Sammlung in der Presse veröffentlicht werden. Die Reaktionen darauf waren gemischt. Vom Bankhaus Bosel kam die Rückmeldung, daß

für Herrn Präsidenten Bosel in erster Linie Werke mit ausgesprochenem caritativem Charakter in Betracht kommen, für die er ein bedeutendes Budget ausgesetzt hat. Wenn er daher Ihrer geschätzten Anregung im gegenwärtigen Zeitpunkte nicht näherzutreten beabsichtigt, so bitter er Sie, hierin nicht einen Akt der Teilnahmslosigkeit an Angelegenheiten künstlerischer Natur, sondern lediglich das Festhalten an einem durch wiederholte Präcedenzfälle erhärteten Prinzip zu erblicken.¹⁰⁴³

Ein anderer Spender, Fritz Mendel, knüpfte seine Spende von 100 Dollar an den Fall, dass die restlichen 2900 Dollar aufgebracht würde. Sandor Wolf spendete 5.000.000 Kronen, Adele und Ferdinand Bloch-Bauer ebenfalls jeweils die gleiche Summe, außerdem ein ungenannter Spender, Dr. Rieger und Kommerzialrat F. Siller. 3.000.000 von der Kunsthandels AG (Name unleserlich) und jeweils 1.000.000 von Hermann Eissler und Leo Schidlof.¹⁰⁴⁴

Haberditzl hakte am 12.1.1924 noch einmal bei Carl Moll wegen der Werbebriefe nach. Moll sollte bei Wilhelm Ofenheim und Ferdinand Bloch-Bauer nach einer Antwort darauf fragen. Haberditzl hoffte, dass die Nichtreaktion nicht als Absage zu deuten wäre und die Sache lediglich ins Vergessen geraten wäre

Da Sie gewiß häufig Gelegenheit haben mit beiden Herren zu sprechen, mir dies leider versagt ist, so erlaube ich mir an Sie die Bitte zu richten, bei den beiden Herren die Gelegenheit mündlich in Erinnerung bringen zu wollen, da es immer schwieriger wird, ohne irgendwie nennenswerte Mittel so umfangreiche Adaptierungen und Herrichtungen, wie sie das Obere Belvedere erfordert, in absehbarer Zeit zum Abschluß zu bringen.¹⁰⁴⁵

Dieses deutliche Insistieren macht die schwierige Lage deutlich, in der sich Haberditzl befand. Die Umbaumaßnahmen mussten einerseits schnell vorangebracht werden, um auch wieder die Förderer für das Projekt interessieren zu können. Allerdings war ohne diese Förderer überhaupt kein Umbau möglich. Es kamen ein unbekannter Betrag von Hans Schwarz, 500.000 Kronen von Fritz Vetter, 6.500.000 von F. J. Honig (davon 1.500.000 Kronen von Dr. Schratter) und 500.000 Kronen von Oscar Loewit. Allerdings stieß Margaret Stonborough in das gleiche Horn wie der Bankier Bosel, als sie am 29.2.1929 antwortete

¹⁰⁴¹ BHA 1923, 792, Q 4.4.

¹⁰⁴² Haberditzl rechnete mit Gesamtkosten in Höhe von 3000 bis 4000 Dollar, in Kronen ungefähr 200 Millionen Kronen. (BHA 1924, 143, Q 4.5.)

¹⁰⁴³ BHA 1923, 792, Q 4.4.

¹⁰⁴⁴ Ebd.

¹⁰⁴⁵ BHA 1924, 143, Q 4.5.

Meine große Hochachtung für Sie und das, was Sie für Österreich geleistet haben, veranlasst mich Ihnen ausführlich meinen Standpunkt klar zu legen. In einer Zeit, wo wir alle trotz besten Willens nicht imstande sind, auch nur annähernd die Not der Lebenden zu lindern, scheint es mir, als hätte ich kein Recht, große Summen für Zwecke auszugeben, die keinem Lebenden Nutzen bringen.

Glauben Sie mir, daß ich auch Ihren Standpunkt verstehe und würdige, Sie handeln als Künstler und im Sinne Ihres Berufes, ich hingegen wie einer, der mit doch immerhin beschränkten Mitteln ein Maximum von Gutem erzielen möchte.¹⁰⁴⁶

Auch Ernst Egger entgegnete verhalten. 500.000 Kronen waren ihm zu viel, einen kleineren Betrag würde er jedoch aufbringen. Felix Steinitz hatte bei seinen Freunden geworben, aber keinen Erfolg gehabt, da er sie „allerdings in der letzten Zeit wiederholt in Kunstsachen in Anspruch“ genommen hatte. Daher konnte er nur selbst 500.000 Kronen beitragen. Hugo Engelbert Schwarz konnte nach einer Sammlung im Freundeskreis immerhin 2.500.000 Kronen beitragen und die Kunsthandels-AG „Treuga“ spendete 3.000.000 Kronen. Mit allen in den Akten direkt erwähnten Beträgen kommt man auf einen Betrag von 57.000.000 Kronen, was noch nicht ganz ein Drittel der gewünschten Summe war. Entweder wurden daher Abstriche an den gewünschten Adaptierungsmaßnahmen gemacht oder es kamen während der Bauarbeiten noch von verschiedenen, ungenannten Seiten Beträge herein.

Neben den Geldspenden waren aber der Ankauf von Kunstwerken ein wichtiger Beitrag der Museumsfreunde. Die anfangs eher auf ältere Kunst bezogene Auswahl, fokussierte sich mit dem Ausbau der Modernen Galerie und dank der Bemühungen einiger engagierter Sammler auch auf die moderne Kunst. Trotz Hans Tietzes düsterer Prognose:

Private Spenden sind den Wiener Sammlungen bisher nicht in so reichem Maße zu teil geworden, wie dies anderwärts vielfach der Fall war. Auch dies hängt mit der historischen Konstruktion unseres Musealwesens zusammen. Wer durfte sich für befugt halten, dem Kaiser, dessen Sammlungen doch naturgemäß ihrem Inhalte nach die beliebtesten waren, Geschenke zu machen? Dadurch, daß die Sammlungen dem Publikum nicht wirklich gehörten, ist es leider nicht daran gewöhnt worden, die Förderung der öffentlichen Sammlungen als seine Sache anzusehen, wie dies anderwärts selbstverständlich ist. Wie haben – von Amerika ganz zu schweigen – die Pariser *ihre* Rothschilds erzogen! In Frankreich ist es ausgeschlossen, daß ein bedeutender Sammler, sei es bei Lebzeiten, sei es bei seinem Tode, den Louvre nicht bedenkt, und auch in Deutschland haben sich in den letzten Jahrzehnten zahlreiche Personen gefunden, die die Museen in großzügiger und tatkräftiger Weise gefördert haben. Bei uns sind derartige Helfer der Museen Ausnahmen geblieben und werden es – schon wegen der bedrängten wirtschaftlichen Lage – wohl zunächst auch noch bleiben, wenngleich in den letzten Jahren eine Wendung zum Besseren zu verzeichnen ist. (...) ¹⁰⁴⁷

¹⁰⁴⁶ BHA 1924, 143, Q 4.5.

¹⁰⁴⁷ Tietze 1923, S. 38.

Fanden sich immer wieder Sammler oder Förderer der Galerie, die diese unterstützen wollten. Nicht zuletzt wurden dafür die Künstler häufig direkt gebeten, eines ihrer Werke für die Moderne Galerie zu einem günstigen Preis zur Verfügung zu stellen.

Im November 1929 wurde ein modernes Bild von Anton Faistauer erworben. Das Bildnis des Dichters Hugo von Hofmannsthal wurde für 2200 Schilling erworben.¹⁰⁴⁸ Im selben Jahr gab es Überlegungen ein Werk von Viktor Hammer anzukaufen, die ebenfalls bis 1927 zurückreichten. Am 17.5.1927 bot Hammer ein Selbstbildnis an mit den Worten: „[d]a ich sehr wenig und langsam arbeite, ist dies das einzige Bild, welches für den Verein der Museumsfreunde oder die Öst Galerie überhaupt in Frage kommt Ich habe kein anderes.“¹⁰⁴⁹ Nur einen Monat später, am 15.6.1927, schrieb Hammer jedoch erneut: „Ich, elender Materialist, notgedrungen leider, hab nun doch das Bild weggegeben. Zu meiner Ehre muß ich sagen, noch für einen ganz anständigen Preis.“¹⁰⁵⁰ Haberditzl dankt zwar für die Vermittlung eines Werkes von Altomonte, das eventuell für das Barockmuseum in Frage kommen würde.

Für die Moderne Galerie bin ich nomine Viktor Hammer weiterhin trostlos, ein Zustand, der zu Aufregungsumständen führen kann, wenn ich bis zur Eröffnung der Modernen Galerie, d.i. etwa binnen Jahresfrist nicht im Besitz eines repräsentativen Kunstwerkes (ich sage nicht ausdrücklich Gemäldes) von Ihrer Hand bin.¹⁰⁵¹

Am 7.5.1928 bat Hammer schließlich darum, dass das bei dem Sammler Steiner angefragte Bild nicht in die Galerie kommen sollte, weil er es für wenig bezeichnend für seinen Stil hielt. Stattdessen schlug er das *Porträt des Gesandten Baron Franckenstein aus London* vor und bot seine Vermittlung an.¹⁰⁵² 1929 war schließlich erneut die Rede von einem Selbstporträt, wobei unklar ist, ob der oben genannte Ankauf nicht zustande kam oder ob es sich hier um ein neues, sehr langsam hergestelltes handelte. Hammer setzte jedenfalls 15.000 Schilling als Preis an. Als es jedoch Schwierigkeiten gab diesen Betrag aufzubringen, auf den er bestehen musste „als Frucht meiner Arbeit und langen Studiums [...], weil ich sonst einfach überhaupt nicht weiter arbeiten könnte“, zog er das Angebot

¹⁰⁴⁸ Das Bildnis des Dichters Hugo von Hofmannsthal wurde für 2200 Schilling erworben. (BHA 1929, 635) Die Überlegungen dazu gingen vier Jahre zurück Schon 1927 gab es Überlegungen durch den Verein der Museumsfreunde einen Faistauer für 1000 Schilling (10 Millionen Kronen) anzukaufen Zunächst sollte eine Landschaft ausgewählt werden Zwei Vorschläge, die vorgelegt wurden, kamen allerdings nicht in Frage und ein weiteres, gewünschtes war zu der Zeit im Ausland ausgestellt. Die 1000 Schilling wurden also zunächst angezahlt für ein zukünftiges Bild. (BHA 1924, 617) Zwei Jahre später wurden erneut drei Werke in Betracht gezogen, das Bozener Schlossbild, Corsika oder ein Marseiller Hafenbild, evtl. ein kleines Häuserbild aus Nantone. (BHA 1927, 176)

¹⁰⁴⁹ BHA 1927, 404.

¹⁰⁵⁰ Ebd.

¹⁰⁵¹ Ebd.

¹⁰⁵² Offenbar gestand Haberditzl diesen Wunsch Hammers noch in einigermaßen letzter Minute zu. Baron Franckenstein wurde nämlich um baldige Zusendung gebeten, „da wir mit der Einteilung der Kunstwerke in den Räumen bereits begonnen haben und es zunächst sehr wichtig erscheint, das künstlerisch Zusammengehörige zu gruppieren“. (BHA 1928, 400 Q 2.8) Am 21.7.1931 erging der Auftrag an den Spediteur Emil Scholz das Bild nach London zurück zu transportieren. (BHA 1931, 383)

zurück mit dem Hinweis, dass er es womöglich nach Amerika verkaufen könnte.¹⁰⁵³ Die Moderne Galerie zeigte schließlich das vorgeschlagene *Porträt Baron Frankensteins* als Leihgabe des Dargestellten.

Ein weiterer Künstler, Anton Kolig, wurde am 14.3.1929 angesprochen bezüglich des Ankaufs seines *Familienbildnisses*. Gehindert durch schlechtes Wetter konnte der Direktor allerdings einen Monat lang nicht in die Moderne Galerie, um dort das Bild inmitten der anderen Bilder zu begutachten. Der gewünschte Preis von 20.000 Schilling war allerdings für die Österreichische Galerie nicht annehmbar. Haberditzl bat um Entgegenkommen und argumentierte zudem, „daß es Ihnen doch gewiß auch nicht unerwünscht sein dürfte, in unserer neu zu eröffnenden Galerie so hervorragend vertreten zu sein“.¹⁰⁵⁴ Kolig kam dem Direktor schließlich entgegen – der es im Übrigen ablehnt den Preis nach dem augenblicklichen Stand von Koligs finanziellen Verpflichtungen zu bemessen – und er erhält eine erste Rate von 1700 Schilling auf den Gesamtpreis von 9200 Schilling, wovon 2000 Schilling von den Museumsfreunden beigesteuert wurden.¹⁰⁵⁵

Einer der Förderer moderner Kunst, der ebenfalls Mitglied der Museumsfreunde war, war Ferdinand Bloch-Bauer. Bereits 1919 beteiligte er sich gemeinsam mit Gustav Nebehay, Sonja Knips und Dr. Hugo Koller am Kauf von Gustav Klimts Fakultätsbild *Die Medizin*.¹⁰⁵⁶ Außerdem widmete Ferdinand Bloch-Bauer der der Modernen Galerie Herbert Boeckls *Kärntner Landschaft mit dem Ulrichsberg*, wofür sich Haberditzl am 3.4.1928 bedankte.¹⁰⁵⁷ Der Künstler selbst war an seinen Werken in der Galerie interessiert. Boeckl schrieb an den Direktor wegen der Bezahlung von zwei Leihgaben, da er „das Geld dringend [benötigte]“.¹⁰⁵⁸ Haberditzl erklärte in einem Brief an Boeckl vom 16.9.1930 die Regelungen bezüglich der beiden Stillleben. Das eine *Stillleben mit Perlhuhn* war ein Geschenk des Kunsthändlers Gustav Nebehay unter der Bedingung, dass seine Leihgabe *Stillleben mit dem Modell eines springenden Pferdes* durch einen Kunstfreund für 3000 Schilling für die Galerie angekauft werden sollte. Dr. Hermann Eissler hatte bereits angekündigt, diese Summe einzusetzen,

¹⁰⁵³ BHA 1929, 179.

¹⁰⁵⁴ BHA 1929, 398.

¹⁰⁵⁵ Ebd. Diese hatten seit 1928 zehn Monate lang eine Rate von 200 Schilling an Kolig gezahlt gegen die Verpflichtung eines seiner zukünftigen Werke anzukaufen. (BHA 1928, 8)

Eine ähnliche Konstruktion wollte Franz Wiegele auch für eines seiner Bilder beanspruchen. Allerdings stellte er sich einen Vorschuss von 20.000.000 Kronen vor, der die „materielle Grundlage für das weitere Schaffen ermöglichen sollte“ und Raten von ca. 5.000.000 Kronen pro Monat. Das gewünschte Bild sollte innerhalb von zwei Jahren vollendet werden und insgesamt 100 bis 150 Millionen Kronen kosten „je nachdem wie weit ichs treiben darf und mit allen meinen Kräften vermag festsetzen zu können. Haberditzl lehnte diese Bedingungen allerdings als unmöglich ab. (BHA 1925, 514)

¹⁰⁵⁶ BHA 1919, 134. Nebehay warf 3.000 Kronen in den gemeinsamen Topf, Ferdinand Bloch-Bauer 5.000 Kronen, Sonja Knips ebenso und Hugo Koller 2.000.

¹⁰⁵⁷ BHA 1928, 192, Q 2.2.2.

¹⁰⁵⁸ BHA 1930, 602.

aber eine Entscheidung darüber war noch nicht gefallen. Erst am 30.12.1930 konnte diese Transaktion durchgeführt werden, allerdings geht aus der Akte nicht hervor, ob wirklich Eissler der Spender war. 1934 erhielt die Galerie von Bloch-Bauer die Bronzegruppe *Geschwister* von Georg Ehrlich.¹⁰⁵⁹ Zwei Jahre darauf bedankte sich Haberditzl am 25.11.1936 für die Schenkung von Gustav Klimts *Schloß Kammer am Attersee II*, da die Leihgabe von Friederike Beer-Monti – *Schloß Kammer am Attersee* – einige Monate zuvor zurückgestellt werden musste und die Moderne Galerie selbst dafür keinen Ersatz hatte.¹⁰⁶⁰

Ein weiterer herausragender Förderer der Galerie war Franz Josef Honig. Ob er selbst Mitglied im Galerieverein war, ist nicht mehr nachzuvollziehen. Er widmete 1920 der Galerie zunächst eine Rotstiftzeichnung von Gustav Klimt, *Mann, Frau und Kind*¹⁰⁶¹, beteiligte sich 1924 mit einer großen Geldspende und widmete der Galerie 1925 noch ein Stilleben von Herbert Boeckl. Er hatte zuvor zwei Stilleben aus seinem Besitz zur Kunstschau geliehen und Haberditzl durfte sich davon eines, *Stilleben mit Fischen*, frei wählen.¹⁰⁶² Auch Hans Tietze übereignete der Galerie 1925 drei Kunstwerke von Fernand Léger und Henri Le Fauconnier.¹⁰⁶³ Neben den geschenkten Gemälden gab es auch Widmungen von Zeichnungen, die allerdings später an die Albertina übergeben wurden.¹⁰⁶⁴

Auch wenn viele Sammler solche Geldsummen bzw. Geschenke aus reinem Kunstinteresse machten, beinhalteten diese Transaktionen doch stets die Aussicht auf gewisse Gegenleistungen. Zunächst waren da die offensichtlichen Dinge wie der freie Eintritt für die Museumsfreunde. Dabei ging es sicherlich nicht um den Geldbetrag, den jedes Mitglied leicht aufbringen konnte, sondern um die Stärkung des Zugehörigkeitsgefühls und die Auszeichnung bzw. das Prestige.¹⁰⁶⁵ Gleiches galt für den vergünstigten Erwerb der Galeriekataloge.¹⁰⁶⁶ Als nächster größerer Anreiz wurden Feste der Museumsfreunde veranstaltet. Am Abend des 18.5.1927 fand eine „festliche Versammlung seiner Mitglieder und Gäste in den Repräsentationsräumen und Räumen des ersten Stockwerkes in der Galerie des XIX. Jahrhunderts im Oberen Belvedere (...) mit theatralischen und musikalischen Darbietungen“ statt.¹⁰⁶⁷ Diese Veranstaltung war nicht die erste so geartete, aber noch im

¹⁰⁵⁹ BHA 1934, 402, Q 6.11.

¹⁰⁶⁰ BHA 1936, 483.

¹⁰⁶¹ BHA 1920, 92.

¹⁰⁶² BHA 1925, 225, Q 2.2.1.

¹⁰⁶³ Mayer 2012, 32.

¹⁰⁶⁴ 1917 übergibt die Baronin Flora Reisinger Zeichnungsmappen von Viktor zur Helle und sechs Zeichnungen von Hans von Marées. (BHA 1917, 551) 1918 widmet Herr S. Rosenbaum eine Bleistiftzeichnung gewidmet, die zwei Knaben darstellte. (BHA 1918, 475) 1919 schickte der Kunsthändler Gustav Nebehay der Galerie vier Zeichnungen von Kokoschka zur Ansicht und zur Auswahl, da eine davon von der Gesellschaft für graphische Industrie gewidmet werden sollte. Die Auswahl fiel auf *Weibl. Akt mit den Händen über den Kopf*. (BHA 1919, 153)

¹⁰⁶⁵ BHA 1912, 226.

¹⁰⁶⁶ BHA 1929, 419.

¹⁰⁶⁷ BHA 1927, 367.

Jahr zuvor war eine entsprechende Anfrage von Hugo von Hofmannsthal zu einem solchen Fest abgelehnt worden mit der Begründung, dass „Feiern, die nicht unmittelbar dem musealen Zweck zugehören, im Haus nicht veranstaltet werden können.“¹⁰⁶⁸ Man versuchte in diesen Jahren nach 1918 solche Fremdvermietungen – Feste, Empfänge oder sogar Bälle – zu vermeiden, weil der „museale Charakter der Räume und die Würde einer Auslese der kostbarsten Schöpfungen der Kunst in Malerei und Plastik eine heterogene Verwendung der Säle als Raumfolie und Dekorationsanlage für Festivitäten ausschließen.“¹⁰⁶⁹ Zudem wären das Gedränge der Menschen, das Buffet und der Tabakqualm auch aus konservatorischen Gründen nicht gut für die Museumsräumen.¹⁰⁷⁰ Dies äußerte der Direktor in Ablehnung eines Empfanges der Völkerbundliga also einem durchaus wichtigen Anlass.¹⁰⁷¹ Lediglich für die Museumsfreunde wurde einmal im Jahr eine Ausnahme gemacht. Allerdings auch nicht ohne weiteres. Als nämlich 1929 der Versuch unternommen worden war, den Museumsfreunden dieses Privileg zu entziehen, dafür aber dem Pen-Club eine Veranstaltung zuzugestehen, gab es eine offizielle Beschwerde von Prof. Moll und Baron Bourgoing, die sogar an das Unterrichtsministerium weitergeleitet wurde.¹⁰⁷²

Neben diesem wichtigen Zugeständnis, das sich aber doch auf einen kleinen Kreis bezog und kaum öffentlich war, war genau diese Öffentlichkeit den Museumsfreunden selbst auch ein Anliegen. In seinem Spendenaufruf für das Obere Belvedere hatte Haberditzl genau auf diese Seite abgezielt, indem er ankündigte, dass die Namen der Spender veröffentlicht würden. Einige Jahre später ging der Verein noch einen Schritt weiter. Die Museumsfreunde schrieben an das Bundesministerium für Unterricht bezüglich einer wie auch immer gearteten Veröffentlichung der Mitgliedernamen. Vordergründig ging es darum weitere Förderer anzusprechen. In ihrem Brief verwiesen sie auf London als Vorbild. Dort fänden sich

beim Eingang jeder der grossen Kunstsammlungen besondere Behälter, durch deren Anschrift auf die Verdienste des National Artcollections Fund, der der unseren entsprechenden Organisation aufmerksam gemacht und zum Beitritt bzw. zur Verabfolgung von Spenden aufgefordert wird.¹⁰⁷³

Die Kosten für diese Werbemaßnahmen sollten selbstverständlich vom Verein getragen werden. Die Maßnahmen wurden vom Ministerium als besonders wirksam betrachtet und das Personal

¹⁰⁶⁸ BHA 1926, 504.

¹⁰⁶⁹ BHA 1935, 399.

¹⁰⁷⁰ Im Jahr zuvor war vielleicht aus diesem Grund die Abendveranstaltung der Museumsfreunde zu einem Tee im Barockmuseum und in der Modernen Galerie umgewidmet worden. (BHA 1934, 195)

¹⁰⁷¹ Haberditzl führte zudem an, dass den ausländischen Diplomaten das Belvedere auch unter festlichem Anlass bekannt war, da sie stets auch von den Museumsfreunden eingeladen wurden. (BHA 1935, 399)

¹⁰⁷² BHA 1929, 635.

¹⁰⁷³ BHA 1938, 20.

sollte entsprechend instruiert werden. An allen drei Eintrittskassen der Österreichischen Galerie sollten also solche Behälter angebracht werden.¹⁰⁷⁴

Über diese gesellschaftlichen Anreize hinaus winkten den Mitgliedern des Galerievereins weitere Vorteile bezüglich ihrer eigenen Kunstsammlungen.¹⁰⁷⁵ Schon seit Gründung der Modernen Galerie wurde deren Depot, trotz aller eigenen Platzprobleme, von vielen Kunstsammlern als Lagerungsstätte genutzt. Als Dörnhöffer in München die Leitung der Pinakotheken übernahm, wurden im Übergabeprotokoll sämtliche Bestände der Galerie aufgeführt. Darunter befanden sich auch damals schon einige lediglich zur Verwahrung überlassene Kunstwerke im Depot.¹⁰⁷⁶ Die Moderne Galerie war für viele Sammler eine günstige Möglichkeit ihre Bilder unterzubringen, auch wenn die Versicherung zumindest meist auf den Besitzer der Werke lief. Überhaupt war es wichtig sich bestimmte Leute als Leihgeber wohlgesonnen zu erhalten.¹⁰⁷⁷ Für die Besitzer der Werke war dieses Arrangement günstig, da sie ihre Werke in Sicherheit wussten und selbst keinerlei Kosten für die fachgerechte Lagerung hatten. Von Seiten der Galerie wurde dies Nutznießung in Kauf genommen, da die jeweiligen Direktoren immer darauf hofften, dass diese Leihgaben ausgestellt werden durfte und dass daraus möglicherweise letztlich noch eine Schenkung würde. Umgekehrt hofften manche Unterstellende wohl auch auf einen Kauf durch die Galerie.¹⁰⁷⁸ In mehreren Fällen waren es große Konvolute aus Künstlernachlässen, die bis zur weiteren Inanspruchnahme in der Galerie gelagert wurden.¹⁰⁷⁹ Bedingung für die Deponierenden war wohl vor allem die ständige Verfügbarkeit ihres Eigentums und die Möglichkeit jederzeit alle deponierten Werke wieder abziehen zu können. Umgekehrt gelangte die Staatsgalerie so an hochkarätige Leihgaben, wie z.B. Werke

¹⁰⁷⁴ BHA 1938, 20.

¹⁰⁷⁵ Manchmal waren es auch nur kleine Gefälligkeiten, die sich nicht alle in schriftlicher Form niederschlugen. So wurde beispielsweise eine Schenkung von Dr. Oskar Reichel (Romako *Zigeunerlager*) ausgehandelt, im Gegenzug zu einer Ausfuhrerlaubnis eines Van Goghs. Die Galerie musste hierfür nämlich bestätigen, dass das Gemälde für die Galerie nicht in Frage käme. (BHA 1927, 668)

¹⁰⁷⁶ BHA 1914, 1132.

¹⁰⁷⁷ Am 8.2.1922 dankt Direktor Haberditzl Richard Strauss, damals Direktor der Staatsoper, für dessen Ausleihe eines *Porträts von Max Liebermann*. Für eine Ausstellung von Neuerwerbungen erhielt das Gemälde sogar einen neuen Rahmen, der nicht extra berechnet wurde. Wahrscheinlich geschah dies in der Hoffnung auf eine weitere Ausleihe des Bildes, falls Strauss wieder einmal länger aus Wien fort wäre. (BHA 1922, 74)

¹⁰⁷⁸ Am 12.11.1913 erbat beispielsweise Louise Löcker-Schuch die *Weissen Pfingstrosen* ihres verstorbenen Mannes zurück. Es war vereinbart gewesen, dass das Bild als Leihgabe in der Galerie verbliebe und falls Mittel bereitstehen würden – der geforderte Preis waren 40.000 Kronen – dieses auch angekauft würde. Da dies aber über ein Jahr nicht geschah, wurde es aus der Staatsgalerie zurückgestellt. (BHA 1913, 1307)

¹⁰⁷⁹ Von dem verstorbenen Egon Schiele wurde am 15.9.1919 ein Konvolut von 607 Zeichnungen in die Staatsgalerie aufgenommen. Vermittelt wurde dies durch Schieles Schwager Anton Peschka, der aus dieser Mappe immer wieder Zeichnungen entnahm. Am 8.3.1922 wurden schließlich 491 an Schieles Mutter Marie Schiele zurückgegeben. (BHA 1919, 334).

Auch Kolo Mosers Witwe Edith verheiratete Hauska nahm am 11.1.1921 die Möglichkeit der Deponierung vermittelt über den Kunstverlag Wolfrum wahr, wobei sie zwei Werke der Galerie als Geschenk überließ. (BHA 1921, 102, Q 2.4.1) Am 12.1.1927 verlangte Kolo Mosers Sohn Karl die Rückgabe aller deponierten Werke seines Vaters innerhalb einer Woche, nachdem er bereits am 9.12.1924 16 Bilder entnommen hatte. Ein Teil dieser Werke wurde an das Österreichische Museum für Kunst und Industrie zur Ausstellung gegeben. (BHA 1927, 20, Q 2.4.2)

von Gustav Klimt oder Egon Schiele. Dabei bestand allerdings stets die Gefahr, dass die Werke wieder abgezogen wurden, was auch des Öfteren geschah.¹⁰⁸⁰ Aber auch ganze Sammlungen sollten in den Depots untergebracht werden. Am 27.11.1924 bestätigte Haberditzl die Deponierung einer großen Anzahl Kunstwerken aus der Sammlung von Emmy Cahn-Speyer. Er erklärte sich darüber hinaus bereit, die Kunstwerke jederzeit zurückzustellen, nahm aber gleichzeitig das Recht für die Galerie in Anspruch die Werke in Wechsellausstellungen zu zeigen und keine Gewähr für eine sachgemäße Instandhaltung zu übernehmen. Dieser Hinweis war an dieser Stelle offenbar besonders nötig, da sich auf einzelnen Gemälden, insbesondere auf der Verglasung Schimmelflecken befanden, die von einem Restaurator entfernt werden sollten.¹⁰⁸¹ Fünf Jahre später, am 6.12.1929 schreibt Haberditzl unter Bezugnahme auf ein vorangegangenes Telefonat, dass das Depot mit ihren Bildern unbedingt bis Mitte des Monats geschehen müsste und eine „Verzögerung völlig unangebracht erscheint. Es muß wohl genügen, daß die Gastfreundschaft der Österreichischen Galerie durch fünf Jahre für die Deponierung Ihrer Bilder in Anspruch genommen wurde.“¹⁰⁸² Als Erkenntlichkeitsbeweis könnte sie dafür einige hundert bis tausend Schillinge für Neuerwerbungen widmen, wie Haberditzl noch 1930 vorschlug.¹⁰⁸³ Die geringe Ausstellungsfläche machte es indes unmöglich es allen Leihgebern recht zu machen und alles Gewünschte ständig zu zeigen.¹⁰⁸⁴ Dieses Problem zeigte sich besonders stark an der Rückforderung aller Werke aus der Theodor von Hörmann-Stiftung am 21.1.1920.¹⁰⁸⁵ Wie auch die Bilder des Galerieverein, waren diese als Dauerleihgabe in die Moderne Galerie gekommen und am 8.5.1912 übergeben worden. Das Kuratorium der Stiftung unter Vorsitz von Josef Engelhart begründet dies damit, dass der Raumangel in der Modernen Galerie dazu führte, dass den Bestimmungen der Stiftung nicht entsprochen werden konnte. Außerdem hatte die „Moderne Galerie“ als solche aufgehört zu bestehen, weil daraus die

¹⁰⁸⁰ Am 12.4.1919 bestätigte Haberditzl die Übernahme zweier Porträts und vier Landschaften Gustav Klimts von Frau Bloch-Bauer in die österreichische Staatsgalerie. (BHA 1919, 143, Q 2.5.1)

Am 11.6.1919 gelangten weitere Werke von Klimt und ein Schiele von Hans Böhler als Leihgaben ins Depot, die „gelegentlich“ ausgestellt werden durften. Über die Rückgabe der *Frau mit Rosenhut* an Hans Böhler liegt eine handschriftliche Empfangsbescheinigung vom 7.11.1921 vor. (BHA 1919, 266, Q 2.5.2)

Am 30.3.1933 teilte Friederike Beer-Monti mit, dass die beiden Porträts und Klimts *Atterseelandschaft* in den Besitz von Hugh Stix übergegangen sind. Unter dem gleichen Datum teilte Stix seine Bereitschaft mit, die Bilder weiterhin als Leihgaben in der Galerie zu belassen.

Am 30.11.1937 forderte Stix die Leihgaben jedoch endgültig zurück und bittet um Spedition nach Amerika durch Emil Scholz. Die Ausfolgung geschieht allerdings erst am 25.1.1938 was damit begründet wird, dass erst ein Ersatz für die Leerstelle in der Galerie gesucht werden musste. (BHA 1938, 31, Q 2.5.4)

¹⁰⁸¹ Vier Kunstwerke (Nikolaus Maes *Damenbildnis*, *Quattrocentofresco*, *Madonnendarstellung in Terrakotta* Palmenzzano *Christus*) lehnte er aus prinzipiellen, also sammlungsspezifischen Gründen ab und schlug das Kunsthistorische Museum als Empfänger vor. (BHA 1929, 698, Q 2.7)

¹⁰⁸² Ebd. Mit einer Mitteilung vom 21.12.1929 beauftragte Emmy Cahn-Speyer dann auch Emil Weiß mit der Abholung ihrer 22 Kisten aus dem Depot.

¹⁰⁸³ BHA 1930, 6, Q 4.7.

¹⁰⁸⁴ Der Maler Wilhelm Viktor Krausz forderte die Leihgabe seines Bildes von Eduard Zetsche *Kopf eines alten Mannes* am 21.9.1938 zurück, weil sie nach Umgestaltung der Galerie wohl nicht ausgestellt worden würde. Seiner Bitte wurde am 18.10.1938 nachgekommen. (BHA 1938, 445)

¹⁰⁸⁵ BHA 1920, 386, Q 2.6.

„Staatsgalerie“ geworden war. Bei den geforderten Werken handelte es sich um insgesamt acht Stiftungen und sieben Leihgaben.¹⁰⁸⁶ Die Hörmannstiftung hatte nun die Möglichkeit im von der Gemeinde Wien zur Verfügung gestellten Wertheimpalais den gesamten Stiftungsbesitz inklusive dieser 15 Werke auszustellen und der Öffentlichkeit damit zugänglich zu machen. Die Reaktion der Galerie darauf war verhalten. Es wurde argumentiert, dass acht der geforderten Werke tatsächliche Schenkungen waren und somit rechtlich gesehen nur die sieben geliehenen Werke zurückgestellt werden müssten. Grundsätzlich waren die Werke jedoch für die Moderne Galerie nicht so entscheidend, aber man konnte sich die Entfernung solcher Werte ohne Kompensation nicht leisten. Haberditzl schlug Josef Engelhart als Kompromiss vor, dass die Staatsgalerie eine Gegengabe erhalten sollte und zwar Theodor von Hörmanns *Die Thaya bei Lundenburg* aus dessen Besitz.¹⁰⁸⁷ Eine vollständige Rückgabe wäre nur unter mit einer Kompensierung möglich oder als eine temporäre Leihgabe unter besonderen Bedingungen.¹⁰⁸⁸ Über die weiteren Bestimmungen wurde nur noch mündlich verhandelt, so dass der genaue Ausgang ungewiss ist.¹⁰⁸⁹ Keines der Werke aus der Hörmann-Stiftung war Teil der Aufstellung der Modernen Galerie 1929. Diese profitierte allerdings von zahlreichen anderen Leihgaben aus diesem Anlass. Daneben gab es weitere private Sammler, die teilweise hochkarätige Werke für die Moderne Galerie liehen.¹⁰⁹⁰

Der Depotraum war jedoch ein knappes Gut und nicht alle Anfragen auf Aufnahme wurden überhaupt gestattet.¹⁰⁹¹ Ein System hinter Annahme und Nichtannahme von Werken lässt sich

¹⁰⁸⁶ Unter den gewidmeten Bildern waren bereits drei in der Erstaufstellung der Modernen Galerie von 1903 zu sehen: Rudolf Jettmar *Bergsee*, Ludwig Sigmundt *Herbst* und Anton Nowak *Isonzothal*. Außerdem: Max Kurzweil *Concarneau*, Franz Jaschke *Donaulände*, Stefan Filipkiewicz *Bergstrom*, W.F. Jäger *Die Rast* und Alois Hänisch *Interieur*.

Der Empfang der Leihgaben wurde Josef Engelhart am 8.5.1912 von Dörnhöffer bestätigt mit dem Hinweis auf eine zukünftige, würdige Aufstellung in der Modernen Galerie. Dies waren: Friedrich König, *Der stille Teil*, Ernst Stöhr *Die Bassgeige*, *Messnerhaus in Melk*, Ludwig Wieden *Porträt*, Richard Harlfinger *Hallstättersee von Salzburg*, Vlastimil Hofmann *Madonna* und Ferdinand Matthias Zerlacher *Damenbildnis*. (BHA 1920, 386, Q 2.6)

¹⁰⁸⁷ Brief an Engelhart vom 24.1.1920. (BHA 1920, 386, Q 2.6)

¹⁰⁸⁸ Die Werke dürften nur zu dem vom Kuratorium bestimmten Zweck ausgeliehen werden und nur in einer würdigen Aufstellung innerhalb der Republik Österreichs gezeigt werden. Zudem sollten die Reproduktionsrechte bei der Staatsgalerie verbleiben und unter den Vorgaben der Staatsgalerie versichert werden. (BHA 1920, 386, Q 2.6)

¹⁰⁸⁹ Ebd.

¹⁰⁹⁰ Von Emil Frankl: Kolig *Bildnis einer Lehrerin* (am 12.6.1929 zurückgestellt); von Hans Tietze: Kokoschka *Liegender Akt* (am 17.6.1929 zurückgestellt); von Clara Steiner: Toulouse-Lautrec, Ölgemälde; von Heinrich Rieger: Huber *Winterlandschaft*, Dobrowsky *Mädchenbildnis*, Kitt *Verkündigung*; von Hermine Wittgenstein: Klimt *Bildnis der Frau Margaret Stonborough-Wittgenstein* (am 11.11.1929 zurückgestellt); von Eduard Ast: Klimt *Die Schwestern*; von Max Roden: Kokoschka *Knabenbildnis* (zurückgestellt am 7.5.1931); von der Kunsthandlung Nirenstein: Schiele *Drei Bäumchen* (laut Katalog von den Erben des Künstlers gewidmet); von Arthur Stemmer: Schiele *Die Kauernden*; von Margarethe Klofetz: Zerlacher *Roiteresele*; (alle Angaben bis hier aus BHA 1928, 431, Q 2.13) von Carl Moll: Kokoschka *Bildnis des Malers Carl Moll* und Kolig *Weiblicher Bildniskopf* (BHA 1929, 144), von Heinrich Mayer: Klimt *Sonnenblumen* (BHA 1929, 248, Q 2.5.5)

¹⁰⁹¹ So wurde die Anfrage von Richard Weiss, der am 28.9.1920 um die Aufnahme einer Marmorbüste von Gustinus Ambrosi in das Depot bat, abgelehnt „mit Rücksicht auf die Unzulänglichkeit der Depoträume der Galerie und auf die Unzulänglichkeit das Werk dormalen zur Schaustellung zu bringen“. (BHA 1920, 375)

Am 27.4.1933 bietet Segismundo Edelstein der Modernen Galerie die Leihgabe von Fiori-Plastiken aus seinem Besitz an. Dies waren eine überlebensgroße Frauenstatue in Bronze, ein überlebensgroßer Schreitender in Marmor, ein Knabe in Marmor, ein Jüngling in Marmor, und eine gebrochene Frauenskulptur in Terrakotta. All diese Werke seien bei einem Spediteur untergebracht, er hätte allerdings auch noch zwei weitere Werke in seiner Wohnung, die der Direktor

nicht immer erkennen. Fotos liegen den Akten selten bei, häufig wird auf Telefongespräche oder persönliche Besuche verwiesen. Der Grund für eine ganz bestimmte hochkarätige Leihgabe wurde jedoch einmal genannt. Serena Lederer hatte 1933 die „zeitweise Überlassung des Beethoven-Frieses von Gustav Klimt“ angeboten.¹⁰⁹² Da man sich diesen Fries allerdings eingebaut in die Mauern des Theseus-Tempels vorstellte, kam eine befristete Leihgabe nicht in Frage.¹⁰⁹³ Bei einem anderen Angebot waren die Gründe nicht ganz so offensichtlich. Am 9.11. 1931 wurde der Galerie die Sammlung von Nell Walden als Leihgaben offeriert. Aus versicherungstechnischen Gründen wurde dieses Ansinnen zunächst abgelehnt.¹⁰⁹⁴ Fünf Jahre später, am 27.3.1936 wiederholte Felix Stössinger als Vermittler das Angebot erneut. Die Bedingungen, die er damit verband, scheinen sehr entgegenkommend gewesen zu sein, er konzidiert, dass nicht die ganze Sammlung ausgestellt werden könnte und dass dies auch sukzessive geschehen könne. Am 1.4. desselben Jahres lehnt die Direktion unter anderem mit Verweis auf bereits stattgehabte Korrespondenz bezüglich des gleichen Themas 1931 und 1932 ab. Die damals geschilderten Gründe liegen weiterhin vor: es sind keine Räume für eine auch nur teilweise Ausstellung der Sammlung verfügbar, ebenso wenig ist eine zeitweise Übernahme der Sammlung oder auch nur Teilen davon nicht möglich.¹⁰⁹⁵ Dass sich die Moderne Galerie die Chance eine so hochkarätige Sammlung zu übernehmen entgehen lassen muss, sagt bereits sehr viel über die beengten Räume aus.¹⁰⁹⁶ Gleichwohl war die Sammlung sehr umfangreich und beinhaltete außer Benes, Coubine, Filla und Kokoschka keine entfernt österreichischen Künstler, was die Vermittlung der Inanspruchnahme eines so großen und wertvollen Raums im Depot gegenüber staatlichen Behörden oder sonstigen Parteien wohl schwer gemacht hätte. Mit dem großen Anteil an Futuristen und weiteren sehr modernen Werken wäre das Wiener Publikum wohl auch überfordert gewesen.

selbst bei Gelegenheit besichtigen könnte. Haberditzl bittet um Einsendung von Fotografien, offenbar wird aber nichts weiter daraus. (BHA 1933, 176)

Auch das Angebot von Albert Seligmann im Namen einer Klientin aus Amerika vom 5.2.1934 über die Leihgabe einer Marmorbüste Hanaks, das letzte, das der Künstler geschaffen hatte, wurde abgelehnt. Nach Besichtigung der Büste im Atelier wurde festgestellt, dass es eine „handwerklich-mechanische Übertragung“ eines Terrakottamodells war und von Hanak selbst noch kaum überarbeitet war und daher nicht als eigenhändiges Werk angesehen werden könnte. Der Beirat der Österreichischen Galerie lehnte also die Leihgabe in der Sitzung am 27.2.1934 in Übereinstimmung mit der Direktion ab. (BHA 1934, 42)

¹⁰⁹² BHA 1933, 78. Dieser war 1915 von Carl Reininghaus schon der Staatsgalerie angeboten worden. Am 4.8.1915 teilte Reininghaus jedoch mit, dass „Herr L.“ „zu großen Wert auf die Acquisition“ gelegt hatte und daher der Kauf mit ihm zustande kam. Haberditzl bedankte sich für die Information und äußerte: „Ich bedaure mit Ihnen auf das lebhafteste, daß es nicht in der so kurzen zur Verfügung stehenden Frist gelang das Werk der Oeffentlichkeit zu erhalten.“ (BHA 1915, 251) Es gab also auch eine direkte Konkurrenz mit der Kaufkraft der Wiener Kunstsammler.

¹⁰⁹³ Der Fries wurde schließlich erst 1972 durch das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung für die Österreichische Galerie angekauft.

¹⁰⁹⁴ BHA 1931, 576, Q 2.9.1.

¹⁰⁹⁵ BHA 1936, 137, Q 2.9.2.

¹⁰⁹⁶ Ebd.

Der Kontakt zu den Sammlern beschränkte sich nicht auf Wien. 1924 Dr. Heinrich Schwarz, einer der beiden Mitarbeiter Haberditzls zur Besichtigung privater und staatlicher Sammlungen nach Brünn. Durch diesen Kontakt wurden der Galeriedirektor und seine Mitarbeiter zu Experten für österreichische Kunst und österreichischen Kunstbesitz, was für Leihanfragen und Forschung, aber auch für private Expertisen bedeutsam war.¹⁰⁹⁷ Dies war zudem ein wichtiger Punkt für diejenigen Mitglieder der Museumsfreunde, die selbst eine Kunstsammlung besaßen. Direktor Dörnhöffer schrieb während seiner Zeit an der Modernen Galerie nicht nur Gutachten für das Unterrichtsministerium, zu denen er ja verpflichtet war, sondern half auch gelegentlich den besonders geneigten Mäzenen der Modernen Galerie aus. So bewertete er für den Fürsten Liechtenstein die Sammlung des Baron Sommaruga und die von dieser Seite vorgetragenen Preisvorstellungen, insbesondere für zwei Werke von Fritz von Uhde. Seines Erachtens waren die Preise von 100.000 Kronen für *Predigt am See* und 65.000 Kronen für *Wohlmüt als Richard III.* unangemessen hoch, selbst wenn man eine Wertsteigerung durch den Tod des Künstlers mit einkalkulierte.¹⁰⁹⁸ Schließlich wandte er sich mit seiner Einschätzung sogar direkt an Baron Sommaruga und schlägt eine Reduzierung der Preise vor, die seiner Meinung nach um mehr als die Hälfte zu hoch gegriffen waren.¹⁰⁹⁹

Neben diesen Hilfen, die der Direktor Privatsammlern leistete, war eine seiner wichtigsten Aufgaben auch das Kontakthalten zu den zahlreichen Sammlern in Wien. Der besondere Ton, den der Galeriedirektor dabei anschlug, zeigt sich in einem Brief an Wolfgang Ritter von Mannen zu Mätzelsdorff. Dörnhöffer bedankte sich darin für einen Besuch, bei dem er dessen Kunstsammlung besichtigen durfte:

Erlauben Sie mir Ihnen zu sagen, dass mir der Gesamteindruck Ihres schönen Heims und Ihrer Kunstsammlung ein ganz ausserordentlicher war. Es dürfte nicht viele Sammlungen geben, die den gleichen Eindruck eines persönlich organisierten Ganzen macht, wie die Ihrige.¹¹⁰⁰

Mit dieser schmeichelhaften Aussage bereitet er sich den Weg, um in Zukunft nach Leihgaben oder Spenden zu fragen. Ritter von Mannen zu Mätzelsdorff hatte wohl in Aussicht gestellt, nach seinem Ableben der Galerie einige Stücke zu vermachen. Auch diesem Sammler bot Dörnhöffer seine Hilfe an.¹¹⁰¹ Sein Nachfolger betrachtete diese Angelegenheit jedoch etwas anders. Als Carl Moll 1924 an Haberditzl einen Aufsatz über den Verein der Museumsfreunde schickt, merkte dieser dazu an, dass

¹⁰⁹⁷ BHA 1924, 180.

¹⁰⁹⁸ BHA 1912, 667.

¹⁰⁹⁹ BHA 1912, 749.

¹¹⁰⁰ BHA 1913, 398.

¹¹⁰¹ BHA 1913, 398.

1. Dem Verein viel zu wenig wirkliche Kunstsammler in prominenter Stellung angehören, welche die von Ihnen charakterisierten Vorteile für ihre eigene Tätigkeit richtig verwerten wollen und können, daß aber
2. ein Haupthindernis für die von Ihnen geschilderte Wechselseitigkeit der Beziehungen zwischen erwerbenden Sammler und Museum in der Discrepanz der Auffassung von Expertisenwesen begründet ist. Die Mehrzahl der Kollegen gibt Expertisen gegen persönliche Honorierung, wodurch natürlich jeder Anreiz für den der eine Expertise braucht entfällt sich dem Museum gegenüber noch erkenntlich zu erweisen. Meine Auffassung ist ziemlich isoliert überhaupt keine schriftliche Expertise zu geben und wird soviel ich weiß nur noch von den anderen Herren der Oesterreichischen Galerie geteilt. Einen Rat oder sachliche Auskunft geben wir jedem, der solches zu wünschen uns berechtigt erscheint und glauben damit auch den Interessen wirklicher Sammler vollauf zu dienen. Eine schriftliche Expertise halten wir für eine Art Börsenpaper, das seinen eigenen Kurs hat unabhängig von dem Objekt, das ein Sammler erwerben will. Einem wirklichen Sammler müßte auch die mündliche Aeüßerung vollauf genügen. Um Klarheit für die Mitglieder des Vereines in dieser Hinsicht zu erzielen müßte wohl vor allem auf eine Einheitlichkeit solcher Anschauungen hingearbeitet werden. Ich halte es für sehr vorteilhaft, daß diese Sache durch Ihre Ausführungen in Fluß gebracht werden (sic)¹¹⁰²

Die Frage, ob Mitarbeiter von öffentlich finanzierten Museen überhaupt bezahlte Expertisen geben sollten, wurde auch von anderen Stellen ausführlich diskutiert.¹¹⁰³

Neben den Mitgliedern des Staatsgalerievereins gab es auch andere private Unterstützer der Galerie, die allerdings ebenfalls eine Gegenleistung erwarteten. Der Kaffeehausbesitzer Josef Siller bot 1913 an 25.000 Kronen für den Ankauf eines Manets – wohl der *Wandermusikant* – zu spenden. Als Gegenleistung wollte er für sich den Titel eines Hoflieferanten erwirken, was jedoch prinzipiell nicht möglich war.¹¹⁰⁴ Siller hielt daraufhin zwar seine Spendenzusage aufrecht, bestand aber doch auf einer offiziellen Anerkennung, die mit der Höhe der Spende korrespondieren würde.

Er wäre bereit sofort 10.000 Kronen zu deponieren, wenn er die Aussicht hätte mit dem Verdienstkreuz mit der Krone ausgezeichnet zu werden. Sollte die Verleihung des Franz-Josef-Ordens im Bereich der Möglichkeit liegen, würde er sehr gerne einen Betrag von 60.000 oder mehr sofort deponieren.¹¹⁰⁵

Zur Charakterisierung des Besagten äußerte sich Dörnhöffer dahingehend, dass dieser in den vergangenen Jahren eine gute Sammlung an Wiener Kunst zusammengestellt und über 250.000 Kronen dafür ausgegeben hatte. Eine Anerkennung würde ihn weiter anspornen und die Galerie würde dadurch möglicherweise weitere Geldspenden oder Gemälde erhalten.¹¹⁰⁶ Tatsächlich widmete er ein Jahr später ein Gemälde von Anton Faistauer, ein Bildnis der Frau des Künstlers, des weiteren

¹¹⁰² BHA 1924, 50.

¹¹⁰³ Z.B. Tietze 1928b, Friedländer 1928a.

Wobei Bode selbst solchen Expertisen nicht abgeneigt war. Im Gegenzug für Spenden an das Museum leistete Bode selbst museale Beratung für die Sammler. (Borgmann 1995, S. 97)

¹¹⁰⁴ Das Café Siller bestand erst seit 1900 am Schwedenplatz. Dazu wurde später noch das Nebenhaus „Hotel Germania“ erworben, dass Josef Siller als „Hotel Siller“, später kamen noch weitere Cafés in Mariahilf und in Meidling dazu.

¹¹⁰⁵ BHA 1913, 818.

¹¹⁰⁶ BHA 1913, 818.

ein Aquarell von Jungnickel und eines von Larsen.¹¹⁰⁷ Von einer besonderen Auszeichnung war nicht weiter die Rede, allerdings bat Siller 1917 um eine Bestätigung seiner kunstfördernden Tätigkeit.¹¹⁰⁸ 1921 endlich hatten Sillers Bemühungen Erfolg. Haberditzl stellte beim Ministerium für Unterricht den Antrag auf Verleihung des Titels „Kommerzialrat“.¹¹⁰⁹

Das Verhältnis der Staatsgalerie zu ihren Förderern wurde in den 30er Jahren des letzten Jahrhunderts sehr strapaziert. Am 3.5.1938 wurde die Galerie aufgefordert für die Reichliste national wertvoller Kunstwerke Mitteilung zu machen über wertvolle Kunstgegenstände in österreichischem Privatbesitz.¹¹¹⁰ Damit wurde das in die Mitarbeiter der Galerie gesetzte Vertrauen der Sammler missbraucht und dem Kunstraub die Tür geöffnet. Bereits ab 1933 setzten die Rückforderungen von Leihgaben an die Staatsgalerie ein, weil Sammler ihre Werke rechtzeitig in Sicherheit bringen oder verkaufen wollten. Am 26.4.1933 bat Erich von Kahler „durch persönliche Umstände genötigt“ um die kurzfristige Rückgabe seiner drei Bilder – Courbet: *Wasserfall*, Claude Monet *Lecture im Grase* und Renoir *Villefranche*.¹¹¹¹ Am 1.6.1933 folgte Dr. Otto Nirenstein und forderte ebenfalls „baldmöglichst“ um die Rückgabe seiner Leihgabe von Klimts *Birnbaum*.¹¹¹² Schon am 30.3.1933 übertrug Friederike Beer-Monti ihre hochkarätigen Leihgaben an Hugh Stix (USA), der die Leihgabe aber vorerst verlängerte.¹¹¹³ Es handelte sich dabei um Gustav Klimts *Atterseelandschaft* und *Portrait Friederike Beer* sowie Egon Schieles *Portrait Friederike Beer*. Stix forderte schließlich am 30.11.1937 die Bilder, die er von Frau Beer-Monti übernommen hatte, zurück und ließ sie nach Amerika verschiffen. Diese Angelegenheit zog sich etwas, da noch Ersatz für den Entfall der Bilder gefunden werden musste.¹¹¹⁴ Damit ging endgültig eine fruchtbare Ära der Kunstförderung und Unterstützung der Galerie zu Ende.

In den folgenden Jahren wurden bis 1945 600 Kunstwerke auf verschiedenen Wegen erworben.¹¹¹⁵ Grimschitz äußerte sich dazu ganz opportunistisch:

infolge der Auflösung von Sammlungen oder infolge der tiefgreifenden Umschichtungen des österreichischen Privatbesitzes durch die grundsätzlich neuen politischen Verhältnisse

¹¹⁰⁷ BHA 1914, 1095 und BHA 1917, 549.

¹¹⁰⁸ Neben den bereits erwähnten Gemälden und einem hohen Geldbetrag, den er anlässlich des 50. Jubiläums der Vereinigung bildender Künstler Wien gestiftet hatte, erwähnte Haberditzl, dass Siller ein kürzlich für 51.700 Kronen angekauft Bild von Pettenkofen (*Neapolitanisches Bauernhaus mit Bäuerin*), ebenfalls der Galerie zu stiften beabsichtigte. (BHA 1917, 549)

¹¹⁰⁹ Zu den bereits genannten Kunstspenden kamen inzwischen noch das barocke Gemälde *Simsons zerbricht die Säulen des Tempels* von J. G. Platzer und *Joseph erzählt seine Träume* von Emil Nolde sowie eine Rötelseichnung von Marées *Baron J. Ripp*. Zudem erneut die Bereitschaft für den Erwerb eines jüngeren österreichischen Künstlers (Wiegele, Kokoschka, Kolig) zu spenden. (BHA 1921, 631)

¹¹¹⁰ BHA 1938, 263.

¹¹¹¹ BHA 1933, 171.

¹¹¹² BHA 1933, 221, Q 2.5.6.

¹¹¹³ BHA 1933, 128, Q 2.5.3.

¹¹¹⁴ BHA 1938, 31, Q 2.5.4.

¹¹¹⁵ Mayer 2012, S. 33.

werden kostbarste Werke der österreichischen Kunst frei, die durch viele Jahre für eine staatliche Erwerbung unerreichbar waren.¹¹¹⁶

Die Moderne Galerie blieb ab dem 20.3.1938 geschlossen, wobei der Bestand an „entarteten Werken“ intakt belassen wurde.¹¹¹⁷

2.2.3. *Die Moderne Galerie als Ziel des Fremdenverkehrs*

Ein wenig beachteter wirtschaftlicher Aspekt bei der Eröffnung der Modernen Galerie ist der des Tourismus, weil dadurch einerseits Devisen ins Land gebracht wurden, aber auch auf einer ideellen Ebene das Ansehen des Staates als Kulturnation gemehrt wurde. In einem Schreiben des Landesverbandes für Fremdenverkehr in Wien und Niederösterreich vom 27.3.1919 wurde eine sechs Punkte umfassende Gliederung aufgestellt, anhand derer man den Punkt der Bedeutung von „Kunst und Musik“ für den Tourismus erörtern sollte. Ausgehend von einer geschichtlichen Einleitung, die die Weltstellung der Dynastie, die zahlreichen Nachbarländer und die „Eigenart der künstlerischen Entwicklung“ herausstellen sollte, wollte der Referent übergehen zur „Erhaltung der Anziehungskraft“ von Wien und Deutschösterreich durch Kunst und Musik. Bedingung dafür war ein gutes Finanzpolster. Drittens sollte der Umfang und die Bedeutung des Vorhandenen eingeschätzt werden, um dann schließlich (vier und fünf bezogen sich auf Musik und Theater) mit sechstens, der Ausgestaltung der Kunstpflege, zu schließen. Ziele waren dabei die Vereinigung der kunstpflegerischen Anstrengungen unter dem Unterrichtsamt, Gründung eines Beirats von Fachleuten, Erweiterung der Denkmalpflege, Erhalt der kaiserlichen Schlösser und Kulturinstitute mit ihren Kunstschatzen und zu guter Letzt die „Erschließung des jetzt wegen Raummangel unzugänglichen Kunstgutes“.¹¹¹⁸ Obwohl alle diese Aussagen vage und allgemein waren, wird doch ersichtlich, dass unter anderem auch die Staatsgalerie als Beiträger zu den Bemühungen um Touristen gesehen wurde. Auch der Direktor selbst nahm dies so wahr und schreibt folglich im Zusammenhang mit der Inanspruchnahme von größeren Teilen des Belvederekomplexes über die positiven Folgen

die Staatsgalerie endlich dazu kommen, nicht nur ein Depositorium sondern eine mit ihrem gesamten Besitz der Öffentlichkeit zugängliche und deren Bildungszwecken durchaus för-

¹¹¹⁶ BHA 1938, 206.

¹¹¹⁷ Mayer 2012, S. 33. 1971 bewertete Aurenhammer diese Tatsache noch als das besondere Verdienst des Direktors zum Schutz der modernen Kunst. Mayer hingegen differenziert die Rolle Grimschitz. Sie attestiert ihm zwar eine Zugewandtheit für die „entartete Kunst“, entkräftet jedoch seinen Einsatz dahingehend, dass die Schließung durch einen Beschluss des Unterrichtsministeriums eingeleitet worden war. (Mayer 2005, S. 65). Zudem war Grimschitz Rolle als Begutachter und Bewerter der jüdischen Kunstsammlungen entscheidend für deren Auflösung. (Mayer 2003, S. 256)

¹¹¹⁸ BHA 1919, 150.

derliche Sammlung zu sein und auf diese Weise dem Staate und der Stadt Wien als Kunststadt (...) um ein Vielfaches das hereinbringen, was die Instandhaltung und Besitzergreifung angeblich kosten soll.¹¹¹⁹

Die abschwächende Formulierung bezüglich der anfallenden Kosten rührte daher, dass die Verwaltung des Hofärars vor allem die Kosten für die Hofbediensteten betrachtet wurden, aber nicht der finanzielle Gegenwert, den eine solche Institution einbringen würde. In diesen Sätzen wurden die drei wichtigsten Ziele der Galerie zusammengefasst. Die Galerie sollte erstens einem Bildungszweck dienen, zweitens Wien und Österreich repräsentieren und dadurch drittens der Stadt und dem Staat Geld einbringen.

Alfred Stix sah in der Repräsentation sogar eine der Hauptaufgaben eines Museums überhaupt:

Nach meiner Meinung ist die soziale Funktion der Museen von zweierlei Art. Einmal haben sie einen gewissen dekorativen Zweck. Wie der einzelne Bürger bei feierlichen Anlässen sein Festgewand anzieht, so muß auch der Staat seine Festgewänder haben, um darin vor Fremden und Einheimischen zu punkten. Man darf diesen äußerlichen Zweck nicht gering schätzen. Das Prestige eines Staates hängt zum Teil davon ab, und dies ist für einen kleinen Staat wie Österreich noch ungleich wichtiger als für einen Großstaat. Es ist ein zwar nicht wägbarer, aber doch unleugbarer Vorteil, daß ein großer Teil der Menschen, die politisch oder wirtschaftlich auf der Welt etwas zu sagen haben, die großen internationalen Sammlungen Wiens, das Kunsthistorische Museum und die Albertina, entweder aus eigener Anschauung kennen oder doch von ihnen gehört haben. Noch mehr in die Augen springend ist aber die Bedeutung für den Fremdenverkehr. Man weiß, welche große Rolle derselbe für die österreichische Zahlungsbilanz hat, und hier ist wenigstens für Wien der Anteil der Sammlungen ein gerade so großer wie in den klassischen Ländern des Fremdenverkehrs, Italien und Frankreich.¹¹²⁰

Die Staatsgalerie tauchte in dieser Aufzählung zwar nicht auf, weil sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht bedeutend genug war. Dennoch gilt die Bedeutung eines Museums für das Gesamtrenomee eines Landes auch für sie. Was bei Stix nur anklang, formulierte Tietze noch deutlicher, nämlich die noch erhöhte Bedeutung eines Landes, das sich als attraktives Reiseziel positionieren will, auch wenn es gerade auf einen mageren Rest seiner einstigen Größe zusammengeschrumpft ist:

Nicht aus der Perspektive eines Hotelpartiers sollen wir Fremdenstadt und Fremdenland werden, sondern weil wir den sich ganz neu gruppierenden und aufbauenden jungen Staatsbildungen des östlichen Europas ein geistiges Etwas bieten können, das ihnen fehlt und noch lange fehlen muß, aus der alten Kultur, die unser Stolz ist und bisweilen eine Last war, soll ein Kapital werden, das unberechenbaren Nutzen abwirft, ein Schatz, der uns in die Lage bringt, den weiten Ländern, mit denen uns doch einmal irgend eine Schicksalsnotwendigkeit verknüpft, die wir aber politisch weder zu einen noch zu beherrschen vermochten, geistig ein Zentrum geben zu können.¹¹²¹

¹¹¹⁹ BHA 1919, 233, Q 1.8.

¹¹²⁰ Stix 1930, S. 55.

¹¹²¹ Tietze 1919b, S. 65.

Der Tourismus spielte eine wichtige Rolle nach dem Zusammenbruch nicht nur, aber auch in wirtschaftlicher Hinsicht. Mit der Bekanntheit der Kunstsammlungen würde auch die Attraktivität der Stadt als Reiseziel steigen und damit mehr Ausländer anziehen. Für die Staatsgalerie war ein nicht unbedeutender Aspekt auf dem Weg zu größerer Popularität, dass sie in einer großen barocken Schlossanlage untergebracht war. Dies zeigt sich an der Mühe, die bei den Adaptierungsmaßnahmen der Prunkräume im Oberen Belvedere darauf verwendet wurde, den „Charakter der Räume [zu] wahren und die Räume als eine Sehenswürdigkeit weiter gelten [zu] lassen.“¹¹²² So konnten selbst weniger Kunstinteressierte mit der Aussicht gewonnen werden, ein Schloss von innen zu besichtigen.

Neben der wertvollen Rolle der Staatsgalerie als Reiseziel beherbergte sie auch ganz real große Schätze. Dies betonte Epstein in seiner Kritik an den Ankäufen Haberditzls noch einmal explizit:

Die bildende Kunst ist nicht, wie etwa die Musik oder die Literatur, nur geistiger Besitz eines Volkes. Sie ist, auch rein materiell genommen, ein Stück, und zwar ein sehr beträchtliches Stück Volksvermögen. (...) Ganz abgesehen von diesem enormen, kaum zu erreichenden Werte, den die Sammlungen an sich darstellen; Deshalb heißt die bildende Kunst eines Landes fördern – das Volksvermögen mehren, staatsmännisch in die Zukunft blicken; Museen und Galerien gründen, heißt den Wohlstand der Bürger steigern. Aber selbstverständlich nur dann, wenn die Museen Qualität nicht Rarität sammeln. Ein Museum, das Raritäten, etwa zweiköpfige Kälber oder vierfüßige Hühner oder ähnliche Mißgeburten sammelt, ist für die Kultur eines Volkes wie für sein Nationalvermögen wertlos.¹¹²³

Diese sehr vernichtende Sicht auf den Wert der Ankäufe von Haberditzl für die Staatsgalerie teilte nicht jeder. Julius Meier-Graefe war vielmehr sehr von ihm überzeugt und äußerte sich gegen die Kritik, die Haberditzl in Bezug auf die Doublettenaktion entgegenschlug: „Ein Haberditzl könnte das Nationalvermögen ver Hundertfachen. Wiens Fremden-Industrie ist auf gute Museen angewiesen.“¹¹²⁴ Wichtig dabei war vor allem auch den Publikumsgeschmack zu berücksichtigen, um die Besucher, die einheimischen wie die ausländischen, nicht zu verschrecken. Sonst würde das

Museum zu einem interessanten, mit Kostbarkeiten gefüllten Überbleibsel, gewissermaßen selbst einem Museumsstück einer vergangenen Kultur, das wohl den Haut-gout einzelner befriedigen kann, aber für die Kultur der Gegenwart wenig bedeutet. Solche Sammlungen sind gewöhnlich leer oder werden vorwiegend von Fremden besucht.¹¹²⁵

Damit dies nicht geschah waren Werbemaßnahmen notwendig, die die Moderne Galerie bzw. Staatsgalerie überhaupt erst bekannt machen sollte. Sie reihte sich schließlich in eine ganze Kette vieler anderer Touristenaktionen und buhlte mit diesen um die Aufmerksamkeit der Zuschauer.

¹¹²² BHA 1921, 181, Q 1.10.

¹¹²³ Epstein 1929, S. 6.

¹¹²⁴ Meier-Graefe 1925, S. 300.

¹¹²⁵ Stix 1930, S. 56 – 57.

Wie Gustav Pauli in seiner ironischen Abhandlung über die Moderne Galerie im Allgemeinen schreibt

Doch obwohl die Galerie dem heiligen Zweck der Kunstförderung und Veredelung des Publikums dienen soll, ist sie doch eher eine harmlose Unterhaltung, eine Arbeitsstätte, aber kaum ein hehrer Tempel, in dem der Kunst als solcher gefröhnt (?) werden könnte.¹¹²⁶

Damit wurde die Galerie von ihrem hohen Podest heruntergenommen und in eine Reihe mit anderen Vergnügungen gestellt. Dies war nicht unberechtigt, da beispielsweise bei den Öffnungszeiten immer auch die Konkurrenz anderer Veranstaltungen berücksichtigt werden musste. Die Besuchszeiten sowie etwaige Änderungen diesbezüglich wurden in der lokalen Tagespresse und touristischen Publikationen, wie dem *Wiener Cicerone*, dem *Wiener Vergnügungsanzeiger*, der *Wiener Woche*, dem *Fremdenblatt* oder der *Reisezeitung* bekanntgegeben.¹¹²⁷

Eine professionelle Marketingstrategie gab es zu diesem Zeitpunkt an keinem Museum. Im Zusammenhang mit der Sonderbundausstellung 1912 in Köln schreibt Uwe Schneede „Die um pädagogische Begleitung und kommerzielles Marketing bereicherte Ausstellung war erfunden. War erfunden, weil sich die Moderne ihrer Präsentierbarkeit bewusst geworden war, will sagen: ihrer Vollendung.“¹¹²⁸ Was für die Ausstellung galt, die in der Entwicklung ohnehin immer ein Stück voraus war, galt ebenso für die Museen. Dennoch versuchte man nicht zuletzt auch wegen der Volksbildungsbewegung Werbung für eine Institution zu machen, die nicht in allen Kreisen gleich bekannt war.

Das erste Problem, das sich gleich zu Beginn stellte, war, dass die Moderne Galerie und deren Standort zunächst nur einem sehr kleinen Kreis von Eingeweihten bekannt war. Noch 1910 beschwerte sich Dörnhöffer bei der Polizeidirektion, dass selbst einheimische Polizisten auf Nachfragen der Touristen nicht die Adresse der Modernen Galerie nennen oder den Weg dorthin beschreiben konnten.¹¹²⁹ Abhilfe für dieses Problem, zumindest für Touristen, schufen Reiseführer. Diese hatten sich mit Beginn der Wiener Weltausstellung auch hier immer mehr durch. Durch ihre Angaben prägten sie die Wahrnehmungserwartungen, die die Touristen vor ihrem Galeriebesuch aufbauten.¹¹³⁰ Verweise auf die Moderne Galerie finden sich schon im *Baedeker (Österreich-Ungarn)* von 1903 mit Besuchsstunden und Namensnennung der vertretenen Künstler und im *Guides-Joanne Allemagne meridionale 1903*. Nicht verzeichnet war die Galerie jedoch in A. Hartlobens *Wien illustrierte Wegweiser*, im *Baedeker Artaria Handbook for Travellers*, *Baedekers Allemagne du Sud a Autriche*, A

¹¹²⁶ Pauli 1911, S. 297.

¹¹²⁷ BHA 1912, 851; BHA 1919, 274; BHA 1920, 1; BHA 1920, 464; BHA 1927, 140; BHA 1927, 557.

¹¹²⁸ Schneede 2001, S. 63.

¹¹²⁹ BHA 1910, 67.

¹¹³⁰ Maryška 2014, S. 109.

Satchel Guide to Europe London, Lechner's *Plan and Guide of Vienna* (auch in der französischen Ausgabe), Leo Woerl *Illustrierter Führer durch die k. k. Reichs- Haupt- und Residenzstadt Wien*, Griebens Reiseführer (*Kleiner Führer durch Wien u. Umgebung*), K.W. Schimmer *Wien in Wort und Bild*, außerdem in Ganter's *Illustriertem Führer Wien und seine Umgebung* (Darmstadt) und den französischen und englischen Übersetzungen von A. Hartloben.¹¹³¹ Baedeker persönlich bat 1913 für die Neuauflage des *Reisebuches für Österreich* um Informationen.

Wenn ich richtig unterrichtet bin, werden in ihr moderne Bilder hauptsächlich österreichischer Künstler in wechselnden Ausstellungen gezeigt. Es scheint daher unzweckmäßig, in einem Reisebuche, das nur etwa alle drei Jahre herauskommt, Einzelheiten anzuführen (mit Ausnahme der Klinger'schen und einiger anderer Bilder und Skulpturen, die ständig ausgestellt bleiben dürften). Bildet die Sammlung ein einheitliches Ganze und erfolgt etwa aus Platzmangel immer nur die Ausstellung einzelner Teile?¹¹³²

Dörnhöffer antwortete darauf mit einem Hinweis auf das allgemeine Sammlungsprogramm und den wechselnden Aufstellungen, durch die die Neuerwerbungen in die Galerie eingereiht wurden. Außerdem weist er auf die Möglichkeit hin, nicht ausgestellte Werke im Depot zu besichtigen. Dies war allerdings nur „auf besondere Erlaubnis der Direktion“ möglich.¹¹³³

Außerdem wurden dreisprachige Plakate und Flugzettel (deutsch, englisch, französisch) gedruckt und in 30 Exemplaren an die Besucher und Portiere der ersten Stadthotels verteilt. Dies geschah auf Nachfrage der Hotels selbst und diese Maßnahme wurde die Besucherzahl im Vergleich von 300 in den ersten drei Quartalen des Jahres 1903 auf 500 im gleichen Zeitraum 1904 gesteigert. Daher sollten weitere 30 Plakate gedruckt werden, wobei die Übersetzungen überprüft und der Text insgesamt gekürzt werden sollte.¹¹³⁴

Eine weitere Möglichkeit der breiteren Popularisierung der Modernen Galerie war die Produktion von Postkarten. Im August 1909 machte die Wiener Rotopho Gesellschaft Blüh & Com. G.m.b.H. Direktor Dörnhöffer auf den „Mangel billiger und guter Reproduktionen der in der Modernen Galerie gesammelten Werke“ aufmerksam.¹¹³⁵ Die Firma weist zudem daraufhin, dass Postkarten als

gute und gleichzeitig billige Reproduktionen viel zur Popularisierung der Kunst beitragen und außerdem bisher nicht geschehen ist, um auch das Ausland auf die Bedeutung der in der „Modernen Galerie“ gesammelten Kunstschatze aufmerksam zu machen.¹¹³⁶

¹¹³¹ BHA 1904, 62.

¹¹³² BHA 1913, 434.

¹¹³³ Ebd.

¹¹³⁴ BHA 1904, 284. Die Plakate wurden von der Firma R. Spies für 40 Kronen per 30 Stück in zweifarbigem Druck hergestellt. (BHA 1905, 76)

¹¹³⁵ BHA 1909, 252.

¹¹³⁶ Ebd.

Außerdem würden auch andere öffentlichen Gemäldegalerien – das k. k. Hofmuseum, die Galerie Liechtenstein, der Louvre und das Musée du Luxembourg, die Galerie Pitt, die Münchner Pinakothek, die Dresdner Gemäldegalerie usw. – Postkarten anbieten. Ob dieser Firma letztlich der Zuschlag zur Postkartenproduktion gegeben wurde, erschließt sich weiter nicht aus den Akten. 1910 gab es eine weitere Anfrage von der Österreichischen photographischen Gesellschaft wegen einer Reproduktionserlaubnis für Postkarten von Bildern der Modernen Galerie. Diese wurde von ministerialer Seite erteilt.¹¹³⁷ 1916 schließlich findet sich der offizielle Hinweis darauf, dass die Druckerei Blech und Leykauf Ansichtskarten für die Galerie drucken sollte und es dafür auch Kostenvoranschläge gab.¹¹³⁸ Wiederum im selben Jahr wurde dem Hofmuseum zugestanden, dass auch deren Ansichtskarten in der Staatsgalerie verkauft würden.¹¹³⁹ Zu diesem Zeitpunkt war das Geschäft so rentabel geworden, dass eine eigene Verkaufsstelle dafür bestand. Über die Motive gibt die Anfrage einer Emma Upring Aufschluss. Es waren insgesamt sechs Motive, die im Verlag des Staatsgalerievereines herausgegeben wurden. Davon war eines vergriffen, aber der Rest zeigte Manet *Wandermusikant*, Feuerbach *Bildnis seiner Mutter*, Christian Wink *Entwurf zu einem Deckengemälde*, J.G. Dorfmeister *Memorial* und die *Verkündigung Mariae* von einem Tiroler Meister um 1470.¹¹⁴⁰ Anscheinend war der Verkauf solcher Postkarten in der Tat lukrativ, denn in Haberditzls Nachlass findet sich eine weitere Anfrage vom Verlag Julius Bard. Dieser ersuchte am 16.12.1921 unter anderem auch um die Stellungnahme zu einem Vorschlag ein Galeriealbum und daran folgend auch Galeriekarten „in Kupfertiefdruck und Vierfarbendruck“ zu drucken. Bard argumentierte dafür:

Nach meinen Erfahrungen würde das Staatsmuseum einen erheblichen Ertrag aus diesen beiden Unternehmungen haben, der jährlich sich vergrößern würde, zumal wir später einen II Band des Albums und weitere Galeriekarten zur Veröffentlichung bringen könnten.¹¹⁴¹

Neben den Postkarten wurden auch immer wieder etwas größere Kunstreproduktionen gedruckt, um diese für den interessierten Laien anzubieten. 1910 plante die Staatsdruckerei verschiedene Heliogravurblätter nach Werken aus der Modernen Galerie anzufertigen. Diese waren zum Einzelverkauf bestimmt, konnten aber auch als Mappen mit erläuterndem Text erworben werden. Das Format betrug 48 x 63cm. Der Preis wurde noch nicht festgelegt, sollte sich jedoch an ähnlichen Publikationen orientieren. Angedacht wurde zunächst eine kleine Auflage von 200 Exemplaren.¹¹⁴² Der Herausgeber von *Österreichs Illustrierter Zeitung* hatte 1913 die Absicht in der Kunstrevue des Blattes

¹¹³⁷ BHA 1910, 106.

¹¹³⁸ BHA 1916, 467. 1917 gab es noch eine Anfrage von K. Löwy, der ebenfalls Postkarten herstellen wollte, vorzugsweise von bereits verstorbenen Künstlern, deren Bildrechte frei wären. (BHA 1917, 267) Gleiches geschieht 1928 als Hermann Wachtel anfragt, ob er Ansichtskarten von Klingers *Christus im Olymp* herstellen dürfte. Wurde er wird an die Firma Franz Hanfständel in München verwiesen, wo die Reproduktionsrechte lagen. (BHA 1928, 500)

¹¹³⁹ BHA 1916, 695.

¹¹⁴⁰ BHA 1918, 199.

¹¹⁴¹ WB Bard 1921.

¹¹⁴² BHA 1910, 111.

Reproduktionen von Werken der k. k. Staatsgalerie erscheinen zu lassen. Dieses Ansinnen erschien Dörnhöffer grundsätzlich zweckmäßig, da dadurch weiteste Kreise erreicht werden könnten, vor allem solche, die sonst keine Möglichkeit haben, mit guter Kunst in Berührung zu kommen. Allerdings hatte diese Zeitung bereits zu Kritik Anlass gegeben, da die Probenummern keine guten farbigen Reproduktionen lieferten. Die Druckerei macht die übertriebene Sparsamkeit des Verlegers dafür verantwortlich. Daher wurde die Gewährung der vom Verleger verlangten Subvention empfohlen, allerdings nur unter gewissen Bedingungen. So muss die Auswahl der zu reproduzierenden Werke an die Zustimmung des k. k. Unterrichtsministerium gebunden sein. Der Verleger verpflichtete sich, die Reproduktionsarbeiten an eine erstklassige Firma zu vergeben und musste dem Unterrichtsministerium einen Probedruck vorlegen, die ein Fachmann prüfen sollte. Die Subvention wurde zunächst auf ein Jahr beschränkt, um zu sehen, wie die zukünftigen Leistungen ausfallen würden.¹¹⁴³ Der Direktor des Bruckmann-Verlags, Kirchgraber, sandte 1930 vier Reproduktionen nach Werken der Galerie des XIX. Jahrhunderts und der Modernen Galerie, die im Einvernehmen mit der Österreichischen Staatsdruckerei zunächst für die Lichtdruckreproduktion vorgesehen sind: Corot *Junge Frau*, Delacroix *Blumen*, Segantini *Frühlingsweide*, Van Gogh *Ebene von Auvers sur Oise*.¹¹⁴⁴ Auch an dieser Stelle wurde auf die Galerie als Tourismusfaktor abgehoben.

Die Bedeutung der Staatsgalerie als Propagandainstrument nimmt über die Jahre hinweg immer mehr zu. 1934 wurde dies noch einmal deutlich formuliert

Aufgabe des Bundeskommissärs für Propaganda ist es, den Sinne des österreichischen Volkes für seine Heimat und seine Geschichte zu stärken und seine Eigenart und Unabhängigkeit in allen Teilen des politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Lebens zum Ausdrucke zu bringen.

Die Erreichung dieses Zieles wird auf politisch-kulturellem Gebiete durch eine entsprechende Einflussnahme auf das öffentliche Leben, insbesondere auf kulturelle Organisationen, auf den Rundfunk, wie durch Heranziehung eines zweckdienlich geschulten Nachwuchses als Träger dieser Propaganda (im Einvernehmen mit der Vaterländischen Front) zu sichern sein.¹¹⁴⁵

Auch wenn die Staatsgalerie darin nicht ausdrücklich erwähnt wurde, fällt sie sicherlich unter die „kulturellen Organisationen“. Zudem befand sich diese Verlautbarung im Hausarchiv des Belvederes.

¹¹⁴³ BHA 1913, 1199.

¹¹⁴⁴ BHA 1930, 424.

¹¹⁴⁵ BHA 1934, 11.

2.3. Die Staatsgalerie als identitätsstiftende Nationalgalerie

Das Nationalmuseum als integrativer Teil des aufkommenden Nationalismus im 19. Jahrhundert ist ein in Europa verbreitetes Phänomen. Nichtsdestotrotz nahm die Idee eines eigenen Museums in den verschiedenen Ländern teils sehr unterschiedliche Ausprägungen an. Der Grund dafür war die unterschiedliche Konstruktion von nationaler Identität. Nach 1820 hatten praktisch alle westlichen Nationen außer den USA eine eigene Art von Nationalmuseum.¹¹⁴⁶ Die aufkommenden nationalen Strömungen benötigten in den Nationalmuseen eine identitätsstiftende Institution, die ein bestimmtes dominantes Narrativ vertrat und andere damit unterdrückte.¹¹⁴⁷ Sie stellten in dem Sinne also weniger etwas dar oder spiegelten einen vorhandenen Zustand wider, sondern waren eine bewusste Setzung, die nicht frei von politischen oder sonstigen Strategien war. Meist versuchte man in einem solchen Museum die Geschichte der neu konstruierten Nation zu zeigen und eine Traditionslinie zu bilden. Dies kann auch als Symptom eines „Krisen- oder Defizitgefühls“¹¹⁴⁸ gedeutet werden, auf dessen Grundlage ein Bedürfnis nach Legitimierung entstand, entweder der traditionellen Herrschaft oder einem nationalen Bewusstsein zur Schaffung einer neuen Identität. Im österreichischen Zusammenhang musste diese Identität nach dem Zusammenbruch der Donaumonarchie und mit dem verbleibenden Rumpfstaat völlig neu definiert werden. Durch die Sprache mit dem deutschen Reich verbunden, rang die junge Republik mit der Bestimmung ihrer eigenen Identität.

2.3.1. Die österreichische Staatsgalerie – eine Nationalgalerie?

Im Zusammenhang mit Österreich spielte die Staatsgalerie trotz ihres Namens in der Diskussion über nationale Identität keine Rolle, da für diese Rolle stets das Kunsthistorische Museum untersucht wurde.¹¹⁴⁹ Auf Grund des langen Bestehens der Sammlung, die mit der österreichischen Geschichte eng verbunden war, sowie deren schiere Größe schien sich dies in den ersten Jahrzehnten des letzten Jahrhunderts angeboten zu haben. Die Staatsgalerie wurde wahrscheinlich als zu klein wahrgenommen. Mit der Einrichtung des Barockmuseums und der damit einhergehenden Wiederentdeckung der Barockkunst wie auch mit der Musealisierung der zeitgenössischen österreichischen Kunst wurde sie jedoch zu einer wichtigen Wegbereiterin der österreichischen Kunstgeschichtsschreibung.

¹¹⁴⁶ McClellan 1996, S. 29.

¹¹⁴⁷ Knell 2016, S. 16.

¹¹⁴⁸ Stölzl 1992, S. 14.

¹¹⁴⁹ Selbst Hans Tietze wählt in seiner Monographie über *die grossen Nationalgalerien* das Kunsthistorische Museum als Beispiel für Österreich aus. (Tietze 1954)

Das Wort „national“ kann man nach Nell im Zusammenhang mit einer Nationalgalerie drei verschiedenen Bedeutungsebenen zuordnen: Sie beherbergt das Volkseigentum, sie ist eine Einrichtung, die das Volk repräsentiert und sie ist eine Institution für das Volk.¹¹⁵⁰ Alle diese drei Punkte lassen sich auch auf die Moderne Galerie in Wien anwenden. Wie die Inhalte als nationales Schatzkästlein wahrgenommen wurden, wurde bereits diskutiert, ebenso wie die Bemühungen darum für eine breite Gesellschaftsschicht ein Angebot zu machen. Dabei steht Entwicklung der Modernen Galerie auch in Zusammenhang mit einer neu erwachten bürgerlichen Klasse, die ebenfalls erst ihre Geschichte schreiben musste.¹¹⁵¹ Ein weiterer wichtiger Punkt war die Versicherung, dass man mit dem Museum in einer gewissen Tradition stand und somit auch als Bewahrer der westlichen kulturellen Tradition fungierte und diese in die Moderne hinein fortführte.¹¹⁵²

Die Situation in England bzw. Großbritannien war in vieler Hinsicht vergleichbar mit der in Österreich. Hier wie dort gab es mehrere Bevölkerungsgruppen mit jeweils einer eigenen stark ausgeprägten Identität. Als das Britische Museum Anfang des 19. Jahrhunderts gegründet wurde, wurde darin nicht nur Britisches gezeigt, sondern vielmehr alles das, was diese Weltmacht überall sonst aufgesogen hatte.¹¹⁵³ Eine weitere ausgesprochen günstige Voraussetzung für die Gründung dieses Museums waren die guten wirtschaftlichen Bedingungen wie Max Friedländer hundert Jahre später konstatierte. Zugleich betont er aber auch die Bedeutung, die dieser nationale Schatz trotz seiner Heterogenität hatte:

Der britische Kunstfreund, der die allmähliche Auflösung des stolzen Privatbesitzes beobachtet und immer wieder erschreckt wird durch Nachrichten über Ankäufe nach Amerika, darf sich damit trösten, daß ein beträchtlicher Teil dessen, was britische Sammelpassion aus aller Welt zusammengezogen hatte, in diesem Museum der Nation und allen zugänglich geworden ist.¹¹⁵⁴

Auch wenn die Objekte dieses Nationalmuseums also nicht originär britisch waren, so repräsentierten sie doch Großbritannien. Ebenso war die Österreichische Staatsgalerie zu Zeiten der Donaumonarchie ein Sammelbecken, das die verschiedenen Volksgruppen zumindest ansatzweise in ihrer Sammlung repräsentieren wollte und sollte.

Genauso zeigte auch das französische Nationalmuseum, der Louvre, angeeignete und geraubte Schätze aus Napoleons Feldzügen.¹¹⁵⁵ Später wurde durch die Gegenwart von einheimischen

¹¹⁵⁰ Knell 2016, S. 17.

¹¹⁵¹ Ebd., S. 17.

¹¹⁵² McClellan 1996, S. 29.

¹¹⁵³ Stölzl 1992, S. 14.

¹¹⁵⁴ Friedländer 1924, S. 234.

¹¹⁵⁵ Stölzl 1992, S. 14.

Künstlern in der Galerie das passive Erbe von allgemeingültigen Werten umgewandelt in eine aktive Teilnahme an und einem Beitragen zur westlichen Zivilisation.¹¹⁵⁶ Diese Teilnahme geschah nicht über eine verfeinerte Kunsterziehung oder sonstige Belehrung, sondern durch das bloße Wissen um die Bedeutung der eigenen Kunst und den damit verbundenen Nationalstolz.¹¹⁵⁷ In Frankreich wurde zugleich mit einer viel längeren Tradition des Nationalmuseums eine fließendere Übertragung des königlichen Besitzes in einen öffentlichen Besitz erreicht, indem diese private Sammlung auch zugänglich gemacht wurde.¹¹⁵⁸ In Österreich hingegen waren die kaiserlichen Sammlungen nach 1919 ein Zeichen für die Selbstinszenierung eines abgesetzten Herrscherhauses, worin man kein Nationaleigentum oder Volksbesitz sehen konnte.¹¹⁵⁹ Neben dem Louvre konnte Frankreich zudem noch mit einer weiteren nationalen Kunsteinrichtung punkten, dem Musée du Luxembourg.¹¹⁶⁰ Die Sammlung dort war von Beginn an darauf ausgerichtet einheimische Künstler und Kunst zu fördern, um damit die nationale Kunsttradition darzustellen, aber eigentlich faktisch erst zu erfinden.¹¹⁶¹ Denn zu diesem Zeitpunkt identifizierte sich der größte Teil der französischen Bevölkerung mit seiner jeweiligen Heimatregion und nicht mit dem Land.¹¹⁶² Dort war also die Verknüpfung zwischen beginnendem, aber eben noch nicht vorhandenem nationalem Volksempfinden und einer dies unterstützenden Einrichtung, nämlich nationale Kunstmuseen, besonders eng.

Die Berliner Nationalgalerie, die am 22. März 1876, dem Geburtstag Kaiser Wilhelms II. eröffnet wurde, war von Beginn an als nationale Schatzkammer gedacht, was in der Inschrift über dem Eingang: *Der deutschen Kunst 1871* klar gezeigt wurde. Das politische Ziel dieser Museumsgründung war die Einigung Deutschlands zu befeuern.¹¹⁶³ Nach dem ersten Direktor, Max Jordan, der noch recht willfährig die Wünsche des Kaiserhauses umsetzte, gelang es ab 1895 Hugo von Tschudi, trotz diverser Auseinandersetzungen, die moderne Kunst in der Nationalgalerie zu installieren und damit zu einem Modell für spätere Museen für zeitgenössische Kunst zu machen.¹¹⁶⁴ Die Frage, inwiefern die Auswahl der Werke einer politischen Agenda folgte oder rein nach ästhetischen Kriterien vonstattenging, wurde sogar noch bei der Vereinigung der beiden deutschen Bestände 1989 geführt. Von Vertretern beider Seiten wurde anerkannt, dass die Nationalgalerie immer

¹¹⁵⁶ McClellan 1996, S. 29.

¹¹⁵⁷ McClellan 1994, S. 11 – 12.

¹¹⁵⁸ Ebd., S. 7.

¹¹⁵⁹ Posch 1986, S. 147.

¹¹⁶⁰ “The Luxembourg gallery was first opened to the public on October 14th 1750. It was to remain open on two days a week for three hours at a time until it was finally closed in 1779.” (McClellan 1984, S.439) Wenige Jahre später, 1793 wurde der Louvre eröffnet als Zeichen der Geburt einer neuen Nation und Verkörperung der revolutionären Ideale. (McClellan 1994, S. 9)

¹¹⁶¹ McClellan 1996, S.29 und Stölzl 1992, S. 14.

¹¹⁶² McClellan 1996, S. 32.

¹¹⁶³ Forster-Hahn 1996a. S. 84.

¹¹⁶⁴ Forster-Hahn 1996b. S. 93.

noch die Kraft hätte, Einigung durch die Darstellung einer nationalen Kunst zu erzielen.¹¹⁶⁵ In Wien geschah dies auf einer viel niedrigeren Ebene. Nicht zuletzt durch die geringen finanziellen Mittel konnte ein durchgehendes politisches Sammlungsprogramm nicht durchgeführt werden. Speziell im Hinblick auf die moderne Kunst war jedoch auch weniger Repräsentationszweck der Kunst gefordert, sondern die Beurteilung des ästhetischen Wertes.

In Österreich entwickelte sich erst langsam ein Nationalgefühl. In der Ära Kaiser Josephs II. begann man sich seiner Eigenart immer mehr bewusst zu werden und sich von französischen und deutschen Einflüssen abzugrenzen. Deutschland blieb allerdings immer der Referenzpunkt.¹¹⁶⁶ Aus der Kenntnis der internationalen Vorbilder heraus und im Zusammenhang mit diesen entwickelte Rudolf Eitelberger schon 1899 seine Ideen zu „[e]iner österreichischen Geschichtsgalerie.“¹¹⁶⁷ Darin verknüpfte er den Gedanken einer Galerie „moderner Bildwerke“ mit einer biologistischen Beschreibung eines gesunden Volkskörpers, der nur daran krankte, dass sein Kunstbedürfnis unterentwickelt wäre. Um nun sowohl der Gesellschaft als auch den Künstlern eine gesunde Beschäftigung zu geben, müsste das Kunstbedürfnis gesteigert werden, gleichsam also ein Angebot vor dem Bedarf geschaffen. Dieses Angebot wäre letztlich in Form einer patriotischen Geschichtsgalerie zu machen, die nicht nur historische Ereignisse auf Gemälden festhielte, sondern auch Porträts von berühmten Persönlichkeiten ausstellte.¹¹⁶⁸ Mit einer solchen Geschichtsgalerie wäre erstens die Nation repräsentiert, zweitens eine Narration der Volksgeschichte erstellt und drittens würde das Volk zum Nationalstolz durch Kunstbetrachtung erzogen. Eitelberger zählte in seinem Artikel alle Punkte auf, die später auch für die Moderne Galerie wichtig wurden: der nationale Charakter, die Kunsterziehung des Menschen sowohl aus ideellen wie aus materiellen Gründen und die Kunst- und Künstlerförderung.¹¹⁶⁹ Wichtig und zeittypisch ist die biologistische Metapher, die die Gründung einer solchen Galerie geradezu als natürliche Entwicklung darstellte, die keinesfalls von ungesunden äußeren Einflüssen behindert werden durfte. Gleichzeitig wird auch deutlich welcher nationale Charakter gefördert werden sollte, da Eitelberger neben dem Land Österreich

¹¹⁶⁵ Der deutschen Kunst 1998, S. 9 – 10.

¹¹⁶⁶ Czeike 1986, S. 144.

¹¹⁶⁷ Eitelberger 1866, S. 121. Eitelberger nannte als Vorbilder Frankreich mit dem Louvre, dem Palais Luxembourg und dem Palais zu Versailles, in Großbritannien die Nationalgalerie, die „Galerie englischer Gemälde im South-Kensington-Museum“ und die Porträtgalerie (damit ist wohl die Tate Gallery gemeint). Ausführlich ging er auf Bayern ein, wobei er die Neue Pinakothek, das Bayerische Nationalmuseum, die Walhalla bei Regensburg und das Pantheon bei Kelheim betrachtete. Am positivsten kamen dabei die letztgenannten davon, da sie seinem Ideal von einer Geschichtsgalerie am besten entsprachen. Preußen übergab Eitelberger, da es dort weder eine moderne noch eine wie auch immer geartete nationale Galerie gäbe. (Ebd., S. 124)

¹¹⁶⁸ Ebd., S. 137.

¹¹⁶⁹ Eitelberger beklagte, dass ein Bild heute nicht mehr als „die Quelle der patriotischen, der sittlichen oder geistigen Erziehung“ (Eitelberger 1866, S. 122) dienen würde. Ein Zustand, dem abgeholfen werden sollte. Durch ein gesteigertes Qualitätsbewusstsein würden die Menschen auch mehr Geld für ein Kunstwerk ausgeben. Daher verfehlte seiner Meinung nach die Gemeinde Wien ihre Aufgabe, da sie nicht bemerkte „was die Kunst für eine Quelle des Wohlstandes [...] werden kann.“ (Eitelberger 1866, S. 123)

stets von deutscher Kunst spricht.¹¹⁷⁰ Auch bei Max Dvořák wurde die Bedeutung der Nationalgalerien für Gesellschaft und Politik betont. Sie seien „Schöpfungen, die im Gegensatz zu den historischen Museen das nationale Kunstleben der Gegenwart repräsentativ zum Ausdruck bringen wollten und der nationalen Ideen dienen wollten.“¹¹⁷¹ Eitelberger verwies weiter auf die schmerzliche Schlussposition Wiens im internationalen Vergleich:

Es war ja auch etwas schier Unbegreifliches, daß Wien nicht längst eine solche Galerie besaß, wie sie Berlin in der „National-Galerie und München in der Neuen Pinakothek schon seit vielen Jahren ihr Eigen nennen. Und wie viele andere deutsche Städte sind dadurch Wien überlegen, daß mit den Galerien älterer Kunstwerke zugleich weitschichtige und planmäßig angelegte Sammlungen moderner Kunsterzeugnisse verbunden sind. In Hamburg und Frankfurt, in Dresden und Leipzig, in Karlsruhe und Stuttgart und noch in manchen anderen Städten Deutschlands findet man bedeutende Collectionen von Werken der neueren Kunst, die das, was Wien bis jetzt im öffentlichen Museen mehr zerstreut als vereinigt hat, dem Werth und dem Umfange nach beträchtlich in Schatten stellen. Gewiß aber steht Wien allen diesen Städten an künstlerischer Bedeutung voran und kann für sich das Gleiche beanspruchen, was Berlin und München bereits so lange haben.¹¹⁷²

Er behandelt dann verschiedene Museumsgründungen und betont dabei die Vormachtstellung Frankreichs in diesem Bereich:

Unter allen Staaten aber giebt es keinen, der die Kunst als Propaganda der Staatsidee und zugleich als Stärkung des Nationalgefühles und Volksrahmens in höherem Grade angewendet hat, als Frankreich, und keinen Staat, der diese Mittel in höherem Grade gering geschätzt und ignoriert hätte, als Österreich.¹¹⁷³

Eitelberger führt Beispiele von österreichischer Monumentalkunst an, die dazu angetan wären, das Zusammengehörigkeitsgefühl der Bevölkerung zu befeuern. Selbst als später die Moderne Galerie und dann die Österreichische Staatsgalerie entstanden war, wurde dort nie solch eine deutliche Hommage an die Historienmalerei installiert, die die österreichische Geschichte gefeiert oder auch nur nacherzählt hätte.¹¹⁷⁴ Seiner Meinung nach würde man durch die Rückbesinnung auf diese Geschichtsdenkmale auch die Kronländer wieder mehr zurückbinden, die sich zu anderen Nachbarländern hin orientierten.¹¹⁷⁵ Überdies würde eine Galerie, die Bilder der österreichischen Geschichte zeigt, besser für das Nationalgefühl werben als „eine Sammlung von modernen Ölgemälden, Landschaften, Genrebildern und ähnlichen Werken, die, so gut sie an und für sich sein mögen,

¹¹⁷⁰ Im weiteren Verlauf des Textes spricht Eitelberger von den nationalistisch-separatistischen Bestrebungen in Ungarn, in Polen, in Böhmen und in Lombardo-Venetiens. (Eitelberger 1866, S. 133).

¹¹⁷¹ Dvořák 1915, S. 2.

¹¹⁷² Servaes 1902, S. 1.

¹¹⁷³ Eitelberger 1866, S. 129.

¹¹⁷⁴ Anders als in der Bildergalerie von Versailles, wo Louis Philippe nach 1830 eine komplette Darstellung der französischen Geschichte hat malen lassen, die allerdings keiner historisch-kritischen Nachprüfung standhält. (Stölzl 1992, S. 14) Auch in der Berliner Nationalgalerie wurden in der „preußischen Galerie“ Porträts von preußischen Generälen und führenden Staatsmännern gezeigt. (Forster-Hahn 1996a, S. 85)

¹¹⁷⁵ Eitelberger 1866, S. 132 – 133.

die Lebenszwecke eines so großen Staates nur sehr indirect berühren.“¹¹⁷⁶ Einen wichtigen Punkt berührt Eitelberger aber dennoch: die Frage wie sich bei der Darstellung der österreichischen Geschichte, die Abgrenzung zur deutschen würde bewerkstelligen lassen. Dasselbe Problem stellte sich genauso bei der österreichischen Kunstgeschichtsschreibung.

Schließlich musste man sich bei der Gründung der Modernen Galerie 1903 und noch viel mehr nach dem Zusammenbruch der Donaumonarchie damit auseinandersetzen, was man eigentlich repräsentieren wollte. Auch wenn die Umbenennung, ja sogar Umwidmung der Modernen Galerie in Staatsgalerie erst einige Jahre später vonstatten ging, hatte die Galerie von Anfang an den Anspruch die österreichische Kunst auszustellen. Diese hatte eine lange Tradition nur insofern, dass sie als „deutsch“ bezeichnet wurde. Schon in der kaiserlichen Gemäldegalerie im Belvedere schuf man eine Raumflucht mit der „Teutschen Schule“, „die der wahre Patriot nicht ohne warme Empfindung betritt.“¹¹⁷⁷ Im dazugehörigen Gemälde-Verzeichnis von 1783 wurden darunter Künstler zusammengefasst, die eigentlich als „österreichisch“ gelten müssten, wie Martino Altomonte, Johann Georg Dorfmeister, Franz Christoph Janneck, etc.¹¹⁷⁸ Wenn also schon unklar war, wie der Inhalt einer österreichischen Galerie aussehen sollte, stellte sich noch mehr die Frage welche Nation das Museum repräsentieren sollte. Marlies Raffler stellt die Frage und das Problem dar:

Die Institutionalisierung eines Nationalmuseums setzt eine „Nation“ voraus. Dies führt unweigerlich zur Frage, ob es überhaupt eine Österreichische Nation gab und gibt und was österreichische (nationale) Identität ausmacht(e). Das Kaisertum Österreich (1804 – 1867 bzw. Österreich-Ungarn bis 1918) bildete keine „Nation“ es handelte sich um einen multinationalen, multilingualen und multiethnischen Staatskörper – nicht zu vergessen auch die religiösen Gruppierungen –, bei dem die Kriterien „klassischer“ Nationalismustheorien weitgehend nicht zum Tragen kommen.¹¹⁷⁹

Man könnte argumentieren, dass solch ein Staat eine einende Kraft, gleich welcher Art um so nötiger hätte. Was genau sollte man aber einigen? Vor 1918 übersah man ein großes Gebiet mit Kronländern, die jeweils Sonderrechte genossen und auch künstlerisch nach Unabhängigkeit strebten. Nach 1918 wiederum definierte man in Wiener Museumskreisen die Identität stark als „deutsch-österreichisch“. Auch wenn die abgetrennten Gebiete den Rumpfstaat der Republik Österreich als eine etwas einheitlichere deutschsprachige Bevölkerungsgruppe zurückließen, waren doch die Einflüsse, die nicht zuletzt das Eigenartige Österreichs ausmachten und bis heute ausmachen, noch vorhanden. Umgekehrt lebten in den ehemaligen Kronländern auch noch viele deutschsprachige Künstler, deren Zuordnung ebenfalls schwierig wurde. Auch in diesen Ländern war man auf der Suche nach einer nationalen Identität und nutzte dafür die Kraft der Kunst. So schreiben Anna

¹¹⁷⁶ Ebd., S. 134.

¹¹⁷⁷ Grabner 1996, S. 35.

¹¹⁷⁸ Ebd., S. 35.

¹¹⁷⁹ Raffler 2007, S. 77.

Habánova und Ivo Habán über die Situation in der Tschechoslowakei zwischen den Weltkriegen, die genauso auch für Wien gelten kann:

Kunst und Kultur stellten ein Mittel dar, die eigene Existenz zu konstituieren und damit zu beweisen. Diesem Zweck dienten nicht nur Ausstellungen und Kultureinrichtungen im weitesten Sinne des Wortes, sondern auch die Propagierung der eigenen Tätigkeit und Nachrichten aus den verschiedensten kulturellen Bereichen.¹¹⁸⁰

Zunächst aber war man voller Enthusiasmus über den neuen Beginn, den man sich unbehindert von der Rücksichtnahme auf die verschiedenen Kronländer und deren Bevölkerungsgruppen vorstellte. Hans Tietze schrieb in seiner Zeitschrift *Die Bildenden Künste* 1919:

Uns, die Beruf oder Neigung in den Dienst künstlerischer Interessen gestellt haben, liegt es nahe, all dieses Neue nach seinem Verhältnis zur Kunst zu orientieren, muß diese doch als eine nationale verwurzelte und sozial bedingte Funktion unzweifelhaft und unmittelbar davon berührt werden. Wiederum scheiden sich die Geister, die einen erwarten von einer so gewaltigen Bewegung eine tiefe Befruchtung allen geistigen Lebens und damit auch eine Verjüngung der Kunst, die anderen, denen diese in all ihren höheren Formen notwendig eine Angelegenheit weniger, einzelner zu sein scheint, können von einer Strömung, die auf allen Gebieten den Willen der Mehrheit zum herrschenden macht, nur das Schlimmste für die Kunst erwarten.¹¹⁸¹

Die Kunst hätte jetzt eine wichtige Rolle zu spielen, nicht nur in der Stärkung eines bereits diffus vorhandenen Nationalgefühls, sondern sie könnte bewusst gestaltend eingreifen. Tietze führt in diesem Zusammenhang vor allem den wirtschaftlichen Aspekt an. Durch qualitätvolle Kunst und ebensolches Kunstgewerbe, den Verkauf dessen und die Beförderung des Fremdenverkehrs dadurch, könnte die neue kleine Nation einen Gewinn ziehen. Dafür sollte vor allem

aus der alten Kultur, die unser Stolz ist und bisweilen eine Last, [...] ein Kapital werden, das unberechenbaren Nutzen abwirft, ein Schatz, der uns in die Lage bringt, den weiten Ländern, mit denen uns doch einmal irgend eine Schicksalsnotwendigkeit verknüpft, die wir aber politisch weder zu einen noch zu beherrschen vermochten, geistig ein Zentrum geben zu können. Wir hatten einmal kindisch stolz geträumt, all dieser Völker Rom zu sein; nun da wir schrecklich jäh erwacht sind, sollen wir arbeiten ihr Athen zu werden.¹¹⁸²

Das gebrochene Selbstbewusstsein des neuen Staates klingt hier deutlich durch. In den folgenden Jahren wurde zudem diese Republik „Deutsch-Österreich“ lediglich als Übergangsstadium gesehen, weil dieser scheinbar nicht lebensfähige Staat sich früher oder später doch an das Deutsche Reich anhängen würde.¹¹⁸³ So deutlich formuliert das auch Hans Tietze in der *Arbeiterzeitung*:

¹¹⁸⁰ Habánova Habán 2013, S. 16.

¹¹⁸¹ Tietze 1919b, S. 65.

¹¹⁸² Ebd., S. 65.

¹¹⁸³ Posch 1992, S. 144.

Sie (i.e. die alte Kultur, Anm. d. Verf.in) und alles was zu ihr gehört – also auch ihre Museen –, ist ein Teil unseres Wertes für jenes größere Deutschland, in das wir doch nicht als ein bloßer zahlenmäßiger Bevölkerungszuwachs einzuziehen gedenken.¹¹⁸⁴

Dazu musste allerdings zunächst ein starkes Kulturleben aufgebaut werden und Teil davon war eine eigene Museumsneugründung. Max Dvořák erinnerte sich 1915 an die Entstehungszeit der Modernen Galerie. Mit Erstarken des nationalen Gedankens begann man sich darüber bewusst zu werden, dass „die Schöpfungen der Künstler, die das neue nationale Leben in der Kunst verkörperten, unterstandslos waren und nicht wie die alten Denkmäler in öffentlichen Sammlungen für die Gegenwart und Zukunft verewigt wurden.“¹¹⁸⁵ Die Wiener Neugründung wurde 1903 „Moderne Galerie“ genannt und nicht wie in Berlin „Nationalgalerie“. Neben den anderen bereits bestehenden Sammlungen in Wien konnte die kleine Neugründung erst einmal nur mit dem neuen Sammlungsgebiet der modernen Kunst bestehen. Dennoch hatte sie eine sehr spezielle Stellung als rein staatliche Gründung, die keine lang historische gewachsene Sammlung aufweisen konnte und somit von Anfang an politisch geformt werden konnte. Dörnhöffer erkannte daher auch alsbald, dass der staatliche Auftrag von nationaler Repräsentation, der von Beginn vorhanden war, sich nicht auf die moderne Kunst beschränken konnte. Als neuer Name wurde „k. k. österreichische Staatsgalerie“ gewählt.¹¹⁸⁶ Der Name „Staatsgalerie“ war aber zunächst nicht ausschlaggebend für die Erweiterung des Sammlungsspektrums. In einem Statuten-Entwurf von 1905 wurde die Moderne Galerie bereits als „Staatsgalerie zeitgenössischer Kunst“ angesprochen. Dies beweist außerdem den Anspruch der Repräsentation des Staates in dieser Gründung.¹¹⁸⁷ Der Name war im internationalen Vergleich bezeichnend, weil er sich auf einen Staat, also eine administrative Einheit, bezog und nicht auf einen etwas diffuseren Begriff wie „Nation“. In den Kronländern hatte man in dieser Hinsicht weniger Bedenken. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurden in den Kronländern der Donaumonarchie „landespatriotische“ Sammlungen begründet, die sich deutlich gegen den deutschsprachig dominierten Zentralstaat in Wien richteten.¹¹⁸⁸ Dennoch war man bei der Gründung dieser Nationalmuseen auf die Akzeptanz in Wien angewiesen. Man verwandte daher das „national“ zunächst nur im Kulturbereich, weil der Begriff erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts anerkannt wurde.¹¹⁸⁹ In Prag wurde analog zu Wien eine „Moderne Galerie“ eingerichtet, die

¹¹⁸⁴ Tietze 1926b, S. 13.

¹¹⁸⁵ Dvořák 1915, S. 2.

¹¹⁸⁶ BHA 1912, 73, Q 1.4.

¹¹⁸⁷ AVA, CUM, Inv. Nr. 46461/1905.

¹¹⁸⁸ Stölzl 1992, S. 15.

¹¹⁸⁹ Raffler 2007, S. 87.

1918 mit der Staatsgründung der Tschechoslowakei zur „Nationalgalerie“ erklärt wurde.¹¹⁹⁰ Offenbar war diese Gründung 1905 auch eine Art Schlichtungsversuch für die zunehmenden nationalen Kräfte der einzelnen Volksgruppen im Kaiserreich.¹¹⁹¹ Es ist die Rede von der „weitreichende[n] Bedeutung für den culturellen Wettstreit der beiden Volksstämme – Tschechen und Deutsche – in Böhmen, die dadurch berufen werden, auf einem neutralen Gebiete, dem der Kunst, friedlich und einträchtig zusammenzuwirken.“¹¹⁹² Neben dem Vergleich, der zwischen Wien und Prag gezogen wird – beides Kunststädte mit einer langen Tradition – wird in dem Artikel jedoch auch darauf hingewiesen, dass die tschechische Kunst als nicht ebenbürtig betrachtet wird. Es wird behauptet, dass es vor allem „der deutsche Stamm in Böhmen [war], aus dem mehrere hervorragende Künstler hervorgegangen sind.“¹¹⁹³ Dann, dass es eigentlich noch keine national-tschechische Kunst gäbe, da „[u]nter den Czechen der Trieb zur bildenden Kunst wol erst später [erwachte] – gleichzeitig mit dem Beginn der nationalen Bewegung“ und dass man von einer „nationalen czechischen Kunst (...) bis in die jüngste Zeit nicht sprechen [konnte].“¹¹⁹⁴ Dadurch wurde in chauvinistischer Manier die Kunst einer Volksgruppe abgewertet, die zu diesem Zeitpunkt noch zum eigenen Land, zur eigenen Nation gehörte ohne umgekehrt die gegenseitigen Einflüsse anzuerkennen.

In Wien jedenfalls behielt man die „Staats“-form bei auch dann noch als 1921 in der neuen Republik alle öffentlichen Bezeichnungen von „Staats-“ oder „staatlich“ in „Bundes-“ umgewandelt wurde. Haberditzl setzte sich mit einem Schreiben vom 11.5.1921 gegen eine solche Umbenennung in „Bundesgalerie“ ein, da dieser Name im internationalen Verkehr nicht geläufig wäre. Er schlug die verkürzte Form „Österreichische Galerie“ vor, da „österreichisch“ in gleicher Weise den Bund charakterisiere.¹¹⁹⁵ Die Hofbibliothek wurde allerdings ein Jahr zuvor in Nationalbibliothek umbenannt.¹¹⁹⁶ Man kann also durchaus die Frage stellen, warum die Staatsgalerie nicht den Weg gegangen ist und sich in Nationalgalerie umbenannt hat. Noch 1915 hatte Max Dvořák konstatiert:

Eine Nationalgalerie in der älteren Bedeutung des Wortes ist in Wien entstanden, dazu fehlte es Wahl an ausreichenden, ihren Zielen adäquaten Impulsen bei den öffentlichen Faktoren, doch nachdem der Nachdruck auf den künstlerischen Fortschritt gelegt wurde, an dem die österreichische Kunst so ruhmvoll beteiligt war, kam auch die Zeit, das Versäumte nachzuholen.¹¹⁹⁷

¹¹⁹⁰ Der Abnabelungsprozess war allerdings nicht sofort abgeschlossen. Am 20.3.1919 wandte sich die Prager Galerie – noch mit dem Briefpapier „Moderne Galerie des Königreichs in Prag“ – an die Österreichische Staatsgalerie, um Informationen über deren Verwaltungsstrukturen (Statuten, Geschäftsordnungen etc.) zu erhalten. (BHA 1919, 126)

¹¹⁹¹ Prahl 1995, S. 88.

¹¹⁹² Anonym (NFP) 1901b, S. 7.

¹¹⁹³ Ebd., S. 7.

¹¹⁹⁴ Ebd., S. 7.

¹¹⁹⁵ BHA 1921, 237, Q 1.11.

¹¹⁹⁶ BHA 1920, 441.

¹¹⁹⁷ Dvořák 1915, S. 3.

Dvořák nahm also die Österreichische Galerie trotz der mangelnden staatlichen Unterstützung vor allem im finanziellen Bereich als Nationalgalerie wahr. Und dies tat auch Franz Martin Haberditzl. In seinem Vortrag anlässlich der Eröffnung der Modernen Galerie 1929 sagte er über einen Teil der Österreichischen Galerie, nämlich die Galerie des 19. Jahrhunderts, dass sie eine „ungebrochene, bodenständige Entwicklung im Charakter eine Nationalgalerie vom Ende des 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts darstellen“¹¹⁹⁸ sollte. Nach dieser Definition gäbe also eine Nationalgalerie einen vollständigen Überblick über das Kunstschaffen eines Staates in einem bestimmten Zeitraum. Durch den geringen Ankaufsetat der Staatsgalerie konnte das nicht für alle Sammlungsbereiche gewährleistet werden. Überdies ist der Name Staatsgalerie, Österreichische Galerie oder Nationalgalerie weniger entscheidend als das öffentliche Bild. Als im Rahmen des Staatsvertrages von 1955 der Gedanke aufkam, ein „Nationalmuseum“ im Belvedere einzurichten, wurde eine solche Umbenennung abgelehnt, da die Österreichische Galerie in der Öffentlichkeit schlicht als „Belvedere“ bezeichnet wurde.¹¹⁹⁹ Bei einer solchen Namensänderung hätte niemand mehr den Zusammenhang herstellen können. Auch heute noch steht der Gebäudename synonym für das Museum, weswegen der Teil desselben geworden ist. Dies bedeutet aber nicht, dass das Belvedere nicht als Nationalgalerie wahrgenommen wurde, wie der ehemalige Direktor, Gerbert Frodl, in der Jubiläumsfestschrift 2003 bekräftigt:

Das Belvedere ist die österreichische Nationalgalerie. Aus ihrem Gründungszusammenhang und dem weiteren Lauf der Geschichte lässt sich erklären, warum es zu keiner Namensgebung in diesem Sinne kam (im englischen Sprachraum ist das Belvedere längst „The Austrian National Gallery“).¹²⁰⁰

Mittlerweile hat sich der Inhalt der heutigen Österreichischen Galerie auch als Kanon der österreichischen Kunst durchgesetzt. Diese programmatische Setzung, die darin gemacht wurde, war also erfolgreich. Bei dieser Festlegung von außen konnte eine solche neu definierte nationale Schule erheblich abweichen von dem, was die Kunstgeschichte als solche sehen würde.¹²⁰¹ Die erstere sollte einen bestimmten Gemeinsinn repräsentieren, möglicherweise auch die Schönheit der heimischen Landschaft, Porträts von bedeutenden Persönlichkeiten oder etwas abstrakter den angenommenen besonderen eigenen Kunstsinn des speziellen Volkes widerspiegeln. Dabei ist klar, dass man sich durch diese bestimmte Zielsetzung auf einen bestimmten Stil fokussieren musste, der besonders typisch wäre und alle anderen Strömungen darunter vernachlässigen musste. In Wien

¹¹⁹⁸ BHA 1929, 335, Q 1.15.

¹¹⁹⁹ Krapf 2004, S. 142.

¹²⁰⁰ Frodl 2004, S. 52.

¹²⁰¹ Unterscheidung nach Knell 2016, S. 18.

war dies der von Gustav Klimt stark beeinflusste ornamentale Stil. Julius Meier-Graefe rekapitulierte in seiner „Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst“ die Entstehung der modernen Wiener Malerei:

Die jungen Leute machten kurzen Prozess. Mit der eingeborenen Wiener Hausmannskunst ließ sich nichts anfangen. Aus der Zeit Makarts waren in Wien noch ein paar verschimmelte Trümmer übrig, auf die nicht zu rechnen war. (...) In Wien hatte man keine brauchbare Vergangenheit, und daß es eine Gegenwart gab, die dringend nach einer neuen Kunst verlangte, redeten die jungen Leute sich ein.¹²⁰²

Von solch einer Vergangenheitslosigkeit profitierte auch die Moderne Galerie, die zumindest in Österreich keinen Vorgänger hatte, an dem sie sich hätte orientieren können oder müssen. Auch das Argument der fehlenden Kunsttradition in Österreich tauchte in der zeitgenössischen Literatur immer wieder auf. Man konnte sich in Wien also in gewisser Weise neu erfinden. Meier-Graefe argumentierte in diesem Sinne, kritisierte aber auch den aus dieser Entwicklungslosigkeit resultierenden Eklektizismus:

Man machte es ungefähr wie der Chemiker, der zu einem bestimmten Zweck sich eine Lösung zusammenstellt und von diesem und jenem nimmt, mischt und schüttelt. Das Vorgehen sah wie ein schlechter Witz aus und schien der empfohlenen Lächerlichkeit nur zu sehr verfallen. Es stellte jede Entwicklungsgeschichte auf den Kopf und näherte sich einem, amerikanischen Annoncen würdigen, Verfahren, wie man in 8 Tagen schmerzlos zu einer Kultur gelangt.¹²⁰³

Diese Erkenntnis stand in krassem Gegensatz dazu, was man von einer urwüchsigen Kunst erwartete, die natürlich aus dem nationalen Charakter so und nicht anderes entstehen musste. Nach einer ausführlichen Kritik des Dekorativen und Ornamentalen und des Übergangs zum Kunstgewerbe landete er schließlich bei dem Gespann Koloman Moser und Josef Hofmann, die diese für Meier-Graefe völlig wildgewordene Kunst wieder in die Spur brachten und vereinfachten, wo es nur ging. Diese kunstgeschichtliche Einordnung war zeitlich noch zu nah am Geschehen, um objektiv zu sein, ganz abgesehen von den persönlichen Befindlichkeiten des Autors. Die Moderne Galerie war allerdings genauso zu nah an der zeitgenössischen Kunst und musste daher einer bestimmten Sammlungsstrategie folgen. Nach dieser wurde allerdings Klimt sehr viel mehr geschätzt, ebenso wie Schiele. Dazu kamen etwas ältere Wiener Stimmungsmaler, ein paar Künstler aus den Kronländern als Vertreter deren Volkskunst und einige expressionistische Werke. Im Nachhinein würde man in einer objektiven kunstgeschichtlich aufgebauten Sammlung wohl ein breiteres Bild der österreichischen Kunst zeichnen. Man würde versuchen alles aufzunehmen, was in diesem Land, definiert eher durch Geschichte und Geographie als durch Politik, produziert wurde. Daraus würde

¹²⁰² Meier-Graefe 1904, S. 691.

¹²⁰³ Ebd., S. 692.

erst induktiv herausgelesen, wie der spezielle Nationalstil sich charakterisierte. In diesem Spannungsfeld zwischen Setzung und der damit einhergehenden Einflussnahme auf die Entwicklung und der objektiven Analyse des Geschehens, befand sich die Moderne Galerie ständig. Dazu kamen die geringen Mittel, die eine viel breitere Aufstellung der Galerie kaum möglich gemacht hatten. Dabei hatte man als Konkurrenten immer das Kunsthistorische Museum. Dessen Sammlungen überstiegen an Größe und Qualität die Österreichische Staatsgalerie bei weitem. Allerdings spiegelten die kaiserlichen Sammlungen den persönlichen Geschmack des Sammlers wider und folgten keinem Konzept von „österreichischen Kunst“. Gesammelt wurde nicht nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten und man war zu wenig auf das Regionale bzw. Nationale fokussiert.¹²⁰⁴ Man trachtete in der Staatsgalerie dennoch sehr danach sich so klar als möglich vom Kunsthistorischen Museum abzugrenzen:

Die Aufgabe der „Österreichischen Galerie“ ist durch ihren neuen Titel umschrieben, zum Unterscheide von den Bilder- und Skulpturensammlungen des kunsthistorischen Museums, die das künstlerische Erbe der Vergangenheit international und historisch darzustellen trachten, will sie zusammenfassen, was für das künstlerische Leben Österreichs von unmittelbarer Bedeutung ist.¹²⁰⁵

Es sollte also eindeutig eine österreichische Geschichtsschreibung erfolgen, die die Entwicklung der Kunst Schritt für Schritt nachvollziehbar macht und aus der Kenntnis der alten Kunst auch die moderne verständlich machte. Dieses Programm war allerdings nicht so unkompliziert wie es sich zunächst anhört. Die Kunst bestand nie für sich allein und die Einflüsse aus dem Ausland mussten bestenfalls immer mitgedacht werden, vor allem in der Kunst des 19. und des 20. Jahrhunderts. Gleichzeitig musste es aber auch darum gehen eine moderne Galerie zu schaffen, „die die österreichischen Werke aus dem Zusammenhange der deutschen Kunst herauslöst.“¹²⁰⁶ Diese Abgrenzung war nicht ganz einfach, da man sich auch politisch eben als eine Art deutscher Provinz begriff. Ludwig Baldass formulierte dies 1915 sehr eindeutig:

Durch diese Vervollständigung der Wiener Schule ist in der Staatsgalerie nun ein Gebilde entstanden, das (...) in seiner Gesamtheit bereits ein so klares Bild künstlerischen Schaffens in dieser deutschen Kunstprovinz gewährt, wie es durch die vorbildliche Sammlertätigkeit Lichtwarks und Tschudis für die Hamburger und Berliner Maler erzielt wurde. Gerade diese reiche Vergangenheitsschau der Staatsgalerie beweist wieder klar, daß es sich in Österreich auch im 19. Jahrhundert nur um provinzielle Kunstrichtungen handeln kann, die für eine künftige entwicklungsgeschichtliche Darstellung von größtem Interesse sein werden, die aber niemals selbst anregend und belebend auf die großen künstlerischen Genietaten gewesen sind und denen selbst Persönlichkeiten wie Berlin sein in Schadow und Menzel besitz, versagt geblieben sind.¹²⁰⁷

¹²⁰⁴ Raffler 2007, S. 84.

¹²⁰⁵ Tietze 1925, S. 22.

¹²⁰⁶ Ebenso Anonym (Cicerone) 1920a, S. 756.

¹²⁰⁷ Baldass 1915, S. 319.

Dieses durchaus abwertende Urteil gegenüber der österreichischen Kunst wurde noch flankiert von den Preisen auf dem Kunstmarkt, die dieses noch bestätigten. Baldass schreibt, dass für die deutschen Meisterwerke „Summen bezahlt werden können, für die man zehn und mehr österreichische Bilder erhält.“¹²⁰⁸ Anders sah es selbstverständlich der Direktor der Österreichischen Staatsgalerie. Als er sich um die Nutzung des Belvederekomplexes bewarb, betonte er die Notwendigkeit, dass „die deutschösterreichische Kunst eine ihrer Bedeutung entsprechende Vertretung besitzt.“¹²⁰⁹ Mit der Übertragung der Belvedere Schlösser an die Österreichische Staatsgalerie ging zweifellos eine besondere Wertschätzung des beinhalteten Sammlungsgutes einher. Hans Tietze vereinte diese beiden Ansichten, indem er einerseits voraussagte: „Daß Wien eines Tages – sei er nah oder fern – ins große deutsche Vaterland eingehen wird, erscheint und als eine Sache geschichtlicher Notwendigkeit“¹²¹⁰ Wenn dieser Tag käme, sollte Wien diesen Schritt aber nicht „als eine Provinzstadt tun, die in der Pflege ihrer lokalen Eigentümlichkeiten eingeht [sondern] als ein großes Kulturzentrum, das innerhalb dieses geeinten Deutschtums eine Hauptstadt zu sein imstande ist.“¹²¹¹ Als der „Anschluss“ gute zehn Jahre Wirklichkeit wurde, schrieb Bruno Grimschitz in einem Artikel über die *Österreichische Galerie*:

Die Österreichische Galerie rückt nun, ohne trennende Grenzen, in die Reihe der deutschen Museen. Sie stand geistig seit ihrer Gründung unter ihnen. Denn ihre Aufgabe war die Darstellung der Kunst eines deutschen Stammes: des österreichischen.¹²¹²

Tietze sah auch nicht die Vergangenheitslosigkeit der österreichischen Kunst, sondern stellte vielmehr fest, dass deren Eigenheit darin lag als Schmelztiegel internationaler Strömungen zu bestehen:

Denn das ist seine wirkliche Tradition, nicht wie uns verbissene Bezirksberger glauben machen wollen, indem unsichtbare Schlagbäume ihm allen geistigen Zuzug fernhalten, sondern indem es alles Fremde, das ihm zuströmt, willig aufnimmt und sich assimiliert.¹²¹³

Diese verschiedenen Einflüsse mussten in der Donaumonarchie auch noch entsprechend repräsentiert werden. Insofern sah Scheffler die Lage nach dem Krieg für die Moderne Galerie als günstiger an. Bei einem Besuch der Modernen Galerie 1916

mußte [er] feststellen, daß dem Streben nach einer Österreichischen Nationalgalerie der Nationalitätenreichtum im Wege stand. Damals mußte Wien sowohl die tschechische wie die ungarische Kunst berücksichtigen, was von vorneherein die Gefahr der Zersplitterung in sich barg. Heute machen Tschechoslowakei und Ungarn eine eigene Kunst- und Museumspolitik. Dadurch ist Wien entlastet worden.¹²¹⁴

¹²⁰⁸ Baldass 1915, S. 320.

¹²⁰⁹ BHA 1918, 573, Q 1.7.

¹²¹⁰ Tietze 1927, S. 378.

¹²¹¹ Ebd., S. 378.

¹²¹² Grimschitz 1938, S. 19.

¹²¹³ Tietze 1927, S. 378.

¹²¹⁴ Scheffler 1929, S. 378.

Dieser Aufgabe war die Moderne Galerie bis dato in vorbildlicher Weise nachgekommen. Zumindest insofern, dass qualitätvolle Werke als Repräsentanten ihrer Herkunftsländer nach Wien gelangten, nicht aber als die Wiener Galerie in irgendeiner Weise einen vollständigen Überblick über die Kunst in der gesamten Monarchie gegeben hätte. In einer Besprechung der Ausstellung von Neuerwerbungen schreibt Kurt Rathe über das besondere Verdienst Dörnhöffers um die slawischen Künstler:

Die tchechische (sic) Kunst hatte in dem österreichischen Pavillon der römischen Jubiläumsausstellung die glänzendste Repräsentation gefunden. So ist es nicht verwunderlich, daß es seinem Organisator nun auch gelang, der Staatsgalerie einige Werke ihrer bedeutendsten Vertreter zu sichern: (...). Auch der Kunst der Polen, wohl des färbenfreudigsten österreichischen Volkes, ist ein eigener Raum gewidmet.¹²¹⁵

Weniger bedeutende Werke wurden jedoch im Laufe der Jahre immer wieder an die entsprechenden Satellitengalerien abgegeben.¹²¹⁶ Auch die Secession betrachtete bei ihrer Gründung den Zusammenschluss der unterschiedlichen Nationalitäten scheinbar als eine Selbstverständlichkeit und nicht als Problem. Als sie den Kaiser zur ersten Ausstellung einluden, übergaben sie ein Memorandum, in dem es hieß:

daß gleichgesinnte deutsche, polnische und czechische Künstler diese Vereinigung gebildet haben, um bei Wahrung ihrer Individualitäten und ihrer national-charakteristischen Eigenarten sich gegenseitig zu fördern und geeint bei internationalen Wettkämpfen für Oesterreichs Ruhm einzutreten, ferner die im Auslande zerstreut lebenden österreichischen Kollegen enger, als es bisher geschah, an die Heimat zu fesseln.¹²¹⁷

Werner Hofmann sah darin allerdings ein Zeichen dafür, dass die Secession die tatsächlichen schwierigen Gegebenheiten durch ihren Verein übertünchen wollten und damit ein Wunschbild erschaffen wollten.¹²¹⁸ Stattdessen gab es durchaus ein konkurrierendes Verhältnis unter den einzelnen Nationalitäten. Auf die Rivalität mit der Prager Modernen Galerie wurde bereits eingegangen, aber auch Budapest setzte Wien unter Druck. Die *Neue Freie Presse* schreibt am 21.2.1907:

Kann uns nun Berlin und München nicht zum Vorbild dienen, so möchte man wenigstens meinen, was in Hamburg oder Frankfurt a.M. zur Pflege der modernen Kunst geschieht, wäre auch in Wien erreichbar, zumal wir sonst auf dem Wege wären, von Budapest überflügelt zu werden, dessen eben eröffnetes Museum der schönen Künste auch eine stattliche moderne Abteilung enthält, die keineswegs bloß ungarische Künstler berücksichtigt.¹²¹⁹

¹²¹⁵ Rathe 1912, S. 582 – 583.

¹²¹⁶ 1910 gingen zwei Gemälde an die Kunstgalerie in Lemberg (BHA 1910, 346); 1911 Gemälde als Dauerausleihe nach Dalmatien (BHA 1911, 462) und weitere Leihgaben an die böhmische Statthalterei in Brünn (BHA 1911, 719)

¹²¹⁷ Anonym (NFP) 1898, S. 6.

¹²¹⁸ Hofmann 1970, S. 13.

¹²¹⁹ Anonym (NFP) 1907, S. 12.

Neben diesen nationalen Vergleichen war der Blick nach Deutschland immer besonders wichtig. Viele österreichische Künstler, die in Österreich keine Anerkennung bekamen, fanden diese sehr wohl in Deutschland. Die Kritik war, dass es in Wien unmöglich war

sich von der heutigen Kunst in Deutschland oder Europa die leiseste Vorstellung zu bilden; [und] daß von den Künstlern dieser Stadt kaum einer seine Existenz gesichert fühlt und die besten und kräftigsten unter ihnen ihr ganzes Sinnen und Trachten darauf gerichtet haben, sich irgendwo im Ausland eine neue Existenz zu gründen.¹²²⁰

Ähnlich eines Brain-Drain gab es also einen großen Verlust von künstlerischem Genie, der in Wien nur Mittelmäßigkeit zurückließ. Zudem verlor man dadurch die Zugehörigkeit, die diese Künstler zu ihrer Heimat empfanden. Kokoschka, der in vielen Museen deutscher Städte vertreten war, war in der Österreichischen Galerie zwar repräsentiert, aber mit weniger Werken als in einigen anderen Städten. Auch wenn Kokoschka „so urwienersisch als Künstler und Mensch“¹²²¹ war, lehnte er es ab als Österreicher auszustellen. Ebenso wie Wiegele, der mehr in Zürich beheimatet war, Floch und Harta selbiges in Paris, Hammer in Florenz und Adolf Loos „dieser Stockösterreicher, raunzt sich in Paris vor vollen Sälen aus“.¹²²² Nach Tietze lag es vor allem am mangelnden Interesse der Sammler an moderner Kunst, das sich in seiner Gänze eher auf ältere Kunst konzentrierte. Scheffler sah ebenfalls die österreichische Kunst in Deutschland sehr gut berücksichtigt, gestand der Galerie aber zu „das durch enormen Landverlust arm gewordene Österreich hat in der Konkurrenz mit amerikanischen Privatsammlern, die unermeßliche Mittel besitzen, gut bestanden.“¹²²³ Zuletzt zeichnete er noch ein für Wien sehr schmeichelhaftes Zukunftsbild:

Wenn es Haberditzl möglich ist in demselben Tempo, mit demselben Erfolg weiterzuarbeiten, so wird Wien nicht nur das schönste Museumshaus für moderne Bilder haben, sondern eines Tages auch eine Sammlung, die der Berliner in wenigem nur nachsteht, die ihr in vielem ebenbürtig und in einigen Teilen überlegen ist.¹²²⁴

Diese Verhältnisse betonte schon die Secession vor Gründung der Modernen Galerie:

Wir wollen eine Kunst ohne Fremdendienerei, aber auch ohne Fremdenfurcht und ohne Fremdenhass. Die ausländische Kunst soll uns anregen, uns auf uns selbst zu besinnen; wir wollen sie anerkennen, bewundern, wenn sie es wert ist; nur nachmachen wollen wir sie nicht.¹²²⁵

Demzufolge sollte also die ausländische Kunst auch als Gegenstück zu dienen, um die einheimischen künstlerischen Errungenschaften umso mehr schätzen zu können. Aber auch eine fruchtbare Anregung für die einheimische Kunst konnte daraus resultieren, wenn man vermeiden wollte, dass

¹²²⁰ Tietze 1927, S. 375.

¹²²¹ Ebd., S. 375.

¹²²² Ebd., S. 375.

¹²²³ Scheffler 1929, S. 379.

¹²²⁴ Ebd., S. 384.

¹²²⁵ Anonym (VS) 1898a, S. 6.

ein so von allem abgenabeltes Volk „an künstlerischer Inzucht zugrunde geht.“¹²²⁶ Auch Hans Tietze stimmte dieser Vergleichsidee zu, in dem er 1954 schrieb:

Eine Nation äußert ihre künstlerische Energie nicht nur durch ihre eigene schöpferische Tätigkeit, sondern auch in ihrer Schätzung und womöglich Erwerbung von großen Kunstwerken ohne Rücksicht auf ihr Ursprungsland. Selbstverständlich ist das eigene Schaffen der unmittelbarste und wichtigste Ausdruck des Kunsttriebs, aber auch seine zweite Seite gibt Gelegenheit, eine nationale Persönlichkeit zu entwickeln und etwas zu schaffen, was sich deutlich von den Sammlungen anderer Nationen unterscheidet.¹²²⁷

Bei Tietze wurde, wie bei Baldass, die biologistische Metapher betont.¹²²⁸ Als wäre die österreichische Kunst etwas, das einem Trieb gleich unvermittelt aus einer Volksseele herauswächst. Folglich müsste man nur noch den richtigen Nationalstil aus den verschiedenen Strömungen herausfiltern und identifizieren. Der Nationalstil wurde nicht als Summe von Charakteristika betrachtet, sondern als eine dominante Richtung. Eine ähnliche Entwicklung findet sich auch in der tschechischen Nationalbewegung. Dort waren in der Kunstkritik zum einen die Darstellung eines typischen „tschechoslawischen Urtypen“ als Zeichen für nationale Kunst genannt worden.¹²²⁹ Ein weiteres Merkmal für nationale Kunst war die nationale Zugehörigkeit des Künstlers, der aus seinem tschechischen Nationalbewusstsein nicht anders kann als tschechische Kunst zu produzieren. Michaela Marek schreibt in ihrer ausführlichen Analyse weiter: „‘Nationale’ Kunst wird als direkte, zwangsläufige Auswirkung politischen Bewusstseins erklärt; gleichzeitig nimmt sie selbst ebenso zwangsläufig, die Funktion eines politischen Faktors an.“¹²³⁰ Überdies war die Verankerung eines Künstlers durch Geburtsort nicht eindeutig. Viele Künstler aus Böhmen und Mähren waren deutschsprachig und wurden daher auch in deutschsprachigen Gebieten stärker rezipiert und als österreichische Künstler wahrgenommen.¹²³¹ Die Entwicklung und Argumentation in der österreichischen Kunstgeschichte läuft sehr ähnlich ab, wenn auch der Volkscharakter des Dargestellten in der Kunstkritik weniger prominent erscheint. In Polen wiederum versuchten auch die polnischen Künstler, die im Ausland lebten zu einem polnischen Nationalstil beizutragen, als „Manifest ihrer patriotischen Einstellung.“¹²³²

¹²²⁶ Baldass 1924, S. 133.

¹²²⁷ Tietze 1954, S. 1.

¹²²⁸ An anderer Stelle führte Tietze sowohl die Naturmetapher weiter aus: „Jedes Gewächs lebt von den Säften, die seine Wurzel nähren und von der Sonne, die ihm die Kräfte des Weltalls zustrahlt; jeder Kunst sind die Keime ihres Heimatbodens einverleibt und die Elemente, die zu einer Zeit Gemeingut aller sind.“ (Tietze 1928c, S. 147)

¹²²⁹ Marek 2004, S. 247 – 248. Diesen Typen mit kleinen Füßen und Händen, rundlichen Formen, braunem Haar und blauen Augen sollte der viel bewunderte Josef Mánes in Mähren angetroffen und gemalt haben.

¹²³⁰ Marek 2004, S. 248.

¹²³¹ Habánová Habán 2013, S. 13. So zum Beispiel das Mitglied der Prager Sezession Josef Dobrowsky oder Franz Metzner. (Ebd.) Erstaunlicherweise war auch Josef Mánes, der für die konservative tschechische Kunstbewegung als leuchtendes Vorbild galt, ebenfalls Deutsch sprach und Tschechisch nur rudimentär verstand. (Marek 2004, S. 243)

¹²³² Holeczko-Kiehl 2003, S. 144.

In der Wiener Galerie beschränkte man die Auswahl auf die Kunst, die in dem zugehörigen Staatsgebiet produziert wurde bzw. von Künstlern mit österreichischer Nationalität hervorgebracht wurde.¹²³³ In der Realität waren es vor allem Wiener Künstler, die zu Beginn der Modernen Galerie bereits arriviert waren. Die Äußerungen, die Dörnhöffer in seinen Anfangsjahren zu verschiedenen Künstlern abgab, waren stets voller Referenzen, inwiefern der jeweilige Künstler besonders österreichisch war und damit in der nationalen Tradition stand:

Franz Rumpler gehört zweifellos zu den bedeutendsten Erscheinungen, die innerhalb der letzten 40 Jahre in Österreich hervorgetreten sind. Er kann vielleicht als der eigentliche Vertreter der österreichischen Mal-Tradition bezeichnet werden; welche Tradition er nicht als Nachahmer und Wiederholer, sondern in durchaus lebendiger Weise mit unvergleichlichem Talente fortsetzt.¹²³⁴

Ein weiterer Topos der neuen österreichischen Kunstgeschichtsschreibung war das Narrativ der „Ursprünglichkeit“, das eng mit der Naturverbundenheit, dem natürlichen Kunsttrieb etc. verwandt war. Und trotz aller Wertschätzung für Klimt, wurde dies häufig als Gegenpol zu einem bloß dekorativen Stil aufgebaut.¹²³⁵ So verglich Dörnhöffer die „echte Ursprünglichkeit“¹²³⁶ des Tschechen Jan Preisler mit der seiner Meinung nach „verhältnismässig populäre[n] und virtuose[n] Art [die] doch kaum über das Niveau des bloss Dekorativen hinausreicht“¹²³⁷ von Jakup Obrovský.¹²³⁸ Diese Dekadenzkritik, die später in der NS-Zeit noch voll ausreifen würde, findet sich auch bei Bruno Grimschitz wieder. Nachdem er Klimts völligen Bruch mit der Kunstentwicklung konstatierte – seine Kunst „entwurzelte ihre Generation“¹²³⁹ – beschreibt er das Wiedererstarken einer provinzielleren, aber dafür festverwurzelten Kunst:

¹²³³ Dies galt nicht nur für die Ankäufe der Modernen Galerie, sondern für alle staatlichen Erwerbungen. So sollten beispielsweise 1913 auf der Ausstellung des Kärntner Kunstvereins Bilder zum Ankauf vorgeschlagen werden. Dabei sollten ausschließlich kärntnerische oder mindestens österreichische Künstler in Betracht gezogen werden. (BHA 1913, 965) Die streng österreichische Ausrichtung in der Ankaufspolitik verfestigte sich nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Alfred Stix in seiner Funktion als Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen forderte die Konzentration auf österreichische Kunst in den Ankäufen der Österreichischen Galerie. Daraus resultierte 1953 die Abtrennung der internationalen Kunst, die an das Kunsthistorische Museum abgegeben wurden. Erst 1986 wurden diese Werke zurück an die Galerie überstellt. (Grabner 1996, S. 36.)

¹²³⁴ BHA 1912, 505. Rumplers hoch eingeschätzte Bedeutung als „vornehmsten Repräsentanten der heimischen Kunst“ führte überdies dazu, dass er ausnahmsweise nicht nur mit ein oder zwei Werken vertreten war, sondern in einem „geschlossenen, abgerundeten Gesamtbild“.

¹²³⁵ Haberditzl sprach in seinem Beileidsschreiben zum Tod Klimts an Karl Moll von dem „unersetzlichen Verluste unseres hochverehrten genialen Meisters.“ (BHA 1918, 89)

¹²³⁶ BHA 1912, 835.

¹²³⁷ Ebd.

¹²³⁸ Ein anderer tschechischer Künstler, Jan Stursa, wurde von Tietze als modernere Version der deutschen – und zwar der deutsch-deutschen, nicht der österreichisch-deutschen – Barlach gegenübergestellt: „das [was mir] das glücklichste Erbe seiner nationalen Abstammung zu sein scheint, ist der völlige Mangel an Pedanterie. (...) Seine Kunst wandelt sich in fein geschwungener Kurve. Sie ist darum schwerer zu fassen, ihr Eindruck weniger zwingend als die konsequente Logik eines Barlach – aber zu einer Zeit, da andre noch an die alleinseligmachende Ungelöstheit des Blockes glaubten, ging Stursa schon neuen Zielen zu.“ (Tietze 1922, S. 206).

¹²³⁹ Grimschitz 1920, S. 12.

Nach Klimts engbrüstigem Großstadtmenschentum beginnt wieder die kraftvolle Natürlichkeit, wie sie aus Waldmüllers geistiger Welt sprach, aufzustehen, nach Klimts übersensibler Dekadenz der abstrakten Dekoration lebt wieder bauernhaft unkomplizierte Vitalität in der Bewältigung des sichtbaren Weltbildes.¹²⁴⁰

Neben der Charakterisierung einer Künstlerpersönlichkeit in nationalen Kategorien war das vielleicht augenscheinlichere Argument von „österreichischen Motiven“ deutlich schwächer und wurde weniger verwendet. Das Gemälde von Albin Egger-Lienz *Die Namenlosen* 1914 wurde 1918 zur Erwerbung durch die Staatsgalerie vorgeschlagen. Haberditzl hielt es trotz des patriotischen Motives für ungeeignet, da Egger-Lienz mit zwei Werken bereits ausreichend vertreten wäre.¹²⁴¹ Patriotismus schlug also wohl nicht künstlerische Qualitätsmerkmale. Emil Utitz beschrieb schwärmerisch, aber dennoch wohl auch korrekt die Wirkung der österreichischen Landschaftsbilder in der Österreichischen Staatsgalerie:

Und die Landschaft begleitet innig diese Melodie, als habe die Kunst auch sie erzeugt, oder umgekehrt jene die Kunst. Denn erstaunlich „wahr“ wirkt etwa ein Waldmüller, wenn man die Praterbäume sieht, und der Rhythmus so vieler Wiener Bilder schwingt in den Hängen des Kahlenberges oder des Leopoldsberges, erklingt in der Anmut und Grazie der Frauen. Oder ist es schon der gefährliche Zauber Wiens, daß man von dieser Art des Schauens nicht loskommt, daß man alles in der Vergangenheit bespiegelt: sinnlich, heiter und doch wieder melancholisch.¹²⁴²

Tatsächlich waren diese drei Themen in der Modernen Galerie 1929 dominant vertreten: österreichischen Landschaften, Porträts von Österreichern und Frauenbildnisse. Insgesamt gelang es der Österreichischen Staatsgalerie mit ihrer Ankaufs- und Ausstellungspolitik ein gefestigtes Bild der österreichischen modernen Kunstgeschichte zu prägen. Und dies sogar so schnell, dass sogar schon zeitgenössische Presseberichte dies bemerkten:

Man hat manchen von diesen zeitgenössisch-österreichischen Gemälden entstehen sehen, hat die Künstler gekannt, die noch in ihren Anfängen steckten – und nun sind sie zum Teil gar nicht mehr unter den Lebenden, stehen dafür aber in der Kunstgeschichte. Bücher sind ihnen gewidmet und die Bilder sind längst lageriereif (sic! eigtl. galeriesreif) und werden einander von den Museen zweier Erdteile strittig gemacht.¹²⁴³

Neben der Etablierung der modernen Kunst in der Gesamtkunstgeschichte war die Wiederentdeckung, Aufwertung und Erforschung der österreichischen Barockkunst ein großes Verdienst der

¹²⁴⁰ Grimschitz 1920, S. 16. Letzteres sah Grimschitz in Kolig und Wiegele vertreten. Ähnlich äußerte sich auch Hans Tietze. Er sah auch in anderen Künstlern Anklänge an die vergangene Kunst: „Mit diesem Streben nach Farbe, mit dem die heutige Wiener Malerei ihren letzten eng eingegrenzten Bezirk durchbricht, gräbt sie aber zugleich nach ihren eigenen älteren Quellen; starke Farbenfreunde gehört zur älteren Tradition von Stadt und Land und es ist kein Zufall, daß begabte Künstler der lebenden Generation an verschiedenen Stellen einstiger Entwicklung anknüpfen; daß in Wiegele der koloristische Geschmack der Biedermeierzeit, in Faistauer die noch ältere Grundkraft der österreichischen Barockmalerei sich verjüngt. Ganz abgerissen war diese Tradition auch in der Zwischenphase am Ende des vorigen und zu Beginn des neuen Jahrhunderts nicht.“ (Tietze 1928c, S. 147)

¹²⁴¹ BHA 1918, 365.

¹²⁴² Utitz 1923, S. 291 – 292.

¹²⁴³ BHA 1937, 203.

Staatsgalerie. Mit dem Direktorat Dörnhöffers konzentrierte sich dessen Arbeit auf die bis dato noch wenig bearbeitete Barockkunst, die in Österreich zu einer besonderen Blüte kam. Die Förderung der Forschung war Dörnhöffer besonders wichtig, da, wie er gegenüber der Redaktion des Allgemeinen Künstlerlexikons formuliert „die Schwierigkeiten bei dem Stande unserer Forschung gerade bei den österreichischen Künstlern ausserordentlich groß“¹²⁴⁴ waren. In der Eröffnungsrede der Modernen Galerie 1929 bezeichnete Haberditzl die Barockkunst als das „künstlerische Vermächtnis der Monarchie“¹²⁴⁵, was in den politisch unruhigen Zeiten der Ersten Republik auf eine nostalgische Weise Stabilität vermitteln könnte. Diese Aussage Haberditzls hat sich bis heute erhalten.¹²⁴⁶ Die Forschung über diese Kunstrichtung war sogar so erfolgreich, dass man auch hier geradezu österreichische Kunstgeschichte geschrieben hatte:

Man konnte bestreiten – und man hat bestritten –, daß es überhaupt eine eigentümliche österreichische Barockkunst gegeben habe, erst heute wissen wir und können es im Barockmuseum jedem zeigen, daß dies nicht nur der Fall war, sondern daß diese Kunst dem österreichischen Wesen ganz besonders entspricht.¹²⁴⁷

Auch in Bezug auf die Kunst des 19. Jahrhunderts wurden große Forschungsleistungen erbracht. In seinem Bettelbrief, den Haberditzl 1924 an die Kunstmäzene schrieb, formuliert er die zukünftigen Errungenschaften der projektierten Galerie des 19. Jahrhunderts:

zum erstenmale wird hier die österreichische Kunst in allerstrengster Auslese dargeboten und als völlig gleichberechtigt den großen Kunsthochschulen gegenübergestellt werden. Durch die Erschliessung der führenden Stellung Wiens in dieser Periode wird nicht nur eine Revision der herrschenden kunsthistorischen Vorstellungen herbeigeführt, sondern auch ein nicht zu unterschätzender kultureller und wirtschaftlicher Gewinn für Österreich erzielt werden.¹²⁴⁸

Hinsichtlich der österreichischen modernen Kunst von damals ist der Beitrag zur österreichischen Kunstgeschichte nicht so eindeutig. Heutzutage wird ein Teil der österreichischen Identität klar mit „Wien um 1900“ in Verbindung gebracht. Steven Beller argumentiert, dass eine österreichische nationale Identität in der Kunstgeschichte erst nach 1945 entstehen konnte und die Kunst der Jahrhundertwende zunächst als zu dekadent und modern eingestuft wurde.¹²⁴⁹ Dagegen lässt sich allerdings sagen, dass gerade die Moderne Galerie als Teil der Österreichischen Galerie ab 1929 diese Kunst als national propagierte, allein durch die Tatsache, dass sie sie in ihren Räume ausstellte.

¹²⁴⁴ BHA 1910, 471.

¹²⁴⁵ BHA 1929, 335, Q 1.15.

¹²⁴⁶ Eva Michel führt aus, dass die Konstruktion der Kontinuität von Habsburgermonarchie zum österreichischen Rumpfstaat zudem ein wichtiges Instrument war, um den Anschlussbestrebungen an Deutschland entgegenzuwirken. (Michel 2012, S. 231 – 232)

¹²⁴⁷ Tietze 1923, S. 30.

¹²⁴⁸ BHA 1924, 143, Q 4.5.

¹²⁴⁹ Beller 2004, S. 231.

Auch wenn die Anerkennung dieser Kunst als bedeutender Teil der österreichischen Kunstgeschichte in der Forschung erst später geschah, wurde die Grundlage dafür schon Jahre vorher gebildet.

2.3.2. *Die österreichische Ausstellung als Marke im internationalen Wettbewerb*

Die Führung, die Österreich durch die Forschung nicht nur im Bereich der modernen, der barocken und der Kunst des 19. Jahrhunderts für sich proklamierte, macht die Bedeutung des Wettbewerbs mit anderen Nationen deutlich. Dieser Impetus war von Anfang an, ja sogar schon vor Gründung der Modernen Galerie überdeutlich. Otto Wagner schreibt schon 1900: „Es ist hier am Platze, darauf hinzuweisen, dass durch die Schaffung einer solchen „Galerie“ unser Vaterland wieder allen anderen Culturstaaten vorangehen würde.“¹²⁵⁰ Dieser Wettbewerb betraf nicht nur Forschung und Museumsgründungen, sondern auch ganz konkret die Kunstwerke.

Am 28.7.1911 schreibt Friedrich Dörnhöffer an den Sektionschef M. von Fesch bezüglich neuer Ankäufe von Bildern:

Zu den alten Sammlungen treten fortwährend Neugründungen: nicht nur die Zentren junger Kulturländer, sondern auch kleine Kulturstätten fangen an, alle Kräfte dieser Erwerbung eines reichen Anteiles an den (sic) allgemeinen Kunstbesitz aufzubieten. Diese Entwicklung führt naturgemäss mit unausweichlicher Notwendigkeit dazu, dass immer von dem Vorrate der grossen Kunst, der ja an und für sich nur geringes Mass hat, allmählich in feste Hände gelangt und dass infolgedessen der Wert der noch verfügbaren aus Privatbesitz frei werdenden grossen Kunstwerke immer weiter und schliesslich zu unerschwinglicher Höhe steigt(...) Es sind nur schwer zu verkennende Tatsachen, dass Oesterreich mit der Entwicklung der übrigen Kulturstaaten auf diesem Gebiete nicht gleichen Schritt gehalten hat.¹²⁵¹

Dieses Nicht-Schritt-halten-können mit dem Ausland war in der Argumentation des Museumsdirektors gegenüber dem Ministerium oder anderen offiziellen oder öffentlichen Stellen immer ein kraftvolles Instrument. Nach 1919 kommt zum europäischen Ausland noch die Konkurrenz zu den ehemals zum eigenen Land gehörigen Staaten hinzu: Haberditzl formuliert dies in einem Memorandum folgendermaßen:

Da es für den deutschösterreichischen Staat nach dem Kriege eine besonders dringliche Forderung sein wird, seine kulturellen Leistungen dem eigenen Volke wie dem Auslande in würdiger Weise vor Augen zu führen, kann die Galerie auf den bisherigen völlig unzureichenden Umfang ihrer Unterbringung umso weniger beschränkt bleiben. Alle die anderen einst unter habsburgischen Szepter vereinten Länder besitzen zentrale Museen, in denen die Kunstwerke ihres Landes vereinigt sind, obgleich die künstlerische

¹²⁵⁰ Otto Wagner, Einige Skizzen September 1900, zit. nach Graf 1996, S. 65.

¹²⁵¹ BHA 1912, 21.

Ausbeute dort vielfach recht mager ist. Die österreichische Staatsgalerie hingegen ist in einem Raume zu Gaste, der für ihre Verhältnisse und? ihren Besitzstand um ein Vielfaches zu klein ist.¹²⁵²

Da die Moderne Galerie auf dem Kunstmarkt kaum mit einigen anderen europäischen Galerien mithalten konnte, benötigte Österreich ein anderes Alleinstellungsmerkmal auf dem internationalen Parkett. Zu einem solchen wurde die österreichische Art der Ausstellungsgestaltung, die im Laufe der Jahre regelrecht zu einer Marke wurde. Prinzip war dabei das zurückgenommene, aber dennoch inszenatorisch durchgestaltete Ausstellungsdesign, das in seiner Schlichtheit eine andere Eleganz verkörperte als die prächtigen Interieurs der anderen Staaten. Besonders virulent wurde der Vergleich natürlich bei den Weltausstellungen, die auch von der Modernen Galerie bzw. deren Mitarbeitern mitgestaltet wurden. Auf der III. Jahressitzung des Kunstrates am 25.5.1902 rekapitulierte Ministerialrat Ritter von Wiener den Erfolg des österreichischen Pavillons auf der Pariser Weltausstellung zwei Jahre zuvor. Dabei wurde deutlich, dass der neue österreichische Ausstellungsstil auch im Inland erst noch vermittelt werden musste:

Der Referent bemerkt weiters, dass vielfach und zwar ausschließlich von österreichischer Seite bemängelt wurde, dass die Säle nicht genügend gefüllt gewesen seien und infolge dessen einen dürftigen Eindruck hervorgebracht hätten. Demgegenüber müsse betont werden, dass es sich bei dieser Frage um ein künstlerisches Prinzip handle, mit welchem Österreich geradezu vorbildlich geworden sei, und welches nunmehr fast überall zum Durchbruche gelangt sei.¹²⁵³

Dieser Durchbruch wäre in Wien schon viel früher nicht nur in einer Ausstellung, sondern in einem dauerhaften Museum, der Modernen Galerie, gekommen, hätte sie einen eigenen Museumsbau erhalten. Signifikant war in diesem Zusammenhang die Einrichtung des österreichischen Pavillons 1911 auf der Internationalen Kunstausstellung in Rom, die Friedrich Dörnhöffer übertragen worden war. Dort waren die Wünsche Dörnhöffers für die zukünftige Gestaltung der Modernen Galerie manifest. Bei der Auswahl des Baugeländes wurde ausführlich dargelegt, welche Staaten wieviel Geld für ihre Pavillons ausgeben wollten.¹²⁵⁴ Daher wurde dem Ministerium die Errichtung eines eigenen Pavillons trotz der hohen Kosten dringendst empfohlen. Hier spielte erneut das Argument der internationalen Konkurrenz eine entscheidende Rolle, die wohl auch den Ausschlag für den eigenen Bau gab. Das gleiche geschah 1912 bei der 10. Internationalen Kunstausstellung in

¹²⁵² BHA 1919, 233, Q 1.8.

¹²⁵³ AVA, CUM, Inv. Nr. 23459/1902.

Unterstrichen wurde diese Behauptung vom Durchbruch an dieser Stelle noch durch die positive Berichterstattung insbesondere in den Artikeln des englischen *Studio* und der *Gazette des Beaux-Arts* sowie der großen Tageszeitungen in Paris und Fachzeitschriften Deutschlands.

¹²⁵⁴ BHA 1910, 23, Q 7.1.

Venedig. Auch hier wurden wiederum die Kosten der Pavillons der anderen Staaten aufgelistet.¹²⁵⁵

Am 17.9.1913 schreibt Dörnhöffer daher an das Ministerium

Von allen wichtigen Kunstländern fehlt also nur noch Oesterreich und dieses Fehlen wird zu einem umso auffallenderen Umstande, je mehr sich der Kreis der übrigen Staaten schliesst. (...) Es erscheint vielmehr als ein dringendes Gebot, dass sich Oesterreich, zur Wahrung und Mehrung seiner künstlerischen Weltstellung, gerade an dieser Stelle mit dem vollen Gewichte seiner Bedeutung zur Geltung brachte, was nur dadurch geschehen könnte, dass es sich, wie es die anderen Staaten bereits getan haben, in einem eigenen Hause einen charakteristischen und selbständigen Rahmen seiner Darbietungen schafft.

Auf diese Weise wäre es möglich, in wechselnden Ausstellungen alle charakteristischen Aeusserungen seines künstlerischen Lebens vorzuführen und dem allgemeinen Bewusstsein wirkungsvoll einzuprägen. Der moralische Erfolg eines solchen Hervortretens in dem dauernden Wettkampfe der Nationen wäre gewiss gar nicht zu überschätzen. Aber auch der wirtschaftliche Erfolg würde sich vielleicht, ja wahrscheinlich schon unmittelbar und im steigenden Masse mittelbar einstellen, wenn einmal die Aufmerksamkeit der Welt auf die eigenartigen Potenzen unseres künstlerischen Lebens gelenkt sind und bleiben.¹²⁵⁶

Diese Profilierungsversuche auf internationalen Ausstellungen waren für den Rumpfstaat Republik Österreich nach dem Ersten Weltkrieg nicht mehr in diesen Ausmaßen zu finanzieren. Interessanterweise versuchte man allerdings im Ausland mit einem Künstler zu reüssieren, der in der Österreichischen Staatsgalerie zwar prominent vertreten war, aber offensichtlich nicht in das eigene nationale Kunstharrativ passte oder gehörte. Auf der Internationalen Ausstellung in Paris 1937 wurde Gustav Klimt ein ganzes Stockwerk bestimmt:

Jedenfalls ist immer die Überlegung ausschlaggebend, nicht zu zeigen, was in Frankreich gleich- oder gar höherwertig bekannt ist, dafür wird aber auf höchstqualifizierte Arbeiten, die charakteristisch für Österreich und nur hier zu finden sind, Gewicht gelegt. (...) Während in einem zentral gelegenen, kuppelüberwölbten Stiegenraum Beispiele von Werken österreichischen Barocks, das sich bekanntlich von dem französischen Barock weitgehend unterscheidet, gezeigt werden, wird man in dem einen Flügel Werke gotischer Plastik und Malerei, im anderen zum Beispiel einen großen Teil des malerischen Werkes Waldmüllers, das in Frankreich noch so gut wie unbekannt ist, sehen.¹²⁵⁷

Anstatt sich also in die Kunstgeschichte einzufügen, suchte Österreich sich durch ein Alleinstellungsmerkmal hervorzutun. Das Presseecho gab dieser Strategie jedenfalls recht:

Daß es eine so eigenartige Gestalt wie Gustav Klimt nicht leicht hat, sich sofort durchzusetzen, ist eigentlich selbstverständlich, doch auch sie erregte, gerade durch ihre Fremdheit, starkes, mit Neugierde vermischtes Interesse. Ähnlich geht es mit Egon Schiele, während Kokoschka schon von früher in Paris bekannt war.

¹²⁵⁵ „Französisch: 54000 Lire (allerneuester); Deutscher und belgischer etwas billiger, da früher erbaut; Englisch: früher Caffee pavillon nur für Ausstellungszwecke hergerichtet; Ungarischer: 200000 Kronen; Österreichischer angenommen 50000 Lire. Die Fläche des Pavillons soll ca. 250 bis 300m² betragen, was einem Drittel bzw. einem Viertel der Fläche des römischen Pavillons entspricht. Die Vertretung österreichischer Kunst auch in einem eigenen Ausstellungspavillon wird von Dörnhöffer sehr befürwortet. (BHA 1913, 1122)

¹²⁵⁶ BHA 1913, 1122.

¹²⁵⁷ BHA 1937, 357.

Es darf wohl ohne falsche Bescheidenheit gesagt werden, daß der in dieser Ausstellung gebotene Überblick über nur hervorragende geistige Leistungen, die in Österreich entstanden sind, seinen Zweck, Frankreich einen künstlerischen Eindruck von unserer Heimat zu geben, erfüllen können wird.¹²⁵⁸

Der große Erfolg, den die Wiener Secessionisten hatten, ging einher mit der ebenfalls von ihnen propagierten Ausstellungsgestaltung.

Die Politik profitierte von dieser österreichischen Marke, weil man so einen Punkt im internationalen Wettbewerb gutmachen konnte. Dabei war Wien nicht der einzige Ort, an dem die Ausstellungsinszenierung instrumentalisiert wurde. Auch in Deutschland gab es Vorgaben für die Gestaltung der nationalen Abteilungen auf Weltausstellungen und die der Nationalgalerie. 1878 wurde dafür eine Blaupause festgelegt: Ein einzelner Künstler übersah die gesamte Organisation der Ausstellung, die dem politischen Zweck der nationalen Repräsentation unterworfen war.¹²⁵⁹ Welcher inhaltlichen Vorgabe man dabei entsprechen sollte, war allerdings nicht eindeutig. Die Nationalgalerie war vielmehr ein preußisches als ein gesamtdeutsches Museum und die dort gezeigten monumentalen Historienbilder stellten die Siege der preußischen Armee dar.¹²⁶⁰ Unter Hugo von Tschudi erfolgte eine Abwertung der inhaltlich bewerteten Historienmalerei hin zu einem mehr nach ästhetischen Gesichtspunkten ausgerichteten Sammeln.¹²⁶¹ Als Carl Justi dann 1919 im Kronprinzenpalais die Galerie der Lebenden einrichtete, war der politische Impetus immer noch vorhanden. „Für ihn war gerade das Kunstwerk der eigentliche Ausdrucksträger einer überindividuellen, geschichtlich gewachsenen, geistigen Einheit der Nation.“¹²⁶² Dabei war bei der Setzung eines bestimmten Nationalstils eine klare Wahl getroffen worden, neben der alle anderen latenten Kunstströmungen zurücktreten mussten. In Berlin war dies unter Justi der Expressionismus, den er als „Inbegriff des Deutschen“ stilisieren wollte.¹²⁶³ Damit konnte man sich zugleich hervorragend gegen die impressionistische Kunst des Erbfeindes Frankreich positionieren, der zuvor von Tschudi und seinen Mitstreitern propagiert worden war. Die Mitstreiter waren ein weiterer wichtiger Faktor, der auf die Nationalgalerie in Berlin Einfluss nehmen wollte. Die neu erwachte bürgerliche Gesellschaft wollte ihren Teil zu einem intensiven und reichen Kulturleben beitragen. Die kaiserlichen und die bürgerlichen Wünsche gingen zwar bei der Nationalgalerie immer mal wieder

¹²⁵⁸ BHA 1937, 357. Zeitungsausschnitt unbekannter Herkunft mit dem Titel wie Paris auf österreichische Kunst reagiert.

¹²⁵⁹ Forster-Hahn 1996a, S. 71 – 72. Ebenso Horne 2016, S. 34.

¹²⁶⁰ Beneke 1998, S. 46.

¹²⁶¹ Ebd., S. 44. Wie wichtig die Historienmalerei war, beweist die Tatsache, dass als Tschudi diese Gemälde aus der Galerie entfernen ließ, es einen öffentlichen Aufschrei in der konservativen Gesellschaft gab. Der Kaiser selbst befahl auf diese Aktion hin, dass künftige Neuerwerbungen von seiner Genehmigung abhängig waren. (Beneke 1998, S. 48)

¹²⁶² Winkler 1998, S. 72.

¹²⁶³ Carl Justi. Volkstum und öffentliche Kunstsammlung. In: Deutsches Volkstum Heft 1, 1933, S. 2 – 3. Zit. nach Winkler 1998, S. 74.

auseinander, aber das Ziel der Stärkung des Nationalstaats war beiden gemein.¹²⁶⁴ Justi vereinte in sich beide Wege zur nationalen Selbstdarstellung, die zuvor gewählt worden waren. Zunächst die repräsentative Historienmalerei, die die preußische Monarchie glorifizierte und dann Tschudis Weg über die moderne, aber doch auch deutsche Kunst als Teil einer gesamteuropäischen Kunstgeschichteerzählung: Justi verband die inhaltliche und die ästhetische über die Persönlichkeit des Künstlers.¹²⁶⁵

Wenn es auch allgemein im internationalen Kunstbetrieb zu einer „Ausnüchterung“ der Ausstellungsräume kam, war das Paradigma der österreichischen Ausstellung zuvörderst und richtungsweisend.¹²⁶⁶ Dies wurde auch von der internationalen Presse anlässlich der österreichischen Ausstellungen auf den Weltausstellungen solchermaßen formuliert. Diese Art der österreichischen Gestaltung war sicherlich das Ergebnis auch aus Einflüssen des Auslandes, die aber in Wien in eine spezifische und eigene Form gebracht wurden.¹²⁶⁷ Eine Anwendung dieser Prinzipien auf die Moderne Galerie war also zugleich ein Schritt hin zum modernen Ausstellungswesen wie auch eine Etablierung einer nationalen Marke.

¹²⁶⁴ Mommsen 1998, S. 27.

¹²⁶⁵ Winkler 1998, S. 80.

¹²⁶⁶ Siehe dazu Joachimides 2001, S. 138 – 143.

¹²⁶⁷ Das Bevorzugen dieser Wandgestaltung hat die Wiener Secession wohl von der Ausstellungspraxis der Münchner Secession übernommen. (Joachimides 2001, S. 129) Die Bedeutung von ausländischen Einflüssen hat Julius Meier Graefe schon 1904 in seiner „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ konstatiert: „[Die Jugend] holte sich, was ihr nützlich schien, aus allen Ländern und brachte es in ihre Ausstellungen, die, ganz abgesehen von den Objekten, schlechterdings entscheidend für die moderne Ausstellungstechnik geworden sind.“ (Meier-Graefe 1904, S. 692)

Schlussbemerkung

Die Moderne Galerie war ein modernes Museum, sie hat aber in ihrer Frühzeit nicht das Hauptaugenmerk auf die Moderne Kunst gelegt. Durch die zeitnah erfolgte Erweiterung des Gesamtbestandes auf die gesamte österreichische Kunst, geriet die zeitgenössische Kunst zunächst ins Hintertreffen. Dies ist nicht zuletzt als Ergebnis der Diskussion über die Musealisierung von lebendiger Kunst zu sehen. Die Schwierigkeiten aus der aktuellen Kunstproduktion Qualität auszuwählen bzw. diese Entscheidungen zu rechtfertigen, wurden dadurch zunächst aufgeschoben. Immerhin blieb die Moderne Galerie im Reigen der Untermuseen der Österreichischen Staatsgalerie ein Teil von dieser und wurde 1929 neu eröffnet.

In Bezug auf die Ausstellungsgestaltung hatte die moderne Galerie nicht die Möglichkeiten, die sie in einem kompletten Neubau gehabt hätte. Besonders in Bezug auf die zweite Moderne Galerie zeigt sich jedoch ein sehr modernes Verständnis eines Ausstellungsraumes mit ungewöhnlichen Materialien und einer zurückgenommenen Ästhetik. Diese war bis dahin nur für temporäre Ausstellungsräume übernommen worden. Damit wurde nicht nur die moderne Kunst musealisiert, sondern auch die moderne Inszenierungspraxis. Gleichzeitig wurde diese Art der Ausstellung als österreichische Marke etabliert. Stärker noch als durch die temporären Ausstellungen der Secession wurde durch die Installierung in einem Museum ein deutliches Zeichen für die moderne Kunst und die moderne Ausstellungspraxis gesetzt. Die Hoffnungen der Kunstvereine, besonders der Secession, wurden in der Modernen Galerie nicht erfüllt. Zwar konnte die Secession lange Zeit eine enge Verbindung zur Galerie aufrechterhalten. Eine von der Secession dominierte Institution wurde daraus jedoch nicht, da sich die Moderne Galerie immer stärker emanzipierte, in ihren Direktoren und seinen Mitarbeitern eine klare eigene Position im Kunstgeschehen ausbildete. Sie wurde im besten Sinne ein Museum für Alle. Dies bezog sich nicht nur auf die Repräsentation der verschiedenen Kunstströmungen, sondern auch auf das anvisierte Publikum. In der Modernen Galerie kann man die Anfänge einer modernen Museumspädagogik beobachten. Auch wenn nicht alle Versuche gleich gelungen waren, kann es doch bereits als Fortschritt angesehen werden, dass man sich Gedanken darüber machte ein diverseres Publikum ins Museum zu bringen und ihm dort ein wirkliches Kunsterlebnis zu bieten. Nicht nur erfolglose Maßnahmen, die möglicherweise an einer zu elitär gedachten Vermittlungsidee scheiterten, können ein Indikator für heute sein. Auch die Überlegungen, die man vielleicht zu idealistisch, aber doch mit sehr großem Enthusiasmus für die Bedeutung und die Auswirkungen über Kunst und deren Erleben anstellte, könnten für heutige Museen wieder ein Vorbild sein. Die Wiener Volksbildungsbewegung ist in dem Sinne bis heute ein erfolgreiches Modell, da hier die Teilhabe am kulturellen Leben bzw. auch der sogenannten

Hochkultur bis heute eine größere Selbstverständlichkeit ist als andernorts. Auch in anderer Hinsicht wurde damals die Grundlage für den Standortfaktor Wien gelegt. Die Österreichische Galerie Belvedere ist 2019 mit 1.721.399 Besuchern eines der am meisten besuchten Museen und liegt damit nur knapp hinter den 1.745.070 des Museumsverbandes des Kunsthistorischen Museums, der allerdings insgesamt sieben Museen umfasst. Die Galerie leistet daher ohne Zweifel ihren Beitrag für die touristische Anziehungskraft Wiens. Die Grundlage für diese Erfolgsgeschichte liegt vor allem in der Erwerbungspolitik der ersten beiden Museumsdirektoren. Letztlich war es ein Glücksfall, dass beide amtierenden Direktoren genug Verständnis und Kunstsinn aufbrachten, um diejenige Kunst anzukaufen, die heute geschätzt wird. Darin liegt allerdings eine gegenseitige Bedingtheit. Durch die Aufnahme in ein Museum wurden die modernen Künstler von damals nobilitiert, erfuhren eine größere Bekanntheit und Anerkennung. Die Diskussion, die diese Erwerbungen begleitete, führte zu einem Bewusstsein der eigenen nationalen Kunstgeschichte. Durch den Beginn mit moderner Kunst war die Galerie stets im Werden und repräsentierte eine breite Auswahl an österreichischer Kunst. Sie wurde damit im besten Sinne des Wortes eine Nationalgalerie. Infolge der Zeit, in die die Moderne Galerie hineingeworfen wurde, entging sie einer allzu rigiden und chauvinistischen Kunstpolitik. Sie musste sich im Laufe ihres Bestehens immer wieder an verschiedene Nationalitätsgefüge anpassen. Auch nach der Verkleinerung des Staatsgebietes waren weiterhin tschechische, polnische, slowakische, ungarische Künstler vertreten. Trotz der konkurrierenden Nationalgalerien in den ehemaligen Kronländern, fand in der Staatsgalerie in Wien eine Verschmelzung und in positivem Sinne Vereinnahmung verschiedener Künstlernationen statt.

In anderer Hinsicht kann die Geschichte der Modernen Galerie aber auch als warnendes Beispiel gelten. Auch Kunstmuseen, die unpolitisch sind und sein müssen, bleiben nicht unberührt von dem politischen Geschehen, das sie umgibt. Sie müssen sich daher trotzdem klar positionieren und nicht politische Entscheidungen ohne Protest über sich hinwegwaschen lassen. Die abwertende Behandlung langjähriger Förderer der Galerie und später deren Vertreibung, wurde von der Staatsgalerie kommentarlos hingenommen. Auch die „Säuberung“ des Museums von entarteter Kunst ist eher aus Glück an der Staatsgalerie vorbeigegangen, denn wegen einer klaren Haltung und Verteidigung ihrer Werte. Obwohl sie doch gerade als Verfechterin der Moderne hätte fungieren müssen, war sie an dieser Stelle viel zu leise.

Nachdem nun eine ausführliche Geschichte der Modernen Galerie vorliegt, bleibt noch parallel dazu die des Barockmuseums und der Galerie des 19. Jahrhunderts zu bearbeiten. Damit hätte man ein vollständiges Bild der Österreichischen Staatsgalerie, was ihrer tatsächlichen Bedeutung besser gerecht würde als der bisherige Forschungsstand. Damit wäre auch ein weiterer Schritt in die Richtung getan, die Wiener Museumslandschaft um 1900 als ganzes Gebilde zu betrachten, das sich gegenseitig beeinflusst hat. Dazu gehören neben der Staatsgalerie das Kunsthistorische

Museum, das Österreichische Museum für Kunst und Industrie, die Albertina, die Akademiegalerie und das Historische Museum der Stadt Wien, aber auch die kommerziellen Galerien Wiens. Sie alle trugen zu der besonderen Blüte Anfang des letzten Jahrhunderts bei.

Literaturverzeichnis

Quellen:

Hausarchiv Belvedere Research Center

Akten aus dem Hausarchiv des Belvedere werden folgendermaßen zitiert: „BHA Jahr, Aktzahl“

Im Hausarchiv befindet sich zudem eine Kiste „1920 Museumskonzept“ aus der als BHA „Museumskonzept“ zitiert wird.

Katalog MG 1903

Katalog der Modernen Galerie. Wien 1903. Belvedere Digitale Bibliothek: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1479138476051/1/> (abgerufen am 17.7.2020)

Katalog MG 1929

Katalog der Modernen Galerie. Wien 1929. Belvedere Digitale Bibliothek: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1479202067442/1/> (abgerufen am 10.7.2020)

Allgemeines Verwaltungsarchiv des Österreichischen Staatsarchivs:

- AVA, CUM, Inv. Nr. 19345/1898
- AVA, CUM, Inv. Nr. 17476/1901
- AVA, CUM, Inv. Nr. 3458/1901
- AVA, CUM, Inv. Nr. 1157/21157/1901
- AVA, CUM, Inv. Nr. 7255/1902
- AVA, CUM, Inv. Nr. 2413/1902
- AVA, CUM, Inv. Nr. 3073/1902
- AVA, CUM, Inv. Nr. 3164/1902
- AVA, CUM, Inv. Nr. 3459/1902
- AVA, CUM, Inv. Nr. 842/1903
- AVA, CUM, Inv. Nr. 3073/1903
- AVA, CUM, Inv. Nr. 10415/1903
- AVA, CUM, Inv. Nr. 23459/1903
- AVA, CUM, Inv. Nr. 3767/1905
- AVA, CUM, Inv. Nr. 33625/1905

- AVA, CUM, Inv. Nr. 44995/1905
- AVA, CUM Inv. Nr. 45045/1905
- AVA, CUM, Inv. Nr. 46461/1905
- AVA, CUM, Inv. Nr. 53602/1908
- AVA, CUM Inv. Nr. 10734/1907
- AVA, CUM, Inv. Nr. 53602/1908
- AVA, CUM, Inv. Nr. 53602/1908.

Wienbibliothek:

WB BARD 1921

Brief an Franz Martin Haberditzl von Julius Bard am 16.12.1921. In: Teilnachlass Franz Martin Haberditzl, Nachlässe Handschriftenabteilung Wienbibliothek, Inv. Nr. 204.506.

WB DÖRNHÖFFER 1922

Brief an Franz Martin Haberditzl von Friedrich Dörnhöffer am 17.1.1922. In: Teilnachlass Franz Martin Haberditzl, Nachlässe Handschriftenabteilung Wienbibliothek, Inv. Nr. 208.323.

WB FOLNESICS 1915

Brief an Franz Martin Haberditzl von Hans Folnesics am 1.4.1915. In: Teilnachlass Franz Martin Haberditzl, Nachlässe Handschriftenabteilung Wienbibliothek, Inv. Nr. 208.327.

WB GLÜCK 1915

Brief an Franz Martin Haberditzl von Gustav Glück am 21.7.1915. In: Teilnachlass Franz Martin Haberditzl, Nachlässe Handschriftenabteilung Wienbibliothek, Inv. Nr. 208.426.

Sekundärliteratur

100 JAHRE ÖSTERREICHISCHES MUSEUM 1964

100 Jahre Österreichisches Museum für Angewandte Kunst. Kunstgewerbe des Historismus. Ausstellung veranstaltet vom Verein der Museumsrunde, durchgeführt vom Österreichischen Museum für Angewandte Kunst. Wien 1964.

100 JAHRE UNTERRICHTSMINISTERIUM 1948

100 Jahre Unterrichtsministerium 1848 – 1948. Festschrift des Bundesministeriums für Unterricht in Wien. Hg. von Egon Loebenstein. Wien 1948.

ANKWICZ-KLEEHOVEN 1948

Ankwicz-Kleehoven, Hans. Staatliches Musealwesen und Kunstakademien. In: 100 Jahre Unterrichtsministerium 1848 – 1948. Festschrift des Bundesministeriums für Unterricht in Wien. Wien 1948. S. 355 – 392.

ANONYM (BELVEDERE) 1931

Anonym (F. E.) Was die amerikanischen Museen zur Hebung der Besucherzahlen machen. In: Belvedere. Jg. X, Heft 1 – 6 (1931). S. 74 – 77.

ANONYM (CICERONE) 1910

Anonym. Rundschau Sammlungen: Wien. In: Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers. Jg. 2, Heft 19 (1910), S. 651 – 652.

ANONYM (CICERONE) 1913

Anonym. Gesellschaften und Vereine. In: Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers. Jg. 5, Heft 1 (1913). S. 23.

ANONYM (CICERONE) 1918

Anonym. Rundschau Sammlungen: Wien. In: Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers. Jg. 10, Heft 13/14 (1918). S. 216.

ANONYM (CICERONE) 1920a

Anonym (G. H.). Sammlungen. Wiener Galerieverhältnisse. In: Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers. Jg. 12, Heft 20 (1920). S. 755 – 756.

ANONYM (CICERONE) 1920b

Anonym (G. H.). Sammlungen. Nochmals die Wiener Galerien. In: Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers. Jg. 12, Heft 24 (1920). S. 888 – 889.

ANONYM (KUNST UND KÜNSTLER) 1912

Anonym. Chronik. In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 10, Heft 2 (1912). S. 115 – 116.

ANONYM (KUNSTCHRONIK) 1908

Anonym. Die Zukunft der Nationalgalerie. In Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 20, Heft 4 (1908). S. 49 – 50.

ANONYM (KUNSTAUKTION) 1928a

Anonym. Ist es zweckmäßig Gemälde zu restaurieren. Eine Rundfrage. In: Die Kunstauktion Jg.II, Heft 24 (10.6.1928) S. 6.

ANONYM (KUNSTAUKTION) 1928b

Anonym. Ist es zweckmäßig Gemälde zu restaurieren. Eine Rundfrage. In: Die Kunstauktion Jg.II, Heft 25 (17.6.1928) S. 8.

ANONYM (KUNSTAUKTION) 1928c

Anonym. Ist es zweckmäßig Gemälde zu restaurieren. Eine Rundfrage. In: Die Kunstauktion Jg.II, Heft 27 (1.7.1928) S. 9.

ANONYM (KUNSTAUKTION) 1928d

Anonym. Ist es zweckmäßig Gemälde zu restaurieren. Eine Rundfrage. In: Die Kunstauktion Jg.II, Heft 24 (10.6.1928) S. 2 und 7.

ANONYM (KUNSTAUKTION) 1928e

Anonym. Soll restauriert werden. In: Die Kunstauktion Jg.II, Heft 37 (9.9.1928) S. 2.

ANONYM (KUNSTWANDERER) 1902

Anonym. Moderne Galerie und historisches Museum. In: Neue Freie Presse, Samstag 18.1.1902. S.1 – 2.

ANONYM (KUNSTWANDERER) 1923

Anonym. Aus der Museumswelt. In: Der Kunstwanderer: Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen. Jg.5, 2. Februarheft (1923). S. 277.

ANONYM (KUNSTWART) 1895

Anonym. Ruhmeshalle, Kunstsammlung und Ehrenhalle. In: Kunstwart: Rundschau über alle Gebiete des Schönen; Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben. Jg. 9, Heft 5 (1895). S.74 – 75.

ANONYM (NFP) 1898

Anonym. Theater- und Kunstinrichten. In: Neue Freie Presse, Freitag 11.3.1898, S. 6.

ANONYM (NFP) 1899

Anonym. Eine Stiftung für junge unbekannte Künstler. In: Neue Freie Presse, Sonntag 17.9.1899. S. 6.

ANONYM (NFP) 1900a

Anonym. Theater- und Kunstinrichten. Moderne Galerie. In: Neue Freie Presse, Dienstag 2.1.1900. S. 4.

ANONYM (NFP) 1900b

Anonym. Theater- und Kunstinrichten. In: Neue Freie Presse, Dienstag 1.2.1900. S. 4.

ANONYM (NFP) 1900c

Anonym. [Aus dem Kunstrathe]. In: Neue Freie Presse, Sonntag 13.5.1900. S. 6 – 7.

ANONYM (NFP) 1901a

Anonym. Kleine Chronik. Die Schenkung des Segantini-Bildes. In: Neue Freie Presse, Donnerstag 28.2.1901, S. 6.

ANONYM (NFP) 1901b

Anonym. [Eine moderne Galerie in Prag]. In: Neue Freie Presse, Sonntag 7.4.1901. S. 7.

ANONYM (NFP) 1901c

Anonym [Die Künstlergenossenschaft und die moderne Kunstgalerie]. In: Neue Freie Presse, Sonntag 16.6.1901. S. 8.

ANONYM (NFP) 1902a

Anonym. [Städtisches Museum und moderne Galerie]. In: Neue Freie Presse, Donnerstag, 9.1.1902. S. 6.

ANONYM (NFP) 1902b

Anonym. Communal-Zeitung. Moderne Galerie und städtisches Museum. In: Neue Freie Presse, Freitag 10.1.1902. S. 5 – 6.

ANONYM (NFP) 1902c

Anonym. [Die moderne Galerie in Wien]. In: Neue Freie Presse, Mittwoch 15.1.1902. S. 7.

ANONYM (NFP) 1902d

Anonym. [Kaiserlicher Stiftsbrief für die moderne Galerie Böhmens]. In: Neue Freie Presse, Montag 25.8.1902, S. 4.

ANONYM (NFP) 1903a

Anonym. [Theater und Kunstinrichten]. In: Neue Freie Presse, Donnerstag 26.2.1903. S. 8 – 9.

ANONYM (NFP) 1903b

Anonym. Die Moderne Galerie. In: Neue Freie Presse, Freitag 10.4.1903, S. 5 – 6.

ANONYM (NFP) 1905

Anonym. Kleine Chronik. Ephesus im Unteren Belvedere. In: Neue Freie Presse, Samstag 11.11.1905. S. 33.

ANONYM (NFP) 1906

Anonym. Kleine Chronik. Verkauf eines Fuger-Bildes ins Ausland. In: Neue Freie Presse, Montag 30.4.1906. S. 10.

ANONYM (NFP) 1907

Anonym. Ein Kapitel Wiener Kunstpflege. Die Moderne Galerie. In: Neue Freie Presse, 21.2.1907. S. 11 – 12.

ANONYM (NFP) 1932

Anonym. Wirtschaftsnot und Kunst. Hervorragende Persönlichkeiten über das schwindende Interesse an der bildenden Kunst. In: Neue Freie Presse, Samstag 31.12.1932. S. 5.

ANONYM (NEUES WIENER TAGBLATT) 1921

Anonym. Verein der Museumsfreunde in Wien. In: Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe), Sonntag 22.5.1921. S. 9.

ANONYM (PRAGER TAGBLATT) 1901

Anonym. Zur Ehre der Kunst. In: Prager Tagblatt (Morgenausgabe), Sonntag 14.4.1901. S. 1 – 2.

ANONYM (REICHSPOST) 1903

Anonym. Theater, Kunst und Musik. Wiener Kunstwanderungen. In: Reichspost, Freitag 1.5.1903, S. 9.

ANONYM (VS) 1898a

Anonym. Weshalb wir eine Zeitschrift herausgeben? In: Ver Sacrum Jg. 1, Heft 1 (1898). S. 5 – 7.

ANONYM (VS) 1898b

Anonym. Ausstellungswesen. In: Ver Sacrum Jg. 1, Heft 1 (1898). S. 24 – 25.

ANONYM (VS) 1898c

Anonym. Mittheilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs. In: Ver Sacrum Jg. 1, Heft 1 (1898). S. 27 – 28.

ANONYM (VS) 1898d

Anonym. Mittheilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs. In: Ver Sacrum Jg. 1, Heft 3 (1898). S. 23 – 24.

ANONYM (VS) 1900a

Anonym. Ankäufe der Vereinigung für die Moderne Galerie. In: Ver Sacrum Jg. 3, Heft 3 (1900), S. 36.

ANONYM (VS) 1900b

Anonym. Mittheilungen. In: Ver Sacrum Jg. 3, Heft 12 (1900), S. 185 – 186.

ANONYM (VS) 1901a

Anonym. Mittheilungen. In: Ver Sacrum Jg. 4, Heft 8 (1901), S. 139.

ANONYM (VS) 1901b

Anonym. Mittheilungen. In: Ver Sacrum Jg. 4, Heft 11 (1901), S. 183.

ANONYM (VS) 1901c

Anonym. Mittheilungen. In: Ver Sacrum Jg. 4, Heft 12 (1901), S. 200.

ANONYM (VS) 1901d

Anonym. X. Ausstellung der Vereinigung vom 15. März bis 12. Mai 1901. Liste der verkauften Werke. In: Ver Sacrum Jg. 4, Heft 12 (1901), S. 209 – 210.

ANONYM (VS) 1901e

Anonym. Die Moderne Galerie. In: Ver Sacrum Jg. 4, Heft 20 (1901), S. 341 – 349.

ANONYM (WIENER BILDER) 1903

Anonym. Hie Schachner – hie Wagner. Zur Modellkonkurrenz für das Museum der Stadt Wien. In: Wiener Bilder, Mittwoch 3.6.1903. Jg. 8, Nr. 23. S. 4 – 5.

ANONYM (WIENER ZEITUNG) 1903

Anonym. Moderne Galerie in Wien. In: Wiener Zeitung, Sonntag 3.5.1903, S. 10 – 11.

ANONYM (ZEIT) 1903

Anonym. Wiener Kunstwanderungen. Moderne Galerie. In: Die Zeit, 6.5.1903, S. 4.

AURENHAMMER 1962

Aurenhammer, Hans. Die österreichische Galerie im Belvedere in Wien. Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst in der Orangerie des Unteren Belvedere; Österreichisches Barockmuseum im Unteren Belvedere; Österreichische Galerie des XIX. und XX. Jahrhunderts im Oberen Belvedere. Wien 1962.

AURENHAMMER 1971

Aurenhammer, Hans und Gertrude Aurenhammer. Das Belvedere in Wien. Bauwerk – Menschen – Geschichte. Wien 1971.

AUSSTELLUNG DEUTSCHER KUNST 1906

Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 – 1876 in der königlichen Nationalgalerie, Berlin 1906. Hg. vom Vorstand der Deutschen Jahrtausstellung. Auswahl der hervorragendsten Bilder mit einleitendem Text von Hugo von Tschudi. München 1906.

BALDASS 1915

Baldass, Ludwig von. Friedrich Dörnhöffer und die k. k. Staatsgalerie in Wien. In: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 26, Heft 24 (1915). S. 314 – 322.

BALDASS 1924

Baldass, Ludwig. Die Galerie des 19. Jahrhunderts im Oberen Belvedere. In: Belvedere Forum 1924, S. 132 – 144.

BÄTSCHMANN 1997

Bätschmann, Oskar. Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem. Köln 1997.

BAUER 2012

Bauer, Christian. Museumsdirektoren: das Zusammenspiel zwischen Managern und Eigentümern am Beispiel der Albertina, des Wien-Museums und des Niederösterreichischen Landesmuseums. Wien 2012.

BASTOEN 2016

Bastoen, Julien. Das Musée du Luxembourg und der Erste Weltkrieg. Ein Museum im Dienst von Kulturdiplomatie und Propaganda. In: Mars & Museum. Europäische Museen im Ersten Weltkrieg. Hg. von Bénédicte Savoy und Christina Kott. Köln 2016. S. 131 – 146.

BELLER 2004

Beller, Steven. What is Austrian about Austrian Modern Art? The Belvedere and the Struggle for Austrian Identity. In: Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. The Museum. Mirror and Motivator of Cultural-political Visions. 1903 – 2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere. Konferenzband zum gleichnamigen Symposium. Anlässlich des 100-jährigen Bestandes des Museums. Wien, 16 bis 19. Oktober 2003. Hg. von Hadwig Kräutler und Gerbert Frodl. Wien 2004. S. 230 – 240.

BENEKE 1998

Beneke, Sabine. Hugo von Tschudi – Nationalcharakter der Moderne um die Jahrhundertwende. In: „Der deutschen Kunst...“. Nationalgalerie und nationale Identität 1876 – 1998. Hg. von Claudia Rückert und Sven Kuhrau. Leipzig 1998. S. 44 – 60.

BERINGER 1903/1904

Beringer, Joseph August. Die Museen als Volksbildungsstätten. In: Die Rheinlande: Vierteljahrschrift des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein. Jg. 7, Heft 4 (1903/1904). S. 184 – 186.

BERNHARD 1918

Bernhard, Josef. Die Neuerwerbungen der Staatsgalerie. In: Österreichs illustrierte Zeitung, Heft 1 (1918). S. 9 – 12.

BODE 1903

Bode, Wilhelm. Die amerikanische Konkurrenz im Kunsthandel und ihre Gefahr für Europa. In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 1 (1903). S. 5 – 12.

BODE 1905

Bode, Wilhelm. Kunstsammlungen und Museumsbauten Hüben und Drüben. In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 3 (1905). S. 33 – 38.

BODE 1907

Bode, Wilhelm. Die amerikanische Gefahr im Kunsthandel. In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 5 (1907). S. 3 – 6.

BORGMANN 1995

Borgmann, Karsten. Die Integrationskraft der Elite. Museumsgeschichte als Sozialgeschichte. In: Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830 – 1990. Dresden Basel 1995. Hg. von Alexis Joachimides, Sven Kuhrau, Viola Vahrson und Nikolaus Bernau. S. 94 – 107.

BROCK 1990

Brock, Bazon. Musealisierung – Eine Form der experimentellen Geschichtsschreibung. In: Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung. Hg. von Wolfgang Zacharias. Essen 1990. S. 51 – 56.

BRÜCKLER 2009

Brückler, Theodor. Thronfolger Franz Ferdinand als Denkmalpfleger. Die „Kunstakten“ der Militärkanzlei im Österreichischen Staatsarchiv (Kriegsarchiv). Wien 2009.

BUSCH 1934

Busch, Harald. Vom richtigen und falschen Restaurieren. In: Die Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur. Jg. 49, Heft 6 (1934). S. 177 – 180.

CLADDERS 2016

Cladders, Lukas. 1919 und die Folgen. Europäische Museumsbeziehungen nach dem Ersten Weltkrieg. In: Mars & Museum. Europäische Museen im Ersten Weltkrieg. Hg. von Bénédicte Savoy und Christina Kott. Köln 2016. S. 253 – 264.

CROOKHAM 2009

Crookham, Alan. The National Gallery – An Illustrated History. London: National Gallery, 2009.

CZEIKE 1986

Czeike, Felix und Walter Brauneis. Wien und Umgebung. Kunst, Kultur und Geschichte der Donaumetropole. Köln 1986⁸.

DÉCULTOT 2014

Décultot, Elisabeth. Zur Entstehung des Museums als „sichtbare Geschichte der Kunst“. Christian von Mechels Verhältnis zu Johann Georg Wille und Johann Joachim Winckelmann. In: Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums. (Bd. 2 Europäische Museumskulturen um 1800). Hg. von Gudrun Swoboda. Wien 2014. S. 459 – 475.

DAS MUSEUM 2004

Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. The Museum. Mirror and Motivator of Cultural-political Visions. 1903 – 2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere. Konferenzband zum gleichnamigen Symposium. Anlässlich des 100-jährigen Bestandes des Museums. Wien, 16 bis 19. Oktober 2003. Hg. von Hadwig Kräutler und Gerbert Frodl. Wien 2004.

DEITERS 2016

Deiters, Wencke. Die Wiener Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in der Zeit des Ersten Weltkrieges. In: Mars & Museum. Europäische Museen im Ersten Weltkrieg. Hg. von Bénédicte Savoy und Christina Kott. Köln 2016. 85 – 98.

DER DEUTSCHEN KUNST 1998

Vorwort „Der deutschen Kunst...“. Nationalgalerie und nationale Identität 1876 – 1998. Hg. von Claudia Rückert und Sven Kuhrau. Leipzig 1998. S. 9 – 14.

COLLOREDO-MANNSFELD 1924

Colloredo-Mannsfeld, Franz. Der Verein der Museumsfreunde in Wien. Rechenschaftsbericht 1919 – 1924. In: Belvedere Forum Bd. 5, Januar bis Juli. S. 165 – 171.

CORINTH 1920

Corinth, Lovis. Gesammelte Schriften. 1. Aufl. Maler-Bücher ; 1 ; Maler-Bücher 1. Berlin: Gurlitt, 1920.

DEUTSCHMANN 1987

Deutschmann, Wilhelm. Ein Überblick zur Geschichte des Historischen Museums der Stadt Wien. In: Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien. Wien 1987. S. 15 – 33.

DIBBERN 1980

Dibbern, Margrit. Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886 – 1914). Entwicklung der Sammlungen und Neubau. Hamburg 1980. (Diss.)

DVOŘÁK 1915

Dvořák, Max (als Max Dworzak). Die Aufgaben der österreichischen Staatsgalerie. In: Neue Freie Presse, Freitag 18.6.1915. S. 1 – 4.

EITELBERGER 1866

Eitelberger, Rudolf. Eine österreichische Geschichtsgalerie. In: Österreichische Revue, Heft 3 (1866). S. 121 – 137.

EITELBERGER 1879

Eitelberger, Rudolf. Die Gründung des Österreichischen Museums. Erinnerungen aus der Zeit vom Juni 1862 bis 20. Mai 1864. In: Gesammelte kunsthistorische Schriften. Bd. II. Wien 1879. S. 81 – 117.

EPSTEIN 1926

Epstein, Jehudo. Die Kulturpolitik Oesterreichs und die Wiener Museen. Antwort auf den Artikel des Herrn Ministerialrates a. D. Professors Dr. Tietze. In: Neue Freie Presse, Sonntag 17.1.1926. S. 4 – 5.

EPSTEIN 1929

Epstein, Jehudo. Der Skandal der Modernen Galerie. Offener Brief an den Herrn Bundesminister für Unterricht. In: Neue Freie Presse, Sonntag 23.6.1929. S. 6.

EXPERIMENT 2014

Experiment Metropole. 1873: Wien und die Weltausstellung. Hg. von Wolfgang Kos und Ralph Gleis. Wien 2014.

JAPAN 2018

Faszination Japan. Monet – Van Gogh – Klimt. Katalog zur Ausstellung im Kunstforum (10.10.2018 – 20.1.2019). Hg. von Evelyn Benesch. Heidelberg 2018.

FEIST 1986

Feist, Peter H. Publikum und Ausstellungen in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts. In: Der Zugang zum Kunstwerk: Schatzkammer, Salon, Ausstellung, „Museum“. (Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Wien, 4. – 10. September 1983). Wien 1986. S. 79 – 86.

FORSTER-HAHN 1996a

Forster-Hahn, Françoise. Constructing New Histories: Nationalism and Modernity in the Display of Art. In: Imagining Modern German Culture 1889 – 1910. In: Studies in the History of Art. 53 (1996). S.71 – 89.

FORSTER-HAHN 1996b

Forster-Hahn, Françoise. Shrine of Art or Signature of a New Nation? The national Gallery(ies) in Berlin, 1848 – 1968. In: The formation of national Collections of Art and Archaeology. Studies in the History of Art, 47. Hg. von Gwendolyn Wright. Washington D.C. 1996. S. 79 – 100.

FORSTER-HAHN 1998

Forster-Hahn, Françoise. Museum moderner Kunst oder Symbol einer neuen Nation? Zur Gründungsgeschichte der Berliner Nationalgalerie. In: „Der deutschen Kunst...“. Nationalgalerie und nationale Identität 1876 – 1998. Hg. von Claudia Rückert und Sven Kuhrau. Leipzig 1998. S. 30 – 43.

FORSTHUBER 1991

Forsthuber, Sabine. Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914. Wien 1991.

FORSTHUBER 1992

Forsthuber, Sabine. Hans Tietzes Kunstpädagogische Ausstellungen. In: Museumsraum. Museumszeit. Studien zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens. Hg. von Gottfried Fliedl und Roswitha Muttenthaler. Wien 1992. S. 167 – 188.

FRANZÖSISCHE KUNST 1991

Französische Kunst in der Österreichischen Galerie in Wien. Sammlungskatalog der Galerie des 19. Jahrhunderts. Bearbeitet von Stephan Kojan. Salzburg 1991.

FRANZ 2007

Franz, Rainald. „Jede Zeit sieht die Kunst der Vergangenheit durch die ihrer Gegenwart hindurch“. Hans Tietze und Erica Tietze-Conrat und ihre Bedeutung für den Kunstdiskurs heute. Über eine Reedition ihrer Schriften. In: Kunstgeschichte aktuell. Jg. 24, Heft 4 (2007). S. 3 – 4.

FRIEDLÄNDER 1924

Friedländer, Max J.. Über die Londoner National Gallery bei Gelegenheit ihres Jubiläums. In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 22, Heft 8 (1924). S. 234.

Friedländer 1928a

Friedländer, Max J. Über das Expertisenwesen. In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 26, Heft 5 (1928), S. 171 – 174.

Friedländer 1928b

Friedländer, Max J. Vom Restaurieren alter Bilder. In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 26, Heft 6 (1928). S. 211 – 213.

FRODL 2004

Frodl, Gerbert. Zwischenbilanz und „Kritische Visionen“. In: Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. The Museum. Mirror and Motivator of Cultural-political Visions. 1903 – 2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere. Konferenzband zum gleichnamigen Symposium. Anlässlich des 100-jährigen Bestandes des Museums. Wien, 16 bis 19. Oktober 2003. Hg. von Hadwig Kräutler und Gerbert Frodl. Wien 2004. S. 48 – 53.

GAY 1999

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

GLÜCK 1923

Glück, Gustav. Aus der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. In: Der Kunstwanderer: Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen. Jg. 5, 1. Juniheft (1923). S. 411 – 414.

GRABNER 1996

Grabner, Sabine. Die Galerie des 19. Jahrhunderts im Oberen Belvedere. Geschichte und Neuaufrstellung 1996. In: Neues Museum. Die Österreichische Museumszeitschrift, Heft 2 (1996). S. 34 – 39.

GRABNER 2004

Grabner, Sabine. Die „Moderne Schule“ in der kaiserlichen Gemäldegalerie und andere Bestrebungen zur Förderung der zeitgenössischen Kunst im 19. Jahrhundert. In: Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. The Museum. Mirror and Motivator of Cultural-political Visions. 1903 – 2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere. Konferenzband zum gleichnamigen Symposium. Anlässlich des 100-jährigen Bestandes des Museums. Wien, 16 bis 19. Oktober 2003. Hg. von Hadwig Kräutler und Gerbert Frodl. Wien 2004. S. 93 – 105.

GRABNER 2014

Grabner, Sabine. Vom „malenden zum „wissenschaftlichen Galeriedirektor“. In: Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums. (Bd. 2 Europäische Museumskulturen um 1800). Hg. v. Gudrun Swoboda. Wien 2014. S. 258 – 383.

GRABOWSKI 2015a

Grabowski, Jörn. Der Verein von 1929. In: Zur Geschichte der Berliner Nationalgalerie. Wien 2015. S. 151 – 162.

GRABOWSKI 2015b

Grabowski, Jörn. Die neue Abteilung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzenpalais. Raumansichten aus den Jahren 1932/33. In: Zur Geschichte der Berliner Nationalgalerie. Wien 2015. S. 119 – 133.

GRAF 1996

Graf, Otto Antonia. „Im Nachhinein war niemand klüger...“ Otto Wagners Entwürfe für die Moderne Galerie. In: Belvedere – Zeitschrift für bildende Kunst. 2. Jg., Heft 2 (1996). S. 54 – 71.

Grasskamp 2002

Grasskamp, Walter. Ist die Moderne eine Epoche? Kunst als Modell. München 2002.

GRIMSCHITZ 1920

Grimschitz, Bruno. Anton Kolig. In: Die Bildenden Künste 3. Jg. Wien 1920, S. 11 – 18.

GRIMSCHITZ 1929

Grimschitz, Bruno. Die Moderne Galerie in Wien. In: Der Cicerone Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers. Jg. 21, Heft 17 (1929). S. 481 – 487.

GRIMSCHITZ 1938.

Grimschitz, Bruno. Die österreichische Galerie. In: Belvedere, Jg. 9, Heft 4 (1938). S. 15 – 19.

GRIMSCHITZ 1946

Grimschitz, Bruno. Das Belvedere in Wien. Wien 1946.

GOTSMANN 2017

Gottsmann, Andreas. Staatskunst oder Kulturstaat? Staatliche Kunstpolitik in Österreich 1848 – 1914. Wien 2017.

GROSSE 1902

Grosse, Ernst. Aufgabe und Einrichtung einer städtischen Kunstsammlung. Der Stadt Freiburg gewidmet. Tübingen 1902.

GROSSE 1904

Grosse, Ernst. Die Aufstellung und die Bezeichnung in Kunstmuseen. In: Die Museen als Volksbildungsstätten. Berlin 1904. S. 122 – 125.

HAIDER 2004

Haider, Hans. Wandel und Image der Österreichischen Galerie Belvedere seit 1945. In: Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. The Museum. Mirror and Motivator of Cultural-political Visions. 1903 – 2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere. Konferenzband zum gleichnamigen Symposium. Anlässlich des 100-jährigen Bestandes des Museums. Wien, 16 bis 19. Oktober 2003. Hg. von Hadwig Kräutler und Gerbert Frodl. Wien 2004. S. 79 – 87.

HAIKO 1988

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

HABÁNOVÁ HABÁN 2013

Habánova, Anna und Ivo Habán. Gibt es eine deutschböhmische Kunst? In: Junge Löwen im Käfig. Künstlergruppen der deutschsprachigen bildenden Künstler aus Böhmen, Mähren und Schlesien in der Zwischenkriegszeit. Hg. von Anna Habánova. Řevnice 2013. S. 10 – 19.

HABERDITZL 1925

Haberditzl, Franz Martin. Ein Gespräch über die Zweckmäßigkeit von Bilderaufschriften. Aus dem Spanischen übersetzt von F.M. Haberditzl. In: Belvedere Bd. 7, Heft 2/3. S. 70 – 71.

HABERDITZL 1927

Haberditzl, Franz Martin. „Die Museen sind die Friedhöfe der Kunst“. In: Amicis. Jahrbuch der österreichischen Galerie. Jg.1. (1927). S. 1 – 3.

HAMMEL-HAIDER 1992

Hammel-Haiser, Gabriele. „Moderne Galerie in Wien“ – „Neue Galerie in der Stallburg“ – Und nun? In: Museumsraum. Museumszeit. Studien zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens. Hg. von Gottfried Fliedl und Roswitha Muttenthaler. Wien 1992. S. 189 – 193.

HARTLEB 1998

Hartleb, Renate. „... in einem öffentlichen Baue Deutschlands oder Österreichs“. Max Klingers Urteil des Paris und Alexander Hummels Plan einer Gemälde-Trias. In: Belvedere. Zeitschrift für Österreichische Kunst. Bd. 1 (1998.). S. 70 – 81.

HEERDE 1991

Heerde, Jeroen Bastiaan van. Staat und Kunst. Staatliche Kunstförderung in Österreich 1895 – 1918. Wien 1993.

HEERDE 2004

Heerde, Jeroen Bastiaan van. Die versöhnende Kraft der Kunst. Die Gründung der österreichischen Galerie im Belvedere als Exponent dynamischer habsburgischer Kunstpolitik. In: Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. The Museum. Mirror and Motivator of Cultural-political Visions. 1903 – 2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere. Konferenzband zum gleichnamigen Symposium. Anlässlich des 100-jährigen Bestandes des Museums. Wien, 16 bis 19. Oktober 2003. Hg. von Hadwig Kräutler und Gerbert Frodl. Wien 2004. S. 149 – 158.

HEVESI 1903

Hevesi, Ludwig. Die Moderne Galerie in Wien. In Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 14, Nr. 29 (1903). S. 457 – 462.

HILGER 1986

Hilger, Wolfgang. Geschichte der „Vereinigung Bildender Künstler Österreichs.“ Secession 1897 – 1918. In: Die Wiener Secession Teil 2: Die Vereinigung bildender Künstler 1897 – 1985. Wien 1986. S. 9 – 66.

HOFMANN 1970

Hofmann, Werner. Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende. Salzburg 1970.

HOLECZKO-KIEHL 2003

Holeczko-Kiehl, Andrzej. Kunst und Politik – Zur Identitätsfindung zwischen Realismus, Symbolismus und Avantgarde. In: Der neue Staat. Zwischen Experiment und Repräsentation. Polnische Kunst 1918 – 1939. Hg. von Romana Schuler und Goschka Gawlik. Stuttgart 2003. S. 140 – 146.

HORNE 2016

Horne, John. Von Museen im Weltkrieg zu Weltkriegsmuseen. In: Mars und Museum. Europäische Museen im Ersten Weltkrieg. Hg. Von Christina Kott und Bénédicte Savoy. Wien 2016. S. 33 – 52.

HUTTER 1983

Hutter, Heribert u. Renate Trnek, Führer durch die Schausammlung der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Wien 1983.

JOACHIMIDES 1995a

Joachimides, Alexis. Warum eigentlich Museumsgeschichte? In: Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830 – 1990. Hg. von Alexis Joachimides, Sven Kuhrau, Viola Vahrson und Nikolaus Bernau. Dresden Basel 1995. S. 9 – 14.

JOACHIMIDES 1995b

Joachimides, Alexis. Das Museum der Meisterwerke. Karl Scheffler und der „Berliner Museums-krieg“ In: Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830 – 1990. Hg. von Alexis Joachimides, Sven Kuhrau, Viola Vahrson und Nikolaus Bernau. Dresden Basel 1995. S. 192 – 201.

JOACHIMIDES 2001

Joachimides, Alexis. Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880 – 1940. Dresden 2001.

KAISER 2020

Kaiser, Maximilian. Wiener Ansichten zur Kunst der Avantgarde. Geschichte, Netzwerk und Diskurs der Kunstkritik zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Wien 2020.

KEPETZIS 2012

Kepetzis, Ekaterini. „Am besten wäre die Sache und künstlerisch am stärksten, wenn wir nur zu fünf wären“. August Deusser und die Düsseldorfer Maler des Sonderbundes. In: 1912. Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes. (Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum, 31.8. – 30.12.2012). Köln 2012. S. 28 – 35.

KLIMT 1898

Klimt, Gustav. Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession. In: Ver Sacrum Jg. 1, Heft 1 (1898), S. 8 – 10.

KLONK 2005

Klonk, Charlotte. Patterns of Attention: From shop windows to gallery rooms in early twentieth-century Berlin. In: Art History. Bd. 28, Heft 4 (September 2005), S. 469 – 496.

KNELL 2016

Knell, Simon J. National Galleries. The Art of making nations. London 2016.

KOCH 1986

Koch, Georg Friedrich. Ausgestellte Kunst wird Ausstellungskunst: Wandlungen der Präsentation von Kunst im 20. Jahrhundert. In: Der Zugang zum Kunstwerk: Schatzkammer, Salon, Ausstellung, „Museum“. (Akten des XXV Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Sektion 4). Wien 1986. S. 147 – 159.

KOJA 2003

Koja, Stephan. F.M. Haberditzl. Portrait eines Direktors. Weitra 2003.

KRAPF 2004

Krapf, Michael. Wissenschaft für das Museum – Museum für die Wissenschaft. In: Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. The Museum. Mirror and Motivator of Cultural-political Visions. 1903 – 2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere. Konferenzband zum gleichnamigen Symposium. Anlässlich des 100-jährigen Bestandes des Museums. Wien, 16 bis 19. Oktober 2003. Hg. von Hadwig Kräutler und Gerbert Frodl. Wien 2004. S. 133 – 146.

KRAPF-WEILER 1986

Krapf-Weiler, Almut. Zur Kunstpolitik des Tietze-Kreises. Geistiges Leben im Österreich der Ersten Republik. Wien 1986.

KRAPF-WEILER 2004

Krapf-Weiler, Almut. Zur Neuorganisation der Wiener Museen 1919 – 1925 unter der Leitung von Hans Tietze. In: Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. The Museum. Mirror and Motivator of Cultural-political Visions. 1903 – 2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere. Konferenzband zum gleichnamigen Symposium. Anlässlich des 100-jährigen Bestandes des Museums. Wien, 16 bis 19. Oktober 2003. Hg. von Hadwig Kräutler und Gerbert Frodl. Wien 2004. S. 159 – 178.

KRISTELLER 1914

Kristeller, Paul. Gemälde-Erhaltung und Gemälde-Restauration. In: Kunst und Künstler illustrierte Monatszeitschrift für Kunst und Kunstgeschichte. Jg. 12, Heft 8 (1914). S. 430 – 431.

KUGLER, A. 2004

Andreas. Franz Martin Haberditzl – Ein Charakter prägt ein Museum. In: Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. 1903 – 2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere. Konferenzband zum gleichnamigen Symposium. Anlässlich des 100-jährigen Bestandes des Museums. Wien, 16 bis 19. Oktober 2003. Hg. v. Hadwig Kräutler und Gerbert Frodl. Wien 2004. S. 179 – 187.

KUGLER, G. 2004

Kugler, Georg J. Das Nationalmuseum im österreichischen Vielvölkerstaat. In: Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. The Museum. Mirror and Motivator of Cultural-political Visions. 1903 – 2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere. Konferenzband zum gleichnamigen Symposium. Anlässlich des 100-jährigen Bestandes des Museums. Wien, 16 bis 19. Oktober 2003. Hg. Hadwig Kräutler und Gerbert Frodl. Wien 2004. S. 89 – 92.

Künstler 1954

Künstler über Kunst. Briefe und Aufzeichnungen von Malern, Bildhauern und Architekten. Ausgewählt und kommentiert von Hans Eckstein. Darmstadt. 1954³.

KUNTZ 1996

Kuntz, Andreas. Das Museum als Volksbildungsstätte: Museumskonzeptionen in der deutschen Volksbildungsbewegung; 1871 – 1918. Münster 1996.

LANGE 1903

Lange, Konrad. Über die Wandfarbe in Bildergalerien. In: Die Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur. Jg. 19, Heft (1903). S. 492 – 502.

LEISCHING 1927

Leisching, Eduard. Gemeindepolitik und moderne Kunst. Eine Entgegnung. In: Der Kampf. Sozialdemokratische Monatsschrift. Jg. 20, Heft 9 (1927). S. 418 – 425.

LHOTSKY 1947

Lhotsky, Alphons. Die Geschichte der Sammlungen. Bd. 2. Von Maria Theresia bis zum Ende der Monarchie. Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes. Wien 1947.

LICHTWARK 1887

Lichtwark, Alfred. Zur Organisation der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1887.

LICHTWARK 1904

Lichtwark, Alfred. Museen als Bildungsstätten. In: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Berlin 1904. S. 6 – 12.

LICHTWARK 1912

Lichtwark, Alfred. Der Sammler. In: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatszeitschrift für Kunst und Kunstgeschichte. Jg. 10, Heft 5 und 6 (1912), S. 229 – 242 und 281 – 291.

LILLIE 2003

Lillie, Sophie. Was einmal war: Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens. (Die Bibliothek des Raubes 8). Wien 2003.

MADERTHANER 1999

Maderthaner, Wolfgang und Lutz Musner. Die Anarchie der Vorstadt. Das andere Wien um 1900. Frankfurt 1999.

MAGNIN-HABERDITZL 2008

Magnin-Haberditzl, Magdalena. Auszug aus „Ein Beitrag“. Paris, im Oktober 1975. In: Familienchronik aus dem europaweiten Österreich 1876 – 1982. Wien 2008. S. 10 – 19.

MAI 1986

Mai, Ekkehard. Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens. München 1986.

MAIERBRUGGER 1995

Maierbrugger, Arno. Federkiel und Meinungsmacht. Kunstkritik im österreichischen Feuilleton der Zwischenkriegszeit. Wien 1995.

MAREK 2004

Marek, Michaela. Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationsbildung. Wien 2004.

MARS MUSEUM 2016

Mars & Museum. Europäische Museen im Ersten Weltkrieg. Hg. von Bénédicte Savoy und Christina Kott. Wien 2016.

MARYŠKA 2014

Maryška, Christian. Mit dem Handy-Guide zur Weltausstellung. Der Beginn des Wiener Städtetourismus. In: Experiment Metropole 1873. Wien und die Weltausstellung. Hg. von Wolfgang Kose und Ralph Gleis. Wien 2014. S. 106 – 115.

MAYER 2003

Mayer, Monika. Zur Provenienzforschung am Beispiel der Österreichischen Galerie Belvedere. In: Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. The Museum. Mirror and Motivator of Cultural-political Visions. 1903 – 2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere. Konferenzband zum gleichnamigen Symposium. Anlässlich des 100-jährigen Bestandes des Museums. Wien, 16 bis 19. Oktober 2003. Hg. von Hadwig Kräutler und Gerbert Frodl. Wien 2004. S. 255 – 274.

MAYER 2005

Mayer, Monika. Bruno Grimschitz und die Österreichische Galerie 1938 – 1945. Eine biographische Annäherung im Kontext der aktuellen Provenienzforschung. In: NS-Kunstraub in Österreich und die Folgen. Hg. von Gabriele Anderl. Wien 2005. S. 59 – 79.

MAYER 2012

Mayer, Monika. Museen und Mäzene. Jüdisches Mäzenatentum und die Österreichische Galerie 1903 bis 1938. In: Kunst sammeln, Kunst handeln. Hg. von Eva Blimlinger und Monika Mayer. Wien 2012. S. 19 – 36.

MCCLELLAN 1984

McClellan, Andrew L. The Politics and Aesthetics of Display: Museums in Paris 1750 – 1800. In: Art History 7 (4), 1984, S. 438 – 564.

MCCLELLAN 1994

McClellan, Andrew. Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris. Cambridge u.a. 1994.

MC CLELLAN 1996

McClellan, Andrew. Nationalism and the Origins of the Museum in France. In: The formation of national Collections of Art and Archaeology. Studies in the History of Art, 47. Hg. von Gwendolyn Wright. Washington D.C. 1996. S. 29 – 39.

MEIER-GRAEFE 1904

Meier-Graefe, Julius. Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der Bildenden Künste als Beitrag zu einer neuen Aesthetik. Bd. 2. Stuttgart 1904.

MEIER-GRAEFE 1925

Meier-Graefe, Julius. Die österreichische Galerie im Wiener Belvedere. In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 23, Heft 8 (1925). S. 293 – 301.

MICHEL 2012

Michel, Eva. Große Vergangenheit. Das Barock und die österreichische Identitätskonstruktion in der Zwischenkriegszeit. In: Kampf um die Stadt (Katalog zur Ausstellung im Wien Museum 19.11.2009 – 28.3.2010). Wien 2012. S. 230 – 234.

MIKSOVSKY 2000

Mikovsky, Katja. Die Ausstellung als Gesamtkunstwerk. Der Österreichische Pavillon auf der Internationalen Kunstausstellung in Rom. In: Belvedere 6. Jahrgang, Heft 1 (2000). S. 64 – 75.

MLNARIK 1996

Mlnarik, Heinz. „Wien entbehrt dieser wichtigsten Grundlage für sein Kunstleben“. Von der Gründung der Modernen Galerie zur Österreichischen Galerie. In: Belvedere. Zeitschrift für Österreichische Kunst. Bd. 2 (1996). S. 38 – 53.

MOLL 1929

Moll, Karl. Die Österreichische Galerie. In: Neue Freie Presse, Montag 8.7.1929. S. 1 – 3.

MOMMSEN 1998

Mommsen, Wolfgang J. Kultur als Instrument der Legitimation bürgerlicher Hegemonie im Nationalstaat. In: „Der deutschen Kunst...“. Nationalgalerie und nationale Identität 1876 – 1998. Hg. von Claudia Rückert und Sven Kuhrau. Leipzig 1998. S. 15 – 29.

Nation Museen 1992

Die Nation und ihre Museen. Hg. von Marie-Louise von Plessen. Frankfurt 1992.

NATTER 2003a

Natter, Tobias G. Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne. (Katalog zur Ausstellung im Jüdischen Museum der Stadt Wien, 19. November 2003 bis 8. Februar 2004). Wien 2003.

NATTER 2003b

Natter, Tobias G. Die Welt von Klimt, Schiele und Kokoschka. Köln 2003.

OBENAU 2016

Obenaus, Maria. Für die Nation gesichert? Das „Verzeichnis der national wertvollen Kunstwerke“. Entstehung, Etablierung und Instrumentalisierung 1919 – 1945. Berlin 2016.

OTTMANN 1915

Ottmann, Franz. Die Österreichische Staatsgalerie. In: Die Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur. Jg. 30, Heft 11/12 (1915). S. 211 – 215.

OTTMANN 1929

Ottmann, Franz. Die Neue Moderne Galerie in Wien. In: Die Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur. Jg. 44 (1929). S. 355.

PAULI 1904

Pauli, Gustav. Wortbeitrag zur Diskussion über die Einrichtung in Museen. In: Die Museen als Volksbildungsstätten. Berlin 1904. S. 141 – 142.

PAULI 1911

Pauli, Gustav. Die moderne Galerie. In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 9, Heft 6 (1911). S. 297 – 300.

PAULI 1928

Pauli, Gustav. Über das Restaurieren. In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 26, Heft 9 (1928). S. 334 – 338.

PERLHEFTER 2001

Perlhefter, Verena. Eine „einleuchtende Einheitlichkeit?“. Hans Tietze und die Museumsreform von 1919. In: Belvedere. Zeitschrift für österreichische Kunst. Bd. 1 (2001) S. 60 – 73.

POKORNY-NAGEL 2000

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

POSCH 1986

Posch, Wilfried. Die Österreichische Werkbundbewegung. 1907 – 1928. In: Geistiges Leben der Ersten Republik. Veröffentlichung der Wissenschaftlichen Kommission zur Erforschung der Geschichte der Republik Österreich Vol. 10. Wien 1986. S. 279 – 312.

POSCH 1992

Posch, Herbert. Umbruch und Kontinuität – Wiener Museen am Übergang von der Monarchie zur Ersten Republik und das Scheitern einer Aneignung. In: Museumsraum. Museumszeit. Studien zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens. Hg. v. Gottfried Fliedl und Roswitha Muttenthaler. Wien 1992. S.139 – 154.

PRAHL 1995

Prahl, Roman. Die Moderne Galerie in Prag. Zur Geschichte ihrer Gründung (1898 – 1908). In: Belvedere – Zeitschrift für bildende Kunst. 1. Jahrgang, Heft 2 (1995). S. 84 – 97.

RAFFLER 2007

Raffler, Marlies. Museum – Spiegel der Nation? Zugänge zur historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie. (Habil.). Wien 2007.

RATHE 1911

Rathe, Kurt. Österreich auf der internationalen Kunstausstellung in Rom 1911. In: Die Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik. Architektur. Jg. 27, Heft 4. (1911) S. 77 – 88.

RATHE 1912

Rathe, Kurt. Die Neuerwerbungen der k. k. Staatsgalerie in Wien. In: Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers. Jg. 4, Heft 15 (1912). S. 575 – 590.

RAUCHENSTEINER 2004

Rauchensteiner, Manfred. Das Belvedere als Ort der Erinnerung. In: Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. The Museum. Mirror and Motivator of Cultural-political Visions. 1903 – 2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere. Konferenzband zum gleichnamigen Symposium. Anlässlich des 100-jährigen Bestandes des Museums. Wien, 16 bis 19. Oktober 2003. Hg. von Hadwig Kräutler und Gerbert Frodl. Wien 2004. S.55 – 62.

RIEZLER 1932

Riezler, Walter. Museumsreformen. In: Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit. Jg.7, Heft 5 (1932). S. 137 – 141.

ROESSLER 1912a

Roessler, Arthur. Kunstausstellungen. Wien. In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 10, Heft 5 (1912). S. 272 – 273.

ROESSLER 1912b

Roessler, Arthur. Kunstausstellungen. Wien. In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 10, Heft 6 (1912). S. 320 – 321.

ROESSLER 1912c

Roessler, Arthur. Die Österreichische Staatsgalerie. In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 10, Heft 11 (1912). S. 533 – 540.

ROESSLER 1948

Roessler, Arthur. Erinnerungen an Egon Schiele. Wien 1948.

SAUER 2008

Sauer, Barbara. Der lange Weg zur Modernen Galerie. Wien 2008. (Dipl.)

SCHÄFER 1902

Schäfer, Wilhelm. Moderner Stil: Glossen zur Düsseldorfer Ausstellung. In: Die Rheinlande: Vierteljahrsschrift des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein. Jg. 4 (Juni 1902). S. 48 – 53.

SCHAEFFER 1903

Schaeffer, August. Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien. Moderne Meister. Wien 1903.

SCHNEEDE 2001

Schneede, Uwe M. Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart. München 2001.

SCHEFFLER 1912

Scheffler, Karl. Kunstaussstellungen. Berlin. In: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatszeitschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 10, Heft 5 (1912), S. 274.

SCHEFFLER 1924a

Scheffler, Karl. Das Berliner Museum ostasiatischer Kunst. In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 22, Heft 11 (1924). S. 319 – 324.

SCHEFFLER 1924b

Scheffler, Karl. Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien. In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 22, Heft 8 (1924). S. 219 – 223.

SCHEFFLER 1929

Scheffler, Karl. Die Galerie des neunzehnten Jahrhunderts in Wien. In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 27, Heft 10 (1929). S. 375 – 385.

SCHÖLERMANN 1898a

Schölermann, Wilhelm. Ausstellungswesen. In Ver Sacrum I, Heft 2 (1898) S. 19 – 23.

SCHÖLERMANN 1898b

Schölermann, Wilhelm. Moderne Kunst in Wien. In: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe. N.F. Jg. 10, Heft 9 (1898). S. 129 – 136.

SCHOLL 1995

Scholl, Julian. Funktionen der Farbe. Das Kronprinzenpalais als farbiges Museum. In: Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830 – 1990. Hg. von Alexis Joachimides, Sven Kuhrau, Viola Vahrson und Nikolaus Bernau. Dresden Basel 1995. S. 206 – 219.

SCHORSKE 1980

Schorske, Carl E. *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*. 1. ed. London: Weidenfeld Nicolson, 1980.

SCHRYEN 2006

Schryen, Annette. Die k.k. Bilder-Galerie im Oberen Belvedere in Wien. In: *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701 – 1815*. Hg. von Bénédicte Savoy. Mainz 2006. S. 279 – 306.

SCHWEIGER 1998

Schweiger, Werner J. „Damit Wien einen ersten Kunstsalon besitze...“. Die Galerie Miethke unter besonderer Berücksichtigung von Carl Moll als Organisator. In: *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, Heft 2, Wien 1998, S. 64 – 83.

SCHWEIGER 2004

Schweiger, Werner J. „Eine recht ansehnliche Bildergalerie“. Die Wiener Kunstwanderungen 1902 und die erste Ausstellung der „Modernen Galerie“. In: *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, Heft 2 (2004). S. 52 – 63.

SEDLMAYR 1967

Sedlmayr, Hans. Bruno Grimschitz. In: *Gedenkbuch Bruno Grimschitz (Kärntner Museumsschriften 44)*. Hg. von Karl Ginhard und Gotbert Moro. Klagenfurt 1967. S. 175 – 177.

SELIGMANN 1907

Seligmann, Adalbert. Die Moderne Galerie. In: *Neue Freie Presse*, Mittwoch 6.3.1907. S. 1 – 3.

SELIGMANN 1910

Seligmann, Adalbert. Die Karlsplatzfrage. In: *Neue Freie Presse*, Freitag 7.1.1910, S. 1 – 2.

SELIGMANN 1915a

Seligmann, Adalbert. Neues und Altes von der Staatsgalerie. In: *Neue Freie Presse*, Dienstag 30.3.1915. S. 1 – 3.

SELIGMANN 1915b

Seligmann, Adalbert. Die Aufgaben der österreichischen Staatsgalerie. Eine bescheidene Erwiderung. In: *Neue Freie Presse*, Dienstag 22.6.1915. S. 1 – 5.

SERVAES 1902

Servaes, Franz. Moderne Galerie und historisches Museum. In: Neue Freie Presse, Samstag 18.1.1902. S. 1 – 3.

SERVAES 1903

Servaes, Franz. Die Moderne Galerie. In: Neue Freie Presse, Donnerstag 16.4.1903. S. 1 – 3.

SEYDLITZ 1887

Seydlitz, Reinhard von. Die Nutzbarmachung unserer Museen. In: Die Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur. Jg. 3, Heft 3 (1887). S. 33 – 37.

SMOLA 2012

Smola, Franz. Der österreichische Beitrag zur Kölner Sonderbundaussstellung 1912. In: 1912. Mission Moderne. Die Jahrhundertsschau des Sonderbundes. (Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum vom 31.8. bis 30.12.2012). Köln 2012. S.177 – 191.

SPALDING 1998

Spalding, Frances. The Tate. A History. London 1998.

Stix 1922

Stix, Alfred. Die Aufstellung der ehemals kais. Gemäldegalerie in Wien im 18. Jahrhundert. Wien, Prag, Leipzig 1922.

Stix 1930

Stix, Alfred. Die Entwicklung der Wiener Kunstsammlungen nach dem Umsturz. In: Belvedere Jg. 9, Heft 1 – 6. S. 55 – 62.

Stölzl 1992

Stölzl, Christoph. Statt eines Vorwortes: Museumsgedanken. In: Die Nation und ihre Museen. Hg. von Marie von Plessen. Frankfurt 1992. S. 12 – 48.

Tas 2015

Tas, Sara. Between patriotism and internationalism. Contemporary art at the Musée du Luxembourg in the nineteenth century. In: Journal of the History of Collections. Vol. 27., Nr. 2 (2015). S. 227 – 240.

TASCHWER 2002

Taschwer, Klaus. Wissenschaft für viele: zur Wissenschaftsvermittlung im Rahmen der Wiener Volksbildungsbewegung um 1900. Wien 2002.

THOMINE-BERRADA 2017

Thomine-Berrada, Alice. Vom Salon zum Museum. Das Museum der lebenden Künstler. In: Gut – wahr – schön. (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay) hg. von Roger Diederer und Laurence des Cars. München 2017. S. 29 – 39.

TIETZE 1912a

Tietze, Hans. Die Österreichische Staatsgalerie. In: Die Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur. Jg. 28, Heft 3 (1912) S. 49 – 57.

TIETZE 1912b

Tietze, Hans. Der Kampf gegen den Wiener Hagenbund. In: Die Kunst für Alle. Jg. 28, Heft 1 (1912). S. 20 – 22.

TIETZE 1919a

Tietze, Hans. Die Entführung von Wiener Kunstwerken nach Italien. Eine Darlegung unseres Rechtsstandpunktes von Hans Tietze II. Vorstand des Kunsthistorischen Instituts des deutschösterreichischen Staatsdenkmalamts. Mit einem offenen Brief an die italienischen Fachgenossen von Dr. Max Dvořák. Professor der Kunstgeschichte an der Universität Wien. Wien 1919.

TIETZE 1919b

Tietze, Hans. Die Kunst im neuen Staat. Ein offener Brief an alle Freunde der Kunst in Deutschösterreich. In: Die bildenden Künste Wiener Monatshefte, 2. Jg. (1919), S. 65 – 66.

TIETZE 1922

Tietze, Hans. Professor Jan Stursa. In: Deutsche Kunst und Dekoration. Heft 25 (Januar 1922). S. 205 – 208.

TIETZE 1923

Tietze, Hans. Die Zukunft der Wiener Museen. Wien 1923.

TIETZE 1924a

Tietze, Hans. Das Wiener Barockmuseum. In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 22, Heft 4 (1924). S. 66 – 72.

TIETZE 1924b

Tietze, Hans. Die Umgestaltung der Wiener Museen. In: Das Kunstblatt. Sonderheft das Neue Wien. Heft 4 April (1924). S. 120 – 123 und Das Kunstblatt. Heft 5 Mai (1924). S. 149 – 153.

TIETZE 1925

Tietze, Hans. Die Galerie des 19. Jahrhunderts in Wien. In: Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers. Jg. 17, Heft 1 (1925) S. 22 – 30.

TIETZE 1926a

Tietze, Hans. Die Gefährdung der Wiener Museen. In: Arbeiterzeitung, Mittwoch 6.1.1926, S. 9.

TIETZE 1926b

Tietze, Hans. Der Wert der Museen. In: Arbeiterzeitung, Sonntag 28.2.1926. S. 13.

TIETZE 1926c

Tietze, Hans. Alter und neuer Kurs in der österreichischen Musealverwaltung. In: Kunstchronik und Kunstmarkt. Wochenschrift für Kenner und Sammler. Jg. 59, Heft 42/43. (23./30.1.1926). S. 649 – 653.

TIETZE 1926d

Tietze, Tietze. Museen und Volksbildung. In: Arbeiterzeitung, Sonntag 7.3.1926. S. 17 – 18.

TIETZE 1927

Tietze, Hans. Gemeindepolitik und moderne Kunst. In: Der Kampf. Sozialdemokratische Monatsschrift. Jg. 20, Heft 8 (1927). S. 373 – 378.

TIETZE 1928a

Tietze, Hans. Die Frage der Bildrestaurierung. In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 26, Heft 9 (1928). S. 339 – 340.

TIETZE 1928b

Tietze, Hans. Die Frage der Expertisen. In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 26, Heft 10 (1928). S. 379 – 382.

TIETZE 1928c

Tietze, Hans. Zu den Bildern von Joseph Floch. In: Deutsche Kunst und Dekoration. Heft 62 (1928). S. 147 – 151.

TIETZE 1929

Tietze, Hans. Die Moderne Galerie in Wien: In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 27, Heft 12 (1929). S. 476 – 479.

TIETZE 1930a

Tietze, Hans. Die Kunst in unserer Zeit. (Flugschriften der Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien I.) Wien 1930.

TIETZE 1930b

Tietze, Hans. Die Kunst in unserer Zeit. Ausstellung der Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst im Wiener Künstlerhaus. In: Belvedere Jg. 9, Heft 1 – 6. (1930). S.160 – 162.

TIETZE 1954

Tietze, Hans. Die grossen Nationalgalerien. Meisterwerke der Malerei aus den grossen Museen der Welt. Zürich 1954.

URBAN 2011

Urban, Bettina und Manuela Rechberger. Die Anfänge der Restaurierungswerkstätten im Belvedere 1781 – 1891. Entwicklung und Örtlichkeiten der diversen Restaurierungswerkstätten. Entstehung des Berufs Restauratorin. In: Das Belvedere. Genese eines Museums. Hg. von Agnes Husslein-Arco und Katharina Schoeller. Wien 2011. S. 139 – 150.

UTITZ 1923

Utz, Emil. Wien und Prag. In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 21, Heft 10 (1923). S. 290 – 296.

VOSS 1902

Voss, Eugen. Wie sollen Bilder behandelt werden? In: Die Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur. Jg. 17, Heft 5 (1902) S. 107 – 111.

WAGNER 1990

Wagner, Manfred. Der Jugendstil gilt vielen als modern. In: Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema „Aktualität und Moderne“. Hg. von Emil Brix und Patrick Werkner. Wien/München 1990. S. 111 – 115.

WAGNER 1906

Wagner, Otto. Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke, Bd. 3. Wien 1906.

WAETZOLDT 1932

Waetzoldt, Wilhelm. Trilogie der Museumsleidenschaft (Bode, Tschudi, Lichtwark). In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 1, Heft 1 (1932), S. 5 – 12.

WALDMANN 1918

Waldmann, Emil. Organisation im Museumswesen. In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe. Jg. 16, Heft 1 (1918). S. 3 – 5.

WINKLER 1998

Winkler, Kurt. Ludwig Justis Konzept des Gegenwartsmuseums zwischen Avantgarde und nationaler Repräsentation. In: Der deutschen Kunst...“. Nationalgalerie und nationale Identität 1876 – 1998. Hg. von Claudia Rückert und Sven Kuhrau. Leipzig 1998. S. 61 – 81.

WOLF 1926/1927

Wolf, Georg Jacob. Die Verlebendigung der Museen. In: Die Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur. Jg. 42, (1926/27) S. 206 – 210.

ZEITGENÖSSISCHE STIMMEN 2006

Zeitgenössische Stimmen. Über die k.k. Bilder-Galerie im Oberen Belvedere in Wien. Ausgewählt und kommentiert von Annette Schryen. In: Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701 – 1815. Hg. v. Bénédicte Savoy. Mainz 2006. S. 484 – 503.

ZUCKERKANDL 1898

Zucker кандl, Berta. Wiener Geschmacksurteile. In: Ver Sacrum. Jg. 1, Heft 2 (1898). S. 4 – 6.

ZUCKERKANDL 1903

Zucker кандl, Berta. Die Moderne Galerie in Wien. (Zur Eröffnung des Provisoriums im Belvedere. In: Die Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur. Jg. 18, Heft 15 (1903). S. 355 – 356.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: ÖNB/Wien, Inv. Nr. 00283227.

Abb. 2, 3, 4, 5, 14: © Belvedere, Wien.

Abb. 6: Katalog MG 1929, S. XXXVII.

Abb. 7: Katalog MG 1929, Tafelteil, S. 2.

Abb. 8: Katalog MG, Tafelteil, S. 21.

Abb. 9: Katalog MG 1929, Tafelteil, S. 20.

Abb. 10: Katalog MG, Tafelteil, S. 44.

Abb. 11: Katalog MG, Tafelteil, S. 45.

Abb. 12: ÖNB/Wien, Inv. Nr. 00123394.

Abb. 13: Katalog MG 1929, Tafelteil, S. 47.

Bildanhang

Abb. 1



Internationale Kunstausstellung Rom 1911. Österreichischer Pavillon, Saal IV oder V. Gemälde (v.l.n.r.): *Das Recht* (Jurisprudenz), *Porträt (Fräulein Wittgenstein)* und *Landschaft* von Gustav Klimt, Aus dem Mappenwerk „Internationale Kunstausstellung Rom 1911“. Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.

Abb. 2



Anonymus, J. Löwy Kunst- und Verlagsanstalt Wien, Moderne Galerie, Marmorsaal, um 1903, Schwarzweißfoto, Kollodium auf Karton, 29,2 x 23,2 cm, Montagekarton: 37 x 25 cm, Bildarchiv des Belvedere, Wien.

Abb. 3



Anonymus, J. Löwy Kunst- und Verlagsanstalt Wien, Moderne Galerie, um 1903, Schwarzweißfoto, Kollodium auf Karton, 29,2 x 23,2 cm, Montagekarton: 37 x 25 cm, Bildarchiv des Belvedere, Wien.

Abb. 4



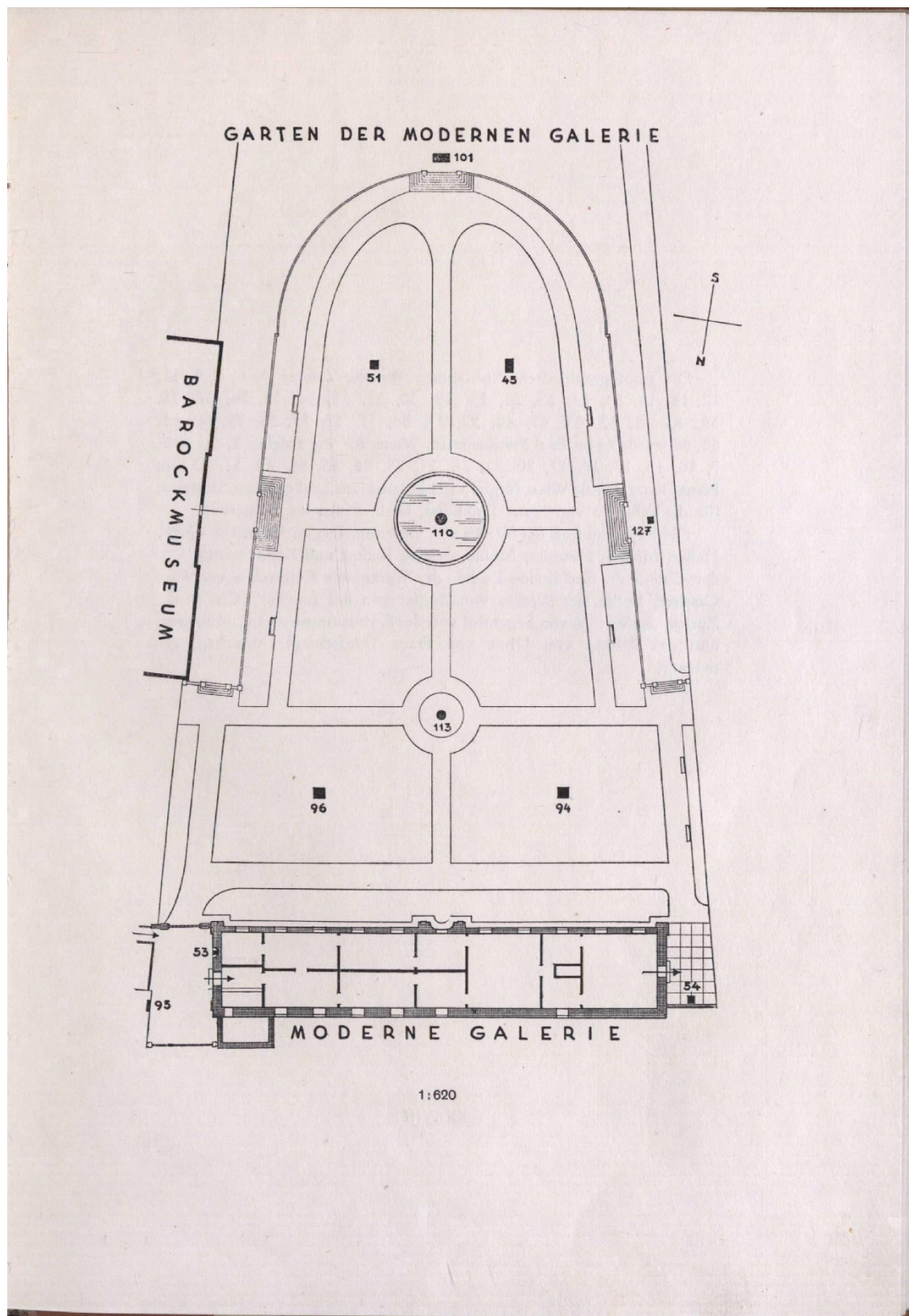
Anonymus, J. Löwy Kunst- und Verlagsanstalt Wien, Moderne Galerie, Groteskensaal, um 1903, Schwarzweißfoto, Kollodium auf Karton, 29,2 x 23,2 cm, Montagekarton: 37 x 25 cm, Bildarchiv des Belvedere, Wien.

Abb. 5



Anonymus, J. Löwy Kunst- und Verlagsanstalt Wien, Moderne Galerie, um 1903, Schwarzweißfoto, Kollodium auf Karton, 29,2 x 23,2 cm, Montagekarton: 37 x 25 cm, Bildarchiv des Belvedere, Wien.

Abb. 6



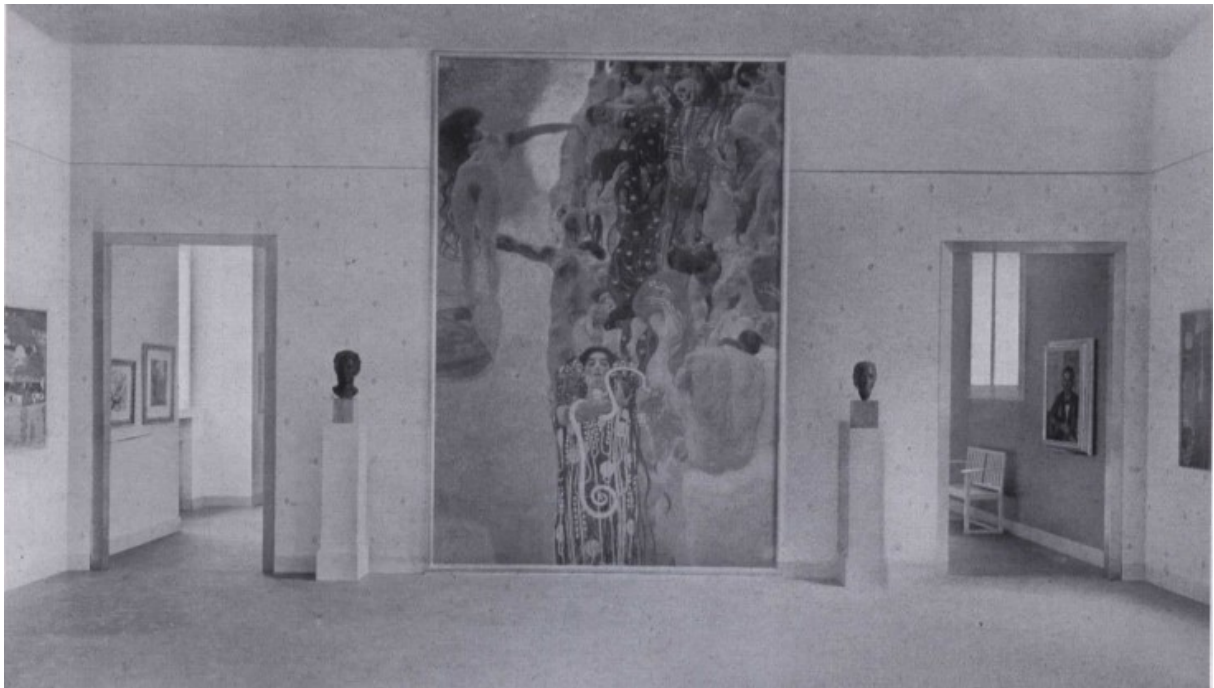
Grundriss der Modernen Galerie, 1929.

Abb. 7



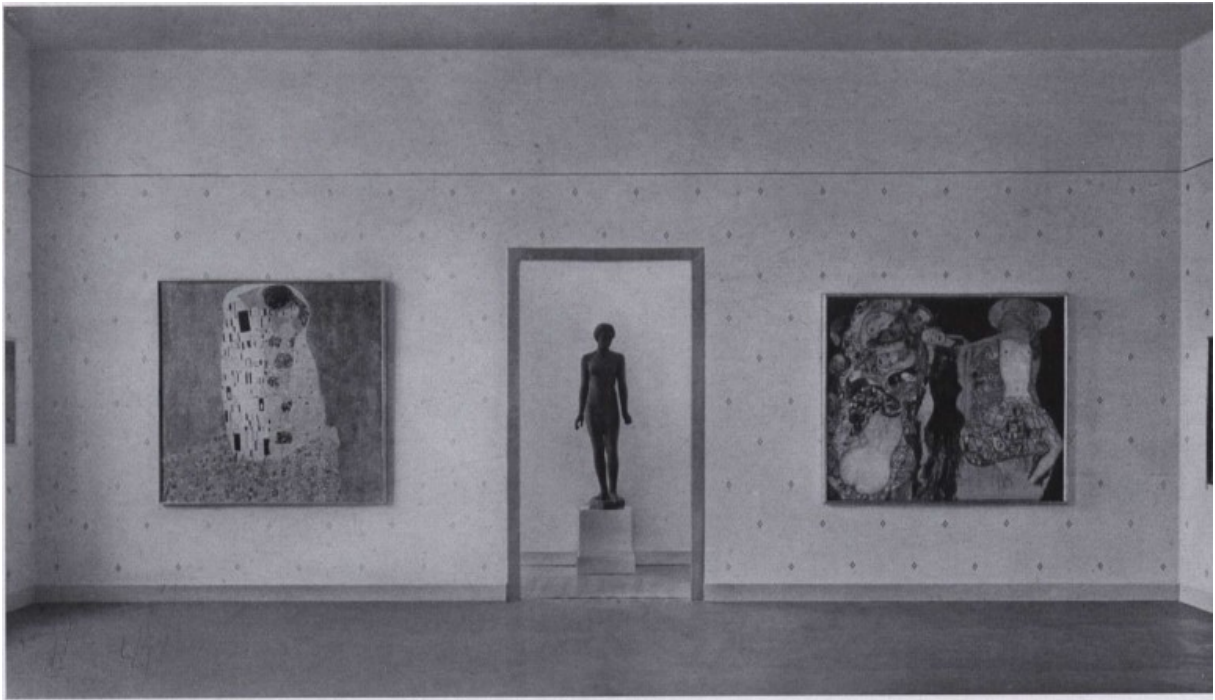
Ansicht eines Ausstellungsraums der Modernen Galerie in der Orangerie des Belvedere Wien: 8
Barwig, *Knabe* und 4 Andri, *der Holzschlag*, 1929.

Abb. 8



Ansicht eines Ausstellungsraums der Modernen Galerie in der Orangerie des Belvedere Wien,
Klimtsaal: 68 Klimt *die Medizin*.

Abb. 9



Ansicht eines Ausstellungsraums der Modernen Galerie in der Orangerie des Belvedere Wien, Klimtsaal: 71 Klimt *der Kuss*, 82 Kolbe *Große Mädchenstatue*, 77 Klimt *Die Braut*.

Abb. 10



Ansicht eines Ausstellungsraums der Modernen Galerie in der Orangerie des Belvedere Wien, Silbergrauer Raum mit Gemälden von Munch.

Abb. 11



Ansicht eines Ausstellungsraums der Modernen Galerie, Orangelgelber Raum mit Gemälden von Segantini.

Abb. 12



Wien 3, Moderne Galerie (Unteres Belvedere), Klimt-Saal: Ansicht des Klimt-Saales in der Modernen Galerie in Wien, 20.7.1934.

Abb. 13



Ansicht des Skulpturengartens der Modernen Galerie. 110 Renoir *Venus*.

Abb. 14



Anonymus, J. Löwy Kunst- und Verlagsanstalt Wien, Moderne Galerie, Marmorgalerie, um 1903, Schwarzweißfoto, Kollodium auf Karton, 29,2 x 23,2 cm, Montagekarton: 37 x 25 cm, Bildarchiv des Belvedere, Wien.

Anhang

Die Akte wurden im Hinblick auf ihren Informationsgehalt bezüglich der Modernen Galerie durchgesehen. Eventuelle, größere Auslassungen werden angegeben, verunklärte Stellen mit „#“

Inhaltsverzeichnis – Anhang

1. Organisatorisches	322
1.1. BHA 1910, 91 Instruktionen für den Direktor	322
1.2. BHA 1910, 145 Programm-Entwurf für M.G.....	325
1.3. BHA 1911, 565 Galerieordnung	329
1.4. BHA 1912, 73 Sammlungskonzept Galerie	332
1.5. BHA 1913, 735 Anfrage Kunstsammlung Basel Direktor	333
1.6. BHA 1916, 250 Karl Scheffler Aufsatz über die Staatsgalerie in der Österr. Rundschau: Liste der wichtigsten ausgestellten Bilder.....	335
1.7. BHA 1918, 573 Inanspruchnahme des Oberen und Unteren Belvedere für die Galerie ..	338
1.8. BHA 1919, 233 Belvederekomplex Inanspruchnahme für die Staatsgalerie	342
1.9. BHA Museumskonzept 1920	352
1.10. BHA 1921, 181 Belvedere Verwendung für Museumszwecke.....	370
1.11. BHA 1921, 237 Bezeichnung Öst. Galerie	378
1.12. BHA 1921, 371 Organisation des österr. Musealwesen.....	379
1.13. BHA 1927, 641 Nationalmuseum Stockholm Auskunft Galerieorganisation	388
1.14. BHA 1928, 22 Statut der Modernen Galerie	390
1.15. BHA 1929, 335 Eröffnung Moderne Galerie	392
1.16. BHA 1931, 93 Jahresberichte der Sammlungen.....	396
1.17. BHA 1936, 394 Aufstellung der Pläne der Galerie 1936/37	403
2. Eingänge	407
2.1. Widmungen der Secession von 1903.....	407
2.2. Böcklschenkungen.....	408
2.2.1. BHA 1925, 225 Widmung Böckl Honig	408
2.2.2. BHA 1928, 192 Nebehay Widmung Böckl Bloch-Bauer	408
2.3. BHA 1924, 545. Prof. Krämer Vorwürfe über abgelehnte Widmung.....	409
2.4. Moser im Depot.....	412
2.4.1. BHA 1921, 102 Edith Hauska Deponierung und Widmung von Bildern von Kolo Moser	412
2.4.2. BHA 1927, 20 Karl Moser Rückübernahme deponierter Bilder Kolo Moser.....	413
2.5. Klimtleihgaben	414
2.5.1. BHA 1919, 143 Bloch -Bauer Verwahrung von 6 Bildern Klimt	414
2.5.2. BHA 1919, 266 Böhler Deponierung Bilder Klimt Schiele	414
2.5.3. BHA 1933, 128 Besitzübertragung Leihgabe Beer-Monti.....	415
2.5.4. BHA 1938, 31 Rückforderung Leihgaben Stix.....	415
2.5.5. BHA 1929, 248 Oberbaurat Heinrich Mayer, Leihgabe von Klimts „Sonnenblumen“ für die Moderne Galerie.....	417
2.5.6. BHA 1933, 221 Rückforderung Leihgabe Klimt von Nirenstein.....	417

2.6. BHA 1920, 386 Rückforderung Hörmann-Stiftung Josef Engelhart	418
2.7. BHA 1929, 698 Emma Cahn-Speyer Rücknahme deponierter Bilder	423
2.8. BHA 1928, 400 Viktor Hammer Leihgabe für die Moderne Galerie	425
2.9. Sammlung Nell Walden-Heimann	426
2.9.1. BHA 1931, 576 Leihgabe Sammlung Walden-Heimann	426
2.9.2. BHA 1936, 137 Angebot Sammlung Nell-Walden von Stössinger	431
2.10. BHA 1922, 95 Bundesdenkmalamt private Kunstsammlungen	437
2.11. Übertragungen aus der Kaiserlichen Gemäldegalerie	441
2.11.1. BHA 1916, 751 Leihgabe von 30 Bildern aus der kaiserlichen Gemäldegalerie	441
2.11.2. BHA 1921, 36 Gemälde aus kunsthistorischem Museum an Galerie	443
2.12. Leihgaben der städtischen Sammlungen	444
2.12.1. BHA 1908, 272 Ausleihe städtische Sammlungen und M.G.	444
2.12.2. BHA 1924, 283 Leihgaben aus den städt. Sammlungen 19. Jh.	447
2.13. BHA 1928, 431 Leihgaben Moderne Galerie Albertina	450
2.14. BHA 1907, N.N. Depot in der Akademie	451
3. Ausgänge	456
3.1. BHA 1906, 520 Ausschmückung der Repräsentationsräume im Ministerium	456
3.2. BHA 1907, 461 Ausschmückung des Repräsentationshaus	458
3.3. BHA 1908, N.N. Bestätigungen 1908	458
3.4. BHA 1908, N.N. Bilder an das schlesische Landespräsidium	459
3.5. BHA 1908 N.N. Bilder zur Ausschmückung Eisenbahnminister	459
3.6. BHA 1908, N.N, Bilder zur Ausschmückung der Räume des k.k. Ministers Dr. Albert Gessmann	460
3.7. BHA 1909, 30 Duleba Entlehnung von Bildern	460
3.8. BHA 1909, 171 Leihweise Überlassung von Bildern aus dem Staatseigentum an das Abgeordnetenhaus	460
3.9. BHA 1910, 153. Abgabe Kaufmann als Schmuck	461
3.10. BHA 1911, 462 Dauerausleihe Dalmatien	461
3.11. BHA 1911, 719 Leihgaben böhmische Statthaltereirei	462
3.12. BHA 1911, 1037 Ausleihe Ministerium des Inneren	462
3.13. BHA 1911, 435 Ausleihe Seligmann an Chirurgie	463
3.14. BHA 1921, 42 Graphiken an Kupferstichsammlung	464
3.15. BHA 1922, 190 Leihgabe für Gesandtschaft Prag	466
4. Spenden	468
4.1. Widmung Sachs	468
4.1.1. BHA 1912, 225 Spende an Galerie von Sachs	468
4.1.2. BHA 1912, 358 Widmung Galerie	469
4.2. BHA 1922, 479 Nachlass Kutschera	470
4.3. BHA 1922, 563 Widmung Castiglioni für Einrichtung	471

4.4. BHA 1923, 792 Werbebriefe Widmungen Oberes Belvedere	473
4.5. BHA 1924, 143 Werbebriefe Widmungen	476
4.6. BHA 1927, 527 Leisching Dotation für Moderne Galerie Gemeinde Wien.....	479
4.7. BHA 1930, 6 Widmung Cahn-Speyer	481
5. Galerieverein	482
5.1. BHA 1911, 585 1. Ankauf Galerieverein.....	482
5.2. BHA 1911, 781 Galerieverein Namensänderung Galerie.....	484
6. Kunstkommission.....	486
6.1. BHA 1915, 189 Berufung Haberditzl Kunstkommission.....	486
6.2. BHA 1915, 332 Sitzung Kunstkommission	486
6.3. BHA 1921, 112 Vorsitz Museumskommission Breisky	487
6.4. BHA 1926, 719 Beiratssitzungen	487
6.5. BHA 1928, 683 Beiratssitzungen	488
6.6. BHA 1929, 403 Beiratssitzungen	491
6.7. BHA 1930, 680 Beiratssitzungen	492
6.8. BHA 1931, 584 Beiratssitzungen	496
6.9. BHA 1932, 482 Beiratssitzungen	497
6.10. BHA 1933, 407 Beiratssitzungen	499
6.11. BHA 1934, 402 Beiratssitzungen	500
6.12. BHA 1935, 497 Beiratssitzungen	502
6.13. BHA 1936, 526 Beiratssitzungen	504
6.14. BHA 1937, 580 Beiratssitzungen	505
6.15. BHA 1938, 149 Beiratssitzungen	505
7. Ausstellung Rom 1911	506
7.1. BHA 1910, 23 Bericht Vorgespräche Rom	506
7.2. BHA 1911, 33 Äußerung Dantegruppe Rom	510
7.3. BHA 1911, 76 Bilder für Rom.....	510
7.4. BHA 1911, 556 Artikel über röm. Ausstellung	511
7.5. BHA 1911, 664 Orlik Ausstellung Rom	512
7.6. BHA 1911, 713 Pressespiegel Rom	513
7.7. BHA 1911, 779 Leihgabe Schrötter Rom.....	514
7.8. BHA 1912, 35 Rückstellung Egger-Lienz	515
8. Äußerungen der Direktoren	516
8.1. Schulbücher	516
8.1.1. BHA 1910, 502 Äusserung über Abbildungen.....	516
8.1.2. BHA 1911, 40 Äusserung zu Schulbuch	516
8.1.3. BHA 1912, 5 Äußerung zu Schulbuch	516
8.1.4. BHA 1912, 268. Äusserung zu Bildgestaltung	517

8.1.5. BHA 1914, 383 Äusserung Bilder zum Schulgebrauch Bürgerkunde.....	518
8.2. Äußerungen über Künstler und Kunst	519
8.2.1. BHA 1910, 270 Äusserung zu Krämer Jettmar	519
8.2.2. BHA 1910, 312 Ankauf Isepp Äusserung des Direktors	520
8.2.3. BHA 1911, 394 Brief an Neue Freie Presse	521
8.2.4. BHA 1911, 628 Äusserung Hegenbarth.....	522
8.2.5. BHA 1911, 756 Jakopic in Rom	523
9. BHA 1909, 46 Wandermuseum.....	527
10. Besucherstatistiken.....	535
1903	535
1904	516
1905	516
1906	516
1907	516
1908	516
1909	516
1910	516
1911	516
1912	516
1915	516
1927	516
1928	516
1929	516
1930	516
1931	516
1932	516
1933	516
1934	516
1935	516
1936	516
1937	516

1. Organisatorisches

1.1. BHA 1910, 91 *Instruktionen für den Direktor*

Ministerium für Kultus und Unterricht 14721

Wien, am 7. April 1910

An die Direktion der Modernen Galerie in Wien

Ich finde mich bestimmt, die in 2 Exemplaren nachfolgende „Instruktion für den Direktor der Modernen Galerie in Wien“ bis auf Weiteres in provisorischer Geltung zu erlassen.

Gleichzeitig haben in der bisherigen Galerieordnung die im mitfolgenden Exemplare mit roter Tinte angeführten Aenderungen in Geltung zu treten.

Von den in der „Instruktion“ bezogenen Erlässen liegen Abschriften bei.

Zur Erwerbung von Kunstwerken im Sinne des Punktes A 2 der „Instruktion“ räume ich dem Galeriedirektor für die restliche Dauer des laufenden Jahres das Verfügungsrecht über den Betrag von fünfzigtausend (50.000) Kronen hiemit ein.

Die k. k. Staats-Zentralkassa wird unter einem angewiesen, dem Galeriedirektor hievon als Verlag für kleinere Ankäufe den Betrag von dreitausend (3000) Kronen gegen ungestempelte, im h. o. Rechnungs-Department liquidierte Quittung und nachträgliche Verrechnung zu erfolgen, während der Restbetrag vom Direktor nach Maßgabe des Bedarfes anzusprechen sein wird.

Der Minister für Kultus und Unterricht

Provisorische Instruktion für den Direktor der Modernen Galerie in Wien

Dem Direktor der Modernen Galerie, welcher dem k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht unmittelbar unterstellt ist, obliegen folgende Agenden:

A. Agenden, die sich auf die Moderne Galerie beziehen:

1. Dem Direktor obliegt die unmittelbare künstlerische, administrative und ökonomische Leitung und Verwaltung der Modernen Galerie.
2. In künstlerischer Beziehung ist der Direktor für die Ergänzung und Aufstellung der Galerie verantwortlich, ohne seine Zustimmung kann kein Werk in die Galerie aufgenommen werden. Innerhalb der ihm jeweilig zur Verfügung gestellter Kredite ist er zu Erwerbungen von Kunstwerken bis zum Höchstbetrag von 20.000 Kronen für ein Werk berechtigt. Die Aufnahme von neuen Werken in die Galerie ist dem Ministerium periodisch, bei wichtigeren Erwerbungen fallweise anzuzeigen.
3. In administrativer Hinsicht obliegt ihm insbesondere die Verwaltung der Galerie und die Sorge für die Sicherheit ihrer Bestände, die Führung der Kanzleigeschäfte, die Aufsicht

über das ihm unmittelbar unterstellte Kanzlei- und Dienstpersonale und die Handhabung der vom Ministerium für Kultus und Unterricht genehmigten Galerieordnung.

Der Direktor hat über den Bestand der Galerie an Kunstwerken ein genaues Inventar zu führen und von den Eintragungen in dasselbe dem Ministerium für Kultus und Unterricht jährlich Abschriften vorzulegen. In gleicher Weise ist auch ein Inventar über die Einrichtungsgegenstände zu führen.

Zu Veräußerung (Verkauf, Tausch, etc.) der in die Inventarien aufgenommenen Objekte ist die Genehmigung des Ministeriums für Kultus und Unterricht erforderlich.

4. In ökonomischer Hinsicht obliegt dem Direktor die Gebarung mit den der Galerie zugewiesenen Geldern und anderweitigen Einnahmen im Sinne des Ministerial-Erlasses vom 12. Mai 1886 Z. 8861. Über die ihm zugewiesenen Verläge hat der Direktor halbjährig, über die eigenen Einnahmen der Galerie hat er vierteljährig dem Ministerium für Kultus und Unterricht im Sinn des Ministerial-Erlasses vom 23. November 1900, Z. 33066 Rechnung zu legen.
5. Der Direktor, welchem Erholungsurlaube in der Gesamtdauer von 6 Wochen jährlich zustehen, hat der Antritt jedenurlaubes sowie jeder Dienstreise dem Ministerium für Kultus und Unterricht anzuzeigen.

Am Schluss eines jeden Jahres hat er einen zusammenfassenden Jahresbericht über die Galerie dem Ministerium für Kultus und Unterricht zu erstatten.

B. Von Agenden, welche sich nicht auf die Moderne Galerie beziehen, obliegen dem Galeriedirektor:

1. Die Verwaltung des vom Ministerium für Kultus und Unterricht erworbenen Kunstbesitzes und zwar:
 - a. hinsichtlich der dem Depot der Modernen Galerie zugewiesenen Werke: die Verwahrung und Sicherung der Bestände und deren Evidenthaltung
 - b. hinsichtlich der übrigen vom Ministerium für Kultus und Unterricht anderweitig verteilten Werke: die Evidenthaltung und die – nach Maßgabe der Verhältnisse durchzuführende – Überwachung und Instandhaltung.

Der Galeriedirektor hat über den Bestand an Kunstwerken beider Kategorien ein Inventar zu führen und von den Eintragungen in dasselbe dem Ministerium für Kultus und Unterricht jährlich Abschriften vorzulegen.

2. Die künstlerische, administrative und ökonomische Verwaltung und Leitung des Wandermuseums

3. die Erledigung aller ihm vom Ministerium für Kultus und Unterricht fallweise erteilten Aufträge, wie Erstattung von Äußerungen, mündliche und schriftliche Gutachten, Beteiligung an Konferenzen, Kommissionen u. dgl. Veranstaltung von Ausstellungen u.a.

(...)

Wien, am 25. Mai 1910

Hohes k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht!

In der Beilage erlaubt sich der ergebenst Unterzeichnete einen Programm-Entwurf für die staatliche Galerie, in dem das von ihm bereits mündlich Vorgebrachte und Motivierte zusammengefasst erscheint.

Dr. Fr. Dörnhöffer

Nachdem der bei der Gründung der „Modernen Galerie“ leitende Gedanke einer Kooperation des Staates, der Kommune Wien und des Landes Niederösterreich zum Zwecke der Schaffung einer Sammlung Modernen Kunst gegenwärtig sowohl faktisch als auch prinzipiell aufgegeben erscheint, liegt nunmehr die Aufgabe vor, jenen Teil der Galerie, der sich im staatlichen Besitze befindet und der in der Zwischenzeit zu selbständiger Bedeutung herangewachsen ist, neu zu konstituieren und das Arbeitsgebiet dieses nun zu begründenden rein staatlichen Institutes abzugrenzen.

Bei den gegenwärtigen Verhältnissen des Kunstmarktes wäre es zweifellos ein aussichtsloses Unternehmen, wollte der Staat eine sich unbegrenzt nach allen Seiten hin ausdehnende Sammeltätigkeit beginnen, was bei der Tatsache des grossen in Wien und dem übrigen Österreich vorhandenen öffentlichen Kunstbesitzes gewiss auch keinem wirklichen Bedürfnisse entsprechen würde. Eine Erfolg verbürgende Grundlage wird für die Staatsammlung aber dann geschaffen sein, wenn die Sammeltätigkeit sich in ideellem Zusammenhange mit dem übrigen Kunstbesitze auf jene Richtungen beschränken wird, die bisher im allgemeinen Besitze noch nicht oder nur ungenügend vertreten sind, und die doch ein unzweifelhaftes kulturelles Interesse in sich schliessen.

So unermesslich reich nun auch die Bestände sind, die die verschiedenen Sammlungen des Reiches, insbesondere die des Allerhöchsten Kaiserhauses der Allgemeinheit darbieten, so weisen sie doch – als Ergebnis bestimmter historischer Umstände. zwei wesentliche Lücken auf, in deren Ausfüllung dem Staate eine ungemein wichtige Aufgabe erwächst.

I. Die eine dieser Lücken betrifft die Moderne Kunst, also jenes Gebiet, dem die „Moderne Galerie“ gewidmet war. Wie der in dieser Sammlung vorhandene Stock von Kunstwerken den Ausgangspunkt der weiteren Sammeltätigkeit des Staates bildet, so muss auch die der „Modernen Galerie“ zugrunde liegende Programmidee unvermindert und unverändert in das Arbeitsgebiet der Staatssammlung aufgenommen werden. Denn diese junge Sammlung hat sich wahrlich schon jetzt als ein erfülltes Bedürfnis im Wiener und dem Gesamt-österreichischen Kunstleben

erwiesen, wie sie auch die oft zum Ausdruck gekommene Anerkennung des Auslandes gefunden hat. Das der Galerie anfänglich zugrunde gelegte Programm, nach dem als zeitliche Grenze rückwärts ungefähr die Mitte des 19. Jahrhunderts angesetzt war, korrigierte sich seitdem in der Praxis des Sammelns von selbst in der Weise, dass diese Grenze bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts zurückgeschoben wurde. Damit ist einerseits ein historisch richtiger Grenzpunkt und andererseits ein organischer Anschluss an die anderen grossen Wiener Galerien gewonnen, deren Sammeltätigkeit im Wesentlichen, soweit sie sich auf die gesamte Kunst erstreckt, mit diesem Termine aufhört. Die Aufgabe dieser Abteilung der staatlichen Sammlung ist somit folgendermaßen zu umschreiben: Die Entwicklung der gesamten Kunst (Malerei, Plastik und so weit es zur Ergänzung des Kunstbildes notwendig ist, auch zeichnende Künste) vom Ende des 18. Jahrhunderts an bis in die Gegenwart ist in ihren hauptsächlichlichen Richtungen und Wegen darzustellen und zwar sollen dabei im wesentlichen nur jene Erscheinungen zum Ausdrucke kommen, denen eine richtunggebende schöpferische Bedeutung zukommt und die sollen in charakteristisch erschöpfenden und ästhetisch vollwertigen Werken zur Vertretung gelangen. Wenn der Staat sich damit anschickt, sich seinen Anteil an dem grossen, allgemein entscheidenden Kunstereignissen auch der letzten Generation – wahrhaftig in letzter Stunde – zu sichern, so fördert er nicht nur das lebendige Kunstschaffen, dessen Anschluss an die allgemeine, unentrinnbar notwendige Entwicklung er ermöglicht, sondern dient auch dem allgemeinen Kunstempfinden, dem er eine stete Quelle der Stärkung und einen unerlässlichen Masstab der Echtheit und Höhe darbietet.

Es bedarf kaum einer ausdrücklichen Betonung, dass während von der ausländischen Kunst nur die grössten, die gesamte europäische Kunstentwicklung beeinflussenden Erscheinungen das österreichische Kunstleben in reicherer auf alle einzelnen Entwicklungsmomente eingehende Ausgestaltung zur Geltung bringen muss. Doch sollen auch auf diesem Gebiete im wesentlichen nur führenden originale, und auch vom europäischen Standpunkte aus bedeutsame Erscheinungen Vertretung finden, damit der „Modernen Galerie“ der Charakter einer Qualitätssammlung, den sie bisher als wichtigsten Vorzug festzuhalten wusste, auch in Zukunft erhalten bleibe.

Es ist eine solche Einschränkung um so eher möglich, und geboten, als die Galerie auf dem Gebiete der Modernen österreichischen Kunst eine Ergänzung in anderen Wiener Sammlungen findet. So ist z.B. Werken von vorwiegend lokalem Interesse naturgemäss das Museum der Stadt Wien gewidmet, während die österreichische Abteilung der kaiserlichen Galerie sich die Aufgabe gestellt hat, in das reichste Detail der Wiener Kunstereignisse einzugehen. Im Vergleiche zur Letzteren und als Ergänzung dazu wird sich das Arbeitsgebiet der staatlichen Galerie (im Anschlusse an die bisherige Uebung der „Modernen Galerie“) einerseits – durch Beschränkung in dem oben angedeuteten Sinne – enger, andererseits jedoch weiter ausgreifend gestalten, nämlich

dadurch, dass neben der Wiener Schule die Gesamt-österreichische Kunst in viel grösserem Ausmasse als es dort der Fall ist, Berücksichtigung finden und ferner dadurch, dass die Sammlung sich bis in die unmittelbare Gegenwart hinein erstrecken und mit dem Fortschreiten der lebendigen Kunst in steter Fühlung bleiben soll.

II. Die zweite Lücke, die auszufüllen der staatlichen Sammeltätigkeit als eine neue Aufgabe zufällt, betrifft die österreichische Kunst der älteren Vergangenheit. Gewiss besitzt vor Allem die kaiserliche Galerie eine Anzahl hochbedeutender Werke aus diesem Gebiete, vornehmlich solcher Künstler, welche mit dem Allerhöchsten Hofe in persönlicher Beziehung standen. Es lag und liegt aber nicht in der Absicht der mit höchstem künstlerischen Weltbesitz erfüllten Sammlung, die Entwicklung der gesamten älteren österreichischen Kunst planmässig zur Anschauung zu bringen. Ein mannigfaltiges Material ist ferner in den verschiedenen Landes-Museen geborgen; aber diese Sammlungen arbeiten naturgemäss unter wesentlich lokalen Gesichtspunkten und sind in ihrer Tätigkeit vielfach durch Mangel an Mitteln eingeengt. So ist tatsächlich weder in der Zentrale noch sonst an einem Orte der Monarchie heute die Möglichkeit gegeben, die künstlerische Vergangenheit der österreichischen Länder in systematischem Zusammenhange zu überschauen. Nirgends bietet sich, um nur einige Punkte hervorzuheben, die Möglichkeit, die Bedeutung der österreichischen Barockmalerei und Plastik entsprechend zu würdigen, die doch zweifellos eine sehr bedeutsame Ausprägung der allgemeinen Zeitkunst und einen Höhepunkt der künstlerischen Entwicklung der österreichischen Länder darstellen; nirgends die Möglichkeit die mannigfaltige Ausgestaltung dieser Künste schon im 15. und 16. Jahrhundert, die je mehr ihre Erforschung vorwärts schreitet um so interessanter in ihren verschiedenen lokalen Individualisierungen hervortritt, zusammenhängend zu verfolgen.

Schreitet also der österreichische Staat nunmehr zum erstenmale an die Aufgabe, eine eigene Kunstsammlung zu organisieren, so ergibt sich naturgemäss als zweiter Hauptpunkt ihres Programmes: Der österreichischen Kunst ohne zeitliche und lokale Einschränkung, also von ihrem Ursprunge bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, wo sich die Moderne Abteilung anschliesst, eine Stätte zu bieten.

Die Moderne österreichische Abteilung selbst aber wird erst durch einen solchen historischen Unterbau zur vollen Wirkung gelangen können. Es werden sich erst in dieser Verbindung die inneren Zusammenhänge und die im Wandel der Zeit gleich bleibenden Wesenszüge offenbaren.

Die Forderung, der staatlichen Sammeltätigkeit dieses neue Gebiet zu eröffnen, ist dringend. Schon viele hochbedeutsame Denkmale der Malerei und Plastik sind ausser Landes gewandert und bilden Zierden fremder Museen. Gerade jetzt macht sich im Zusammenhange mit der

steigenden Entwicklung der wissenschaftlichen Erforschung dieses Gebietes auch eine steigende Geltung österreichischer Werke auf dem allgemeinen Kunstmarkte fühlbar und verschiedene ausländische Museen schicken sich an, österreichische Abteilungen einzurichten.

Aufgabe der staatlichen Sammlung würde es sein, dieser Entwicklung nach Möglichkeit entgegenzuwirken und freiwerdenden Kunstgute ein schützendes Obdach zu bereiten, das ihm bisher fehlte. Ihre Tätigkeit würde sich in allmählicher, planvoller Annäherung an das Ziel eines Ueberblickes über die künstlerische Vergangenheit und keineswegs in gewaltsamen, hastigem Zusammenraffen von Kunstwerken zu äussern haben. Sie würde in engster Fühlung mit den Grundsätzen der modernen Denkmalpflege vorzugehen haben, welche vorschreiben, dass jedes Kunstwerk tunlichst an dem Orte und in dem Zusammenhange zu erhalten ist, für den es geschaffen wurde. Im Wesentlichen würde sich daher das Sammeln auf jene Werke zu beschränken haben, die sich, bereits losgelöst von ihrem Ursprungsboden, im Kunsthandel befinden und damit der Entfremdung preisgegeben sind. Doch würde es gewiss in vollem Einklange mit der leitenden Idee, heimischen Kunstbesitz zu erhalten, geschehen, wenn auch solche Kunstwerke, die an Ort und Stelle der Beschädigung oder der Zerstörung ausgesetzt sind oder deren Erhaltung mit so grossen Kosten verknüpft ist, dass sie von dem Besitzer als willig abgeschüttelte Last empfunden werden, in der staatlichen Galerie geborgen würden, sei es dass sie damit in öffentliche Eigen übergingen, sei es dass sie der Sammlung nur als Leihgut zu zeitweiser oder dauernder Verwahrung anvertraut würden.

Eine weitere Schranke würde das staatliche Sammeln in den berechtigten lokalen Ansprüchen der Landesmuseen anzuerkennen haben. Doch wäre wohl auch hier in den meisten Fällen eine gerechte Verteilung, eine natürliche Grenzlinie der Arbeitsgebiete zu finden. Nicht Alles, was für die lokalen und kulturhistorischen Interessen der Landesmuseen Bedeutung besitzt, käme für die staatliche Sammlung in Betracht. Diese hätte wieder in der Regel dort einzugreifen, wo die Landesmuseen versagen müssen; sie hätte ihr Augenmerk lediglich auf das unter weiteren Gesichtspunkten Wichtige, auf das Typische, auf das nicht nur kulturhistorisch sondern auch ästhetisch Wertvolle zu lenken.

Wäre eine solche Erweiterung des Arbeitsgebietes der Sammlung in den älteren Perioden durchgeführt, so würde der gegenwärtige Name einer „Modernen Galerie“ natürlich nicht mehr bestehen bleiben können; an seine Stelle hätte der einer „k.k. österreichischen Staatsgalerie“ zu treten.

Dörnhöffer

1.3. BHA 1911, 565 *Galerieordnung*

(...)

Moderne (Staatlicher Besitz moderner Kunstwerke) dieselbe ist vorläufig im unteren Belvedere untergebracht.

1. Die Galerie ist dem Besuche an allen Tagen mit Ausnahme der zu Reinigungsarbeiten bestimmten Freitage, ferner mit Ausnahme des Weihnachts- und Neujahrstages, sowie des Oster- und des Pfingstsonntages geöffnet; fällt ein Feiertag auf einen Freitag, so ist die Galerie an diesem Feiertage geöffnet, hingegen an dem folgenden Tage gesperrt. Als Besuchszeit sind an Sonn- und Feiertagen die Stunden von 9 Uhr vormittags bis 1 Uhr nachmittags, an den Wochentagen der Monate September bis April von 10 Uhr vormittags bis 4 Uhr nachmittags und an den Wochentagen der Monate Mai bis August von 9 Uhr vormittags bis 7 Uhr nachmittags festgesetzt.
2. Der Besuch findet Montag und Mittwoch gegen eine Eintrittsgebühr von 1 K an den übrigen Besuchstagen u. auch ## an Montag und Mittwoch ## fällig## unentgeltlich statt.
3. Der Besuch ist allen anständig gekleideten Personen gestattet. Besucher welche Kinder auf den Armen tragen, sind abzuweisen; größeren Kindern ist der Eintritt nur in Begleitung Erwachsener zu gewähren. Lohndienern, welche den Fremden als Führer dienen, ist der Eintritt nicht gestattet. – Bei größerem Andrang des Publikums haben die Aufsichtsorgane die Verpflichtung zur Vermeidung einer die Zirkulation des Publikums und die Beaufsichtigung der Sammlung hemmenden Überfüllung der Lokalitäten die Galerie zeitweise zu schließen. In solchen Ausnahmefällen wird das Publikum von der Schließung der Galerie unter Angabe der Zeit der Wiedereröffnung durch eine am Eingange der Galerie angebrachte Affiche verständigt.
4. Alle Besucher haben den Haupteingang zu passieren; nur die im Hause beschäftigten Personen dürfen die Nebeneingänge benützen.
5. Schirme und Stöcke haben die Besucher in der Garderobe abzugeben, ebenso Pakete, Taschen u.s.w., welche wegen ihrer Größe irgend zu Unzukömmlichkeiten Anlaß bieten könnten. Für jedes an die Garderobe abgegebene Stück ist eine Taxe von 20 h zu entrichten, was durch ein Plakat zunächst der Garderobe affichirt wird. Es ist den bei der Garderobe bestellten Bediensteten unter keinem Vorwande gestattet, Mehrzahlungen anzunehmen.
6. Nur solche Personen, welche infolge körperlicher Gebrechen augenscheinlich einer Stütze beim Gehen bedürfen, können die Sammlungsräume mit einem Stocke betreten; doch sind dieselben besonders zu überwachen, daß sie nicht durch unvorsichtiges Hantieren Beschädigungen an den ausgestellten Objekten herbeiführen. Der Gebrauch eines nassen Schirmes als Stütze ist auch in dem vorbezeichneten Falle nicht gestattet.

7. Die Mitnahme von Hunden sowie das Rauchen ist in den Räumlichkeiten der Sammlung untersagt. – Aus hygienischen Gründen ist das Ausspucken in der Galerie strengstens verboten; im Bedarfsfalle hat sich das Publikum ausschließlich der aufgestellten Spucknapfe zu bedienen. – Das Öffnen und Schließen der Fenster sowie das Aufziehen oder Herablassen der Fenstervorhänge ist nur den Galeriedienern gestattet.

8. Ein flüchtiges, nur die wesentlichen Linien berücksichtigendes Skizzieren der in der Galerie aufgestellten Kunstwerke bedarf keiner Gestattung; nur darf hiedurch das übrige Publikum in der Besichtigung der Sammlungen nicht gestört werden. Hiegegen ist die Anfertigung einer Kopie (einschließlich der photographischen Reproduktion) an die vorhergehende schriftliche Erlaubnis, deren Erteilung bis auf weiteres das k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht sich vorbehält, gebunden. Da bezüglich der meisten in der Galerie aufbewahrten Kunstwerke die Autorrechte ihrer Urheber fortbestehen, ist dem schriftlich beim Galerieinspektor einzubringenden Ansuchen wegen Gestattung einer Kopie ein entsprechendes Attestat der Bewilligung seitens des im gegebenen Falle Berechtigten (des Künstlers oder seiner Erben oder seiner anderweitigen Rechtsnachfolger) beizugeben. Die Beschaffung des Attestates ist Sache des Gesuchstellers. Dasselbe wird von dem Galerieinspektor nach der ihm zugekommenen Erledigung in Verwahrung behalten.

9. Jedes Gesuch um Gestattung einer Kopie soll in der Regel sich nicht auf mehr als ein Kunstwerk beziehen. Auch darf von demselben Gesuchsteller ein weiteres analoges Gesuch nicht vor jenem Zeitpunkte, in welchem derselbe die in dem ersten Gesuche erwähnte Arbeit vollendet hat, eingereicht werden.

10. Jede Kopie muß binnen längstens 6 Wochen vollendet sein. Wer durch mehr als 3 Tage ohne rechtzeitige, entsprechend motivierte Benachrichtigung die Arbeit unterbricht, hat damit auf das ihm eingeräumte Anrecht verzichtet.

11. Für die Kopien sind die für den Besuch der Galerie festgesetzten Stunden zu verwenden. In besonders rücksichtswürdigen Fällen steht es dem Galerieinspektor frei, die tägliche Arbeitszeit in angemessener Weise zu erweitern.

12. Gemälde, welche zur Kopie bestimmt sind, dürfen nur mit spezieller Erlaubnis des Galerieinspektors von der Wand weg an eine für die Kopierung günstigere Stelle gebracht werden, welche Erlaubnis nur bezüglich kleiner, leicht zu transportierender Gemälde erteilt werden kann. In diesem Falle ist es dem Kopisten nicht gestattet, selbst Gemälde von der Wand herunter zu nehmen oder wieder an dieselbe zurückzubringen; dies hat vielmehr ausschließlich durch das Dienstpersonale zu geschehen. Die weiters erforderlichen Manipulationen, wie das Aufstellen, Richten, Anbinden an die Staffeleien etc. dürfen gleichfalls nur von den in der Galerie Bediensteten vorgenommen, und darf kein Bild aus seinem Rahmen genommen werden.

13. Die Kopie hat mit sorgsamster Schonung des betreffenden Kunstwerkes zu geschehen. Das Berühren der Bildfläche des Originales kann in keiner Weise gestattet werden; demzufolge ist jede Art des Pausens und Gitterschlagens ebenso
Ausgeschlossen wie das Befeuchten des Originales. Bei Außerachtlassung einer dieser Vorschriften ist dem Betreffenden durch den Galerieinspektor das Recht zu entziehen, in der Galerie zu kopieren. Ein eventuell angerichteter Schaden ist von dem Schuldtragenden entsprechend zu vergüten.
14. Die fertiggestellte Kopie kann in den Räumlichkeiten der Galerie nicht länger als es zum Trocknen der Farben erforderlich ist, zur Aufbewahrung zurückgelassen werden. Bezüglich der von einem Kopisten zurückgelassenen Gegenstände, wie Kopien, Malrequisiten u.s.w., welche binnen einem Monate nach Vollendung der Kopie nicht abgeholt werden, übernimmt die Galerie keine Haftung.
15. Die Bediensteten der Galerie haben sich während des Dienstes mit niemandem in ein längeres Gespräch einzulassen, noch Erklärungen der ausgestellten Objekte zu geben; Fragen dieser Art sind unter Hinweis auf den Katalog welcher von dem Dienstpersonale zu beziehen ist, zu beantworten.
16. Die Schlüssel zu den Eingangsthüren der Galerie sind von dem Dienstpersonale ständig in Verwahrung zu nehmen. Bei der k. u. k. Schloßverwaltung im Belvedere sind unter Couvert Duplikate dieser Schlüssel zu deponieren.
17. Mit der Durchführung der administrativen Geschäfte der Galerie ist der Galerieinspektor betraut. Die dauernde Aufsicht obliegt dem dem Galerieinspektor untergeordneten Dienstpersonale.
18. Das Galeriestatut ist in den Lokalitäten der Sammlung durch Affiche bekannt zu machen.

1.4. BHA 1912, 73 *Sammlungskonzept Galerie*

Wien, am 30. Jänner 1912

Ausgestaltung der Modernen Galerie. Zur Z. 145 vom 25. Mai 1910

An die Direktion der k.k. österreichischen Staatsgalerie in Wien

Seine k. und k. Apostolische Majestät haben mit Allerhöchster Entschliessung vom 30. Dezember 1911 die Ausgestaltung der Modernen Galerie in Wien durch Erweiterung des Sammlungsprogrammes auf die österreichische Kunst der Vergangenheit im Sinne des mit dem oben bezogenen d.a. Berichte unterbreiteten Memorandums, sowie die Aenderung der bisherigen Bezeichnung „Moderne Galerie“ in die den geänderten Verhältnissen entsprechende Benennung „Österreichische Staatsgalerie“ allergnädigst genehmigend zur Allerhöchsten Kenntniss zu nehmen geruht.

Indem ich die Direktion von dieser Allerhöchsten Resolution in Kenntniss setze, ersuche ich die Direktion sonach wegen der zunächst erforderlichen Massnahmen zur Durchführung dieser Veränderung das Nötige zu veranlassen.

Der Minister für Kultus und Unterricht

1.5. BHA 1913, 735 *Anfrage Kunstsammlung Basel Direktor*

Die öffentliche Kunstsammlung in Basel

Basel, den 17. Mai 1913

Herrn Regierungsrat Dr. Dörnhöffer, Moderne Galerie Wien

Verehrtester Herr College!

Von unserer Regierung bin ich aufgefordert worden, Vergleichsmaterial für die Festsetzung der Kompetenzen eines zukünftigen Museumsdirektors und seiner Kommission zu beschaffen, Da Ihr Institut ganz neu eingerichtet ist und wohl den neuesten Anforderungen entspricht, bitte ich Sie mir Ihre Amtsordnung und die Kompetenzen Ihrer Oberbehörden gütigst mitteilen zu wollen und mit damit ein Mittel in die Hand zu geben, dass ich unsere Regierung von der Wichtigkeit einer Stärkung des Direktors gegenüber der Kommission überzeugen kann. Wir haben den Museumsneubau in Sicht, wobei ich die Erklärung abgab, dass ich nur mitbauen werde, wenn ich die nötigen Pflichten und Rechte bekomme, um die Verantwortung für den Neubau zu tragen.

Mit freundlichem Grusse und bestem Danke zum voraus bin ich Ihr sehr ergebener Paul Ganz

Wien, den 18. Juli 1913

Sehr geehrter Herr Kollege!

Infolge längerer Abwesenheit bin ich zu meinem grössten Bedauern bisher noch nicht in der Lage gewesen, die in Ihrem geschätzten Schreiben vom 17. Mai an mich gerichteten Fragen zu beantworten.

Was die Organisation unserer Sammlung betrifft, so ## diesem Augenblicke noch nicht als abgeschlossen betrachtet werden. Es ist nicht einmal festgestellt, welche Bestände des staatlichen Besitzes der Sammlung dauern angegliedert werden sollen. Der Wirkungskreis des Direktors wurde allerdings bereits in einer vom Kaiser genehmigten „Instruktion“ definitiv festgesetzt.

Die wichtigsten Punkte dieser Instruktion sind folgende:

1. Die k.k. Oesterreichische Staatsgalerie ist dem k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht unmittelbar unterstellt.
2. Es obliegt ihm die künstlerische, administrative und ökonomische Leitung der Galerie.
3. In künstlerischer Beziehung ist der Direktor für die Ergänzung und Aufstellung der Galerie verantwortlich. Innerhalb der ihm jeweilig zur Verfügung gestellten Kredite ist er zu Erwerbungen von Kunstwerken bis zum Höchstbetrage von 60000 Kr für ein Werk berechtigt; darüber hinaus hat er die Zustimmung des Ministers einzuholen. Ohne der Zustimmung des Direktors kann kein Werk in die Galerie aufgenommen werden. Zu

Veraeusserung der in den Inventaren aufgenommenen Objekten ist die Genehmigung des Ministers erforderlich.

Die Bestimmungen hinsichtlich der administrativen und ökonomischen Verwaltung dürften Sie im Einzelnen weniger interessieren. Der Direktor trägt in diesen Beziehungen die volle Verantwortung. Von einer Kommission ist hier ebenso wenig wie bei den Ankäufen die Rede. Von der Schilderung jenes Agendenkredites des Galerie-Direktors, welche sich nicht auf die Ver## Galerie sondern nur auf seine Mitwirkung an der staatlichen Kunstverwaltung überhaupt bezieht, kann ich wohl aus dem Grunde Abstand nehmen, weil alle diese Bestimmungen einen ganz individuellen Charakter besitzen.

Ich ersuche Sie alle diese Mitteilungen als vollkommen vertraulich zu betrachten, d.h. als zu einer Publizierung in irgend einer Form nicht geeignet. Amtlich wollen Sie natürlich den geeigneten Gebrauch machen. Es würde mich sehr freuen, Ihnen bei Ihren Bestrebungen einen Dienst geleistet zu haben. Wünschen Sie Weiteres zu wissen, so stehe ich jederzeit sehr gerne zur Verfügung.

Mit dem Ausdrucke vorzüglichster Hochachtung bin ich Ihr sehr ergebener

- 1.6. BHA 1916, 250 *Karl Scheffler Aufsatz über die Staatsgalerie in der Österr. Rundschau: Liste der wichtigsten ausgestellten Bilder*

17. April 1916

Sehr geehrter Herr Doktor

Beigeschlossen übersende ich Ihrem Wunsche folgend ein Verzeichnis der wichtigeren Kunstwerke, welche derzeit in der Galerie ausgestellt sind und führe auch einige Werke aus dem Depot an, welche in der Zeit mit den Ausgestellten gewechselt wurden. Der große Manet und die Bilder von Michalowski waren noch nicht ausgestellt und alles was von Barockkunst erworben wurde ebenfalls noch nicht. Ich hoffe, daß die Liste für den von Ihnen in Aussicht genommenen Zweck genügt und bin selbstverständlich zu jeder weiteren Auskunft mit Vergnügen bereit.

In vorzüglichster Hochachtung sehr ergebener Dr. F.M. Haberditzl

Hochwohlgeboren Herrn Dr. Karl Scheffler, Berlin-Grunewald, Oberstraße 1

Gemälde

- Führich: „Waldesruhe“ 1836, in Originalrahmen – „Abschied Christi von seinen Jüngern Johannes und Jakobus“
- Schwind: „Gesellschaftsspiel“ – „Porträt einer Tochter“ – „Rübezahl“ – „Erlkönig“
- Karl Schindler: „Letzter Morgen des Verurteilten“, 1840
- Fendi: „Das Gewitter“ – „der Besuch“
- Danhauser: „Mutterliebe“ 1839 – „Die Romanlektüre“
- Waldmüller: „Die Gratulanten“ – „Ruine Liechtenstein bei Mödling“ (Vermächtnis des Herrn Ludwig von Reithoffer) – zwei Bildnisse alter Frauen – „Die Klostersuppe“ – „Perchtoldsdorfer Hochzeit“ – „Selbstporträt“ – „Porträt seiner Mutter“ – „Porträt seiner zweiten Frau“ – „Große Praterlandschaft“ – „Vorfrühling im Wienerwald“ – „Rebenumranktes Fenster“ – „Stilleben mit Austern“ – „Die Nachbarn“ – „Kinder vor der Fronleichnamsprozession“ (Eigentum des Staatsgalerievereines)
- Amerling: „Porträt des Malers Schödlberger“ 1852 – „Porträt der Schriftstellerin Nathusius“
- Pettenkofen: „Österreichische Soldaten eine Furt durchschreitend“ 1851 – „Studie aus einer italienischen Stadt“ (Geschenk des regierenden Fürsten Liechtenstein) – „Markt in Szolnok“ – „Porträts“ – „Zigeunerin“ – „Zigeunerjunge von Hunden verfolgt“ und viele andere
- Canon: „Porträtstudie“ und als Leihgabe des Grafen Wilczek „Der Rüdenmeister“ 1866

Romako: „Das Gasteiner Tal“ – „Auf dem Balkon“ – „Seesturm“ – „Seifenbläserin“

Leopold Karl Müller: „Sphinx“ – „Ägyptische Sängerin“

Emil Jakob Schindler: „Sägemühle bei Goisern“ – „Waldweg“ u.a.

Jakob Alt: „Krankensaal im St. Anna-Kinderspital“ (Leihgabe des Vereines zur Erhaltung des Ersten Allgemeinen St. Anna Kinderspitals in Wien)

Rudolf von Alt: Aquarelle aus allen Zeiten seines Schaffens, Stefanskirche, Ischl, Gasteiner Tag, von den italienischen Reisen, Wiener Veduten, Interieurs, Oelbilder „Ansicht von Gmunden“

In Schiebeständer eine große Anzahl von Wiener Veduten in Aquarell von den bekanntesten Wiener Künstlern dieser Art, vornehmlich aus der Sammlung Boschan (Geschenk)

Landschaften von Jettel, Ribarz, Hörmann, „Znaim im Schnee“ – Darnaut, Tina Blau, von Siegmund l'Allemand die Skizze zu dem großen Gemälde „Laudon“ – Von Angeli das Porträt des Professor ##, von Viktor Stauffer das Porträt des Unterrichts-Minister Maronet

Segantini: „Die bösen Mütter“ – „Frühlingsweide“ – Zeichnungen zu dem großen Alpen-Triptychon

Egger-Lienz: „Nach dem Friedensschluss von 1809“ – „Totentanz“

In großer Zahl Gemälde von Franz Rumpler

Rudolf Bacher: „Bildnis zweier Frauen“, Johann Krämer „Im Sonnenschein“ – Porträt seiner Kinder?, Bilder von Oswald Roux, Hänisch, ##, Liebenwein, Engelhardt, Otto Ehrich, u.a.

Sichulski „Huzulische Madonna“, Wispianski # Falat: Landschaft – Mehoffer, Stanislawski, Vlastimil Hofmann

Michalowski: (Mitte des XIX Jh.) „Oesterreichische Husaren“ – Oesterreichische Ulanen“ – „Pferdemarkt“ – „Hundestudie“

Uprka, Svabinsky (Porträts), Navratil, Preissler („Schwarzer See“), Manes, Thiele

Karl Schuch: „Grosses Küchenstilleben“ – „Pferdestudie“ – „Selbstporträt“ – „Stilleben mit Melonen“ – „Landschaften“ – „Blumenstilleben“

Böcklin: „Porträt Lenbach“ – „Venus Genitrix“ – „Meeresidylle“, Graf Kalckreuth „Muki mit Puppe“, Zügel: „Schafe“, Uhde: „Fischerkinder in Zandvoort“, Wilhelm Trübner „Buchenwald“, Anselm Feuerbach „Bildnis der Mutter des Künstlers“ (Unter Mitwirkung des Staatsgalerievereines erworben), Leibl „Porträt der Gräfin Treuberg“ – „Studie zu den Kritikern“ – „Händestudie“ – „Weibliches Bildnis“, Liebermann: „Bauernhaus in Edam“ – „Jäger in den Dünen“, Klinger „Das Urteil des Paris“ – Christus im Olymp“, Carlos Grethe, Thoma, Stuck, Albert von Keller Daumier: „Sancho Pansa“, Courbet: „Große Landschaft“ – Mädchenbildnis“, Monet: „Fischer an der Seine“ – „Der Schiffskoch“, Manet: „Der Wandermusikant“ (Unter Mitwirkung des

Staatsgalerievereines erworben), Renoir „Die Badende“, Pissaro: „Strasse in ##, Meissonier? „Pfarrerstudie?“, Carrlore? „Weibliches Bildnis“, Geneal?# „Am Wasser“, van Gogh „Landschaft“ (Geschenk der Wiener Sezession), Zelwage?: „Der Volksdichter Don Miguel von Segovic“

Plastiken

Derzeit besonders ausgestellt: Madonna aus Krakau, Steinfigur, ##um 1400, Relief „Verkündigung Marias“ Tirol um 1470 (##ton des Staatsgalerievereines)

Bartholomiés „Badende“, Stursa: „Badende“ # „Das Leben entflieht“, Kühnelt: „Medea“, Meuniz „Der Lastträger“, Tilgner „Amorettengruppe“ „Mozart“ # „Mädchenbüste Marietta“ – „Wilhelm Jahn“, Hugo Lederer „Porträt Richard Strauß“, Auguste Rodin „Porträt M#“, Karl Wollek: „Porträtbüste“, Twardowski, Conrat: „Kaiserin Elisabeth“, George Minne: „Männliche Büste (Gips)“ – „Frauenkopf“, Barwig: „Raufende Sundapanther“, Ebenholz – „Mähnenziege“ – „Rehbock“ Bronze – „Knabe“ Holzfigur, Metzner „Alte Frau“ – „der T#“

Eine Gruppe von Barock-Gemälden und Plastiken, darunter # die vom Staatsgalerieverein erworbene Plafondskizze von Christian Wink, konnte, wie auch so manche Bilder der modernen Zeit, wegen Raummangel bisher noch nicht ausgestellt werden.

Am 19. November 1918

An das deutschösterreichische Staatsrat für Unterricht!

Der Plan, die im Besitze der österreichischen Staatsgalerie befindlichen Kunstwerke in geeigneter Weise zur Aufstellung zu bringen und damit dem (vor mehr als fünfzehn Jahren geschaffenen Provisorium ihrer Unterbringung in einigen Räumen des Unteren Belvedere, welche nur eine begrenzte Anzahl von Objekten aufnehmen können,) ## ein Ende zu bereiten, war bereits wiederholt Gegenstand eingehender Verhandlungen, welche namentlich die Errichtung eines Neubaus bezweckten.

Da aber die Voraussetzungen für einen Neubau der Staatsgalerie derzeit in keiner Weise gegeben sind und mit einer Aenderung der Situation in absehbarer Zeit auch nicht gerechnet werden kann, entsteht für die Direktion der Staatsgalerie die Pflicht hieraus die notwendige Folgerung zu ziehen und sich der neuen Situation anzupassen.

Ein Beibehalten des gegenwärtigen Zustandes ist schlechterdings ausgeschlossen. Die Galerie ist durch die Unmöglichkeit, auch nur den wichtigsten Teil ihrer früheren Bestände und die neuerworbenen Kunstwerke zeigen zu können, in ihrer Existenz geradezu bedroht, weil ein Museum, das nur mit einem Bruchteil seiner Bestände sichtbar gemacht werden kann, die Fühlung mit der kunstliebenden Oeffentlichkeit und damit den Zweck seines Bestehens immer mehr verliert.

Da es für den deutschösterreichischen Staat nach dem Kriege eine besonders dringliche Forderung sein wird, seine kulturellen Leistungen dem eigenen Volke wie dem Auslande in würdiger Form vor Augen zu führen, kann die Galerie auf den bisherigen, völlig unzureichenden Umfang ihrer Unterbringung umso weniger beschränkt bleiben, als es keine andere Stätte gibt, wo die deutschösterreichische Kunst eine ihrer Bedeutung entsprechende Vertretung besitzt.

Es erscheint daher notwendig die sich jetzt bietende Gelegenheit unverzüglich zu erfassen: nämlich ohne finanzielle Opfer die notwendigen Räumlichkeiten zu erhalten, die eine würdige Aufstellung aller vorhandenen in den nächsten Jahrzehnten zu sammelnden Kunstwerke der Staatsgalerie ermöglichen, wodurch auch die organische Weiterentwicklung der Galerie in räumlicher Hinsicht für geraume Zeit gesichert wird.

Die in Frage kommenden Gebäude sind: das jetzt freiwerdende Obere Belvedere, das bereits früher als Gemäldegalerie diente und für diese Zwecke sehr günstige Lichtverhältnisse besitzt, und das Untere Belvedere (und zwar das ganze Gebäude mit Einschluß des Gardekomplexes, welcher für die Unterbringung der Garde diente).

Die Vorteile, welche der staatlichen Kunstpflege durch Inanspruchnahme der genannten Baulichkeiten für ihre Zwecke erwachsen sind dreifacher Art.

Erstens besitzen die architektonisch hochbedeutenden # selbst, die Deckenmalereien und Skulpturen einzelner Säle (z.B. der große Saal Unteren Belvedere, dessen Ecksaal mit den Grotesken # der anstossende Marmorsaal, Stiegenhaus im Oberen Belvedere mit # bedeutenden Skulpturen der heimischen Meister Raffael Donner und # Permoser u.s.w.) allein schon einen eminenten musealen Charakter # die österreichische Barockkunst wird durch sie in Architektur, Malerei und Plastik in unvergleichlicher Weise repräsentiert.

Zweitens wird für die Aufstellung der Kunstwerke der Staatsgalerie die Möglichkeit geschaffen, zu erproben in welchen räumlichen Komplexen die vorteilhafteste Unterbringung und Einpassung vorzunehmen sein wird. Namentlich sei erwähnt, daß auch die architektonisch weniger bedeutenden Bauteile des sogenannten Gardekomplexes für Depoträume und vorübergehende Ausstellungen, welche die Direktion der Staatsgalerie in Verbindung mit dem Staatsgalerieverein schon seit längerer Zeit plant, in Betracht gezogen werden würden.

Drittens wahrt sich das Staatsamt für Unterricht durch die Uebernahme des gesamten Komplexes auch die weitere Dispositionsfreiheit für allfällige Zuteilungen für museale Zwecke, sobald die kunsthistorischen Hofsammlungen mit den Staatssammlungen in eine gemeinsame Verwaltung gebracht sind, was wohl nur eine Frage von wenigen Monaten sein kann.

Die unterzeichnete Direktion richtet daher an das deutschösterreichische Staatsamt für Unterricht das ergebene Ersuchen auf Grund der angeführten Argumente beim Staatsrat für Deutschösterreichs die Ueberlassung der Gebäude des Oberen und Unteren Belvedere (mit den sich anschliessenden Gardewohnungen) für die Unterbringung der österreichischen Staatsgalerie dringlichst zu beantragen.

Die Direktion der österreichischen Staatsgalerie Dr. F.M. Haberditzl

Ueber die zukünftige Unterbringung der österreichischen Staatsgalerie im oberen und unteren Belvedere und dem anschließenden Gardetrakte.

Es dürfte keinem Einsichtigen zweifelhaft sein, daß die bildende Kunst in Oesterreich in der Barockzeit in reichster Fülle und höchst eigenartig erblühte, sodaß es gerechtfertigt erscheint, wenn die Barockkunst auch im musealen Sinne, dem Programm der österreichischen Staatsgalerie entsprechend, am stärksten zur Geltung gebracht wird. Diese Möglichkeit könnte für die Staatsgalerie in ungeahnt glücklicher Weise geschaffen werden, wenn ihr für ihre Zwecke die beiden prächtigen Barockbauten des oberen und unteren Belvedere überlassen würden. Wohl handelt es sich um den sehr umfangreichen Baukomplex des oberen Belvedere und des wesentlich

bescheideneren des unteren Belvedere, doch ist zu bedenken, daß beide Bauten zu einem nicht geringen Teil ohne jede weitere Zutat allein schon durch ihren Fresken- und skulpturalen Schmuck im Inneren durchaus musealen Charakter haben und es muß sich vornehmlich darum handeln, solche Räume tunlichst ohne störendes Beiwerk zur Geltung zu bringen. Es ist gewiß einleuchtend, daß beispielsweise der große Saal im unteren Belvedere, einen der schönsten Barockräume in Wien und Österreich besitzt, durch die jetzt dort provisorisch untergebrachten Kunstwerke einer wesentlich späteren Epoche in außerordentlichem Maße beeinträchtigt wird, daß der Ecksaal, dessen Wände mit den vorzüglichen Grottesken bemalt sind, durch die Einbauten und die Unterbringung von durchaus stilfremden Kunstwerken in seiner Wirkung sehr geschädigt wird, daß der anschließende Marmorsaal, dessen Statuensmuck ein signifikantes Beispiel barocker Kunst ist, durch die eingefügten Koje, wenn auch noch so schöne und kostbare Bilder an deren Wänden hängen, arg verschandelt wird. Diese Beispiele mögen nur erweisen, daß ein – und zwar nicht geringer – Teil der Räume beider Bauten, des oberen wie des unteren Belvedere, nicht erst mit Museumsstücken gefüllt werden müssen, da sie selbst schon in lebendigster Weise Malerei und Plastik der Barockzeit veranschaulichen und es sich nur darum handeln kann, in solchen Räumen etwa einzelne Werke der Bildhauerkunst und Malerei der Barockzeit harmonisch mit den betreffenden Räumen zur Aufstellung zu bringen. Die übrigen Räume der beiden Baulichkeiten sollen zur Unterbringung der älteren österreichischen Kunst dienen und zwar vor allem der Werke der barocken und der gotischen Zeit. Wie glücklich sich gerade gotische und barocke Kunst ineinander fügen und das Wesen der heimischen Kunst wechselseitig erschließen, ist ja jedem Kunstfreunde gerade in Oesterreich durchaus geläufig und jede gotische Kirche mit ihrer barocken Ausschmückung ist ein klassisches Beispiel dafür. Darum mag es auch berechtigt erscheinen, die beiden Epochen älterer österreichischer Kunst, die Gotik und die Barockzeit in diesen beiden Bauten am intensivsten? museal zur Anschauung zu bringen. Auch die Werke des Klassizismus und Hauptstücke der sogenannten Altwienerkunst werden sich gewiß vorzüglich dem barocken Rahmen einfügen lassen. Es möge nicht eingewendet werden, daß die Zahl der Räume im oberen und unteren Belvedere zusammen zu groß ist, um die genannte Aufgabe durchzuführen. Denn abgesehen davon, daß die beiden Bauten künstlich mit dem zugehörigen prächtigen Barockgarten eine Einheit bilden, stehen wir ja was die Sammlung barocker Kunstwerke, der wichtigsten Werke der Gotik und der Zopfzeit anlangt noch durchaus in den Anfängen der Sammeltätigkeit und eine staatliche Sammlung dieser Art muß ja, wenn sie sich nicht wieder provisorisch dahin und dorthin verkriechen soll, die Möglichkeit zur freien Ausbreitung die Zukunft haben. Im übrigen ersuche der staatlichen Kunstverwaltung in allernächster Zeit umfangreiche museale Agenden (Hofmuseum!) unterstellt werden, # auch auf die Weise räumliche Dispositionsmöglichkeiten geschaffen werden? Und noch etwas muss in Betracht gezogen

werden, ## ## hat die ## Aussicht #chtungen genau, improbabler ## wenn die nötigen Räume hierfür vorhanden und ####

Da für die neuere Kunst von der Biedermeierzeit anfangs bis zur Kunst unserer Tage und namentlich für die Werke des Impressionismus die Unterbringung in den beiden Belvederebauten aus den dargelegten Gründen nicht ebenso sachgemäß ist, muß nachdrücklichst darauf Wert gelegt werden, daß der sogenannte Gardekomplex, welcher sich unmittelbar an den Bau des unteren Belvedere anschließt, für die Staatsgalerie einbezogen wird. Dieser Gardekomplex besteht aus einer Reihe von ineinandergeschachtelten Bauten, welche mir ganz wenigen Ausnahmen keinen wirklichen historischen Wert und Charakter haben, daher durchaus adaptierungsfähig sind zur Unterbringung der sogenannten modernen Kunst. So können beispielsweise eine Menge kleiner, intimer Räume geschaffen werden, welche unbedingt notwendig sind, um der ganzen Biedermeierkunst, welche nur für kleine Räume geschaffen ist, zu dienen. Es stehen große Räume, hohe Säle zur Verfügung (Stallgebäude und Reitschulen ohne jeden künstlerischen Dekor) welche praktisch hergerichtet mit seitlichem Oberlicht vorzüglich zur Ausstellung der großen Klingerbilder, des großen Makartbildes und ähnlicher Hauptwerke der Malerei des XIX. Jahrhunderts verwendet werden können. Es lassen sich mäßig große Säle schaffen mit intensiver oberer Belichtung für die Werke des Impressionismus.

Ferner ist es für die Staatsgalerie eine Notwendigkeit, daß ihren musealen Räumen sozusagen neutrale Ausstellungsräume angegliedert werden, in welchen Ausstellungen von Werken aus den reichen Sammlungen der Mitglieder des Staatsgalerievereines, historische Ausstellungen und Ausstellungen von Künstlergruppen, welche nicht den Vereinigungen angehören, sie es jüngerer Künstler in Wien, einzelner hervorragender Meister, deren Gesamtwerk gezeigt werden soll, Nachlaßausstellungen, Künstler aus der Provinz, wichtige Erscheinungen des Auslandes, programmatische Ausstellungen zur Hebung der Volksbildung u.s.w., u.s.w. veranstaltet werden können. Dies alles läßt sich auf dem ziemlich umfangreichen Gardekomplexe allmählich schaffen und es ist vielleicht auch praktisch von Vorteil, daß dieses Programm nur allmählich zur Verwirklichung gelangen kann, weil jeder neue Schritt, jede Neuinstallierung zugleich auch eine Anregung und Attraktion für unser Kunstleben bieten kann. Und es ist selbstverständlich, daß ein Staat, welcher gerade für Kunstzwecke nicht über allzu reiche Mittel verfügen wird, solche Aufgaben auch finanziell nur allmählich eventuell mit Hilfe einzelner Stiftungen zu lösen vermag.

Aber das eine ist unbedingt notwendig, daß die dargelegten Ansprüche der Staatsgalerie auf die auch untereinander zusammenhängenden Baulichkeiten des oberen Belvedere, des unteren Belvedere und des Gardekomplexes durch eine einheitliche, einmalige Ueberlassung befriedigt werden, weil nur so die geeignetste Dispositionsmöglichkeit geschaffen wird und nur auf diese Weise mit den geringsten Mitteln die größten Wirkungen erzielt werden können.

1.8. BHA 1919, 233 *Belvederekomplex Inanspruchnahme für die Staatsgalerie*

Promemoria

Über die zukünftige Unterbringung der österreichischen Staatsgalerie im oberen und unteren Belvedere und dem anschliessenden Gardetrakte

Die Aufgabe der österreichischen Staatsgalerie
und ihre gegenwärtige Unterbringung

Die österreichische Staatsgalerie erwuchs aus der vom Staate im Jahre 1903 gegründeten modernen Galerie und hat die Aufgabe heimische und fremde Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart, sowie die Entwicklung der österreichischen Kunst in Malerei und Plastik ohne zeitliche Einschränkung zu musealer Darstellung zu bringen.

Die Staatsgalerie ist seit ihrer Begründung in Räumen des unteren Belvedere (Ambrasertrakt) provisorisch in völlig unzureichender Weise installiert und kann dort nur einen Bruchteil ihrer Bestände der Öffentlichkeit zugänglich machen.

Notwendigkeit räumlicher Ausgestaltung

Der Plan, die im Besitze der österreichischen Staatsgalerie befindlichen Kunstwerke in geeigneter Weise zur Aufstellung zu bringen und damit dem Provisorium ein Ende zu bereiten, war bereits wiederholt Gegenstand eingehender Verhandlungen, welche namentlich die Errichtung eines Neubaus bezweckten.

Da aber die Voraussetzungen für einen Neubau der Staatsgalerie derzeit in keiner Weise gegeben sind und mit einer Aenderung der Situation in absehbarer Zeit auch nicht gerechnet werden kann, entsteht für die Direktion der Staatsgalerie die Pflicht hieraus die notwendige Folgerung zu ziehen und sich der neuen Situation anzupassen.

Ein Beibehalten des gegenwärtigen Zustandes ist schlechterdings ausgeschlossen. Die Galerie ist durch die Unmöglichkeit, auch nur den wichtigsten Teil ihrer früheren Bestände und die neuerworbenen Kunstwerke zeigen zu können, in ihrer Existenz geradezu bedroht, weil ein Museum, das nur mit einem Bruchteil seiner Bestände sichtbar gemacht werden kann, die Fühlung mit der kunstliebenden Öffentlichkeit und damit den Zweck seines Bestehens immer mehr verliert.

Da es für den deutschösterreichischen Staat nach dem Kriege eine besonders dringliche Forderung sein wird, seine kulturellen Leistungen dem eigenen Volke wie dem Auslande in würdiger Weise vor Augen zu führen, kann die Galerie auf den bisherigen völlig unzureichenden Umfang ihrer Unterbringung umso weniger beschränkt bleiben.

Alle die anderen einst unter habsburgischen Szepter vereinten Länder besitzen zentrale Museen, in denen die Kunstwerke ihres Landes vereinigt sind, obgleich die künstlerische

Ausbeute dort vielfach recht mager ist. Die österreichische Staatsgalerie hingegen ist in einem Raume zu Gaste, der für ihre Verhältnisse und? ihren Besitzstand um ein Vielfaches zu klein ist.

Ueber die zukünftige Unterbringung im oberen und unteren

Belvedere und dem anschließenden Gardetrakte

Es dürfte keinem Einsichtigen zweifelhaft sein, ## mit den betreffenden Räumen zur Aufstellung zu bringen. Die übrigen Räume der beiden Baulichkeiten sollen zur Unterbringung der älteren österreichischen Kunst dienen und zwar vor allem der Werke der barocken und der gotischen Zeit. Wie glücklich sich gerade gotische und barocke Kunst ineinander fügen und das Wesen der heimischen Kunst wechselseitig erschließen, ist ja jedem Kunstfreunde gerade in Oesterreich durchaus geläufig und jede gotische Kirche mit ihrer barocken Ausschmückung ist ein klassisches Beispiel dafür, Darum mag es auch berechtigt erscheinen, die beiden Epochen älterer österreichischen Kunst, die Gotik und die Barockzeit in diesen beiden Bauten am intensivsten museal zur Anschauung zu bringen. Auch die Werke des Klassizismus und Hauptstücke der sogenannten Altwienerkunst werden sich gewiß vorzüglich dem barocken Rahmen einfügen lassen. Es möge nicht eingewendet werden, daß die Zahl der Räume im oberen und unteren Belvedere zusammen zu groß ist, um die genannte Aufgabe durchzuführen. Denn abgesehen davon, daß die beiden Bauten künstlerisch mit dem zugehörigen prächtigen Barockgarten eine Einheit bilden, stehen wir ja, was die Sammlung barocker Kunstwerke, der wichtigsten Werke der Gotik und der Zopfzeit anlangt, noch durchaus in den Anfängen der Sammeltätigkeit und eine staatliche Sammlung dieser Art muß ja, wenn sie sich nicht wieder provisorisch dahin und dorthin verkriechen soll, die Möglichkeit zur freien Ausbreitung für die Zukunft haben.

Und noch etwas muß in Betracht gezogen werden: nur dann hat der Staat Aussicht, Widmungen großer, importanten Privatsammlungen zu erhalten, wenn die nötigen Räume hiefür vorhanden und verfügbar sind. Es wäre daher höchst unwirtschaftlich, einen Ausbau der Galerie nach dieser Richtung durch eine zu geringe Bemessung ihres räumlichen Umfanges zu verkürzen bzw. unmöglich zu machen. Im übrigen werden der staatlichen Kunstverwaltung in allernächster Zeit umfangreiche museale Agenden (Hofmuseum!) unterteilt werden bildende Kunst in Oesterreich in der Barockzeit in reichster Fülle und höchst eigenartig erblühte, sodaß es gerechtfertigt erscheint, wenn die Barockkunst auch im musealen Sinne, dem Programm der österreichischen Staatsgalerie entsprechend, am stärksten zur Geltung gebracht wird. Dies Möglichkeit könnte für die Staatsgalerie in ungeahnt glücklicher Weise geschaffen werden, wenn ihr für ihre Zwecke die beiden prächtigen Barockbauten des oberen und unteren Belvedere überlassen würden. Wohl handelt es sich um den sehr umfangreichen Baukomplex des oberen Belvedere, um den wesentlich bescheideneren – des unteren Belvedere, doch ist zu bedenken, daß beide Bauten zu einem

nicht geringen Teile ohne jede weitere Zutat allein schon durch ihre Fresken- und skulpturalen Schmuck im Innern durchaus musealen Charakter haben und es muß sich vornehmlich darum handeln, solche Räume tunlichst ohne störendes Beiwerk zur Geltung zu bringen. Es ist gewiß einleuchtend, daß beispielsweise der große Saal im unteren Belvedere, einer der schönsten Barockräume, die Wien und Oesterreich besitzt, durch die jetzt dort provisorisch untergebrachten Kunstwerke einer wesentlich späteren Epoche in außerordentlichem Maße beeinträchtigt wird, daß der Ecksaal, dessen Wände mit den vorzüglichen Grotesken bemalt sind, durch die Einbauten # die Unterbringung von durchaus stilfremden Kunstwerken in seiner Wirkung sehr geschädigt wird, daß der anschließende Marmorsaal, dessen Statuenschmuck ein signifikantes Beispiel barocker Kunst durch die eingefügten Kojen, wenn auch noch so schöne und kostbare Bilder an deren Wänden hängen, arg verschandelt wird. Diese Beispiele mögen nur erweisen, daß ein – und zwar nicht geringer – Teil? der Räume beider Bauten, des oberen wie des unteren Belvedere # erst mit Museumsstücken gefüllt werden müssen, da sie selbst # in lebendigster Weise Malerei und Plastik der Barockzeit ver#lichen und es sich nur darum handeln kann, in solchen Räumen # einzelne Werke der Bildhauerkunst und Malerei der Barockzeit ## wofür auch auf diese Weise räumliche Dispositionsmöglichkeiten geschaffen werden.

Da für die neuere Kunst von der Biedermeierzeit anfangend bis zur Kunst unserer Tage und namentlich für die Werke des Impressionismus die Unterbringung in den beiden Belvederebauten aus den dargelegten Gründen nicht ebenso sachgemäß ist, muß nachdrücklichst darauf Wert gelegt werden, daß der sogenannten Gardekomplex, welcher sich unmittelbar an den Bau des unteren Belvedere anschließt, für die Staatsgalerie einbezogen wird. Dieser Gardekomplex besteht aus einer Reihe von ineinandergeschachtelten Bauten, welche mit ganz wenigen Ausnahmen keinen wirklichen historischen Wert und Charakter haben, daher durchaus adaptierungsfähig sind zur Unterbringung der sogenannten modernen Kunst. So können beispielsweise eine Menge kleiner, intimer Räume geschaffen werden, welche unbedingt notwendig sind, um der ganzen Biedermeierkunst, welche nur für kleine Räume geschaffen ist, zu dienen. Es stehen große Räume, hohe Säle zur Verfügung (Stallgebäude und Reitschulen ohne jeden künstlerischen Dekor) welche praktisch hergerichtet mit seitlichem Oberteil vorzüglich zur Aufstellung der großen Klingerbilder, des großen Makartbildes und ähnlicher Hauptwerke der Malerei des XIX. Jahrhunderts verwendet werden können. Es lassen sich mäßig große Säle schaffen mit intensiver oberer Belichtung für die Werke des Impressionismus.

Ferner ist es für die Staatsgalerie eine Notwendigkeit, daß ihren musealen Räumen sozusagen neutrale Ausstellungsräume angegliedert werden, in welchen Ausstellungen von Werken aus den reichen Sammlungen der Mitglieder des Staatsgalerievereines, historische Ausstellungen und Ausstellungen von Künstlergruppen, welche nicht den Vereinigungen angehören, sei es jüngerer

Künstler in Wien, einzelner hervorragender Meister, deren Gesamtwerk gezeigt werden soll, Nachlaßausstellungen, Künstler aus der Provinz, wichtige Erscheinungen des Auslandes, programmatische Ausstellungen zur Hebung der Volksbildung u.s.w. veranstaltet werden können. Dies alles lässt sich auf dem ziemlich umfangreichen Gardekomplex allmählich schaffen und es ist vielleicht auch praktisch von Vorteil, daß dieses Programm nur allmählich zur Verwirklichung gelangen kann, weil jeder neue Schritt, jede Neuinstallierung zugleich auch eine Anregung und Attraktion für unser Kunstleben bieten kann. Und es ist selbstverständlich, daß ein Staat, welcher gerade für Kunstwerke nicht über allzu reiche Mittel verfügen wird, solche Aufgaben auch finanziell nur allmählich, eventuell mit Hilfe einzelner Stiftungen, zu lösen vermag.

Aber das eine ist unbedingt notwendig, daß die dargelegten Ansprüche der Staatsgalerie auf die auch untereinander zusammenhängenden Baulichkeiten des oberen Belvedere, des unteren Belvedere und des Gardekomplexes durch eine einheitliche, einmalige Ueberlassung befriedigt werden, weil nur so die geeignetste Dispositionsmöglichkeit geschaffen wird und nur auf diese Weise mit den geringsten Mitteln die grössten Wirkungen erzielt werden können.

Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie in Wien

Wien, am 18. Februar 1919

Sehr geehrter Herr Regierungsrat!

Ich bestätige mit bestem Danke den Empfang des höchst beachtenswerten Promemorias in Angelegenheit des von Ihnen für die Oesterreichische Staatsgalerie erhobenen Anspruches auf den Belvederekomplex.

Die im Rathause abgehaltene Sitzung war zu dem Zwecke einberufen, alle jene Schritte zu beraten und zu unternehmen, welche geeignet sind die Erfordernisse zur Erhaltung Wiens als Zentrum von Wissenschaft und Kunst festzustellen und ihre Durchsetzung bei allen in Betracht kommenden Ämtern und Behörden mit allem Nachdrucke zu betreiben. Die Fülle und Verschiedenartigkeit der bereits angemeldeten und noch zu erwartenden Ansprüche und Wünsche führte zu jener Arbeitsteilung, die Ihnen aus den Zeitungsberichten bekannt ist. Mit der Leitung der einen der eingesetzten 3 Kommissionen u.zw. jener, welche sich mit den einschlägigen Angelegenheiten der öffentlichen Sammlungen und der mit wissenschaftlichen und künstlerischen Aufgaben befassten Körperschaften beschäftigen soll, bin ich betraut worden, ich habe jedoch sogleich darauf aufmerksam gemacht, dass die Berufung all jener Persönlichkeiten in die Kommission notwendig sei, welche an der Spitze dieser Sammlungen und Körperschaften stehen. Dem Antrage ist natürlich Folge geleistet worden und ich habe sofort eine Liste dieser Herren übermittelt, in welcher Ihr Name obenan steht. Sie werden also Gelegenheit haben Ihre Sache in der Kommission

persönlich zu vertreten und können sich darauf verlassen dass ich Sie mit allem Nachdrucke unterstützen werde. Wann die Kommission zusammentreten wird, ist noch nicht sicher, ich hoffe aber dass dies noch vor den Gemeinderatswahlen der Fall sein wird.

Mit den besten Grüßen Ihr ergebener Dr. E. „Leisching“

Direktor des Öster. Museum für Kunst und Industrie

Am 5. April 1919

An das Deutschösterreichische Staatsamt für Unterricht!

Im Hinblick auf die nunmehrige gesetzliche Regelung der Frage über die Verwendung und Bestimmung der hofärarischen Gebäude erlaubt sich die unterzeichnete Direktion dringlichst zu ersuchen, daß für die Staatsgalerie mit allem Nachdrucke ihre räumliche Existenz- und Erweiterungsmöglichkeit ausreichend gesichert werde.

Die Staatsgalerie hat kein eigenes Heim; sie ist seit ihrer Begründung als „Moderne Galerie“ provisorisch in mehreren Haupträumen des Unteren Belvedere untergebracht, welche vom ehemaligen Obersthofmeister kostenlos für diesen Zweck mit Kündigungsrecht zur Verfügung gestellt wurden. Da die Staatsgalerie sich von Jahr zu Jahr erheblich in den Beständen ihrer Kunstwerke erweiterte, waren die verfügbaren Ausstellungsräume bald völlig unzureichend. Die Depots wurden mit den wichtigsten, für die öffentliche Besichtigung bestimmten Kunstobjekten angeräumt und gar bald so überfüllt, daß das Verhältnis der ausgestellten zu den nicht ausstellbaren Kunstwerken als eine Karikatur der öffentlichen Sammlung empfunden werden mußte.

Als vor sechs Jahren die frühere Moderne Galerie ihr ganz gewaltig erweitertes, nun statt eines fünf Jahrhunderte heimischer Kunst umfassendes Programm und damit ihre Umbenennung zur Staatsgalerie erhielt, als gleichzeitig ein eigener Staatsgalerieverein, der die bekanntesten Kunstfreunde und Sammler umfasste und an den großen Arbeiten nach Kräften mitwirken sollte, sich bildete, stand im Vordergrund der wichtigsten Agenden die Frage eines neuen Baues der Staatsgalerie. Die Frage wurde nach allen Richtungen durchberaten und manche wichtige, im besonderen finanzielle Voraussetzung für deren Lösung geschaffen. Dann hemmte der Krieg diese Aktion und die nun überblickbaren Folgen des Krieges überzeugen jeden von der Aussichtslosigkeit einer weiteren Bemühung nach dieser Richtung. Es ergibt sich die Notwendigkeit auf andere Weise der räumlichen Existenz- und Erweiterungsmöglichkeit der Staatsgalerie gerecht zu werden.

Bereits am 19. November 1918 hatte die unterzeichnete Direktion dem Staatsamte für Unterricht berichtet in welcher Weise eingegriffen werden müßte, daß nämlich der von Wohnzwecken frei werdende Belvederkomplex für die Unterbringung der Staatsgalerie in Verwendung

zu nehmen sei. Die unterzeichnete Direktion hat sich erlaubt, das ausführliche Programm darzulegen, dessen Angelpunkte damit gekennzeichnet wurden, daß einerseits das Obere und Untere Belvedere selbst halb musealen typisch österreichischen Barockcharakter besitzen – die Barockkunst ist? eine Hauptdominante der österreichischen Kunst, so daß eine Staatsgalerie ausgezeichnet danach orientiert werden kann – andererseits ein besonders wichtiges Erfordernis der Staatsgalerie in der möglichst umfassenden Ausstellbarkeit der modernen Kunst gelegen ist, wofür sich die an das Untere Belvedere anschließenden und ursprünglich dazugehörigen, mit geringen Kosten und allmählich adaptierbaren Bauten des sogenannten Gardekomplexes ausgezeichnet eignen würden. Auch der Gardegarten, der an den die beiden Schösser verbindenden Belvederegarten anschließt, wäre für die Aufstellung moderner Freiplastik sehr wichtig.

So könnte durch Ueberlassung des gesamten Baukomplexes des Belvederes die Staatsgalerie endlich dazu kommen, nicht nur ein Depositorium sondern eine mit ihrem gesamten Besitz der Oeffentlichkeit zugängliche und deren Bildungszwecken durchaus förderliche Sammlung zu sein und auf diese Weise dem Staate und der Stadt Wien als Kunststadt, wovon heutzutage sehr viel geredet wird, um ein Vielfaches das hereinbringen, was die Instandhaltung und Besitzergreifung angeblich kosten soll. Denn von der Verwaltung des Hofärars I wurde in der Zwischenzeit nicht die kulturelle Bedeutung, welche diesem ganzen Bautenkomplex in der geschilderten Weise gerecht werden kann, sondern einzig die momentan finanzielle Verwertung – wie es heißt zum Zwecke der materiellen Fundierung der Pensionsabzüge der Hofbediensteten – ins Auge gefasst. Erst vor kurzem war die unterzeichnete Direktion genötigt worden, dem Staatsamte für Unterricht das Ansuchen zu unterbreiten, es mögen mehrere Räumlichkeiten des Unteren Belvedere und einige sonst kaum verwendbare Zimmer im Gardekomplex vom Hofärar gemietet werden, damit wenigstens die ganz unverantwortlich überlasteten Depots der Galerie etwas entlastet und die darin verstauten kostbaren Gemälde halbwegs sachgemäß untergebracht werden können. Angesichts der gesetzlichen Regelung der Bestimmungen der Hofärarischen Gebäude kann aber wohl mit solchen Maßnahmen, welche nur ein Auskunftsmittel dringender Not sind, nicht weiter gewirtschaftet werden und die durch die gesamten Vermietungen im Unteren Belvedere und im Gardekomplex erzielten Jahreneinnahmen (sic) sind gewiß ein lächerlich geringer Ertrag im Vergleich mit der Schädigung einer aufblühenden, dem Interesse der Allgemeinheit im stärksten Maße dienenden öffentlichen Kunstsammlung vom Range der Staatsgalerie, wenn ihr die in den jetzigen und wohl auch in absehbaren Zeiten einzig mögliche Ausgestaltung versagt wird. Und es kann nicht stark genug betont werden, daß die Frage ums Ganze geht. Der unterzeichneten Direktion wurde von der Schloßhauptmannschaft des Belvedere auf ihre besorgte Frage hin mitgeteilt, daß von ich bzw. der Verwaltung des Hofärars I wohl noch nicht präjudiziert worden sei, es erregt aber schwere Bedenken, wenn der unterzeichneten Direktion gleichzeitig bekanntgegeben

wird, daß große Teile der Bauten im Gardetrakte an die polnische Gesandtschaft bereits vermietet wurden, unter anderen auch beispielsweise ein überhöhter Raum an der Front des Rennwegs, der für die Unterbringung der beiden großen (sic) Gemälde von Max Klinger als besonders geeignet in Aussicht genommen war.

Die unterzeichnete Direktion bittet daher, das Staatsamt für Unterricht wolle die geschilderten vitalen Interessen der Staatsgalerie anlässlich der gesetzlichen Regelung über die Bestimmung der hofäralischen Gebäude nachdrücklichst geltend machen und der Sammlung heimischer und moderner Kunst, durch welche ja im allerstärksten Maße die Allgemeinheit zur Pflege wie zum Genuß der Kunst überhaupt herangebildet wird, die würdige Heimstätte im gesamten Belvederekomplex sichern.

Die Direktion der österr. Gemäldegalerie Dr. F. M. Haberditzl

10. Mai 1919

An das d.ö. Staatsamt für Inneres und Unterricht! Wien

Im Anschlusse an die Berichte vom 19. November 1918 Z.573 und vom 3. April 1919 Z. 137, in welchen die Notwendigkeit der Zuweisung des Belveder (sic) Komplexes für die Oesterreichische Staats-Galerie eingehendst dargelegt wurde, erlaubt sich die unterzeichnete Direktion nochmals im besonderen auf die jeder Beschreibung spottenden Raumnot, unter welcher die Galerie leidet hinzuweisen und damit die besondere Dringlichkeit einer Abhilfe darzulegen.

Durch den erschreckenden Rummangel wird die Staatsgalerie in ihrer Entfaltung und Entwicklung geradezu gelähmt; nicht nur dass von einer vollständigen Vorführung der Bestände der Galerie auch nicht im entferntesten die Rede sein kann, liegt der größte Teil der Sammlung in Depots, die aber erst wieder den Ausstellungsräumen abgewonnen werden mussten. Die zur Verfügung stehenden Räume des Unteren Belvederes, welche leider nur auf einen Seitenflügel und etwas mehr als die Hälfte des Haupttraktes beschränkt sind, sind bis auf das äusserste für die öffentlich zugängliche Ausstellung herangezogen, sodaß mit Ausnahme eines einzigen kleinen Raumes keine gesonderten Räume für Depotzwecke übrig sind. Die Not gebeut, den technisch gewiss abzulehnenden Ausweg, Ausstellungsräume und Depoträume zu vereinigen, so zwar, daß hinter den für die Galerieaufstellung eingebauten Schwerwänden der größte Teil der Bilder und Plastiken und die Handbibliothek deponiert werden musste. Diese Räume sind, da sie nur kleine für die Ausstellungszwecke unbrauchbare Raumausschnitte geben für Depots ungeeignet, sie sind während der Zeit des öffentlichen Besuches der Galerie überhaupt unzugänglich, und können zum grössten Teil erst nach Fortnahme von Bildern an den Ausstellungswänden betreten werden. In diesen Raumwinkeln ohne Licht und Luft liegen die Bilder reihenweise nebeneinander und

übereinander geschichtet, so daß auch nur eine Uebersicht über die Bestände kaum möglich erscheint. Von einer Konservierung der Depotbestände kann unter diesen Umständen nicht die Rede sein. Es ist die größte Gefahr, daß die Bilder durch die Schichtung leiden, daß alte Rahmungen beschädigt werden; das große Gemälde von Max Klinger „des Paris Urteil“ musste in seine Teile zerlegt deponiert werden. Andere größere Werke der Malerei wie z.B. das neu erworbene Hauptgemälde von Gustav Klimt „Die Medizin“ mussten gerollt aufbewahrt werden; Kurz die sogenannten Depoträume sind überfüllte Rumpelkammern. Da aber diese selbst nicht ausreichen, mussten auch in der Werkstätte Bilder untergebracht werden, und die Wände dieses Raumes, der einer Deponierung von Werken der Malerei durch seine Arbeitsbestimmung grundsätzlich entgegensteht, bis zu äussersten Grenze für Bilder ausgenützt werden. Der Raum musste unterteilt werden, um etwas wie einen Bodenraum für Bilder zu gewinnen, der nur mit einer Leiter zugänglich, wertvolle Werke der älteren österreichischen Kunst birgt. Auch die Kanzleien mussten im weitesten Maße zur Aufnahme von Bildern und Plastiken herangezogen werden.

Abhilfe kann nur eine weitgehende Raumerweiterung schaffen, die Ausstellungsräume von den Depoträumen scheidet, so daß beide unabhängig und ungehindert voneinander ausgestaltet werden können, das Wesentliche (?) ist, daß vor allem die Ausstellungsräume wesentlich vermehrt werden, damit endlich die Werke der Galerie aus den Depoträumen herauskommen und ihrem einzigen Zwecke, die öffentliche Zugänglichmachung zugeführt werden.

Die unterzeichnete Direktion stellt daher das Ansuchen, daß ihr um den dringlichsten hier geschilderten Bedürfnissen zu genügen zunächst:

1. die Gebäude des unteren Belvedere mit allen Nebenräumen als Ganzes
2. der anschließende sogenannte Gardegarten für die Aufstellung der im Besitze der Galerie befindlichen monumentalen Freiplastiken
3. der an den Gardegarten anschließende Trakt zugewiesen werde.

Dazu ist zu bemerken, daß der sogenannte Gardegarten von der hofärarischen Verwaltung an die polnische Gesandtschaft vermietet wurde, jedoch enthält dieser Vertrag keinen Termin und ist jederzeit kündbar, in dem anschließenden unter Nr. 3. beanspruchten Trakt sind derzeit Automobile der früheren Erzherzogin Maria Theresia untergebracht, das Gebäude dient sonst keinem weiteren praktischen Zweck.

Ebenso dringend wie diese unter Punkt 1, 2 und 3 angeführten Komplexe benötigt die Staatsgalerie das Gebäude des Oberen Belvedere. Dieses im besonderen für die Unterbringung der Bestände älterer österreichischer Kunst, wobei maßgebend ins Gewicht fällt, daß die Haupträume des Oberen Belvedere an sich die österreichische Barockkunst durch ihre dekorative Ausgestaltung mit Malerei und Plastiken in vorzüglichster Weise repräsentieren, daß gerade die Haupträume an sich schon Museumsräume im besten Sinne des Wortes sind. Für eine weitere

Ausgestaltung der Staatsgalerie wäre es wichtig den sogenannten Gardekomplex hierfür zu sichern, weil dessen ineinander geschachtelte Baulichkeiten mit Räumlichkeiten von verschiedenen Dimensionen durch entsprechende bauliche Veränderungen aufs bestem dem Zwecke entsprechen würde, sowohl die intimere Kunst des 19. Jahrhunderts in kleinen Räumen (für Alt, Waldmüller, Fendi) und in den ganz großen Stall- und Wagen-Gebäuden nach entsprechender Adaptierung für monumentale Schöpfungen des 19. Jahrhunderts (Max Klinger, Makart) zu verwenden.

Bis jetzt liegt der größte Teil der Staatsgalerie ungenützt als totes Gut in schlechten Depots. Nur dann, wenn der Staatsgalerie durch eine energische Erweiterung der Räume die Möglichkeit zu ihrer Entfaltung gegeben wird, kann sie ihre Aufgabe eine Erzieherin zur Kunst zu sein, erfüllen.

Die Direktion der österreichischen Staatsgalerie

Wien, am 12. Juni 1919

Der Unterstaatssekretär für Unterricht:

Z. 10823/Abt. 17a

Staatsgalerie, Ueberlassung von Depoträumen

z.Z. 119 vom 24. März 1919

An die Direktion der Staatsgalerie in Wien

Der oberste Verwalter des Hofärars Sektionschef Dr. Beck hat mit Zuschrift vom 19. Mai l. J., Z.1011 hierher mitgeteilt, dass der Direktion im Belvedere ausser den ihr bereits zur Verfügung stehenden Räumen, 5 Räume im 1. Stock des Karlstraktes gegen einen Mietzins von 600 K, ferner 3 Räume im Ambrasertrakte (bisherige Kanzleiräume der Schlossverwaltung) um einen solchen von 750 K sofort überlassen werden können.

Sobald der Schlossverwaltung die Möglichkeit geboten sein wird, die Witwe nach einem vor Kurzem verstorbenen Hofbeamten aus ihrer neben der ehemaligen Schlossverwaltungskanzlei gelegenen Wohnung anderwärts im Belvedere unterzubringen, könnte auch diese Wohnung, sowie die benachbarten Magazinräume, - erstere um einen jährlichen Mietzins von 800 Kr, letztere um einen solchen von 600 K der Staatsgalerie überlassen werden.

Dem Wunsche der Direktion der österr. Staatsgalerie wegen einer längeren Mietdauer, könnte wohl dermalen durch Abschluss eines etwas 5jährigen Mietvertrages Rechnung getragen werden.

Die Adaptierung der Räume für Zwecke der Staatsgalerie müsste jedoch auf jeden Fall von der Direktion und auf deren Kosten bewirkt werden.

Die Direktion wird sohin ermächtigt, wegen des Abschlusses der Mieter unter den obigen Modalitäten mit der zuständigen Verwaltung in Verbindung zu treten.

Ueber die Durchführung dieser Massnahmen und wegen Deckung der erforderlichen Adaptierungskosten ist anher zu berichten.

Der Unterstaatssekretär für Unterricht

Wien, am 26. März 1920

Museumskommission

An das Staatsamt für Inneres und Unterricht (Unterrichtsamt) in Wien

Die Museumskommission hat die ihr gestellte Aufgabe, ein Programm für die künftige Ausgestaltung unseres Musealwesens zu entwerfen, insofern für den Mittelpunkt ihrer Tätigkeit angesehen, als ihr jede andere Aufgabe, insbesondere auch die Ausscheidung und etwaige finanzielle Verwertung des Unnötigen und Minderwichtigen, von dieser Vorfrage des einstigen Ausbaus unseres Sammlungswesens abhängig zu sein schien. Bei der Ausarbeitung des Programms, das sie nunmehr vorlegt, hat sie sich von folgenden Richtlinien leiten lassen:

Das Ziel der Reform ist, den gesamten öffentlichen Kunstbesitz zu einem möglichst lebendigen Kulturfaktor zu machen, alles was er an wissenschaftlichen, künstlerischen und allgemeinen Volksbildungswerten enthält, restlos aus ihm herauszuholen. Diese Konzentration hat eine Vereinfachung der Verwaltung, einen rationellen Ausgleich zwischen den bestehenden Instituten und die klare Abgrenzung des Arbeitsgebietes dieser zur Voraussetzung. Die Reform muss durchgeführt werden, ohne wesentliche Ansprüche an eine finanzielle Beihilfe des Staates zu stellen und muss, um die unerlässliche Zustimmung der Reparationskommission finden zu können, sich zur Richtschnur nehmen, dass trotz aller Ausscheidungen eine Wertminderung der österreichischen Kunstsammlungen nicht eintritt.

Zu diesen Zwecken schlägt die Musealkommission vor, den ganzen Besitz auf folgende Institute zu gruppieren, wobei zu bemerken wäre, dass sie fast alle bereits bestehen und nur durch klarere Fassung ihres Arbeitsprogramms und durch einen Ausgleich mit den anderen Sammlungen ein schärferes Profil erhalten sollen:

- I. Graphische Sammlung, gebildet aus Handzeichnungen und graphischen Blättern der Albertina, Hofbibliothek, Fideikommissbibliothek, des Hofmuseums und eventuell Teilen der Ornamentstichsammlung des österreichischen Museums und der Sammlung der Akademie der bildenden Künste; die beiden letztgenannten Sammlungen bleiben als selbständige, bestimmten Zwecken dienende Sondersammlungen neben dem im ehemaligen Palais Friedrich unterzubringenden allgemeinen graphischen Kabinett bestehen.
- II. Gemäldegalerie, in drei Teile gegliedert
 1. Galerie alter Meister im kunsthistorischen Museum, internationale Sammlung unter Heranziehung einzelner in Betracht kommender Bilder aus ehemals

- kaiserlichen Schlössern und von Beständen der Akademie der bildenden Künste, soweit diese nicht speziellen Schulzwecken dienen.
2. Galerie moderner Gemälde und Skulpturen (seit Beginn des XIX. Jahrhunderts)
Bestände aus der Staatsgalerie, dem kunsthistorischen Museum, eventuell der Akademie
 3. Österreichische Galerie. Sammlung älterer österreichischer Gemälde und Skulpturen aus den Beständen der Staatsgalerie, des Hofmuseums, des österreichischen Museums, der Akademie, Hofbibliothek, des Münzamtes, Heeresmuseums etc.
- III. Skulpturensammlung, internationale Sammlung von Groß- und Kleinplastiken mit Ausnahme der antiken, österreichischen und modernen, sowie derjenigen, die ihrem Charakter nach ins Kunstgewerbemuseum gehören
 - IV. Antikensammlung und aegyptische Abteilung aus den Beständen des Hofmuseums, österreichischen Museums, der estensischen Sammlung, Akademie etc.
 - V. Kunst- und Schatzkammer, unter Unterstellung der beiden Schatzkammern im Wesentlichen aus den Beständen der jetzigen kunstindustriellen Sammlung unter Heranziehung der Bestände der estensischen Sammlung des verstreuten ehemals kaiserlichen Besitzes etc. aus
(Bild 2006) zubauen; diese Sammlung, der die Sammlung der Musikinstrumente anzuschließen wäre, hätte der Hauptsache nach den alten Kunstbesitz der Habsburger bis etwa 1700 oder 1740 zu umfassen
 - VI. Waffensammlung
 - VII. Gobelinsammlung aus den Beständen des bisher kaiserlichen Besitzes zu bilden, eventuell unter Ausscheidung einzelner an das Kunstgewerbemuseum zu gebender Stücke.
 - VIII. Kunstgewerbemuseum (österr. Museum für Kunst und Industrie) gebildet aus den Beständen des österreichischen Museums, den nach den obigen Gesichtspunkten auszuscheidenden Objekten der kunstindustriellen Sammlung (V?), den Teppichen und weiteren Gegenständen des ehemals kaiserlichen Besitzes (Hofmobiliendepot, Schlösser etc.), soweit sie nicht in das Programm der Kunst- und Schatzkammer fallen, endlich aus ostasiatischen Kunstwerken des naturhistorischen Museums
 - IX. Münzen- und Medaillensammlung, unter Ergänzung der Bestände des kunsthistorischen Museums durch solche des Münzamtes.
 - X. Museum der Gipsabgüsse aus den Beständen des österreichischen Museums, der Akademie, der archäologischen Sammlung und anderer Stellen, soweit sie nicht durch spezielle Lehrzwecke gebunden sind.

- XI. Anthropologisch-ethnographische Sammlung, wobei die Bestände des naturhistorischen Museum durch diejenigen der Weltreisesammlung und des Museums für Volkskunde zu ergänzen sind.

Dieses Programm würde abgesehen von den grossen verwaltungs- und museumstechnischen Vorteilen und dem Gewinn für die Wissenschaft und die allgemeine Volksbildung ermöglichen, dass eine sehr beträchtliche Masse von wertvollen Beständen ohne jede kulturelle Schädigung zur Ausscheidung gelangen könnte. Diese Ausscheidung müsste so erfolgen, dass sie ohne äusserliche und innerliche Wertminderung der Sammlungen vor sich gehe, weil sonst die Zustimmung der Reparationskommission nicht erlangt werden dürfte. Sie hätte sich also zunächst auf Dubletten im engeren Sinne des Wortes zu erstrecken, d.h. auf solche Gegenstände, von denen zwei oder mehrere gleichwertige Exemplare vorhanden sind; in weiterer Folge auch auf solche Objekte, die durch das Zusammenlegen der Sammlung zu einem unnötigen Ballast für diese geworden sind. Die Ermittlung dieser Objekte wird mit Rücksicht auf die ungeheuere zu prüfende Masse, wenn sie gewissenhaft durchgeführt wird, naturgemäss eine gewisse Zeit in Anspruch nehmen müssen; die bisherigen Erfahrungen haben uns aber gelehrt, dass es kaufmännisch ein sehr wesentlicher Vorteil ist, sich den Markt nicht durch ein zu grosses Angebot zu verstopfen, sondern die Dinge partienweise zu veräussern. Diese Veräusserung könnte je nach dem Charakter der abzustossenden Objekte durch freien Verkauf oder durch Versteigerung vor sich gehen. Die erste Partie der zur Veräusserung zu beantragenden Dubletten könnte in aller kürzester Zeit zusammengestellt werden.

Das Wesentliche wird im Hinblick auf die Finanzlage Österreichs sein, bei diesen Veräusserungen hochwertige fremde Valuta zu erlösen; diese fremde Valuta wäre dem Finanzamte, bzw. Dem Volksernährungsamte für seine Zwecke uneingeschränkt zur Verfügung zu stellen. Damit aber jener früher erwähnte Gesichtspunkt, dass eine Wertminderung der Sammlungen, die die Reparationskommission als ihr Pfand bewacht, vermieden werde, müsste ihnen ein Äquivalent in österreichischer Valuta geboten werden. Diese Summe hätte zu folgenden Zwecken verwendet zu werden:

1. Die Kosten der Zusammenlegung und Neueinrichtungen der Sammlungen zu decken. Dabei handelt es sich um heimische handwerkliche und gewerbliche Arbeit, die also als eine Art Notstandsaktion anzusehen wäre und der Reparationskommission ohne Schwierigkeit als die Wertsteigerung der Sammlungen, die sie tatsächlich ist, dargestellt werden könnte.
2. Ein weiterer Teil dieser Summe wäre zu folgendem Zweck zu verwenden: die Beschaffung neuer Räume sind eine Lebensfrage für die Zukunft unserer wissenschaftlichen Institute und es ist eine Voraussetzung für die Durchführung des hier vorgelegten

Programms, dass diesen Bauten wie das obere Belvedere, das ehemalige Palais Erzherzog Friedrich mit dem Augustinerstöckl, die neue Hofburg oder doch beträchtliche Teile dieser zur Verfügung gestellt werden.

Diese Gebäude, die sonst (?) zum Eigentum des Kriegsgeschädigtenfonds würden (?), wären für diesen nur eine Last, da ihre Erhaltung sehr kostspielig, (2008) eine fruchtbringende praktische Verwertung aber so gut wie ausgeschlossen ist. Es wäre daher für den Kriegsgeschädigtenfond eine wesentliche materielle Erleichterung, wenn diese Bauten kulturellen Zwecken, die auch ihrem Charakter viel besser entsprechen, gewidmet und die Kosten der Erhaltung aus dem Erlös des Dublettenverkaufs bestritten würden. Für solche Bauten, die einen materiellen Nutzen abwerfen könnten, könnte sogar aus den gleichen Mitteln ein Ersatz an den Kriegsgeschädigtenfond durch Abmiete oder Ablösung erfolgen.

3. Weiter wäre ein Fond zu schaffen, um den Beamten und in erster Linie den Dienern der Kunstsammlungen jene Remunerationen geben zu können, die der bei den jetzigen Verhältnissen zu ausserordentlich gesteigerter Verantwortung ihrer Stellung entspricht; diese Sicherstellung der einen vor den Versuchungen einer Notlage, der anderen vor der Versuchung, ihr Interesse in erster Linie einträglicheren Nebenbeschäftigungen zuzuwenden, muss als eine Art Versicherungsprämie angesehen werden, als eine Massregel, die für die Schützung des öffentlichen Kunstbesitzes wirkungsvoller wäre als irgendwelche technischen Massnahmen. Ausserdem würde die Durchführung dieser Museumsreform und gleichzeitig der Ausscheidung so gewaltige Anforderungen an die Arbeitsleistung stellen, dass notwendig zeitweise Hilfskräfte herangezogen werden müssten; umso mehr als je die Erschliessung dieses Kulturbesitzes für die Volksbildung durch Führungen, Vorträge etc., die ja gerade ein Hauptzweck der Reform ist, nicht unterbleiben dürfte.
4. Nur der letzte Teil der Summe wäre zum Ausbau der Sammlungen zu verwenden, die ja – namentlich gilt dies von systematischen Sammlungen wie Museen, graphischen Kabinetten, Münzsammlungen etc. – ohne ein natürliches Weiterwachsen verdorren und zugrundegehen müssten. Hauptsächlich wird es sich dabei darum handeln, Lücken in den verschiedenen Beständen zu schliessen. Selbst wenn der dazu verwendete Betrag wesentlich kleiner sein wird als der Erlös der veräusserten Stücke, könnte der Wertzuwachs ein ausserordentlicher sein; denn es muss betont werden, dass die systematische Arbeit zum Ausbau eines solchen Institutes eine ähnliche unverhältnismässige Wertsteigerung mit sich bringt, wie irgendein Veredelungsprozess in einem gewerblichen Verfahren.

Die Vorteile dieses Programms lassen sich dahin zusammenfassen, daß die kulturellen Werte unserer Sammlungen nicht gemindert, sondern vermehrt, dass die Wünsche der

Reparationskommission nach ungeschmälerter Erhaltung unserer Kunstbesitzes erfüllt werden und daher auf deren Zustimmung gerechnet werden kann, dass der Gesamterlös in fremder Valuta den gesamtstaatlichen Bedürfnissen unmittelbar zu Gute kommt und dass von den entsprechenden Beträgen in inländischer Valuta wesentliche Teile den Zwecken der Kriegsgeschädigtenfürsorge oder zur Unterstützung des heimischen Handwerks dienen.

Die Museumskommission hält dieses Programm nach reiflicher Durcharbeitung für geeignet, zum Grundstein der künftigen gedeihlichen Entwicklung unseres ganzen Musealwesens zu werden; sie bittet deshalb, ihm – unbeschadet von Aenderungen im Detail, die die praktische Durchführung notwendig machen könnte – die prinzipielle Zustimmung zu erteilen und die notwendigen Veranlassungen zur Inangriffnahme seiner Durchführung zu treffen. Die Gelegenheit, hier eine bedeutenden und fruchtbare Kulturarbeit zu leisten, ist ungewöhnlich günstig; durch die Vereinigung des bisher kaiserlichen und des staatlichen Kunstbesitzes zu einer einheitlichen Masse gerade in dem Augenblick, in dem die schärfer erkannte soziale Verpflichtung, diese kulturellen Reichtümer aus den (sic) Besitz weniger Bevorzugter zum Eigentum aller zu machen, eine Neuordnung dieser Verhältnisse gebieterisch fordert, ist eine Situation geschaffen, die nie mehr wiederkehren wird, der Regierung aber die Möglichkeit verschafft, durch zielbewusstes Handeln, das wunderbar reiche Erbe der Monarchie zu einem wahrhaft nationalen Besitz zu gestalten

Dr. Hans Tietze

Max Dvorak

Carl Moll

Dr. Donabaum

Gustav Glück

Dr. E. Leisching

Dr. Trenkwald

Kopie aus *Belvedere*, Bd. 1. Wien 1922

Berichte aus den Kunstzentren. Von Kunststätten und Persönlichkeiten des Kunstlebens.

Wien: Eine sehr bedeutsame Umwandlung in der Anordnung der musealen Bestände ist angebahnt worden. Das untere Belvedere, bisher der räumlich unzulänglichste Ausstellungsort der jeweils sichtbaren Bestände der österreichischen Galerie, wird unter voller Ausnutzung der prächtigen, aus der Erbauungszeit unter Prinz Eugen von Savoyen erhaltenen Innendekoration der Räume zu einem umfassenden Museum der großen österreichischen Barockkunst des ausgehenden 17. und 18. Jahrhunderts umgestaltet. Man darf diese im Werden begriffene Schöpfung des hochverdienten Direktors der Österreichischen Galerie, Regierungsrat Dr. F.M. Haberditzl, die höchsten Erwartungen setzen. Das Barockmuseum wird erst weiten Kreisen, namentlich der Ausländer, einen umfassenden Begriff von der Bedeutung der Künste aus Österreichs

glänzendsten Zeiten vermitteln. Das obere Belvedere, dessen Innenausstattung infolge späterer Veränderungen nur mehr in wenigen Teilen erhalten ist, wird die Bestände der Kunst des 19. Jahrhunderts aufnehmen bis zum Einsetzen der modernen Bewegung in den neunziger Jahren. Die Werke der modernen Kunst werden in einem eigenen Bau im Belvederekomplex zur Aufstellung gebracht. Was an österreichischen Skulpturen und Gemälden der Gotik und Renaissance bisher in der Österreichischen Galerie gesammelt worden war, ist in das kunsthistorische Museum übertragen worden und wird in den Abteilungen von Hofrat Prof. Dr. J. von Schlosser und Hofrat Dr. G. Glück aufgestellt werden. Nach Vereinigung mit anderen wichtigen dort schon vorhandenen Erzeugnissen der österreichischen Kunst des 14. bis 16. Jahrhunderts werden auch im kunsthistorischen Museum neue Sammelzentren für die österreichische Alpenkunst der Gotik und Renaissance entstehen, denen in der Zukunft die bedeutsame Aufgabe obliegt, von hochwertigen Schöpfungen der engeren Heimat so viel als irgend möglich an sich zu ziehen, eine Aufgabe, die insofern besonders verantwortungsvoll und schwierig ist, als das zielbewußte Sammeln österreichischer Kunst bei uns erst spät eingesetzt hat.

Nachruf mit 84, Graf Hans Wilczek, Erbauer der Burg und Schöpfer der Sammlungen in Kreuzenstein

60. Geburtstag von Dr. Josef Strzygowski, wurde von seinen Schülern gefeiert, er selbst ist in Nordamerika, kehrt später über Indien zurück

Kopie aus *Kunstmuseum (?) und Kunstmarkt* 1919

S. 702. Sammlungen. Das Österreichische Barockmuseum in Wien

Das Österreichische Barockmuseum, das am 11. Mai im Unteren Belvedere eröffnet worden ist, bildet für die größere Öffentlichkeit den ersten Schritt zur Durchführung dessen, was wir das Wiener Museumsprogramm zu nennen pflegen, die Vereinigung der Kupferstichsammlung der ehemaligen Hofbibliothek mit der Albertina war doch mehr eine Angelegenheit der Fachkreise und bedarf für ihr Wirksamwerden naturgemäß mehrerer Jahre, da die Durchdringung zweier so umfangreicher Bestände nicht mit einem Schlage vollzogen werden kann. Mit dem Barockmuseum ist aber ein wenigstens in den Hauptzügen fertiges Beispiel der künftigen – oder, bescheidener gesagt, für künftig erhofften – Gestaltung des Wiener Musealbesitzes aufgestellt.

Zwei Punkte sind für dieses Programm besonders wesentlich. Zunächst die Schaffung eines klaren Sammelplanes für jedes Museum, so daß die bisher herrschende Zersplitterung behoben und überall eine einleuchtende Einheitlichkeit erzielt wird, die frühere Trennung in höfischen und staatlichen Musealbesitz und andere aus dem historischen Werden der Wiener Sammlungen erklärliche Umstände hatten hier ganz besonders zerfahrene und unglückselige Verhältnisse erzeugt,

auf manchen Gebieten gab es nur zerrissene Glieder, die den Eindruck eines Ganzen nicht aufkommen ließen. Eines dieser stiefmütterlich behandelten Gebiete ist die österreichische Kunst aller Zeiten gewesen, weder für die „altdeutsche“ noch für die „altwienerische“ Periode ließ sich an einer Stelle ein halbwegs ausreichendes Bild von ihr gewinnen, und vollends die Barockkunst, die man doch nach den allen Augen sichtbaren Leistungen der Architektur für den österreichischen Stil schlechtweg zu halten geneigt war. Trat überhaupt nicht in Erscheinung, da ihre Erzeugnisse auf die verschiedensten Sammlungen zerstreut waren und sich infolge ihrer Isolierung in diesen verloren. Erst die Konzentrierung des Materials aus der Gemäldegalerie, der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, der Staatsgalerie, dem

(Seite geknickt)

Kopie aus: allg. *Die bildenden Künste Wr. Monatshefte*. Red. Dr. Hans Tietze II. Jg. 1919
S. 65 Die Kunst im neuen Staat. Ein offener Brief an alle Freunde der Kunst in Deutschösterreich

Wir Deutschösterreicher haben bisher von jenem etwas erkünstelten Bewußtsein staatlicher Zusammengehörigkeit gezehrt, das gelegentlich als Nationalitätsgefühl zweiter Ordnung bezeichnet worden ist; nun sind wir eine Nation geworden, nun fallen die Grenzen völkischer und staatlicher Einheit mit einem Male zusammen, es löst sich, was bisher als Zusammenhang mit den anderen Nationen der alten Monarchie bewußt und unbewußt all unser Tun und Fühlen mitfärbte, und vor uns liegt nach dem Zusammensinken dieses Hindernisses und dieser Ausflucht ein freies Feld zu ungehinderter Entfaltung und Betätigung. Deutschösterreich ist eine neue Möglichkeit, es ist mehr als das, eine neue Pflicht; eine Pflicht, die jeden, der sie begreift und ergreift, aus dem erniedrigenden Kleinmut dieser krisenhaften Übergangszeit herausreißen hilft.

Der neue Staat, den das neu gewordene deutschösterreichische Volk mit lebendiger Tätigkeit erfüllen soll, wird, wie immer sich seine Regierungsformen im einzelnen gestalten mögen, ein demokratischer sein; keine Macht der Welt vermöchte in die gewaltige Umwälzung der eben noch gültig gewesenen Grundbegriffe hemmend einzugreifen. Diese Umgestaltung bietet zu tiefer Verzagtheit und zu überschwenglichen Hoffnungen Anlaß; sie ist in diesen Tagen stürmischen Wechsels zunächst eine Tatsache, mit der sich jeder Abzufinden hat, dann aber ein steinigtes Neu-land, an dessen Fruchtbarmachung im Kreise seines sonstigen Wirkens mitzuhelfen jedermanns Pflicht ist.

Uns, die Beruf oder Neigung in den Dienst künstlerischer Interessen gestellt haben, liegt es nahe, all dieses Neue nach seinem Verhältnis zur Kunst zu orientieren; muß diese doch als eine national verwurzelte und sozial bedingte Funktion unzweifelhaft und unmittelbar davon berührt werden.

Wiederum scheiden sich die Geister; die einen erwarten von einer so gewaltigen Bewegung eine tiefe Befruchtung allen geistigen Lebens und damit auch eine Verjüngung der Kunst; die anderen, denen diese in all ihren höheren Formen notwendig eine Angelegenheit weniger, einzelner zu sein scheint, können von einer Strömung, die auf allen Gebieten den Willen der Mehrheit zum herrschenden macht, nur das Schlimmste für die Kunst erwarten. So sehen die einen nur das verzehrende Feuer, harren die anderen des Phönix, der daraus aufsteigen soll; Hoffnungen und Befürchtungen für die Kunst im neuen Staate halten einander im Gleichgewicht. Wer mitschaffend im neuen Leben zu stehen fordert, wird diese zu vereiteln, jene zu verwirklichen helfen wollen; er wird die Gefahren zu bekämpfen, den Möglichkeiten alle Betätigung zu erwirken streben.

Denn in der Tat, es ist eine falsche Bescheidung, wenn wir diese Sorge um die Kunst Deutschösterreichs nur für einen kleinen Kreis von Liebhabern und Kennern für wesentlich halten; für eine Luxusangelegenheit, die gegenüber den brennenden wirtschaftlichen Fragen für die Gesamtheit des Volkes nicht in Betracht komme. In Wirklichkeit handelt es sich gerade um eine wirtschaftliche Frage allerersten Ranges, unter den Aussichten, die uns nach Zertrümmerung der bisherigen Arbeitsgemeinschaft bleibe, ist die, durch Qualitätsarbeit einen Teil des Verlustes ersetzen zu können, keine der geringsten. Begabung und Geschmack der Bevölkerung haben sich zu allen Zeiten kunsthandwerklicher und kunstgewerblicher Übung als günstig erwiesen; in Zukunft wird unsere sonst so unerfreuliche Lage auf dem Arbeitsmarkt der Welt aus diesem Umstand Nutzen ziehen. Dieser Nutzen ist mit dem winzigen wirtschaftlichen Ausschnitt des Luxusgewerbes keineswegs erschöpft; selbst die größere Frage des Fremdenverkehrs und der Rolle, die dieser für Wien und Deutschösterreich spielen könnte, wird ihr nicht gerecht. Nicht aus der Perspektive eines Hotelportiers sollen wir Fremdenstadt und Fremdenland werden, sondern weil wir den sich ganz neu gruppierenden und aufbauenden jungen Staatsbildungen des östlichen Europas ein geistiges Etwas bieten können, das ihnen fehlt und noch lange fehlen muß, aus der alten Kultur, die unser Stolz ist und bisweilen eine Last war, soll ein Kapital werden, das unberechenbaren Nutzen abwirft, ein Schatz, der uns in die Lage bringt, den weiten Ländern, mit denen uns doch einmal irgend eine Schicksalsnotwendigkeit verknüpft, die wir aber politisch weder zu einen noch zu beherrschenden vermochten, geistig ein Zentrum geben zu können. Wir hatten einmal kindisch stolz geträumt, all dieser Völker Rom zu sein; nun da wir schrecklich jäh erwacht sind, sollen wir arbeiten, ihr Athen zu werden.

Ohne Arbeit kann dieses Ziel nicht erreicht, ohne sie nicht einmal angestrebt werden; ein starkes Bewußtsein des eigenen Wertes ist die Voraussetzung für ein solches Ideal. Dieses Selbstbewußtsein, dem Volkscharakter des Deutschösterreichers ohnedies wenig gelegen, wird uns S. 66 schwer fallen; wir werden ein sehr armes Volk sein, so arm, daß wir Mühe haben werden, dem Druck unserer Lasten nicht zu erliegen. Wir müssen der materiellen Schwäche durch geistige

Kraft zu Hilfe kommen; daß wir den groben Materialismus, in dem wir uns gehen ließen, überwinden oder zu überwinden trachten, ist eine Existenzfrage für uns. Nationalgefühl ist Selbstbewußtsein eines Volkes, ohne dieses können wir keine Nation werden; das Deutschösterreichertum, das uns heute der Zufall politischer Geschehnisse in den Schoß wirft, haben wir durch Durchgeistigung unseres ganzen künftigen Lebens erst zu erwerben.

Wenn die Kunst an diesem Idealprogramm teilhaben soll, muß sie unsere Existenz in ganz anderer Weise durchdringen als bisher; alle Wege solcher Durchdringung sind zu erschließen, alle vorhandenen Keime sind zu entfalten, wenn aus einem Gepränge und toten Reichtum ein Lebensquell werden soll. Viele Hindernisse sind zu beseitigen, die teilweise immer bestanden haben, teilweise durch den Widerspruch alter Einrichtungen gegen die neuen Verhältnisse oder durch die stattgehabten Umwälzungen erst geworden sind; überall ragte Verrottetes und Unbrauchbares in die Gegenwart hinein, der vollste Ausnützung aller vorhandenen Mittel auch in den geistigen Beziehungen das ökonomische Grundgesetz sein muß. Was wir anstreben und einrichten, wird sich – daran muß immer wieder erinnert werden – im Rahmen unserer dürftigen Wirtschaftsbedingungen zu halten haben; nicht auf den Überschüssen eines Reichtums, sondern auf dem Höhentrieb unserer Armut ist unser Kunstprogramm der Zukunft aufzubauen.

Die Aufgabe erscheint ungeheuer; sie ist dennoch lösbar. Wir haben einen sehr großen Besitz an alter Kunst im Land, der bisher nahezu vergraben war; was Jahrhunderte kirchlichen Lebens in Domen und Klöstern, in Kirchen und Kapellen an künstlerischen Werten gehäuft haben, kann einer Zeit, die vor allem andern nach Verinnerlichung zu streben haben wird, ein unendlicher Gewinn sein; Schlösser und Bürgerbauten, von einer alt kultivierten Landschaft umfaßt, lösen unborene Kräfte aus; die Schätze der Museen und Sammlungen beginnen über ihre wissenschaftliche Bedeutung hinaus allgemeinere Wirkung zu verbreiten. Das Tote wird lebend, das Stumme gewinnt Sprache. Aber nicht von selbst waltet dieser Zauber; er ist die Frucht planvoller Arbeit, an der Museumswesen und Denkmalpflege zusammenzuwirken, bei der künstlerische Feinfühligkeit und historische Erkenntnis einander zu ergänzen haben.

Wir haben auch einen großen Reichtum an lebender Kunst. Wie heillos haben wir bisher damit gewirtschaftet, wie jämmerlich haben wir das Beste, was wir hatten, vergeudet! Unendlich viel kann hier gebessert werden; die Erziehung des Künstlers, die die Starken aus dem Lande jagt und die Schwachen zu einem lebensunfähigen Kunstproletariat emporzieht; das Stipendienwesen, das den Künstler entwürdigt und öffentliche Mittel ohne Zweck und Recht verausgabt; die Erziehung des Publikums, dessen künstlerischer Sinn von der Schule an vergiftet, dann durch eine Preßkritik ohne Verantwortlichkeitsgefühl mißleitet und durch einen offiziell gehegten Konventionalismus gänzlich verdorben wird; das Ausstellungswesen, das auf rein geschäftlichen Machenschaften oder auf roher Sensation aufgebaut ist; der Baubetrieb, der die schöpferische Kraft des

Architekten systematisch ausschaltet; das Kunstgewerbe, das zwischen Ästhetizismus und Banaisentum schwankt; ## sie alle sind reformbedürftig und reformfähig wie ## Museumswesen und alle Behandlung der ererbten ## Altes und Neues verlangt nach vernünftiger Förderung.

Saß wir sie hier getrennt genannt haben, ist in gewissem Sinn ein Erbteil aus der Vergangenheit, die wir überwinden (?) wollen; alte und neue Kunst sind in Wirklichkeit nur ## weil das innere Merkmal aller Kunst ausschließlich eine (?) ausströmende Lebensfülle ist, die mit den Jahrhunderten nichts zu tun hat und in einem ehrwürdigen Altmeister # stärker wirken kann als in einer toten Neuheit. Altes und Neues muß sich durchdringen, muß in stete Wechselwirkung gebracht und in steter Wechselwirkung gezeigt werden, damit ihr zeitentbundener geistiger Kern der Segen des Volkes werden kann.

Eine unübersehbare Menge von Fragen rollt sich # auf; wer wollte sich anmaßen, sie alle lösen zu wollen; aber wer von denen, die schon heute der Kunst dienen, dürfte sich der Pflicht entziehen, an ihrer Lösung mitzuhelfen? Ein Chaos von neuen Gedanken und Stimmungen gärt ringsum; die Revolution, aus der neue bleibende #dungen werden sollen, ist noch im Gange; scharf stehen (?) die Meinungen gegeneinander, und die Rufer hören # sich selbst. Wir aber brauchen Sammlung der Kräfte, # fruchtbares Korn soll verloren gehen, aus der Mit# vieler soll das Gut aller gewonnen werden. Die Arbeit, die zu leisten ist, ist gewaltig; denn auch die Masse # Widerstandes, die es zu überwinden gilt, ist ungeheuer# Der selbstlosen Anstrengung aller, denen die Sache der Kunst eine Sache unseres künftigen Volksganzen ist. # das Werk gelingen; denn es ist unsere tiefste Überzeugung; das (?) eine Überzeugung, die das beste Unterpfand für # werdendes Leben ist – daß immer der Geist die # bewegt. „Mens agitat molem“ soll wie ein feierlicher Glockenklang unseren Feldzug für die Kunst Deutschösterreichs einweihen.

Wir richten dieses Sendschreiben an alle, die in diesen Tagen zur Kunst stehen, und laden sie ein, an einer Aus(?)sprache der Gleichgesinnten teilzunehmen; ihre Anregung# sei es über den ganzen Komplex dieser Kunstfragen, über einzelne Punkte über Museen und Ausstellungen, über Erziehung des Künstlers im allgemeinen oder speziell des Architekten, des Malers, des Bildhauers, des Kunstgewerblers, über künstlerische Volkserziehung und künstlerischen Unterricht an allen Arten von Schulen, über Denkmalpflege und Heimatschutz, über Stipendien und sonstige Möglichkeiten öffentlicher Kunstförderung, über Kunstpresse und Kunstkritik über Kunsthandel und Organisation der Künstler etc. werden an die Schriftleitung dieser Zeitschrift erbeten. Ihre Summe soll der Allgemeinheit in einer Form zugänglich gemacht werden, die die größte Verbreitung und Wirkung verspricht denn auch die Bildung einer öffentlichen Meinung in künstlerischen Fragen gehört zu dem neuen Programm, das dem Sinn der Demokratie die ideale Fassung gibt, daß alle dienen, weil alle herrschen, und daß alle herrschen können, weil alle dienen wollen.

Die Aufgabe der Museumskommission lässt sich im wesentlichen als eine doppelte charakterisieren: 1. Ausscheidung des Überflüssigen und Entbehrlichen, 2. Wiederaufbau und Neuorganisation des Musealbesitzes. Beide Aufgaben lassen sich von einander nicht trennen, da das Mass des Abstossens nicht festgestellt werden kann, so lange man nicht weiss, wie der Rest verwendet werden soll. Da aber die einheitliche künftige Verwendung des Kunstbesitzes eine einheitliche Verwaltung zur Voraussetzung hat, kommt die Museumskommission solange die Frage der Vereinheitlichung der Verwaltung nicht gelöst ist, über einen toten Punkt nicht hinaus; sie muss sich mit Vorarbeiten (sic) und Anregungen begnügen. Anregungen dieser Art liegen hauptsächlich bezüglich der Vereinigung der Albertina und der Kupferstichsammlung der Hofbibliothek, sowie bezüglich der Ausstellung der bisher deponierten Gobelins und Teppiche der hofärarischen Verwaltung vor, durch die der Wille, den bisher verborgenen Kunstbesitz kulturell zu verwerten, bekundet werden (soll?). Bei der ersteren Frage stellen sich der geplanten Ausscheidung von Dubletten die ausserordentlichen technischen Schwierigkeiten in den Weg, die seitens des Vertreters des bisherigen Privateigentümers gemacht werden. Bei der anderen Anregung aber hat sich abermals die Ungeheuerlichkeit erwiesen, dass die Unterrichtsverwaltung über den öffentlichen Kunstbesitz nicht verfügt, sondern in jedem Falle von dem Wohlwollen einer anderen Behörde, hier der hofärarischen Verwaltung, abhängig ist. Es ist noch sehr die Frage, ob es gelingen wird, die Teppiche zwecks Zugänglichmachung für die Oeffentlichkeit überhaupt zu bekommen.

Von wesentlich grösserer Bedeutung sind die Vorarbeiten der Museumskommission, die sich auf die Schaffung eines einheitlichen Antikenmuseums beziehen. Es müssten zu diesem Zwecke mit dem bisher im kunsthistorischen Museum verwahrten Grundstock die Bestände anderer öffentlicher Stellen, insbesondere die wertvollen Antiken des österr. Museums vereinigt werden. Diese Frage lässt sich aber nicht regeln, solange nicht ein allgemeines Programm dafür besteht, in welcher Weise der gesamte öffentliche Kunstbesitz auf die verschiedenen Museen aufgeteilt wird und in welcher Weise diese ihn zu verwalten und auszubauen haben. Das österreichische Museum müsste wichtige Bestände an andere Sammlungen abgeben, in deren Gebiet sie sich natürlich einfügen, während jenes hinwiederum durch reichliche Ueberweisung anderer Kunstschatze verschiedener Sammlungen systematisch auszubauen wäre. Dieser in der heutigen Situation selbstverständliche und für alle Ausscheidungsaktionen die Voraussetzung bildende Ausgleich ist aber praktisch undurchführbar, solange der hofärarisch verwaltete Kunstbesitz und so lange das österreichische Museum dem Unterrichtsamt nicht tatsächlich unterstellt sind. Ist zu hoffen, dass durch die im Gesetz vom 18. Dezember über den Kriegsgeschädigtenfond vorgesehene Ausscheidung des Kunstbesitzes aus dem Fondsvermögen in ersterer Hinsicht endlich eine definitive

Wandlung eintritt, so ist es um so notwendiger, auch die Frage der Uebernahme des österreichischen Museums neuerlich aufs Tapet zu bringen.

Im Sinne der Musealkommission wäre es daher dringend erwünscht, wenn die Frage der Uebernahme des Museums von der viel folgenswerteren und weiterreichenden der Uebernahme des kunstgewerblichen Unterrichtes und der Gewerbeförderung völlig abgetrennt würde. [Die enge Verbindung des Kunstgewerbemuseums mit der Kunstgewerbeschule beruht auf historischen in der ganzen Welt längst überwundenen Voraussetzungen;] tatsächlich ist sie auch in Wien, wo sie zum Unterschiede von ganz Deutschland noch weiter lebt eine bloße Fiktion. Ein einleuchtender Beweis dafür ist z.B. die gegenwärtige Kunstgewerbeausstellung, die mit dem Museum lediglich in einem räumlichen Zusammenhang steht, aber sonst nicht das geringste mit dem Museum selbst zu tun hat. Es bestünde nicht die geringste Schwierigkeit, der Kunstgewerbeschule und dem Kunstgewerbe überhaupt die Nützlichkeit, die das Museum für ihre Ausstellungszwecke besitzt, völlig sicher-zu-stellen, ohne doch das Museum aus der natürlichen Verbindung mit allen übrigen Kunstmuseen des Staates weiter fern zu halten.

21.2. Tietze (weitere Unterschrift unleserlich)

Abt 10 A 293

Sehr geehrter Herr Staatskanzler!

Die fachmännische Beurteilung und die Verwaltungspraxis stimmen völlig darüber überein, dass die längst dringend gewordene Reorganisation unserer künstlerischen und wissenschaftlichen Sammlungen deren Vereinigung unter einer einzigen Verwaltungsstelle zur Voraussetzung hat. Es ist weiter eine intensive Ausnützung des Beamtenkörpers noch auch eine vollständige Verwertung der Sammlungsbestände ohne diese Vereinigung möglich, insbesondere ist eine systematische und für den kulturellen Wert der Sammlungen unbedenkliche Ausscheidung des Unnötigen und Minderwertigen ohne solche Konzentrierung undurchführbar. Der Kabinettsrat hat sich anlässlich der Einsetzung der Museumskommission diesen Standpunkt grundsätzlich zu eigen gemacht und mich in seiner 117. Sitzung ermächtigt, zwecks Durchführung der für die Reorganisation der Sammlungen notwendigen Massnahmen das Erforderliche zu veranlassen; die genannte Kommission hat ein Programm für den künftigen Ausbau des Musealwesens ausgearbeitet und ist im Begriff konkrete Vorschläge betreffs der Ausscheidung und Verwertung des Entbehrlichen zu machen. Dieses für unser ganzes Musealwesen und die allgemeine Volksbildung tief einschneidende Zukunftsprogramm beruht im Wesentlichen auf einem systematischen Ausgleich zwischen den bestehenden Sammlungen und einer klaren Abgrenzung ihrer Arbeitsgebiete. Um diese Vorschläge verwirklichen zu können, möchte ich zunächst eine der wichtigsten vortragen, die

Unterstellung des österr. Museums für Kunst und Industrie unter die Unterrichtsverwaltung zur Erledigung bringen.

Das österr. Museum gehört mit den übrigen Sammlungen zwecks gegenseitiger Unterstützung und Ergänzung in einen unmittelbaren Zusammenhang. Dass dieser Zusammenhang bisher nicht bestand, ist historisch begreiflich; die enge Verbindung des österr. Museums mit der Kunstgewerbeschule beruht auf historischen, in der ganzen Welt längst überwundenen Voraussetzungen; sie war am Platze in der Zeit der historisierenden Stile und der technischen und formalen Nachbildung alter Vorlagen. Darüber sind wir aber längst hinweggekommen.

Das heutige Kunstgewerbe verdankt seine Entstehung nicht diesem oder jenem Museums (sic), sondern einzelnen Künstlern und Künstlergruppen und die Verbindung der Kunstgewerbeschule mit dem österr. Museum besteht tatsächlich fast nur mehr auf dem Papier und beschränkt sich im Wesentlichen darauf, dass vom Museum Ausstellungsräume zur Verfügung gestellt werden, was selbstverständlich auch ohne engere Verbindung möglich wäre. Ein einleuchtender Beweis dafür ist z.B. die gegenwärtige Kunstgewerbeausstellung, die mit dem Museum lediglich in einem räumlichen Zusammenhang steht, aber sonst nicht das Geringste mit ihm zu tun hat. Da diese Nützlichkeit des Museums für die Kunstgewerbeschule ohne Schwierigkeit völlig sichergestellt werden kann, liegt kein Grund vor, den bisherigen sachwidrigen Zustand zu erhalten und das Museum aus der natürlichen Verbindung mit den übrigen Kunstmuseen des Staates weiter fern zu halten.

Um hier zu der sachlichen allein richtigen Lösung möglichst bald gelangen zu können, möchte ich die Frage der Übernahme des Museums durch das Unterrichtsamt von der viel folgeschwereren und weiterreichenden Frage der Übernahme des kunstgewerblichen Unterrichtes und der Gewerbeförderung völlig abtrennen und richte an Sie, hochgeehrter Herr Staatskanzler, das Ersuchen, die Zuweisung des österr. Museums für Kunst und Industrie an das Unterrichtsamt auf die Tagesordnung des Kabinettsrates zu stellen, damit sie bis längstens 1. Juli 1920 durchgeführt werden kann.

Konzept Dvorak.

Kopie eines Aktes aus dem Österreichischen Staatsamt für Inneres und Unterricht. Unterrichtsamt

Nr. 6023 26.3.1920

Betr. Reorganisation des österreichischen Musealwesens

[handschriftlicher Akt, danach kaum leserliches Typoskript „An das Staatsamt für Finanzen“...]

5 Bogen ad Zahl 6023/20 – 10b

Ante rev. Abt. 10a

Auf Grund direkter Vorbesprechungen hätte zu ergehen: Staatsamt für Finanzen

Betreff: ex rubro

Das UA beehrt sich dem # ein # von der Museumskommission überreichtes Programm zur Reorganisation des österreichischen Musealwesens abschriftlich zu übermitteln, zu dem es von seinem Standpunkte in folgender Weise Stellung nimmt:

[Die beiden ex Votum I. Expedition ... bis Organismus]

Dabei möchte das UA einen besonderen

(2048) Nachdruck auf den auch in der Denkschrift der Museumskommission hervorgehobenen Umstand legen, dass jede Veräußerung und damit auch Veränderung auf diesem Gebiete von der Zustimmung der Reparationskommission abhängig ist und dass nach dem Staatsvertrag von St. Germain und verschiedenen seit dessen Abschluss erfolgten Aeusserungen aus den Kreisen der Entente ein Programm, das den Erlös von Veräußerungen speziell Zwecken der Kunstverwaltung widmet, zugestimmt werden dürfte. Gerade durch diese Konstruktion scheint es aber möglich zu werden, im Rahmen der Kunstverwaltung Teile dieses Erlöses auch zu Gunsten der Kriegsgeschädigtenfürsorge zu verwenden.

das im ersten Teil der Denkschrift niedergelegte (...)

(...) Die Durchführung des Verkaufes würde der UA im Einvernehmen mit dem St. A. für Finanzen zustehen. Ein Widerspruch gegen das Gesetz vom 16. Oktober 1918 St. G. Bl. Nr. 474 betreffend die Veräußerung von Teilen des staatlichen Kunstbesitzes ist nicht vorhanden, da diese Verkaufsaktion ja nur zu ganz bestimmten im Gesetz festgelegten Zwecken zu erfolgen hatte. Da durch die veränderten Verhältnisse insbesondere in finanzieller Hinsicht die Absicht jenes Gesetzes ebendieses hinfällig geworden erscheint, könnte vielleicht im Zusammenhang der hier vorgeschlagenen Neuregelung die Kassierung dieses Gesetzes ausgesprochen werden.

Die finanztechnische Durchführung des Projektes fällt unzweifelhaft in die Kompetenz des Finanzamtes, das auch für die Art der Zuweisung der inländischen Geldmittel an Stelle der ihm zu fallenden ausländischen Valuten zuständig wäre. (...)

An den Monumentalbauten ist das UA nicht nur vom musealen, sondern nicht weniger vom Standpunkt der allgemeinen Kunstpflege interessiert; es muss die Erhaltung des künstlerischen Charakters solcher zum nationalen Kulturbesitz gehöriger Bauten für eine eminent wichtige Aufgabe halten. Es muss auch betonen, dass eine praktische Verwendung solcher Bauten, ohne sie künstlerisch zu zerstören, nun einmal nicht möglich ist. Die meisten ihm bekannt gewordenen Projekte für solche Gebäude bewegen sich auf phantastischen Grundlagen und haben eine augenblickliche Konjunktur zur Voraussetzung. Die Einrichtung eines Spielkasinos im oberen Belvedere, von Luxusrestaurants und ähnlichen Etablissements in der neuen Hofburg scheint dem

UA selbst vom geschäftlichen Standpunkte völlig ungesund; abgesehen davon, dass bei historischen Monumentalbauten wie dem oberen Belvedere oder Schönbrunn auch einem gewissen Gefühl von nationaler Würde nicht allzu krass ins Gesicht geschlagen werden darf.

Das UA muss daher ein Programm begrüssen, das der unerträglichen Raumnot der Sammlungen abhilft und gleichzeitig Gebäuden dieser Art einer ihres Charakters nicht unwürdigen Verwendung zuführt. (:...)

Wien, am 6. Jänner 1920

Hochgeehrter Herr Staatssekretär!

Indem ich für meine Bestellung zum Vorstand der Museumskommission verbindlichst danke, erlaube ich mir einige Worte darüber zu schreiben, was mir als die wichtigste Aufgabe dieser Kommission in nächster Zeit erscheint.

Sie begann ihre Arbeit in der Zeit des geplanten Verkaufes von Kunstwerken aus dem staatlichen Kunstbesitz und so standen und stehen naturgemäss die damit zusammenhängenden Fragen im Vordergrund der Beratungen.

Immer mehr zeigt sich – was jedem sachkundigen Beurteiler von Anfang an klar war – dass der geplante Verkauf an und für sich und in der Form, wie er eingeleitet wurde, einerseits nicht zum Ziele führen konnte, anderseits aber, ob durchgeführt oder nicht durchgeführt, unheilvolle Folgen haben musste. Diese Folgen können heute bereits einigermaßen übersehen werden, allerdings noch lange nicht ganz. Während bei den Friedensverhandlungen in diesem Punkte unsere Position eine günstige war, hat sie sich in Folge der Verkaufsabsichten ganz und gar verschlechtert, man glaubt nicht mehr, dass wir die berufenen und geeigneten Hüter unserer Kunstschatze sind und eine Kontrollkommission wird nach Wien geschickt, die gewiss auch auf Fragen, in denen wir bisher selbständig erscheinen konnten, ihren Einfluss ausüben wird, was weder nützlich noch ehrenvoll ist. Und alle derartigen Nachteile sind heraufbeschworen worden, ohne dass die Verkaufsabsicht zu einem Ergebnis geführt hätte. Die Händler haben, was vorauszusehen war, sofort einen Ring gebildet, so dass von einem halbwegs annehmbaren Angebot für grössere Bestände nicht gesprochen werden kann; um überhaupt etwas bei der gegenwärtigen Sachlage verkaufen zu können, bleibt nur noch die eine Möglichkeit, einige weniger der kostbarsten Kunstgegenstände zu veräussern, für die der Schätzungspreis vielleicht erzielt werden könnte. Es ist klar, dass der Verkauf der ganz besonders wertvollen Kunstwerke, abgesehen davon, dass er dem Sinne des von der Nationalversammlung beschlossenen Gesetzes und der von der Regierung abgegebenen Erklärungen widersprechen würde, ganz besonders zu beklagen wäre und dem staatlichen Kunstbesitz den grössten Schaden zufügen würde. Dazu kommt aber, dass eine derartige

Veräusserung einer begrenzten Auswahl der kostbarsten Gegenstände, bei der der Händler seine Spekulation gerade auf diese Begrenzung aufbaut, auch nur ein begrenztes Erträgnis erzielen kann, welches bei dem grossen Geldbedarf der nächsten Zukunft nur eine bescheidene Rolle spielen würde. Wie teuer wäre aber diese Beihilfe erkauf! Man würde in aller Zukunft der gegenwärtigen Regierung Bildungsfeindlichkeit vorwerfen und dieser Vorwurf würde insbesondere jene Aemter treffen, zu deren Aufgabe die Fürsorge für die geistigen Güter der Allgemeinheit zu zählen ist.

Nicht aus einseitiger Voreingenommenheit, sondern in Uebereinstimmung mit der tatsächlichen gegenwärtigen Lage der Angelegenheit, wie sie von niemand bestritten werden kann, erlaube ich mir aus den ausgeführten Gründen meiner Ueberzeugung Ausdruck zu geben, dass es sich empfehlen würde, den bisher eingeschlagenen Weg ganz aufzugeben.

Die soll nicht besagen, dass aus unserem staatlichen Kunstbesitze nichts verkauft werden könnte und sollte. Es gibt darin viel, was entbehrlich ist, ja als überflüssiger und hemmender Ballast angesehen werden kann. So z.B. eine Fülle von Möbeln und kunstgewerblichen Gegenständen, die in den ## Sammlungen nicht hineinpassen, doch geschickt auf dem Markt gebracht, sehr hohe Preise erzielen können, Doubletten oder organisch mit den Hauptbeständen nicht zusammenhängende Kunstwerke aus allen Gebieten der Kunst. Den Verkauf dieser Kunstwerke vorzubereiten, ist eine der Aufgaben der Museumskommission, die sich bereits intensiv mit ihr zu beschäftigen begonnen hat. Allerdings kann und darf die Sache nicht übereilt werden. Sie kann nicht übers Knie gebrochen werden, weil die Auswahl und Prüfung nicht von Heute auf Morgen durchgeführt werden kann. Ich erlaube mir etwa auf die Zusammenstellung der Doubletten des Kupferstichkabinetts und der Albertina hinzuweisen, mit der man bereits begonnen hat und die viel Mühe und Zeit beansprucht. Eine Uebereilung wäre aber auch dem Verkaufe im höchsten Grade schädlich.

Einen grossen Erfolg kann er nur als eine auch kaufmännisch umsichtig vorbereitete Versteigerung in Berlin, Paris oder London haben, die eine längere Inszenierung erfordern und vollständig erst gelingen kann, bis die bisherigen Versuche unsere Kunstschatze zu veräussern, von denen sich die Kunsthändler einen masslosen Kriegsgewinn erhoffen, als ein überwundener Standpunkt allgemein erkannt werden. Dann kann aber der Erlös sehr gross sein, viel grösser, als alles was man durch planlosen Ausverkauf, auch der wertvollsten Dinge, erzielen kann und was vor allem in die Wagschale fällt, es wird ein Erlös sein, mit dem nicht eine dauernde unheilbare Schädigung Deutschösterreichs verbunden sein wird, sondern der im Gegenteil in fördernde Kräfte auch in unserem Kunstleben verwandelt werden kann.

Diese zweite rationelle und produktive Verkaufsaktion ist auf das engste verknüpft mit einer zweiten Aufgabe der Museumskommission, die als ihre Hauptaufgabe angesehen werden kann

und in der Aufstellung eines Programmes für die Reorganisation der staatlichen Sammlungen besteht. Weder die einstigen Hofmuseen noch die staatlichen Sammlungen haben in den letzten Jahrzehnten erfüllt, was ihre Mission gewesen wäre. In den einstigen Hofsammlungen herrschte die grösste Lethargie, sie waren in prunkvollen Gebäuden aufgestellt, doch wie in Totenkammern, ohne inneres Leben und ohne Beziehung zum Leben der Aussenwelt. Gehemmt durch die versteinerte höfische Verwaltung und mit der unbezwingbaren Gleichgültigkeit der massgebenden Kreise kämpfend, blieben sie weit hinter der Entwicklung zurück, welche öffentlichen Museen als einer der wichtigsten Mittelpunkte des fliessenden Kunstlebens und der allgemeinen Bildung anderswo genommen haben.

Doch auch die staatlichen Sammlungen haben ihre Aufgabe bisher nur teilweise so erfüllt, wie zu wünschen gewesen wäre. Das Grundübel lag im Mangel an klaren Richtlinien und zweckmässiger Organisation, wie auch an der Zerfahrenheit und ungleichmässigen Höhe der Bestrebungen. Die Sammlungen machten sich bei den Ankäufen vielfach gegenseitig Konkurrenz und waren von Sonderinteressen beherrscht, die jenseits der modernen Anschauungen über die Ziele der öffentlichen Sammlungen gelegen waren und durch die ein gedeihliches allgemein erzieherisches Zusammenwirken verhindert wurde. All dies verlangt tiefgreifende Reformen, für die der gegenwärtige Zeitpunkt schon deshalb günstig ist, weil unter allen Umständen der damit erzielten Ersparnisse wegen eine grössere Vereinheitlichung und Vereinfachung der musealen Einrichtungen und der musealen Verwaltung durchgeführt werden muss.

Die bei dieser Reorganisation zu überwindenden Schwierigkeiten sind zweifacher Natur. Zwar sind die Schäden leicht erkennbar und die erstrebten Ziele unzweifelhaft, doch die Anpassung dieser Ziele an die bestehenden Voraussetzungen ist mit manchen Schwierigkeiten und Hindernissen verbunden. Man muss vielfach mit geschlossenen historischen Beständen rechnen, die nicht willkürlich auseinander gerissen werden können. Die Frage der räumlichen Unterbringung der einzelnen Sammlungen, wie sie ihre innere Verlebendigung verlangt, ist nicht einfach zu lösen und die Vorstände und Beamten der einzelnen Sammlungen müssen zum Teil erst für die Neuordnung der Dinge und für die Zurückstellung der Sonderinteressen ihrer Abteilungen den grossen gemeinsamen Aufgaben gegenüber gewonnen werden.

Deshalb wäre es nicht ausreichend, wenn sich die Kommission mit einem theoretischen Programm begnügen würde. Sie muss vielmehr zugleich zielbewusst in jeder einzelnen Frage, Schritt für Schritt, die Verwirklichung dieses Programmes durch Ratschläge und durch ununterbrochene Fühlungnahme mit den Sammlungsvorständen in die Wege leiten und unterstützen.

Dieser Arbeit kam aber nur dann ein Erfolg beschieden sein, wenn die zweite grosse Schwierigkeit behoben wird. Sie besteht in der Vielheit der Kompetenzen. Was nützen die besten Vorsätze und Anträge, wenn selbst die geringste Aenderung der bestehenden unhaltbaren Zustände an

einen endlosen Kompetenzweg gebunden ist, der ihre Durchführung ganz illusorisch macht. Was kommt, wie sich bereits gezeigt hat, in Einzelfragen nicht vorwärts, woran früher oder später die ganze Arbeit scheitern müsste.

Die Vereinigung der Verwaltung aller staatlichen Museen im Staatsamte für Inneres und Unterricht ist daher eines der allerdringendsten Erfordernisse. Solange die einseitigen Hofsammlungen nicht unmittelbar diesem Staatsamte unterstellt sind, kann nichts Erspriessliches geleistet werden. Doch auch die Vereinigung des österreichischen Museums für Kunst und Industrie mit den übrigen staatlichen Sammlungen ist unumgänglich notwendig. Es hängt mit dem ganzen allgemeinen Bildungswesen ebenso enge zusammen, wie die übrigen Museen und die ideelle Vereinheitlichung und zweckmässige gegenseitige Unterstützung und Ergänzung der einzelnen Sammlungen ist nicht zu erzielen, so lange ein so wichtiges Institut, wie das österreichische Museum, nicht restlos in sie einbezogen wird. Der Einwand, dass dieses Museum auf das engste mit den Kunstgewerbeschule und der ganzen Kunstgewerbeförderung zusammenhänge, ist ganz und gar unrichtig. Eine solche Verbindung war am Platze in der Zeit der historisierenden Stile und der technischen und formalen Nachbildung alter Vorlagen. Darüber sind wir aber längst hinaus gekommen. Das heutige Kunstgewerbe verdankt seine Entstehung nicht diesem oder jenem Museum, sondern einzelnen Künstlern und Künstlergruppen und die Verbindung des Kunstgewerbeschule mit dem österreichischen Museum besteht tatsächlich fast nur mehr auf dem Papier und beschränkt sich im wesentlichen darauf, dass vom Museum Ausstellungsräume zur Verfügung gestellt werden, was selbstverständlich auch ohne engere Bindung möglich wäre. Man hat sie längst überall gelöst zum Nutzen der Kunstgewerbemuseen und des Kunstgewerbes, wie uns besonders deutlich die Entwicklung der reichsdeutschen Kunstgewerbemuseen belehren kann.

Zum Schluss erlaube ich mir, Sie hochgeehrter Herr Staatssekretär zu bitten, den Arbeiten der Kommission Ihre geneigte Unterstützung angedeihen zu lassen. Die Fragen, um die es sich dabei handelt, gehören zu den wichtigsten in dem geistigen Leben der Gegenwart und eine grosszügige moderne Förderung und Reform der staatlichen Museen wäre eine Tat, deren Ruhm Generationen überdauern würde.

Genehmigen Sie, hochgeehrter Herr Staatssekretär den Ausdruck meiner ehrerbietigen Ergebenheit.

Prof. Dr. Max Dvorak

[Bericht über die Ausgestaltung der Kupferstichsammlung]

1.10. BHA 1921, 181 *Belvedere Verwendung für Museumszwecke*

Aus dem Belvederekomplex ist für die österreichische Staatsgalerie erforderlich:

1. Das untere Belvedere. Davon hat die Staatsgalerie derzeit, die im Plan rot schraffierten Räume (dabei schon mitgerechnet die beiden Säle der Ephesosantiken); in den übrigen Räumen (ebenerdige und 1. Stock) sind Mietsparteien und Bureaux der schwedischen Hilfsaktion, der Kinderheimstätten und des Zitaspitales; diese können wahrscheinlich nur nach und nach einbezogen werden, sind aber unbedingt anzusprechen.
2. Der sogenannte Ludwigstrakt, zunächst dem rechten Flügel des unteren Belvedere, durch den sogenannten Gardegarten (Kammergarten) von den jetzigen Räumen der Galerie direkt zugänglich. In diesem Ludwigstrakt (einem abschliessenden Riegelbau, auf dem Plan mit L bezeichnet) sind derzeit eine Mittelstandsgemeinschaftsküche, Magazin und Depoträume, im I. Stock kleine Dienerwohnungen. Die Gemeinschaftsküche könnte mit verfügbaren Räumen im unteren Belvedere, welche derzeit als Depot der Staatsgalerie verwendet werden für die Zeit der unbedingten Notwendigkeit dieser Aktion getauscht werden.

Der Ludwigstrakt ist im Ganzen für Bureauzwecke des Finanzministeriums, wofür er angeblich angesprochen wurde, völlig unbrauchbar. Wenn Ausgleichsverhandlungen nötig sind, könnten die jetzt von Bureaux und Parteien besetzten Räume in dem linken oder rechten Flügel des unteren Belvedere in Tausch gestellt werden.

3. Der sogenannten Gardegarten (Kammergarten) zwischen dem rechten Flügel des unteren Belvedere, dem Ludwigstrakt und der Abschlußmauer des Schwarzenberggartens eingebettet, sodaß dessen Einbeziehung nur künstlerisch für die Aufstellung von Plastiken sondern auch wegen des räumlichen Zusammenschlusses unbedingt nötig ist. Diesen Garten hat derzeit die polnische Gesandtschaft vom Hofärar gemietet, mit ¼ jähriger Kündigungsmöglichkeit beiderseits.
4. Das obere Belvedere, zunächst ohne die Nebenbauten. Im Hauptgebäude selbst ist derzeit im halben Parterretrakt links die amerikanische Kinderspeisung etabliert; diese Etablierung müßte zunächst wohl darauf beschränkt werden, daß der Atlantensaal (Parterremittelsaal) nicht mitbenützt wird, da er für uns notwendig ist.

Belvedere: Verwendung für Musealzwecke. z. Z. 4780 – IV – Abt. 10b vom 15. April 1921

An das Bundesministerium für Inneres und Unterricht, Unterrichtsamt!

In Erledigung des oben zitierten Erlasses berichtet die Direktion der österreichischen Staatsgalerie im Gegenstande:

Um der Direktion die Möglichkeit zu bieten den derzeitigen Bestand an Kunstwerken dem Publikum in einem größeren Teile zugänglich zu machen, ergibt sich die unabweisbare Notwendigkeit der Zuweisung des Oberen Belvedereschloßes in seiner Gänze, des Unteren Belvedere inklusive der den Ambraserhof einschließenden beiden Seitentrakte und des sogenannten Ludwigtraktes, welcher den Abschluß des reservierten Garten bildet, an die österreichische Staatsgalerie.

Diese Zuweisung hätte ohne Rücksicht auf die derzeitige amerikanische Aktion im Oberen Belvedere und die vermieteten Räume in den beiden Trakten des Ambraserhofes, sowie des Ludwigtraktes zu erfolgen. Der Direktion wäre dadurch die Möglichkeit geboten in dem vorerst der Benützung zuzuführenden oberen Schloße im eigenen Wirkungskreise Abschlußsicherungen gegen die von der amerikanischen Aktion benützten Räume durchzuführen und für die Sicherheit der oben unterzubringenden Kunstwerke entsprechend vorzusorgen.

Bezüglich der Inverwendungsnahme der einzelnen Objekte wird angeführt: das obere Schloß würde für die Barockkunst bis 1880, das untere Belvedere für die Werke der gotischen Zeit und späteren Barockzeit, und der Ludwigstrakt für die Aufnahme der modernen Kunst in Verwendung kommen.

Die Annahme als wären die Räume der angeführten Objekte für diesen Zweck zu reichlich gewählt, wäre eine irrige. Im Oberen Schloße muß vorerst auf die Prunkräume im I. Stock Rücksicht genommen werden. Es können in diesen Räumen nur eine beschränkte Zahl erlesener Werke untergebracht werden, welche den Charakter der Räume wahren und die Räume als eine Sehenswürdigkeit weiter gelten lassen. Hingegen können die im II. Stock gelegenen Räumlichkeiten einer größeren Ausnützung unterzogen werden. Die im linken Flügel im Erdgeschoß gelegenen Räume könnten gleichfalls für Ausstellungszwecke, jene von der Hilfsaktion benützten aber nach Freiwerden für kunstwissenschaftliche Vorträge, eventuell mit Lichtbildern, und als Depot- und Manipulationsräume in Benützung genommen werden. Die beiden Trakte des Ambraserhofes würden teilweise als Ausstellungsräume für Handzeichnungen, für die Unterbringung von Bureauräumen, dann als Depots, Werkstätten- und Manipulationsräume Verwendung finden, während der Ludwigstrakt – wie vorerwähnt – der derzeit zumeist in Frage kommenden modernen Kunst dienen würde.

Hinsichtlich der Anzahl der in vorbenannten Objekten unterzubringenden Werke berichtet die Direktion: Das Galerie-Inventar umfasst derzeit rund 2100 Werke, von den gewesenen Hofmuseen sind zusammen rund 100 Stück Kunstwerke der Galerie übergeben worden, sodaß derzeit die Direktion über 3000 Kunstwerke verfügt. In den Galerieräumen waren nach dem

letzten Katalog 175 Objekte aufgestellt. Nach deren Erweiterung durch Verlegung der Ephesos-sammlung, der derzeitigen Depots und Bureauräume, sowie Inbenützungnahme einer Anzahl der gegenwärtig vermieteten Räumlichkeiten wird sich die Exponierung von Objekten auf beiläufig 500 erhöhen. Im oberen Schloße, wo in erster Linie die im II. Stock und im Erdgeschoß gelegenen Räume für eine größere Anzahl Objekte in Betracht kommen, würden rund 300, im Ludwigstrakt gleichfalls 300 Kunstwerke untergebracht werden können, sodaß von dem genannten Inventarbestand kaum die Hälfte der besten Werke zur Ausstellung gelangen können. Mit dieser Anzahl der unterzubringenden Kunstwerke.

Um die Bestände der österreichischen Staatsgalerie in ihrer Gänze der Oeffentlichkeit zugänglich machen zu können, ja um überhaupt den Begriff dieser Kunstsammlung zu auswirken-dem Leben zu führen und auch eine freie Weiterentwicklung zum Ausbau zu ermöglichen, müssen von den Bauten des Belvederekomplexes für die Zwecke der Staatsgalerie als unbedingt notwendig angefordert werden: das Hauptschloß des oberen Belvedere mit allen Räumen des Erd-, Haupt- und Obergeschoßes, das untere Belvedere wie der den Kammergarten abschließende Ludwigstrakt im Westen des unteren Belvederebaues.

Die museale Gliederung der Bestände der österreichischen Staatsgalerie baut sich auf der ungeteilten Zuweisung dieser Bauteile folgendermaßen auf: die 14 Haupträume des unteren Belvedere – derzeit drei von den ephesischen Antiken belegt – werden zur Aufnahme der gotischen Kunst Skulpturen und Plastik bis zur Zeit des Frühbarocks herangezogen. Einmal erscheint die Kunstblüte der gotischen Periode auf dem Boden Oesterreichs besonders reich, so daß ihr unbedingt ein größerer Raum zur vollkommenen Darstellung zugewiesen werden muß und andererseits sind gerade im unteren Belvedere mehrere Räume in dem ursprünglichen barocken Charakter erhalten, die als solche in weitaus stärkeren Maße als bisher zur musealen Wirkung ihrer eigenen künstlerischen Werte gebracht werden müssen. So ergibt sich aus den Voraussetzungen des Baues selbst die Art der Aufstellung der Bestände aus gotischer bis frühbarocker Zeit: in den durch spätere Umgestaltung in ihren ursprünglich barocken Raumeindruck verlorenen Sälen werden Plastiken und Gemälde vereint wie in der Zeit ihrer Entstehung zu unmittelbarer Wirkung verbunden aufgestellt, während den Marmorsälen mit ihrer ursprünglichen Dekoration Kunstwerke nur soweit eingefügt werden dürfen, daß sich die Wirkung der beiden künstlerischen Elemente nicht schädigt, sondern gerade durch den stärksten Zusammenklang ihrer innerlich über alle Zeitdifferenz ihrer Entstehung hin verwandten künstlerischen Energien zu größter Intensität des Eindrucks steigern. ##

Das Hauptgeschoß des oberen Belvedere nimmt als repräsentativer Rahmen die Kunst des Hochbarocks und der nachfolgenden künstlerischen Generationen auf. Von den großen Sälen müssen zwei für die kirchlichen, je einer für die Porträt-, Landschafts- und Stillebenkunst der

barocken Kunst herangezogen werden, so zwar, daß gerade die wenigen teilweise in ihrer ursprünglichen Erscheinung erhaltenen Räume mit der Kunst ihrer Zeit zur stärksten Einheit der künstlerischen Wirkung zusammengefaßt werden. Die Kunst des Klassizismus, die in Füger ihre weitreichendste künstlerische Persönlichkeit, muß in zwei Räumen dargestellt werden können, wie auch große Säle, z.B. die Schöpfungen Krafft's und Amerling's und die monumentalen Werke Canon's und Makart's in geschlossenem Umfange aufzunehmen haben. Der große Bibliotheksraum ist mit seiner Einrichtung als Benützerraum für die Sammlung der Zeichnungen### Die Räume mit barocker Erscheinung werden durch Aufstellung größerer Werke plastischer Kunst museal hervorzuheben und als seltene Steigerungen würden die großen Räume des Stiegenhauses, des Marmorsaales, wie der Flügelpavillons mit Kapelle und Goldsaal sich mit den Kunstwerken der barocken Zeit zu stärkster Vorstellung barocker Gesamtkunst vereinigen und diesen Höhepunkt der österreichischen Kunstentwicklung in unvergleichlicher Weise zur Anschauung bringt, die vielen kleinen Räume des Obergeschoßes sind in ihrer Gänze zur Aufnahme der ## Kunst des 19. Jahrhunderts ## bestimmt. Die einzigartige Sammlung der Werke Waldmüller's wird sich zum ersten Mal in dem reichen Umkreis der Altwienerkunst voll entfalten, und # zur impressionistischen Zeit fortgeführt, soll die österreichische Kunstentwicklung von der hochbarocken Zeit bis zum Ausgang des ##Jahrhunderts ## in den Hauptgeschoßen des oberen Belvederes in Erscheinung treten. Die Erdgeschoßräume sind für Depotzwecke unerläßlich notwendig: nicht nur für die der Galerie gehörigen Kunstobjekte, die aus galerietechnischen Gründen von der Ausstellung gesondert sind, sondern auch für das ungefähr 2000 Werke umfassende staatliche Kunstwerkedepot, dessen Verwaltung der Direktion der Staatsgalerie übertragen ist. Ein großer Saal mit einem Nebenraum, der schon seinerzeit für Kinovorführungen verwendet wurde, muß als Vortragssaal herangezogen werden, der Galeriedirektion die Möglichkeit zu geben Vorträge und Arbeitsgemeinschaften, wie sie an anderen Museen zum Vorteile für die weitere Öffentlichkeit bestehen ## einzurichten. Räume werden ferner für Werkstätte, photographisches Atelier wie für Dienstwohnungen des Aufsichtspersonales notwendig.

Der dritte große Komplex der Sammlungen der Staatsgalerie: die Werke der modernen Kunst, ihres Umfanges sowohl, wie überhaupt ihrer ganz anders gearteten künstlerischen Gesinnung, die den barocken Charakter der Architektur nur schädigen würde, wie dieser wieder beeinträchtigend auf die Kunstwerke selbst wäre, müssen im sogenannten Ludwigstrakt untergebracht werden. Der Bau, der als weniger prägnante Zweckarchitektur ohne stärker bestimmten historischen Charakter den Kammergarten gegen die Baugruppe des Gardekomplexes abriegelt, ist ### mit einigen Adaptierungen vollkommen für die Zwecke der Aufstellung modernen Kunst umgestalten. Während in den unteren hohen Räumen z.B. die großen Gemälde von Klimt und Klinger, wie die bedeutenderen Plastiken unterzubringen wären, kämen in das Obergeschoß in

intimeren Räumen kleinerer Dimensionen die Werke des österreichischen, deutschen und französischen Impressionismus zur Darstellung, wie auch für die Kunstproduktion der unmittelbaren Gegenwart Räume reserviert bleiben müßten. Nur wenn die volle Zuweisung aller angesprochenen Belvederebauten erfolgt, kann sich die Aufstellung und Entwicklung der Galerie in voller Freiheit durchführen lassen, ungehemmt in der Disposition aller Bestände durch Raummangel oder erst fallweise Zuweisung, die eine ständige Gefährdung in der musealen Durcharbeit, des Materials bieten muß. Denn das wertvollste einer Galerie ist der Raum und nur in der vollen Auswertung aller seiner Möglichkeiten für die sichtbare Darstellung geistiger Taten und Entwicklungen die ein einsichtige Förderung dieser Kulturtätigkeit gibt, ist die Gewähr für die größte Wirkungsmöglichkeit des nationalen Kunstbesitzes gegeben.

Am 20. April 1921

An das Bundesministerium für Inneres und Unterricht, Unterrichtsamt!

In Befolgung des oben zitierten Erlasses berichtet die unterzeichnete Direktion im Gegenstande:

Um die Bestände der österreichischen Staatsgalerie in ihrer Gänze der Öffentlichkeit zugänglich machen zu können, ja um überhaupt den Begriff dieser Kunstsammlung zu auswirkendem Leben zu führen und auch eine freie Weiterentwicklung in ihrem Ausbau zu ermöglichen, müssen von den Bauten des Belvederekomplexes für die Zwecke der Staatsgalerie als unbedingt notwendig angefordert werden: das Hauptgebäude des oberen Belvedere mit allen Räumen des Erd-, Haupt- und Obergeschoßes, das untere Belvedere wie der den Kammergarten abschließende Ludwigstrakt im Westen des unteren Belvederbaues.

Die museale Gliederung der Bestände der österreichischen Staatsgalerie baut sich auf der ungeteilten Zuweisung dieser Bauteile folgendermaßen auf: die vierzehn Haupträume des unteren Belvedere – derzeit drei von den ephesischen Antiken belegt – weder zur Aufnahme der gotischen Kunst (Malerei und Plastik) bis zur Zeit des Frühbarocks herangezogen. Einmal erscheint die Kunstblüte der gotischen Periode auf dem Boden Oesterreichs besonders reich, so daß ihr unbedingt ein größerer Raum zur vollkommenen Darstellung zugewiesen werden muß und andererseits sind gerade im unteren Belvedere mehrere Räume in dem ursprünglichen barocken Charakter erhalten, die als solche in weitaus stärkerem Maße als bisher zur musealen Wirkung ihrer eigenen künstlerischen Worte gebracht werden müssen. So ergibt sich aus den Voraussetzungen des Baues selbst die Art der Aufstellung der Bestände aus gotischer bis frühbarocker Zeit; in den Sälen, die durch spätere Umgestaltung in ihren ursprünglich barocken Raumeindruck verloren haben werden Plastiken und Gemälde vereint wie in der Zeit ihrer Entstehung zu unmittelbarer

Wirkung verbunden aufgestellt, während den Marmorsälen mit ihrer ursprünglichen Dekoration Kunstwerke nur soweit eingefügt werden dürfen, daß sich die Wirkung der beiden künstlerischen Elemente nicht schädigt, sondern gerade durch den stärksten Zusammenklang ihrer innerlich über alle Zeitdifferenz ihrer Entstehung hin verwandten künstlerischen Energien zu größter Intensität des Eindrucks steigern. Die Nebenräume des unteren Belvedere werden für Depots von Kunstwerken der genannten Epochen, für? Bureaux, Aufseherwohnungen für ständige Ueberwachung benötigt.

Das Hauptgeschoß des oberen Belvedere nimmt als repräsentativer Rahmen die Kunst des Hochbarocks und der nachfolgenden künstlerischen Generationen auf. Von den großen Sälen müssen zwei für die kirchliche, drei für die Porträt-, Landschafts- und Stillebenkunst der barocken Kunst herangezogen werden, so zwar, daß gerade die wenigen, teilweise in ihrer ursprünglichen Erscheinung erhaltenen Räume mit der Kunst ihrer Zeit zur stärksten Einheit der künstlerischen Wirkung zusammengefaßt werden. Die Kunst des Klassizismus, die in Füger ihre weitreichendste künstlerische Persönlichkeit hat, muß in zwei Räumen dargestellt werden können, wie auch große Säle die spätere Zeit z.B. die Schöpfungen Krafft's und Amerling's und die monumentalen Werke Canon's und Makart's in geschlossenem Umfange aufzunehmen haben. Der große Bibliotheksraum ist mit seiner Einrichtung als Benützerraum für die Sammlung der Aquarelle, Zeichnungen und kleinen Objekte zu übernehmen, in den Eckpavillons kommen geeignet kleiner Plastiken und Miniaturen in Vitrinen zur Aufstellung. Die Räume mit barocker Erscheinung werden durch Aufstellung größerer Werke plastischer Kunst museal hervorzuheben und als seltene Steigerungen würden die großen Räume des Stiegenhauses, des Marmorsaales, wie der Flügelpavillons mit Kapelle und Goldsaal sich mit den Kunstwerken der barocken Zeit zu stärker Vorstellung barocker Gesamtkunst vereinigen und diesen Höhepunkt der österreichischen Kunstentwicklung in unvergleichlicher Weise zur Anschauung bringt, die vielen kleinen Räume des Obergeschoßes sind in ihrer Gänze zur Aufnahme der intimen Kunst des XIX. Jahrhunderts (Biedermeier bis Pettenkofen) bestimmt. Die einzigartige Sammlung der Werke Waldmüller's wird sich zum ersten Male in dem reichen Umkreis der Altwienerkunst voll entfalten, und bis zur impressionistischen Zeit fortgeführt, soll die österreichische Kunstentwicklung von der hochbarocken Zeit bis zum Ausgang des XIX. Jahrhunderts – ab 1800 im Vergleich mit vorzüglichen Beispielen der internationalen Kunstentwicklung, ganz ähnlich wie beispielsweise in Berlin (Nationalgalerie) oder München (neue Staatsgalerie) – in den Hauptgeschoßen des oberen Belvederes in Erscheinung treten. Die Erdgeschoßräume sind für Depotzwecke unerläßlich notwendig: nicht nur für die der Galerie gehörigen Kunstobjekte, die aus galerietechnischen Gründen von der Ausstellung gesondert sind, sondern auch für das ungefähr 1000 Werke umfassende staatliche Kunstwerkedepot, dessen Verwaltung der Direktion der Staatsgalerie übertragen ist. Ein großer

Saal mit einem Nebenraum, der schon seinerzeit für Kinovorführungen verwendet wurde, muß als Vortragssaal herangezogen werden, um der Galeriedirektion die Möglichkeit zu geben, Vorträge und Arbeitsgemeinschaften, wie sie an anderen Museen zum Vorteile für die weitere Öffentlichkeit bestehen außerdem sind Räume für wechselnde Ausstellungen aus Privatbesitz u. dgl. einzurichten. Räume werden ferner für Werkstätte, photographisches Atelier wie für Dienstwohnungen des Aufsichtspersonales notwendig.

Der dritte große Komplex der Sammlungen der Staatsgalerie: die Werke der modernen Kunst, ihres Umfanges sowohl, wie überhaupt ihrer ganz anders gearteten künstlerischen Gesinnung, die den barocken Charakter der Architektur nur schädigen werde, wie dieser wieder beeinträchtigend auf die Kunstwerke selbst wäre, müssen im sogenannten Ludwigstrakt untergebracht werden. Der Bau, der als weniger prägnante Zweckarchitektur ohne stärker bestimmten historischen Charakter den Kammergarten gegen die Bautengruppe des Gardekomplexes abriegelt, ist mit Einbeziehung des Kammergartens, der besonders geeignet ist zur Aufstellung modernen Skulpturen, mit einigen Adaptierungen vollkommen für die Zwecke der Aufstellung modernen Kunst umzugestalten. Während in den unteren hohen Räumen z.B. die großen Gemälde von Klimt und Klinger, wie die bedeutenderen Plastiken unterzubringen wären, kämen in das Obergeschoß in intimeren Räumen kleinerer Dimensionen die Werke des österreichischen, deutschen und französischen Impressionismus zur Darstellung, wie auch für die Kunstproduktion der unmittelbaren Gegenwart Räume reserviert bleiben müßten. Nur wenn die volle Zuweisung aller angesprochenen Belvederebauten erfolgt, kann sich die Aufstellung und Entwicklung der Galerie in voller Freiheit durchführen lassen, ungehemmt in der Disposition aller Bestände durch Raum-mangel oder erst fallweise Zuweisung, die eine ständige Gefährdung in der musealen Durcharbeit, des Materials bieten muß. Denn das wertvollste einer Galerie ist der Raum und nur in der vollen Auswertung aller seiner Möglichkeiten für die sichtbare Darstellung geistiger Taten und Entwicklungen die ein einsichtige Förderung dieser Kulturtätigkeit gibt, ist die Gewähr für die größte Wirkungsmöglichkeit des nationalen Kunstbesitzes gegeben.

Die geschilderte, notwendige museale Inverwendungnahme der Baulichkeiten hat zur unerlässlichen Voraussetzung, daß die Gebäude als Ganzes und ungeteilt der Direktion der Staatsgalerie in verantwortliche Verwaltung gegeben werden. Das untere Belvedere beherbergt derzeit noch Mietparteien und Bureaux von Hilfsaktionen, der Ludwigstrakt Materialdepots und Dienerwohnungen, das obere Belvedere Küchen und Speiseräume der amerikanischen Kinderhilfsaktion. Es erscheint vollkommen unzulässig und muß ohne Umschweife als widersinnig bezeichnet werden, diese derzeit noch für nichtmuseale Zwecke in Verwendung stehenden Räume und Bauteile anders oder anderweitig verwalten zu lassen als vom entscheidenden Gesichtspunkt der musealen Ansprüche und nötigen Erfordernisse. Alle Zugänge, Haupt- und Nebeneingänge, der

vom Gebäude des unteren Belvedere eingeschlossene Hof, der Abschluß des Kammergartens gegen den Ludwigstrakt, gegen den großen Belvederegarten und gegen das untere Belvedere, die sachgemäße Absperrung und Trennung der Museumsräume von den noch anders verwendeten Teilen müssen unter steter Kontrolle und nach Weisung der einheitlichen musealen Verwaltung gesichert werden. Die Baulichkeiten des oberen und unteren Belvedere selbst sind Kunstwerke, sie gehören zu den edelsten Schöpfungen der österreichischen Barockkunst, genau so wie die ihr Inneres schmückenden Decken- und Wandmalereien, wie ihr plastischer Schmuck von Raphael Donner und Permoser, genau so wie die Kunstwerke, welche sie museal zu beherbergen haben. Die Verantwortlichkeit für diese wie für jene Objekte ist unteilbar, die Verwaltung nur vom übergeordneten Standpunkt der musealen Zweckbestimmung möglich und gerechtfertigt.

Beigeschlossen wird eine Planskizze mit schlagwortartiger Charakterisierung der geplanten Verwendung der Räume.

Die Direktion der österreichischen Staatsgalerie.

11. Mai 1921

An das Bundesministerium für Inneres und Unterricht, Unterrichtsamt!

Im Hinblick auf die zu gewärtigende allgemeine Weisung, daß die offiziellen amtlichen Bezeichnungen „Staats-“ und „staatlich“ in solche des Bundes zu verändern sind, stellt die unterzeichnete Direktion den Antrag die „Oesterreichische Staatsgalerie“ in Hinkunft als „Oesterreichische Galerie“ zu bezeichnen, ohne daß das Wort „Staats-“ durch „Bundes-“ ersetzt wird, weil eine derartige Benennung im internationalen Verkehr, auf den es ankommt, gar nicht geläufig ist, während das Wort, österreichisch, das in gleicher Weise den Begriff des Bundes ausreichend charakterisiert, zur sachlichen Kennzeichnung notwendig ist.

Die Direktion der österreichischen Staatsgalerie.

Dr. F.M. Haberditzl

Bundesministerium für Inneres und Unterricht
zember 1920

Wien, am 25. De-

Unterrichtsamt

Z. 20941 – 1920 IV-Abt.10b

An die Direktion der österreichischen Staatsgalerie in Wien

(Begleitbrief)

Entwurf zu einem Aktionsprogramm für die Organisation der Kunstmuseen.

Im Augenblick, in dem die vormaligen kaiserlichen Kunstsammlungen in die staatliche Verwaltung übergehen und mit dem bereits von früher her staatlichen Besitz gleicher Art zu einer Einheit sich vereinigen, ist es notwendig, sich über die Hauptlinien der dadurch der staatlichen Kunstverwaltung erwachsenden Arbeit Rechenschaft zu geben. Dadurch, dass früher kaiserliche und staatliche Sammlungen mit teilweise gleichen Aufgaben nebeneinander bestanden, waren der Entwicklung bei der gewisse Schranken gezogen; ein organischer Aufbau im modernen Geiste und eine volle Auswertung dieser Schätze für die allgemeine Bildung waren durch diese Umstände unmöglich gemacht. Aber auch abgesehen davon waren eingreifende Reformen längst fällig geworden; sowohl die im kunsthistorischen, wie die im naturhistorischen Staatsmuseum vereinigten Sammlungen kämpfen – sowie bekanntlich auch die Nationalbibliothek – seit Jahren mit einem schweren Raummangel, der jede Entwicklung und Modernisierung dieser Sammlungen unterband und unterbindet; gleich unerträglich sind die räumlichen Verhältnisse der österreichischen Staatsgalerie. Dazu kommt, dass neu übernommene Bestände – wie die Gobeline – eine Unterbringung erfordern. Die tief greifenden Umwälzungen, die sich vollzogen haben, machen es unvermeidlich, den ohnedies den schwersten Gefährdungen ausgesetzten Kulturbesitz Oesterreichs in eine den neuen Verhältnissen entsprechende Ordnung zu bringen. Der Augenblick, in dem diese in Angriff genommen wird, macht aber ein überlegtes und wohlbedachtes Vorgehen doppelt zur Pflicht. Die finanziellen Schwierigkeiten des Staates fordern die äußerste Sparsamkeit, die sich sowohl in tunlichster Schonung des Bestehenden, als auch in möglichster Zweckmässigkeit aller zu unternehmenden Schritte äußern muss. Dabei ist aber anderseits fest im Auge zu behalten, dass die wissenschaftlichen und künstlerischen Institute eines der wenigen Kapitalien bilden, die Oesterreich nach dem Zusammenbruch verblieben sind und dass es eine Hauptaufgabe der Kunstverwaltung sein muss, mit Hilfe dieser Institute Oesterreich und Wien die kulturelle Bedeutung zu erhalten und auch für die Zukunft zu sichern, die ihnen innerhalb der deutschen Kulturgemeinschaft gebührt.

Diese Gründe geben die Veranlassung, zunächst ein allgemeines Programm für eine Organisation der Museen vorzubereiten, das in allen Einzelheiten noch ausgebaut werden, im Ganzen aber als Richtschnur für die bevorstehende Arbeit dienen soll. Hierbei wurde von einem ausführlichen Programm ausgegangen, das seitens der Museumskommission ausgearbeitet worden war und in allen wesentlichen Zügen die Grundlage der folgenden Ausführungen bildet.

Das Ziel dieser Organisation ist, den gesamten öffentlichen Kunstbesitz zu einem möglichst lebendigen Kulturfaktor zu machen und allen, was er an wissenschaftlichen, künstlerischen und allgemeinen Volksbildungswerten enthält, zu voller Wirkung aus ihm herauszuholen. Die Konzentration hat eine Vereinfachung der Ven# einen rationellen Ausgleich zwischen den bestehenden Instituten und die klare Abgrenzung ihrer Arbeitsgebiete zur Voraussetzung # Reform muss durchgeführt werden, ohne die historischen Organismen? Der im Lauf der Jahrhunderte gewachsenen Sammlungen unnötig zu stören, ohne wesentliche Ansprüche an eine finanzielle Beihilfe des Staates zu stellen und endlich, ebensowohl aus kulturellen Gründen wie mit Rücksicht auf die Bestimmungen des Friedensvertrages, dass trotz mancher Ausscheidungen eine Wertminderung der österreichischen Kunstsammlungen eintritt.

Zu diesen Zwecken wird vorgeschlagen, den ganzen ## dieser Art nach folgenden Gesichtspunkten zu gruppieren, wobei zu bemerken ist, dass die in Aussicht genommenen Sammlungen fast alle bereits bestehen und nur durch klarere Fassung ihres Arbeitsprogramms? und durch einen Ausgleich mit den anderen Instituten ein schärferes Profil erhalten sollen. Ferner sei hervorgehoben, dass durch die folgende Zusammenstellung über die künftige organisatorische Zusammenfassung oder Einzelgestaltung der Sammlungen nichts besagt sein soll, so wie auch die Frage der räumlichen Unterbringung zunächst außer Diskussion bleibt. Es handelt sich zunächst nur um eine naturgemäss nur im Lauf der Jahre und nach Maßgabe der sich bietenden Möglichkeiten effektiv durchzuführende rationelle Gruppierung des in den Sammlungen und für die Sammlungen zur Verfügung stehenden Materials, wobei der größere Teil der geplanten Konzentrierungen im Rahmen der normalen Verwaltung und ohne Inanspruchnahme besonderer Geldmittel durchgeführt werden kann.

Da aber die Uebernahme der Gobelins in die staatliche Verwaltung oder die Widmung des Oberen Belvederes zu musealen Zwecken auch tiefer einschneidende Maßnahmen unvermeidlich machen, ist es unerlässlich, schon jetzt auch bezüglich solcher Schritte, die praktisch erst für einen viel späteren Zeitpunkt in Betracht kommen, ein allgemeines, grundsätzliches Aktionsprogramm aufzustellen. Dessen Elemente wären:

- Die Graphische Sammlung, gebildet aus den Handzeichnungen und graphischen Blättern der Albertina, Nationalbibliothek, Fideikomißbibliothek, des Kunsthistorischen Staatsmuseums und der ehemaligen Baubehörden des Hofes, wobei eventuell Teile der

Ornamentstichsammlung des österreichischen Museums und der Sammlung der Akademie der bildenden Künste auf dem Wege der Vereinbarung mit heranzuziehen wären; die beiden letztgenannten Sammlungen bleiben als selbständige, bestimmten Zwecken dienende Sondersammlungen neben der allgemeinen graphischen Sammlung bestehen.

Die Gemädegalerie alter Meister, internationale Sammlung unter Heranziehung der in Betracht kommenden Bilder der Estensischen Sammlung und aus ehemals kaiserlichen Schlössern.

- Die Galerie moderner Gemälde und Skulpturen seit Beginn des XIX. Jahrhunderts mit Beständen aus der Staatsgalerie und dem kunsthistorischen Museum.
- Die Oesterreichische Galerie. Sammlung älterer österreichischer Gemälde und Skulpturen aus den Beständen der Staatsgalerie, des Hofmuseums, des Oesterreichischen Museums, der Akademie, der Nationalbibliothek, des Münzamtes, Heeresmuseums etc.
- Die Sammlung der Akademie der bildenden Künste, Sammlung qualitativ hervorragender Gemälde und hervorragender Gemälde und eventuell einzelner Skulpturen, bei deren Sammlung und Aufstellung weniger wissenschaftlich – systematische, als künstlerische Gesichtspunkte maßgebend zu sein haben.
- Die Skulpturensammlung, internationale Sammlung von Groß- und Kleinplastiken mit Ausnahme der antiken, österreichischen und modernen, sowie derjenigen, die ihrem Charakter nach ins Kunstgewerbemuseum gehören.
- Die Aegyptisch-orientalische Sammlung.
- Die Antikensammlung aus den Beständen des kunsthistorischen Staatsmuseums, des Oesterreichischen Museums, der Estensischen Sammlung, Akademie etc. unter Ausgleich mit der Anthropologisch-ethnographischen Sammlung.
- Die Kunst- und Schatzkammer, unter Unterstellung der beiden Schatzkammern, im wesentlichen aus den Beständen der jetzigen Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe unter Heranziehung der Bestände der Estensischen Sammlung und des verstreuten ehemals kaiserlichen Besitzes auszubauen; diese Sammlung, der die Sammlung der Musikinstrumente anzuschließen wäre, hätte der Hauptsache nach den alten Kunstbesitz der Habsburger bis 1700 oder 1740 zu umfassen.
- Die Waffensammlung, unter Heranziehung von Beständen des Heeresmuseums und der ehemaligen Hofgewehrkanmer.
- Die Gobelinsammlung aus den Beständen des ehemals kaiserlichen Besitzes einschliesslich der Estensischen Stücke, eventuell # Ausscheidung einzelner an das Kunstgewerbemuseum zu gebenden oder dekorativ zu verwendenden Stücke.

- Das Kunstgewerbemuseum (Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie) gebildet aus den Beständen des Oesterreichischen Museums, den nach den obigen Gesichtspunkten auszuscheidenden Objekten der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, den Teppichen und weiteren Gegenständen des ehemals kaiserlichen Besitzes, (Hofmobiliendepot, Schösser, etc.) soweit sie nicht in das Programm der Kunst- und Schatzkammer fallen, endlich aus ostasiatischen Kunstwerken des naturhistorischen Staatsmuseums.
- Die Sammlung der antiken Münzen.
- Die Sammlung der Medaillen und neueren Münzen, unter Ergänzung der Bestände der bisherigen Sammlung durch solche des Münzamtes.
- Das Museum der Gipsabgüsse aus den Beständen des Oesterreichischen Museums, der Akademie der bildenden Künste, der archäologischen Sammlung und anderer Stellen, soweit sie nicht durch spezielle Zwecke an diese gebunden sind.
- Die Anthropologisch-ethnographische Sammlung, die hier einbezogen wird, weil zwischen ihr und den Beständen der bisherigen Antikensammlung und denen des Museums für Volkskunde ein Ausgleich zu erfolgen hätte.

Dieses Programm, dessen Durchführung, wie bereits dargelegt wurde, nur schrittweise und nach Maßgabe der sich bietenden Möglichkeiten zu erfolgen hätte, würde, abgesehen von den grossen Verwaltungs- und museumstechnischen Vorteilen und dem Gewinn für die Wissenschaft und die allgemeine Volksbildung, ermöglichen, dass einzelne Bestände der Sammlungen ohne jede kulturelle Schädigung ausgeschieden werden könnten. Diese Ausscheidung hätte sich zunächst auf Dubletten im engeren Sinne des Wortes zu erstrecken, d.h. auf solche Gegenstände, von denen zwei oder mehrere gleichwertige Exemplare vorhanden sind; in weiterer Folge auch auf solche Objekte, die durch das Zusammenlegen der Sammlungen zu einem unnötigen Ballast für diese geworden sind. Dieser Dublettenfonds soll eine ausschliesslich zu Gunsten der Sammlungen zu verwertende Reserve bilden und die Museen instandsetzen, die gegenwärtige schwere, sie alle in ihrer Existenz bedrohende Krise zu überstehen.

Bezüglich der Durchführung dieser Ausscheidung und der ganzen Frage der finanziellen Bedeckung des vorstehenden Programms liegen gleichfalls konkrete und ausführliche Vorschläge der Museumskommission vor. Die darüber mit dem Finanzamte zu führenden Verhandlungen haben noch nicht jene Klärung ergeben, welche eine weitere Diskussion dieser Projekte gestatten würde. Dieses hätte sich vielmehr für den Augenblick auf den im engeren Sinne des Wortes fachlichen Teil des Programms zu beschränken.

Oesterreichisches Museum.

Zächerl: Pygmalion, Bleirelief

Oesterreichischer Meister um 1800, Mythologische Szenen (# an dem Leben des ##). Zwei Bleireliefs

Donner, G.R., Faun und Amor. Bleiplakette

Donner, G.R., Nympe, Bleifigur

Donner, G.R., Zwei Kinderporträts, Bleireliefs

Hagenauer, Maria Magdalena, Bleifigur

Hagenauer, Apostel Petrus, Bleifigur

Schaller, Verwundeter Krieger, Bleifigur

Merville, Denkmalsentwurf für Kaiser Katharina II. von Russland, Blei

Giuliani, Chronos enthüllt Veritas

Giuliani, Christus im Grabe, Marmorrelief

Oesterreichisch, Madonna, Buchsholz, Art des Messerschmidt

Zauner, Genius Bornii, Gips

Zauner, Zwei Giebelfiguren, Modelle in roten Ton

Zauner, Kaiser Josef II. Entwurf in Wachs

Messerschmidt, Charakterkopf, Holz und Wachs

Messerschmidt, Vier Charakterköpfe, Marmor

A. Gemäldesammlung des kunsthistorischen Museums

1396 D. Pfenning, Die Kreuzigung

1397 Meister R.F., Christus auf dem Oelberg

1398 Meister R.F., Die Geisselung

1399 Meister R.F., Die Kreuztragung

1400 Meister R.F., Die Kreuzigung

1401-3 Werkstatt des Meisters R.F., Altarbild mit zwei Flügeln: Tod Mariae mit Heiligen auf den Flügeln

1404 Oberdeutsch XV. Jh., Christus am Kreuz vor Goldgrund mit vier Heiligen

1403 a/b/c Pacher Werkstätte

1474a Oesterreichisch: Männliches Bildnis

1418 Huber, Kreuzigung

1417 Huber, Kreuzaufrichtung

1692 -c Oesterreichisch, Heiligenszenen auf Goldgrund

B. Gemäldesammlung des kunsthistorischen Museums

- 1554 Gran, Dianas Aufnahme in den Olymp
- 1555 Gran, Christus auf dem Oelberg
- 1556 Gran, Hl. Familie
- 1557 Gran, Hl. Elisabeth
- 1558 Kremser-Schmidt, Kreuzigung
- 1559 Kremser-Schmidt, Christus und die Samariterin
- 1560 Kremser-Schmidt, Christus heilt die Blinden
- 1564 Wagenschön, Christi Auferstehung
- 1565 – 70 Tamm, Blumen und Früchte
- 1573 – 76 Strudel, Putti mit Blumen
- 1577 Strudel, Beweinung Christi
- 1579 Kupetzky, Selbstporträt
- 1594, Frau mit Knaben
- 1584, Knoller, Maler Josef Rosa
- 1584a Knoller, Grundsteinlegung des Konkordiatempels in Laxenburg
- 1586 Rottmayr, Iphigenie in Aulis
- 1588 Altomonte, Christus am Kreuz
- 1589 Altomonte, Susanna
- 1593 Meytens, Selbstbildnis
- 1593a Meytens, Doppelporträt
- 1593b Meytens, Selbstbildnis
- 1595 Faistenberger, A, Berglandschaft
- 1606 Schuppen, Maler Parocel
- 1607 Schuppen, Männliches Bildnis
- 1612 Maulpertsch, Skizze zu einem Altarbild
- 1612 a-d Maulpertsch, Skizze zu einer Decke, Skizzen: Biermann I. Abb., 290, 291, 293
- 1634 Fischer, V. Allegorie
- 1716, 1717 Maron, Bildnis Maria Theresia, Josef II.
- 1561-63 Seybold, Bildnisköpfe
- 1673, 1674 Ferg, 2 Jahrmärkte
- 1660 Faistenberger, Josef. Landschaft
- 1661 Faistenberger, Josef. Landschaft
- 1662 Sambach, Kinderbacchanal
- 1663 Troger, Christus auf dem Oelberg

1693- 96 Brand, Chr. H. Waldlandschaften

Die Gemälde von F.H. Füger, J.B. Lampi d. Ae. Und d.J.

C. Sammlung von Skulpturen und industriellen Gegenständen

Rauchmiller, Bacchantengruppe, Elfenbein

Rauchmiller, Apollo und Daphne, Elfenbein

Steindl, Josef I. Reiterfigur, Elfenbein

Steindl, Karl VI., Reiterfigur, Elfenbein

Steindl, Leopold I. Reiterfigur, Elfenbein

Schneck; St. Michael und Lucifer, Elfenbein (Tirol 1742 – 1784)

Hagenauer, Prometheus (Blei)

Hagenauer, Pieta und zwei Apostelfiguren, Blei

Donner, G.R., Merkur und Venus, Parisurteil, Venus und Vulkan

Donner, G.R., Hagar in der Wüste und Christus und die Samariterin.

Moll, Franz I. Bronzestatuette

Donner, Math. Kaiser Karl VI. und Kaiserin Elisabeth, Reliefs

Messerschmidt, Josef II. Bleibüste, Isabella von Parma, Relief

Wiener Arbeit, Franz I. Bleibüste

Stemolak, David und Goliath

[weitere Listen mit verschiedenen Korrekturen]

Wien, am 13. Juni 1921

Bundesministerium für Inneres und Unterricht. Unterrichtsamt Z. 13201 – IV. Abt. 10b Organisation des Musealwesens.

An die Direktion der Staatsgalerie in Wien

In den am 4. und 8. Februar l. J. in Angelegenheit der Organisation des österreichischen Musealwesens im Unterrichtsamt stattgefundenen Sitzungen, bei denen in theoretischer Form die Frage eines klaren Arbeitsprogrammes jeder einzelnen Sammlung und eines eventuellen Ausgleich zwischen den Sammlungen erörtert worden ist, wurde vereinbart, daß sich jede Sammlungsleitung selbst darüber schlüssig werden solle, ob sie einen Ausbau ihrer Sammlungen aus fremden Beständen für notwendig erachte, und welche Gegenstände aus anderen Sammlungen nach ihrer Ansicht für eine solche organische Ausgestaltung etwa in Betracht kämen, sowie welche Gegenstände ihrer eigenen Bestände sie selbst im Interesse einer besseren Ordnung der Dinge an andere Sammlungen abzutreten in der Lage wäre. Da das Bundesministerium für

Inneres und Unterricht Unterrichtsamt wohl annehmen kann, daß sich alle interessierten Direktionen indessen die beiden in Betracht kommenden Kategorien von Gegenständen zurecht gelegt haben werden, wobei es sich naturgemäß nicht um detaillierte und definitive Listen, sondern um eine ungefähre Bezeichnung allgemeiner Gruppen handelt, so stellt es nunmehr an die Direktion das Ersuchen, ihm einen gegenständlichen Bericht bis zum 30. September l. J. vorzulegen, damit auf Grund dieser Berichte möglichst bald eine neuerliche mündliche Erörterung der Frage unter Heranziehung aller interessierten Fachleute stattfinden könne.

Irgend welche praktische Folgerungen waren vor Festlegung der Prinzipienfragen und vor Regelung der Raumfrage aus dem zu erstattenden Berichte nicht zu ziehen.

Vom Bundesministerium für Inneres und Unterricht, Unterrichtsamt

Am 16. September 1921

An das Bundesministerium für Inneres und Unterricht, Unterrichtsamt!

In Befolgung des Erlasses, Z. 13204 – IV – Abt 10b vom 15. Juni 1921, berichtet die unterzeichnete Direktion, daß sie sich darüber klar schlüssig ist, eine organische Ergänzung ihrer Bestände durch Einverleibung kleinerer Gruppen aus fremden Beständen als unbedingt notwendig zu bezeichnen.

Diese erforderlichen Ergänzungen umfassen:

- A. 12-15 Gemälde des 15. Jahrhunderts
aus der Gemäldegalerie des kunsthistorischen Museums
- B. Die Gemälde der österreichischen Barockmaler
aus der Gemäldegalerie des kunsthistorischen Museums
- C. An 25 Skulpturen (Reliefs, Porträtbüsten und Figuren) von österreichischen Bildhauern der Barockzeit
aus der Sammlung der Waffen und kunstindustriellen Gegenstände im kunsthistorischen Museum
- D. Etwa 15 Skulpturen von österreichischen Bildhauern der Barockzeit
aus dem Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie
- E. Einzelobjekte, Skulpturen von österreichischen Bildhauern der Barockzeit
aus dem Münzamt, Heeresmuseum und von Gebäuden der ehemaligen Hofärarischen Verwaltung

Bezüglich der österreichischen Barockgemälde aus der Gemäldesammlung der Akademie der bildenden Künste ist zu bemerken, daß die österreichische Galerie im Besitz einer dortamtlichen schriftlichen Zusage ist. Desgleichen erhielt die Oesterreichische Galerie Leihgaben

österreichischer Barockmalerei aus dem Joanneum in Graz und laut Gemeinderatsbeschluß der Stadt Wien die Originale des Brunnens auf dem Neuen Markt von Raphael Donner zur Aufstellung im großen Saal des unteren Belvederes.

Die Gründe, warum zu den eigenen, repräsentativen Beständen der älteren heimischen Kunst in Malerei und Plastik die in A, B, C, D und E genannten Gruppen als unbedingt erforderlich angesprochen werden, hält die unterzeichnete Direktion ihrer vorgesetzten Behörde gegenüber für allzu selbstverständlich, um noch ein Wort dazu zu sagen, zumal der organische Ausbau der österreichischen Galerie zu einer auf die höchste künstlerische Wirkung im Zusammenfassen der heimischen Kräfte bedachten Sammlung nach reiflicher Ueberlegung und Klarstellung ihrer inneren Existenzmöglichkeit durch ihren früheren Direktor, den jetzigen Generaldirektor der bayrischen Galerien Dr. Friedrich Dörnhöffer von der vorgesetzten Behörde selbst ausdrücklich bestimmt wurde.

Sollte gegenüber andersartigen Plänen, welche dieser eindeutigen Aufgabe entgegen sind, eine Begründung erforderlich erscheinen, ersucht die unterzeichnete Direktion um eine Weisung um Gelegenheit zu finden in einem ausführlichen Memorandum ihre Stellungnahme zu präzisieren.

Die Direktion der Oesterreichischen Galerie,
Dr. F. M. Haberditzl

1.13. *BHA 1927, 641 Nationalmuseum Stockholm Auskunft Galerieorganisation*

Nationalmuseums Stockholm den 22. Oktober 1927

An die Direktion der Galerie des 19. Jahrhunderts Wien

Sehr geehrter Herr Direktor!

Anlässlich einer bevorstehenden durchgreifenden Reorganisation der Verwaltung des Nationalmuseums erlaube ich mich Sie um Auskunft über die organisatorische Aufbau Ihres Museums zu bitten.

Ich wäre Ihnen sehr dankbar für eine Erkundigung (z.B. durch die Statuen des Museums) betreffs so wohl der Anzahl der Beamten und Ihrer Verteilung über die Sammlungen, als auch des Dienstbereichs der Aufgaben, der täglichen Dienststunden und der Gehälter sämtlicher Angestellten mit Ausnahme der Museumsdiener.

Besonders bin ich für das Verfahren bei Einkäufen von Kunstwerken interessiert: Wem das Beschlussrecht bei solchen Fällen zukommt.

Die neue Organisation wird eventuell eine erweiterte Wirksamkeit in den Provinzen Schwedens umfassen, und es wäre mir von grösster Bedeutung eine Darstellung der Beziehungen Ihres Museums mit den Provinzialmuseen durch Inspektionen, Ausleihung von Kunstwerken, Vorträge etc. zu bekommen.

Ich bedauere Sie mit allen diesen Fragen belästigen zu müssen und hoffe Ihnen bei Gelegenheit Gegendienste erweisen zu können.

Mit vorzüglicher Hochachtung

am 11. Februar 1928

An die Direktion des Nationalmuseums Stockholm

In Beantwortung Ihres Schreibens betreffend die Organisation der Oesterreichischen Galerie zwecks Information für eine Reorganisation der Verwaltung des Nationalmuseums in Stockholm beehrt sich die unterzeichnete Direktion mitzuteilen, daß der Oesterreichischen Galerie für die Verwaltung des Barockmuseums, der Galerie des XIX. Jahrhunderts und der in Aufstellung begriffenen Modernen Galerie drei wissenschaftliche Beamte angehören und zwar der unterzeichnete Direktor, ein Kustos und ein Assistent (Vertragsangestellter). Der Kustos vertritt den Direktor im Verhinderungsfalle, alle drei Beamte aber sind mit den Agenden der drei Sammlungskomplexe befasst. Die Inventarisierung und Katalogisierung werden im wesentlichen vom Kustos oder Assistenten gearbeitet. Die Erwerbung und Organisation der Aufstellung im wesentlichen vom Direktor. Diese Verteilung der Agenden ist durchaus analog der in anderen Museen

Oesterreichs und Deutschlands. Von wesentlichem Interesse für Ihre Zwecke dürfte es sein, Näheres darüber zu erfahren, wie das Verfahren bei Erwerbungen von Kunstwerken gehandhabt wird. Der Direktion ist ein Beirat von vier Mitgliedern und zwar zwei Künstlern und zwei Kunsthistorikern zugeteilt. Die Mitglieder dieses Beirates sind von dem der Direktion vorgesetzten Unterrichtsministerium auf die Dauer mehrerer Jahre ernannt. Sowohl jede Erwerbung eines Kunstwerkes als auch jede wichtige Veränderung in der Aufstellung des Museums muß in den Sitzungen des Direktors mit dem Beirat durchgesprochen werden und ein diesbezüglicher Beschluß gefasst werden. Diese Sitzungen finden nicht regelmäßig statt sondern werden im Bedarfsfalle durchschnittlich im Monat ein bis höchstens zweimal von der Direktion einberufen. Die Aeüßerungen dieses Beirates in den genannten Angelegenheiten werden von der Direktion dem Ministerium unterbreitet; dem Ministerium ist die endgiltige Entscheidung vorbehalten. Jedes der am Ministerium unterstehenden Museen hat einen solchen viergliedrigen Beirat. Für allgemeine Angelegenheiten, die sämtliche Museen betreffen, ist die Einberufung sämtlicher Beiräte sämtlicher Museen dem Ministerium vorbehalten.

Zu den Provinzialmuseen hat die Direktion der Oesterreichischen Galerie wie auch die der anderen Museen keine direkte amtliche Beziehung. Ihre Organisation ist anders geartet und sie unterstehen anderen Behörden. Wäre Ihre Stellung gleichartig, so wäre es einerseits gewiß sehr zu begrüßen, würde sich andererseits auch ergeben, daß die Provinzialmuseen in ein innigeres Verhältnis zu denen der Hauptstadt gebracht werden könnten. Leider ist dies bei uns nicht der Fall.

Die Direktion der Oesterreichischen Galerie

Am 5. Jänner 1928

Hochgeehrter Herr Sektionschef!

Ihrem Wunsch und Auftrage gemäß beehre ich mich beigeschlossen die erste Skizzierung eines Statuts für die Moderne Galerie zur geneigten Durchsicht zu übersenden.

In besonderer Verehrung. Ergebenster.

Dr. F.M. Haberditzl

Seiner Hochwohlgeboren. Herrn Sektionschef Dr. Viktor Prüger, Bundesministerium für Unterricht. Wien, I. Minoritenplatz 5

Oesterreichische Galerie.

Moderne Galerie

1

Die Moderne Galerie ist gleich dem Barockmuseum und der Galerie des XIX. Jahrhunderts ein musealer Teil der Oesterreichischen Galerie.

2

Die Moderne Galerie steht unter der Leitung des Direktors der Oesterreichischen Galerie.

Die Funktionen des Beirates gelten für die Moderne Galerie mit dem Bundesministerium für Unterricht mit Erlaß Z. 7104 – III – 12 vom 21. März 192 für die Oesterreichische Galerie festgesetzten Bestimmungen.

3

Die Moderne Galerie besteht aus der Sammlung von Kunstwerken im Gebäude der ehemaligen Orangerie des Belvedere und aus einem Freiraummuseum für Großplastik in dem ehemaligen Kammergarten des Belvedere.

4

Das Sammlungsprogramm der Modernen Galerie umfasst im Anschluß an die Galerie des XIX. Jahrhunderts wesentlich Werke der Malerei und Plastik der Gegenwart. Das Programm ist international mit besonderer Hervorhebung des österreichischen Kunstschaffens.

5

Anders als die ständige museale Aufstellung der Kunstwerke in den Galerien historischen Charakters (Galerie des XIX. Jahrhunderts, Barockmuseum) besteht die Moderne Galerie als Museum lebender Kunst in ihrer Organisation in wechselnden Aufstellungen, dergestalt, daß nach Tunlichkeit Werke lebender Künstler in entsprechenden zeitlichen Intervallen in stets neuer Gruppierung der Oeffentlichkeit dargeboten werden. (Diese wechselnden Aufstellungen sind

zunächst auch wegen des vorläufigen Raummangels – da nur ein Drittel des Bauadaptierungsplanes zur Durchführung gelangen konnte - in verschärftem Maße notwendig.

7

Infolge der notwendigen organisatorischen Einrichtung wechselnder Aufstellung der Modernen Galerie können Neuerwerbungen von Werken lebender Künstler keinesfalls vor Jahresfrist der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Bundesministerium für Unterricht
Sektionschef Dr. Prüger

Wien, am 15. Februar 1928

Sehr geehrter Herr Hofrat!

Mit dem verbindlichsten Danke für die Uebermittlung des Entwurfes eines Statutes für die Moderne Galerie beehre ich mich Ihnen mitzuteilen, dass ich nach Durchsicht des Entwurfes keine Bedenken dagegen hätte, dass dieser Entwurf – ohne Berufung auf diese Korrespondenz – von Ihnen zu Grundlage der mit dem Beirate der Galerie nunmehr zu führenden gegenständlichen Besprechungen gemacht werde, als deren Ergebnis dann ein amtlicher, mit dem Votum des Beirates versehener Bericht gewärtigt wird.

Mit dem Ausdrucke meiner ausgezeichneten Hochachtung, Prüger

1.15. BHA 1929, 335 *Eröffnung Moderne Galerie*

Einladung an Journalisten, Museumsbeamte des In- und Auslandes, Einzelne Künstler, Vorstand des Vereines der Museumsfreunde, Leihgeber und Donatoren, Akademie der bildenden Künste

Zur Eröffnung der Modernen Galerie

Mittwoch den 5. Juni eröffnet der Herr Bundespräsident in der Orangerie des Belvedere die Moderne Galerie, die vom darauffolgenden Tag an allgemein zugänglich ist. Meine einführenden Worte gelten daher dem Thema: was ist „die Moderne Galerie“?

Zunächst ist darauf hinzuweisen, daß die staatliche Moderne Galerie bereits vor sechsundzwanzig Jahren – im Jahre 1903 – begründet und im Unteren Belvedere provisorisch eingerichtet wurde, ebenso ist an der Tatsache festzuhalten, daß bis vor fast fünfzehn Jahren eine Moderne Galerie in der sogenannten Modernen Abteilung der kaiserlichen Gemäldegalerie im Kunsthistorischen Museum bestand. Ein Vergleich dieser beiden, den älteren Kunstfreunden noch wohl bekannten grundverschiedenen Typen einer Modernen Galerie klärt am deutlichsten die gewünschte Beantwortung. Der Begriff des Modernen umfasste in der kaiserlichen Galerie schließlich einen Zeitraum von fast eineinhalb Jahrhunderten speziell der Sammlung heimischer Kunst gewidmet, die neue staatliche Gründung dagegen galt zunächst als künstlerische Repräsentanz der unmittelbaren Gegenwart auf internationalem Niveau. Es war eine museale Secession, analog den Secessionen der Künstlerverbände um die Jahrhundertwende und die Vereinigung österreichischer Künstler Wiener Secession gab diesem Ziele den beredtesten Ausdruck in ihrer Zeitschrift *Ver Sacrum* und widmete für die zu gründende Galerie ein kostbares Gemälde Vincent van Goghs, eine Landschaft aus seiner Spätzeit, Segantinis „Böse Mütter“ und eine Reihe anderer bedeutender Werke. Wenn auch unleugbar auf dem Gebiete der bildenden Kunst eine Scheidung besteht, die etwa der sozialen Wandlung aus adeliger Exklusivität zu bürgerlicher Gleichheit entspricht und die damit markiert ist, das bis zum Ende des 18. Jahrhunderts die altererbte und international klassierte Kunst reicht und das was später entstand im schematischen Sprachgebrauch als modern galt und gilt, so ist doch tatsächlich auch diese neuere Zeit mit Ausnahme der Gegenwart in ihren künstlerischen Werten klassiert wie die ältere und wenn ein Schlagwort sie kennzeichnen soll ist es am besten im Begriff nationaler Differenzierung verankert. Ein kurzer historischer Ueberblick seit Begründung der staatlichen Modernen Galerie, die den Impuls zu den nachfolgenden Veränderungen gab, zeigt sich nun folgende klare Entwicklung: diese Moderne Galerie war von Anbeginn schicksalverbunden mit der Modernen Abteilung der kaiserlichen Galerie. Sie konnte nicht sozusagen voraussetzungslos auf einem gewünschten höheren Niveau beginnen, sie mußte trotz räumlicher und verwaltungstechnischer Trennung von

jener sie im idealen Sinne ergänzen und konkurrenzieren, sie mußte in intensivster Sammeltätigkeit aufbauen und zusammentragen was jener Sammlung fehlte, sie mußte mit einem Wort eine historische Galerie werden. Für das 19. Jahrhundert wurde die Forderung zunächst wohl aus den erlesenen Kunstschatzen besonders deutlich, die auf der großen Jahrhundertausstellung in Berlin im Jahre 1906 auch aus österreichischem Besitz zusammenkamen. Das Programm Friedrich Dörnhöffers, der im Jahre 1909 die Leitung der Galerie übernahm, war aber noch wesentlich umfassender. Sein Aufbau erfasste die künstlerische Qualität von Grund aus, fügt Stütze um Stütze aus den besten Werken der Vergangenheit zu wesentlicher musealer Verbindung mit der zeitgenössischen Kunst. Und so entstand in den vorläufigen Einbauten des Unteren Belvedere eine großzügige Sammeltätigkeit, die in wenigen Jahren ausgreift bis zur heimischen Gotik und Barockkunst. Und gerade diese Kunstschatze galt es zu bergen die vom Ausland immer mehr begehrt von keiner anderen öffentlichen Stelle mit ausreichenden Mitteln gesammelt wurden. Aus der Modernen Galerie wird – auch dem Namen nach – eine österreichische Staatsgalerie. Eine Vereinigung von Kunstfreunden – 1912 als Staatsgalerieverein begründet – fördert die Ziele der Galerie durch die Erwerbung eines Baugrundes für die Errichtung eines eigenen Gebäudes. Um diese Zeit erfolgte im Kunsthistorischen Museum die von Gustav Glück durchgeführte Neuaufrichtung der alten Meisterwerke der kaiserlichen Galerie. Und diese Umstellung erfordert auch die vorläufige Magazinierung Ihrer Modernen Abteilung. Und wenige Jahre darauf geschah – was dem rückschauenden Blick vielleicht als selbstverständlich gelten mag und doch ein Ereignis von besonderer Bedeutung war – daß Kaiser Franz Josef die Einreihung einer Auswahl von dreißig der wichtigsten Kunstwerke aus der Modernen Abteilung in die durch Neuerwerbungen reich vermehrten Bestände der Staatsgalerie als Leihgaben genehmigte. Aus dieser Disposition konnte dann nach 1918 für die aus höfischen und staatlichen Besitz vereinheitlichte Musealverwaltung die Folgerung dargelegt werden, die in einem umfassenden Musealprogramm 1923 zur Errichtung des Barockmuseums im Unteren Belvedere, 1924 zur Errichtung der Galerie des XIX. Jahrhunderts im Oberen Belvedere und nunmehr der Modernen Galerie in der Orangerie des Belvedere führte.

Aus den Bemühungen, das künstlerische Vermächtnis der Monarchie wesentlich zu erfassen und zu gruppieren, krystallisiert sich zunächst das Oesterreichische Barockmuseum im Unteren Belvedere in der Entfaltung der heimischen Kunst in der Pracht der Räume ihrer Zeit, ein festes Fundament einer Oesterreichischen Galerie. Ins Obere Belvedere aber, das wieder für museale Zwecke verfügbar wurde, drängte die Fülle der aufgestapelten Kunstwerke des XIX. Jahrhunderts mit der nunmehr im ganzen überlassenen Modernen Abteilung des Hofmuseums und mit wertvollen Leihgaben aus der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste als eine zweite museale Einheit der Oesterreichischen Galerie, deren ungebrochene bodenständige

Entwicklung im Charakter einer Nationalgalerie vom Ende des 18. zum Ende 18. Jahrhunderts darstellend. Und als dritte museale Einheit der Oesterreichischen Galerie, wesentlich bescheidener in ihren Dimensionen, wird nunmehr die Moderne Galerie in einem eigenen Gebäude mit einem zugehörigen Garten, der als Freilichtmuseum zur Aufstellung moderner Bronzefiguren dient, in unmittelbarer Nachbarschaft des Barockmuseums der Oeffentlichkeit erschlossen. Das Gebäude, die ehemalige Orangerie des Prinzen Eugen, wurde dank der Fürsorge des Vereines der Museumsfreunde vom Grund aus für den genannten Zweck adaptiert. Damit ist die Moderne Galerie in einer eigenen Baulichkeit ihrer besonderen Aufgabe, ihrer eigenen Spannkraft wiedergegeben: die Kunst der Gegenwart zu veranschaulichen. Der bescheidene räumliche Umfang der Räume, wie die Fülle der künstlerischen Darbietungen, die der Oeffentlichkeit gezeigt werden wollen und gezeigt werden sollen, müssen ihr einen lebhafteren die Anteilnahme des Publikums immer wieder neu erweckenden Aspekt durch einen nie ruhenden Wechsel im Einzelnen wie im Ganzen geben. Die Moderne Galerie soll die Werke, in denen der Künstler das natürliche, geistige Gefüge der Gegenwart auf seine besondere Art zu formen vermag in wechselnder Gruppierung zeigen und erproben. Erst die historische Distanz klärt die Werte über alle Wünsche, Hoffnungen, Mißverständnisse und Vorurteile hinaus. Die lebende Generation aber hat das Vorrecht, daß ihr das Empordrängen und Blühen der Kunst aus altem fruchtbarem Boden immer wieder sichtbar werde.

Inmitten der Großstadt, von ihrem Hasten und Lärmen durch weite Gärten friedlich geschieden, erhebt sich am südlich ansteigenden Gelände das Belvedere des Prinzen Eugen. Von seiner Höhe weitet sich der Blick auf die Stadt und ihre herrliche Natur; Bauten und Garten des Belvedere aber laden zu gesammelten Schauen der Kunst.

Am 1. August. 1929

Sehr geehrter Herr Hofrat!

Für Ihre freundlichen lieben Glückwünsche, die Sie mir anlässlich der Eröffnung der Modernen Galerie, sowie anlässlich der an diese anknüpfenden teilweise skandalösen Auslassungen mit im schönsten psychologischen Zeitpunkte übermittelten, bitte ich meinen verbindlichsten und herzlichsten Dank aussprechen zu dürfen.

Diesen ganzen Fragenkomplex mit Ihnen eingehender erörtern zu können, wäre mir besonders wertvoll und vielleicht darf ich hoffe, Sie im Frühherbst hier begrüßen zu können, da es mir leider nicht vergönnt ist dies in Ihrer Amtssphäre zu tun.

Noch erübrigt mir Ihnen für den Sommer besten Erfolg zum Erholungsurlaub zu wünschen als Ihr in alter Verehrung ergebenster Haberditzl

Seiner Hochwohlgeboren

Herrn Hofrat Dr. Eduard Leisching, Neues Rathaus Wien

1.16. BHA 1931, 93 *Jahresberichte der Sammlungen*

[Aufforderung des Unterrichtsamts zur Einsendung eines Jahresberichts mit einer Liste der erwarteten Informationen]

Am 19. März 1931

An das Bundesministerium für Unterricht

Zufolge Erlaß des Bundesministeriums für Unterricht Z. 1679-I-6 (Kat) vom 26. Jänner 1931 legt die unterzeichnete Direktion den Jahresbericht der Österreichischen Galerie von 1930 vor.

1. Veränderungen in den Sammlungsbeständen

A. Zuwächse

a. durch Ankauf

Barockmuseum

Maulpertsch. „Allegorie auf zwei Missionsheilige“ Oelgemälde

F.C. Falke, „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ Oelgemälde

Paul Troger, Joachim und Anna, Oelgemälde

J.G. Dorfmeister, Luna und Endymion, Blei, vergoldet

Oesterreichischer Barockbildhauer, „h. Magdalena“, Holz gefasst

Galerie des XIX. Jahrhunderts

Camille Corot, Der Nemisee, Oelgemälde

Erasmus Engert, Herrenbildnis, Oelgemälde

Friedrich Leos?, Der Salzburger Mönchsee, Oelgemälde

Anton Romako, Bildnis eines bärtigen Herrn, Oelgemälde

Scheffer von Leonhardshoff „Mädchenbildnis“, Oelgemälde

Moderne Galerie

Herbert Böckl, Stilleben mit dem Modell eines springenden Pferdes Oel

Josef Dobrowsky, Kirchenplatz in Ybbs, Oel

Josef Dobrowsky, Mühle im Winter, Oel

Georg Ehrlich, Salzburger Bäuerin, Bronze

Ferdinand Graf, Der Inn bei Suben

Bohdan Hermansky, Prager Selbstbildnis, Oel

Ernst Huber, Winterlandschaft bei Auerbach, Oel

Josef Jungwirth, Stockholm, Oel

Ferdinand Kitt, Straße im Gebirge, Oel

Karl Moll, Sommertag, Oel

Friedrich Radler, Blühende Kakteen, Oel

Egon Schiele, Herrenbildnis, Oel

Egon Schiele, Mann und Mädchen, Oel

Marc Sterling, Stilleben mit Kallablüte, Oel

Fritz Zerritsch, Zur Tränke, Oel

- b. Durch Ankauf im Rahmen der Tauschaktion Erlass des Bundesministeriums für Unterricht Z. 1514 vom 16. Februar 1938 (Canova-Aktion)

Barockmuseum

Kremser-Schmidt, Venus und Amor, Oel

F.A. Maulpertsch, Selbstbildnis, Oel

Paul Troger, Aufnahme Mariens in den Himmel, Oel. (spezielle Genehmigung des Bundesministeriums für Unterricht Z. 9632 – I.6 (Kst) 5. April 19##

Galerie des XIX. Jahrhunderts

Schnorr von Carolsfeld, Ludwig Ferdinand, Die breite Föhre in der Hinterbrühl bei Mödling, Oel (spezielle Genehmigung, Z.35.166-I-6 vom 28. Oktober)

- c. durch Ankauf, der unmittelbar vom Bundesministerium für Unterricht vorgenommen wurde:

Emanuel Baschny, Vorfrühling, Oel

- d. durch Schenkung

Barockmuseum

J.B. Drexler, Blumenstück, Oel

von der Galerie Neumann und Salzer

Moderne Galerie

Gerhart Frankl, „Kirche im Grünen“, Oel

von Kommerzialrat Gustav Heller

Josef Humplik, „Tänzerin Wiesenthal“ Terrakotta

von Dr. Hermann Heilster

Depot der Oesterreichischen Galerie:

Emanuel Pendl. Erwin Sluka, Marmorbüste

Von Frau Henriette Sluka

Auguste Kochanowsky, Schönbrunn, Pastell

Auguste Kochanowsky, Neue Hofburg, Pastell

Von der Künstlerin als Legat

Eduard Engert Damenbildnis, 1875 Oel

Von Baron Engert als Legat

Fr. Gornik, Panthergruppe

M. Schwelder, Knieender Bogenschütze

Von der Gesellschaft der Freunde der Kleinplastik

B. Abgang

- a. Durch Verkauf im Rahmen der Tauschaktion Erlaß des Bundesministeriums für Unterricht Z. 1514 vom 16. Februar 1926 (Canova-Aktion)

Josza Uprka. Marienlied. Oel, Inv. No 499 (spezielle Genehmigung Z. 24450-I.6

2. Investitionen innerhalb der Sammlung

Barockmuseum:

Wegnahme der Einbauten im Kremser-Schmidt-Saal und Ausmalung der durch den Vorbau verdeckt gewesenen Wand nach dem Muster der anderen Wände anlässlich der Rückstellung der Gemälde des Kremser-Schmidt nach St. Paul

Galerie des XIX. Jahrhunderts

Ausmalung der Ausstellungsräume im Erdgeschoß

3. Neuaufstellungen innerhalb der Sammlungen

a. Barockmuseum

Kremser-Schmidt, Venus und Amor

Paul Troger. H. Andreas

an Stelle der dem Stifte St. Paul zurückgegebenen Leihgaben

J.G. Dorfmeister: Luna und Endymion

Barocke Sopraporten im Blauen Saal und Roten Saal

b. Galerie des XIX. Jahrhunderts

Camille Corot, Der Nemisee

Erasmus Engert, Herrenbildnis

Friedrich Loos, Der Salzburger Mönchsberg

Anton Romako, Bildnis eines bärtigen Herrn

Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld, Die breite Föhre nächst Hinterbrühl bei Mödling

c. Moderne Galerie

Josef Dobrowsky, Mühle im Winter

an Stelle von Dobrowsky, Aus Nussdorf

Rudolf Harlfinger, Bergsee

an Stelle der zurückgezogenen Leihgabe: Hans Ranzoni, Orangerie in Schönbrunn

Friedrich Radler, Blühende Kakteen,

an Stelle der zurückgezogenen Leihgabe: F.M. Zerlacher, Die Roither Real

Egon Schiele, Herrenbildnis

Egon Schiele, Mann und Mädchen

als Leihgaben neu aufgestellt:

Gustav Klimt, Landschaft

Gustav Klimt, Bildnis Emilie Flöge

an Stelle der zurückgezogenen Leihgaben:

Gustav Klimt, Bildnis Wittgenstein

Gustav Klimt, Sonnenblume

Auguste Renoire, Maternité

H. Toulouse-Lautrec, Pariser Volkssänger Praince

aus der Aufstellung zurückgezogen:

Max Oppenheimer, Streichquartett

b. Die wechselnden Ausstellungen in den Erdgeschossräumen der Galerie des XIX. Jahrhunderts

14. Ausstellung: Aquarelle und Zeichnungen aus der Sammlung Dr. August Heymann, bis Juni 1930

15. Ausstellung: Neuerwerbungen des Barockmuseums und der Galerie des XIX. Jahrhunderts 1924 – 1930 vom 24. Juni 1930

16. Ausstellung, Handzeichnungen und Aquarelle aus der Sammlung Hans und Erica Tietze vom 2. Oktober 1930

4. Übersicht über die Einnahmen und Ausgaben im abgelaufenen Jahr

A. Verlagsgebarung

Ausgaben:

Reise- und Uebersiedelungsgebühren 1508 S 41 g

Amts- und Kanzleierfordernisse 4244 S 03 g

Beheizung wurde vom Bundesministerium für Unterricht direkt bezahlt

Beleuchtung 2822 S 96 g

Druckkosten 275 S 50 g

Ausgaben für Post, Telegraph und Telephon (ohne die Telephongebühren, die vom Bundesministerium für Unterricht direkt bezahlt werden) 639 S 59 g

Bibliothekserfordernisse 1725 S 16 g

Anschaffungen und Herstellungen für die Sammlungen 123683 S 37g

Einrichtung und Regierfordernisse 4955 S 18 g

Einnahmen

Eintritts- und Garderobegelder 21970 S 35 g

Sonstige Einnahmen 623 S 19 g

B. Tauschaktionen

Anfänglicher Rest aus dem Vorjahre	25789 S 40 g
Erlös für verkaufte Objekte	7200 S
Ankauf von Objekten	30200 S
Schließlicher Rest (nach Berücksichtigung der Zinsen und Spesen)	3224 S 40 g

5. Wissenschaftliche Tätigkeit

a. Publikationen

Direktor Hofrat Dr. F.M. Haberditzl

Vorbereitungen einer Materialsammlung von Maulpertsch

Kustos Dr. Bruno Grimschitz

„Der Dom zu Gurk“ (in Gemeinschaft mit Dr. Karl Ginhart, herausgegeben vom Bundesdenkmalamt und dem Kunsthistorischen Institut der Universität in Wien)

Aufsätze:

Zeitschrift für Museumskunde: „Die Moderne Galerie“

Zeitschrift „Belvedere“: „Referat über die Moderne Galerie“

Zeitschrift für Österreichische Kunst:

„Französische Bronzen in der Modernen Galerie“

„Herbert Böckl“

„Secession Graz“

„Neuerwerbungen des Wiener Barockmuseums“

„Kärntens Kunst im XIX. Jahrhundert“

Zeitschrift „Das Burgenland“ über einen Bau Hildenbrandts

wiss. Assistent Dr. Heinrich Schwarz

„Davis Octavius Hill, der Meister der Photographie“, Leipzig (Insel Verlag) 1931

Aufsätze:

Zeitschrift „Hochland“: „Bildnisse Zacharias Werners“

Zeitschrift „Belvedere“: Referat über die XIV. Ausstellung im Oberen Belvedere

Zeitschrift für Österreichische Kunst: Neuerwerbungen der Galerie des XIX. Jahrhunderts

Bulletin de la Société française de Photographie: „L'œuvre de Renger Patzsch“

Artikel für Thieme Beckers Künstlerlexikon

Buchbesprechungen in der Photographischen Korrespondenz

Redaktion an Carl Molls Jakob Emil Schindler-Monographie

Einleitung zum Katalog der Sammlung Eduard Perger

b. Studienreisen und dienstliche Reisen im Interesse der Oesterreichischen Galerie (Kontakt mit wissenschaftlichen Instituten)

Kustos Dr. Bruno Grimschitz

Prag: Moderne Galerie, Manes

Berlin: Nationalgalerie, Kaiser-Friedrich-Museum, Staatl. Bibliothek, Ausstellungen Matisse, Gauguin.

München: Sammlung Rohoncz, Pinakothek

Vorbereitung einer österreichischen Ausstellung in München, die 1930 nicht mehr stattfinden konnte.

Graz: Sezession

wiss. Assistent Dr. Heinrich Schwarz

Prag: Moderne Galerie

Dresden: Kupferstichkabinett, Gemäldegalerie

Leipzig: Museum

Halle: Museum, Besprechung wegen einer Wiener-Loos-Ausstellung

Dessau: Besichtigung der Olivier-Ausstellung

Berlin: Staatl. Kunstbibliothek, Preussische Staatsbibliothek, Neue Museen, Nationalgalerie

Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum (Maulpertsch-Studien)

Weimar: Schloßmuseum

London: National-Gallery

Edinburgh: National-Gallery

Maulpertschstudien in Brünn, Admont, Dreieichen, Dresden, Berlin, Prag, Wilhering, Linz, Salzburg

6. Besuch der Sammlung-Führungen

a. Frequenz im Jahre 1930

Barockmuseum	zahlende: 11843	nichtzahlende: 210#
Galerie XIX. Jh.	zahlende: 22836	nichtzahlende 382#
Moderne Galerie	zahlende: 13877	nichtzahlende: 203
	48556	796

b. Führungen durch das Barockmuseum, die Galerie des XIX. Jahrhunderts und die Moderne Galerie wurden im allgemeinen von den ansuchenden Vereinigungen und Korporationen durch deren selbstgewählte Führer veranstaltet, im Bedarfsfalle durch die wissenschaftlichen Beamten der Oesterreichischen Galerie

7. Maßnahmen zur Popularisierung der Sammlung

1. Die wechselnden Ausstellungen im Erdgeschoß der Galerie des XIX. Jahrhundert: XIV., XV. und XVI. Ausstellung der Galerie
2. Vorträge von Kustos Dr. Bruno Grimschitz in der Urania in Wien, Klosterneuburg, Klagenfurt, Villach über die Moderne Galerie und über Einzelthemen österreichischer Kunst
3. Radiovorträge von Kustos der. Bruno Grimschitz und Professor Dr. Hans Tietze

8. Anregungen und Wünsche des Sammlungsleiters

Dringlichste Entfernung der Mietsparteien im unmittelbaren Baukomplex des Barockmuseums wegen besonderer Feuersgefahr und zum Zwecke der notwendig gewordenen Erweiterung des Barockmuseums zur Ermöglichung der Aufstellung der im Depot befindlichen wichtigen Neuerwerbungen des Barockmuseums

Ermöglichung einer isolierten musealen Aufstellung der beiden großen Gemälde von Max Klinger, von denen das eine „Christus im Olymp“ seit acht Jahren im Depot ist, Hiefür ist in Aussicht zu nehmen das auf halber Höhe des Belvederegeartens befindliche Gebäude dessen Räume derzeit privat vermietet sind.

Die Direktion der Österreichischen Galerie

Haberditzl

1.17. BHA 1936, 394 *Aufstellung der Pläne der Galerie 1936/37*

[Für Präsident Dr. Petrin. am 30.9.1930]

Österreichische Galerie

Skizzierung des Aktionsprogrammes für 1936/7.

(Oktober, November 1936

Vorbereitung der XXV: Ausstellung durch Materialsammlung aus Privatbesitz)

(Ersetzung der Aquarelle in der Aufstellung in den Vitrinen im zweiten Stockwerk der Galerie des XIX. Jahrhunderts durch eine Auswahl kleiner Oelgemälde zur weiteren Schonung der Aquarelle.)

Dezember 1936

XXV. Ausstellung in den drei Erdgeschoßräumen des Oberen Belvedere

„Oesterreichische Barockskizzen und Bozzetti“

Zum grössten Teil aus Privatbesitz, Uebersicht über die Ermöglichung allfälliger Erwerbungen oder Widmungen, als Ergänzung für das Barockmuseum sowie für die Inanspruchnahme wichtiger Leihgaben daraus für die Pariser Ausstellung im Frühjahr 1937

Dezember 1936 fakultativ

Ausstellung in den drei Erdgeschoßräumen des Oberen Belvedere

„Turner und Blake“

Ausstellung auf Veranlassung des Oesterreichischen Gesandten in London, Baron Frankenstein, mit einem gewählten Material aus der National Gallery in London, geplant vom Verein der Museumsfreunde in Wien. Die Planung dieser Ausstellung, vor wenigen Tagen erst bekannt gegeben, erfordert noch genaue Klarstellung der Kosten, die für die nächste Zeit zugesagt ist. Die Oesterreichische Galerie ist nicht in der Lage ein Defizit, das wegen der vorzunehmenden Versicherungen zu erwarten ist, zu tragen. Falls diese Ausstellung, die nur im Dezember in Wien stattfinden kann, wegen ihrer im übrigen bereits feststehenden Reiseeinteilung auf dem Kontinent, nach Klärung des Sachverhalts zustanden kommen soll, verschiebt sich die Eröffnung der XXV. Ausstellung der Oesterreichischen Galerie auf den Jänner 1937

Jänner 1937

Neuaufstellung des grössten Teils der Modernen Galerie. Erforderlich zur Einreihung von Neuerwerbungen aus zwei Jahren, von denen einige wichtige in diesem Zeitraum zur Aufstellung nicht verfügbar waren, weil sie als Leihgaben für Ausstellungen auswärts gegeben werden mussten.

Der Zeitpunkt ist absichtlich gewählt, da

1. Die Widmungen der Julius Reich-Künstlerstiftung, die regelmässig im Dezember erfolgen, zur Einreihung abzuwarten sind
2. Da die Wände in drei Räumen auszumalen sind. Hiefür ist nötig, daß die Moderne Galerie wenigstens eine Woche für den Publikumsbesuch nicht zugänglich ist. Die lässt sich am besten in den Wintermonaten, die den schwächsten Publikumsbesuch aufweisen, bewerkstelligen

Februar 1937

Neuaufstellung des zweiten Saales im Südosttraktes des ersten Stockwerkes der Galerie des XIX. Jahrhunderts.

Der Nachbarraum konnte im Winter 1936 dank einiger wesentlicher Neuerwerbungen als „Romakosaal“ gestaltet werden. Die Arbeit der Neuaufstellung des zweiten Saales ist darauf konzentriert, ein annähernd gleich hohes Niveau wie im Romakosaal für die Repräsentanz der folgenden Epoche zu gewinnen. Mehrfache Veränderungen der Aufstellung im ersten Saal sind aus diesem Anlaß erforderlich, aber ohne dauernde Geltung.

März 1937

XXVI. Ausstellung in den drei Erdgeschoßräumen des Oberen Belvedere „Eine Wanderausstellung Altwiener Malerei aus der Oesterreichischen Galerie in Wien“

Diese Ausstellung soll aus den Beständen der Oesterreichischen Galerie, die nicht der Aufstellung angehören, 40 bis 50 Oelgemälde der führenden Meister Waldmüller, Fendi, Danhauser, Ammerling, Gauermann usw. enthalten, die in bescheidener Weise als die Galerie des XIX. Jahrhunderts, aber durchaus würdig und instruktiv diese Epoche der österreichischen Malerei charakterisieren. Diese Ausstellung soll zunächst in den Ausstellungsräumen der Oesterreichischen Galerie vorgestellt und mit der entsprechenden praktischen Propaganda von Wien aus dann fortlaufend je ein bis zwei Wochen in einer Reihe von kleineren Städten in Niederösterreich, die keine Kunstmuseen haben, in einem Saal des Rathauses, Gymnasiums oder sonst geeigneter Räume gezeigt und durch einen Führungsvortrag erläutert werden. Eintrittsgebühr möglichst gering, ein kleiner gedruckter Katalog, infolge der grossen Auflage billigst herzustellen, mit ausführlicher Einleitung als wirksamster Popularisierungsbehelf, Artikel in den Lokalblättern.

Für die Popularisierung des Musealbesuches von der Peripherie zum Zentrum her, die sich auf Grund der in den kleinen Städten am leichtesten zu machenden Erfahrungen später sogar in einzelnen Bezirken Wiens fortsetzen lässt, ist zum Anfang die Epoche der Altwiener Malerei, die dem Publikum zugänglichste. Auch die Wahl der Materie „Oelgemälde“ geschieht mit Absicht. Das Oelgemälde zeigt die künstlerische Leistung am vollkommensten, ist mit Rahmen am leichtesten transportabel, bedarf kleines Glasschutzes, der zugleich eine Gefährdung ist, wie Aquarelle oder Graphik. Ausserdem schafft die Altwiener Epoche die meisten Beziehungen zum analogen

Eigenbesitz der Ausstellungsbesucher. Auf diese Weise wird – beispielsweise bei den Führungsvorträgen eines wissenschaftlichen Beamten der Oesterreichischen Galerie – der nötige Kontakt mit den Kunstfreunden am leichtesten hergestellt.

Ostern bis Ferialbeginn 1937

Wanderausstellung Altwiener Malerei aus der Österreichischen Galerie

Zu je acht bis vierzehn Tagen in kleineren Städten.

Mai 1937

XXVII Ausstellung in den drei Erdgeschossräumen des Oberen Belvedere „Wiener Landschaften zur Kongresszeit“ Materialsammlung in Vorbereitung

Erwerbungen

Einer zielklaren Planung des Ankaufes musealer Kostbarkeiten, die allein der Galerie das Profil geben und über alle Popularisierungsbestrebungen hinaus die grösste Attraktion bilden, fehlt für die Oesterreichische Galerie, die in keinem ihrer Teile ein fertiges Ganzes darstellt, vielmehr allenthalben in der Entwicklung der Repräsentanz Oesterreichischer Kunst und Beispielgebung fremder Kunst der neueren Zeit begriffen ist, die finanzielle Grundlage: eine Dotation. Das Fehlen der Dotation hemmt für Erwerbungen das Arbeiten auf weite Sicht gleichwie ein rasches Zugreifen. Aus den verhältnismässig sehr bescheidenen Beträgen, die aus den Eintrittsgeldern disponibel sind, sind allerhöchstens Gelegenheitsankäufe und kleiner Ergänzungen zu bewerkstelligen. Diesbezüglich sind Verhandlungen, die sich auf 1936/3 projizieren zur Erwerbung eines Oelgemäldes „römische Landschaft“ von Josef Rebell und eines Oelgemäldes Frauenbildnis von Anton Romako aus Privatbesitz angebahnt. Eine Uebersicht darüber, was aus namhaften Auktionen 1936/37 zu gewärtigen ist, fehlt noch. Ein Zuwachs von Widmungen für die Moderne Galerie, vornehmlich Werke aus den Kunstaussstellungen des Jahres 1936 aus den Mitteln der Julius Reich-Künstlerstiftung ist für Dezember 1936 zu erwarten.

Weitere wichtige Erwerbungen für die Moderne Galerie sind ausschliesslich von der Höhe der dringendst erbetenen Zuwendung aus den Kunstförderungsmitteln des Bundesministeriums für Unterricht von 1937 abhängig.

Allgemeines

Ohne zeitliche Präzisierung, aber seit der Disponierung des Belvedere-Komplexes für die Oesterreichische Galerie in Aussicht genommen und genannt gehört dem Aktionsprogramm der Oesterreichischen Galerie an:

Die Erweiterung des Plastikgartens der Modernen Galerie bis zu den Gartengebäude, das seitlich vom grossen Belvederegarten an deren Mitte zum Schwarzenberggarten hin steht und Einbeziehung und Herrichtung dieses Gartengebäudes zur zweckmässigsten Zurschaustellung der zwei Kolossalgemälde von Max Klinger, mit denen die Staatsgalerie begründet wurde, von denen das

eine wegen seiner Ueberdimensionierung seit vierzehn Jahren überhaupt nicht mehr gezeigt werden konnte, das andere nicht passend in einem Saal des Oberen Belvedere aufgestellt ist, und dessen Adaptierung keine sonderlich hohen Kosten beanspruchen dürfte, wäre auch in höchst willkommener Weise die Zusammengehörigkeit und Kontinuität der Musealen Komplexe von der Orangerie bis zum Oberen Belvedere wirksam und der erweiterte Plastikengarten könnte eine grössere Zahl plastischer Werke von österreichischen Künstlern aufnehmen.

2. Eingänge

2.1. Widmungen der Secession von 1903

Angaben nach dem ersten Katalog der Modernen Galerie von 1903:

Anton Nowak, Isonzothal, 1900 (Widmung 1901 aus der Theodor von Hörmann-Stiftung), Kat. Nr.135

Rudolf Jettmar, Bergsee, 1900 (Widmung 1901 aus der Theodor von Hörmann-Stiftung), Kat. Nr. 142a

Giovanni Segantini, Die Bösen Mütter, 1894 (Widmung 1901), Kat. Nr. 157

Alfred Philippe Roll, Actstudie, o.J. (Widmung 1900), Kat. Nr. 162

Paul Dupont, Das Gespann, o.J. (Widmung 1903), Kat. Nr. 163

Pierre George Jeanniot, Soldat und Mädchen, o.J. (Widmung 1900), Kat. Nr. 166

Antonio de la Gandara, Ruhende Dame (Widmung 1900), Kat. Nr. 167

Ludwig Herterich, Der Spiegel, o.J. (Widmung 1901), Kat. Nr. 173

John M. Swan, Löwin, 1891 (Widmung 1900), Kat. Nr. 174

Heinrich Johann Zügel, Thierstudie, o.J. (Widmung 1900), Kat. Nr. 175

Pascal Dagnan-Bouveret, Händestudie, o.J. (Widmung 1900), Kat. Nr. 176

Ludwig von Hofmann, Adam und Eva, o.J. (Widmung 1900), Kat. Nr. 177

Pierre Jeanniot, Sitzendes Mädchen, o.J. (Widmung 1900), Kat. Nr. 178

Pierre Jeanniot, Ruhender Soldat, o.J. (Widmung 1900), Kat. Nr. 179

Auguste Rodin, Rochefort, Gips (Widmung 1899) Kat. Nr. 196

2.2. Bocklschenkungen

2.2.1. BHA 1925, 225 *Widmung Böckl Honig*

Am 29. April 1925

Sehr verehrter Herr Präsident!

Ihrem Winke aus Ferrara folgend werde ich mir erlauben, von den beiden Stilleben Böckls aus Ihrem Besitz, die sich, wie ich höre, in der gegenwärtigen Kunstschau-Ausstellung befinden, eines für die Galerie auszuwählen, sobald ich dazu die nächste Möglichkeit haben werde, und bitte jetzt namens der Galerie den verbindlichsten Dank für die Widmung freundlichst entgegennehmen zu wollen. Ihren angekündigten lieben Besuch in der Galerie mit großer Freude erwartend bin ich mit verehrungsvollen Empfehlungen Ihr ergebenster

Haberditzl

Seiner Hochwolgeboren

Herrn Präsidenten J. Honig, IX. Porzellangasse 41, Wien

2.2.2. BHA 1928, 192 *Nebenhay Widmung Böckl Bloch-Bauer*

Am 3. April

Hochgeehrter Herr Präsident!

Die unterzeichnete Direktion beehrt sich für die von Dr. Bruno Grimschitz erbeten Widmung des Oelgemäldes von Herbert Böckl: „Kärntner Landschaft mit dem Ulrichsberg“ den verbindlichsten Dank auszusprechen.

Wir glauben dank Ihrer Munificenz damit nicht nur einen unserer besten jüngeren Künstler gefördert zu sehen, sondern auch der besonderen Freude Ausdruck geben zu dürfen, daß die Moderne Galerie durch diese Widmung um ein kostbares Werk bereichert wurde.

Genehmigen Sie, hochgeehrter Herr Präsident, den Ausdruck verehrungsvollster Hochschätzung.

Die Direktion der Oesterreichischen Galerie

Seiner Hochwohlgeboren Herrn Präsidenten Ferdinand Bloch-Bauer, Wien I. Elisabethstraße 18

2.3. BHA 1924, 545. *Prof. Krämer Vorwürfe über abgelebte Widmung*

An die Direktion der Staatsgalerie!

Leider mußte ich dieser Tage sehr unangenehmes, für mich direct schädliches, durch Ihre Handlungsweise verursacht, erfahren. Wir Künstler sind jetzt warlich nicht auf Rosen gebettet und jeder ist froh, wenn er das Glück hat etwas verkaufen zu können. Man muß sich glücklich schätzen, daß sich noch so ideale Kunstfreunde und Mezäne finden, die uns das Dasein ermöglichen möchten – so geschah es letzter Tage, daß einer der Kunstsinnigsten Kunstmezüne, an einigen Bildern von mir Gefallen fand uns einer von diesen, da er bei sich keine Verwendung hatte, es der Staatsgalerie zu dezidieren um damit auch den Künstler zu ehren.

Auf ein Schreiben der fürstl Hofkanzlei, kam von Ihnen eine Absage, mit dem Hinweis oder der Motivierung: Wir besitzen bereits zwei bedeutende Werke des Künstlers. Wie wenn es sich um eine Schmetterlingssammlung handeln würde, wo schon 2 Exemplare (Männchen und Weibchen) genügen.

Welchen Schaden viele Millionen und ## Not erwächst mir mit meiner Familie daraus, nach solchen, rücksichtslosen ## Die leitenden Kreise der Kunstsammlung sind in einem hypnotischen Zustand für sie ist jetzt nur Pflege der neuen Kunst der Pseudokunst mit Kokoschka und Consorten als Proletensterne am Kunsthimmel. Jetzt wo er Gott sei Dank von Wien weg im kommunistischen Dresden placiert war, haben ihn die Herrn wieder hereingelockt und Felix Salten bemüht sich vergeblich ihn auf ein Piedestal zu erheben.

Vor 12 Jahren noch unter Director Dörnhöffer passierte mir etwas ähnliches – Eben derselbe hohe Kunstmezüne wollte von mir ein 4 Meter langes Bild „Nymphentanz“ ankaufen und der modernen Galerie schenkungsweise übertragen- Auf eine Anfrage kam die Antwort wir besitzen bereits von dem Künstler, das Porträt seiner Eltern und ein zweites Bild „Im Sonnenschein“. Natürlich glaubte man es sei nichts mehr erwünscht. Das war aber nicht der Fall, sondern es ging folgendes voraus. Herr Director Dörnhöffer besuchte mich einmal in Begleitung des ehemal. Erzherzogs Herrn Burg und machte da die Bemerkung: Hätten sie sich so etwas erwartet hier zu finden, den Nymphentanz oder ein anderes großes Bild müßten wir einmal haben nur fehlt uns das Geld. Ich werde es vielleicht vermitteln können, sagte ich. Den reg. Fürst Liechtenstein werde ich bitten es anzukaufen und der Galerie zu überweisen.

Gesagt getan, ich schrieb ein Gesuch und was danach geschah, habe ich bereits erzählt. Director Dörnhöffer war gerade vereist, als? Die Antwort der Galerieverwaltung wurde von einem Kanzleibeamten ganz sa# gegeben. S. Durchlaucht schenkte das Bild hierauf dem Finanzministerium in Brünn. Herr Director Dörnhöfer fragte mich später einmal ganz verwundert, warum das Bild nach Brünn gekommen ist? Man hätte halt müßen Sr. Durchlaucht gegenüber den Wunsch

vorbringen, das Bild besitzen zu wollen, wie es die Brünner Direktion getan hat. Mir wäre es doch lieber gewesen das Bild in Wien zu wissen als wie am Naschmarkt in Brunn.

Das was aber die Leitung der Staats-Galerie mir jetzt angetan hat, bedeutet eine große Schädigung für mich, weil ich mit der Familie einzig und allein auf den Erlös vom Verkauf meiner Bilder angewiesen bin.

Wie in Paris die Luxembourg Galerie Canons (?) 5 Meter langes Bild die Familie des Kain angekauft hatte, brachte er im nächsten Jahre ein zweites noch größeres 14 Meter langes Bild, nach der Schlacht bei Salamis. Auch dieses wurde gekauft, man sagte nicht, wie es hier üblich ist, wir haben erst voriges Jahr etwas gekauft oder wir besitzen bereits etwas Großes von ihnen. Ich erlaube mir mein tiefstes Bedauern für solche Handlungsweise auszusprechen unter welcher ich jetzt leiden muß.

In der Staatsgalerie bin ich noch lange nicht vertreten, wie es sich gehören würde. Ein Porträt und eine Studie. Ich bin Historienmaler und mit einer besonderen Vorliebe für religiöse Kunst, das Leben Jesu zu schildern habe ich mir zur Aufgabe gemacht und zu dem Zweck auch eine mehrjährige Reise nach Ägypten und Palästina gemacht.

Von religiösen Bildern sind, Madonnen im Besitze des Staates? von Oberösterreich. Beim Regr. Museum. Eine Orangenmadonna bei Weingroßhändler Wolf - Maria als Mädchen von Nazareth, Fürst Liechtenstein. Im Stall zu Bethlehem, Privatbest. Im Garten zu Nazareth. Eigenb.

Der 12-jährige Knabe in der Werkstatt seines Vaters - Fam. Stonborouogh Ehebrecherin vor Christus- Amerika – Christus bei Maria und Martha 3 x 2 m bei Weingroßhändler Wolf IV. ## Einzug Christi in Jerusalem (Endtouw??), Kreuzigung Christi 4 x 3 m Eigenbes. Kreuzabnahme 3 x 2 Engl. Nat. Gallery, Grablegung 3 x 2, Noli me tangere 3 x 2 m beides Eigenbes. Simson & Delila 3 x 2 Hartmut i. Budweis, Rebekka am Brunnen 4 x 2 ½ Ing. Hetzer in Obereggendorf, Nausikaa 3 x 2 Garten in Korfu – Ing. Breggen. Urteil des Paris 2 ½ x 1 ½ Mrs. Wallis, London, Meine Aquarelle sind eine Spezialität. Aus der Allhambra, Angek. V. Nicöst. Landtag, Holländische Bilder und Eisenwerksbilder bei Centraldir. Wittgenstein.

Interieurs von Loebenstein u. noch viele andere bei Fürst Liechtenstein

Es wäre sehr wünschenswert und würde gewiß nicht der Staatsgalerie zum Nachteil sein, etwas mehr Interesse für einige bedeutende noch lebende Künstler anzuwenden, sonst wird sich das später wiederholen wie bei Waldmüller, der bei Lebzeiten seine Bilder verschleudern mußte und jetzt werden seine Bilder um schweres Geld bei Privaten und Händlern aufgekauft.

Mit dem Ausdrucke vorzüglichster Hochachtung.

Prof. Joh. Viktor Krämer, Wien, am 25. Okt. 1924.

Am 28. Oktober 1923

Sehr geehrter Herr Professor!

Bezugnehmend auf Ihr Schreiben vom 25. Oktober 1924 beehrt sich die unterzeichnete Direktion ausdrücklich dagegen Verwahrung einzulegen, daß ihr eine absichtliche Schädigung Ihrer Interessen zugemutet werde. Auch war uns nicht bekannt, ob es sich um ein Gemälde handelte, das der regierende Fürst von und zu Liechtenstein schon von früher her besaß oder jetzt erst erwerben sollte. Endlich haben wir auch andere Desideraten, für deren Widmung wir den hohen Mäcen dankbar wären. Sachlich ist zu Ihrem Brief noch zu bemerken, daß sich nicht zwei, sondern mehrere Gemälde Ihrer Hand in staatlichem Besitz befinden.

Die Direktion der Oesterreichischen Galerie, Dr. F. M. Haberditzl

2.4. Moser im Depot

2.4.1. BHA 1921, 102 *Edith Hauska Deponierung und Widmung von Bildern von Kolo Moser*

(...)

Zur Aufbewahrung

- 19 Lusthaus im Garten des Theresianums
- 52 Delphinbrunnen mit Flieder
- 63 Drei Zinnen
- 105 Gardasse/Westufer
- 82 Abersee
- 98 Föhrenwipfel
- 9 Chrysanthemen auf Sofa
- 48 Gartentor
- 242 Raxlandschaft
- 243 „“
- 112 Weihnachtsbaum
- 160 Blühendes Bäumchen
- 35 Bildnis des Malers Czeschka
- 86 Blick von Torbole gegen Rochetta und Ponale
- 24 Durchblick zu Bäumen auf Hausgiebel/ Payerbach
- 85 Rax/ Semmering
- 36 Bildnis der Frau Bahr-Mildenburg
- 233 Studie zu Walter von der Vogelweide
- 245 Baum im Winter

Und 6 Akademie Studien, 9 Glasfensterentwürfe, 10 Theaterentwürfe

Geschenk

- 16 Pegonien und Geranien am Gitterfenster,
- 189 der Künstler

2.4.2. BHA 1927, 20 *Karl Moser Rückübernahme deponierter Bilder Kolo Moser*

6 Bilder (Porträts) aus der Studienzeit an der Akademie

Blühender Baum (No 160)

Durchblick zwischen Bäumen (Bayerbach) (No 24)

Tannenbaum (No 98)

Christbaum (No 112)

10 Stück, Wien

Karl Moser möchte sämtliche Bilder aus dem Depot nächste Woche abholen lassen.

Bilder insgesamt erst an beide Söhne vererbt. Nach Tod des Sohnes Dietrich, (Teilung Mutter und Bruder): Karl Moser besitzt $\frac{3}{4}$ der Bilder, bekommt von Mutter aber deren Viertel dazu.

Karl Moser wurde am 17. Mai 1926 für grossjährig erklärt

Aus dem Museum für Kunst und Industrie:

2 Glasfensterentwürfe für die Steinhoffkirche

1 Hochaltarentwurf z. o. Steinhoffkirche

1 Glasfensterentwurf f. Steinhoffkirche (unter Glas)

1? Porträt Czeschkas (Nr 35)

1 Porträt Anna Mildenburg (No 36)

5 Tableaux mit je 3 Skizzen zum „Bergsee“ (No 181, 182, 185, 196, 1 Tableau ohne No)

5 gerahmte Entwürfe für Ausmalung der Düsseldorfer Heiligengeistkirche (ohne No)

1 Gemälde Semmering (No 85)

1 Gemälde „Die Kunst“ (ohne Rahmen No 189)

2.5. Klimtleihgaben

2.5.1. BHA 1919, 143 *Bloch -Bauer Verwahrung von 6 Bildern Klimt*

Empfangsbestätigung

Die unterzeichnete Direktion der österreichischen Staatsgalerie bestätigt hiemit sechs Gemälde, und zwar zwei Porträts und vier Landschaften von Gustav Klimt aus dem Besitze von Frau Bloch-Bauer, Wien VI. Schwindgasse 10, in das Depot der österreichischen Staatsgalerie in Verwahrung genommen zu haben mit der Berechtigung diese Kunstwerke als Leihgabe auszustellen.
Wien am 12. April 1919

2.5.2. BHA 1919, 266 *Böhler Deponierung Bilder Klimt Schiele*

Empfangsbestätigung

Die unterzeichnete Direktion der österreichischen Staatsgalerie bestätigt hiemit die folgenden Kunstwerke aus dem Besitze des Schweizer Untertanen Herrn Hans Böhler, St. Moritz, Villa Oberalpina, Engadin, in das Depot der österreichischen Staatsgalerie in Verwahrung übernommen zu haben mit der Berechtigung einzelne dieser Kunstwerke während der Depotverwahrung gelegentlich in der Galerie als Leihgabe auszustellen:

Gustav Klimt: Porträt Fräulein Beer

Schloß Kammer

Frau mit Rosenhut

Egon Schiele Porträt Fräulein Beer

Wien, am 11. Juli 1919

2.5.3. BHA 1933, 128 *Besitzübertragung Leihgabe Beer-Monti*

Hugh Stix, Elmsford N.Y., USA

Wien, 30.

März 1933

An die Direktion der Modernen Galerie, Wien III., Prinz Eugenstrasse 27

Ich zeige Ihnen an, dass ich von Frau Friederike Beer-Monti die drei Gemälde, welche sie Ihnen als Leihgabe überlassen hat, und zwar

Gustav Klimt, Atterseelandschaft

Gustav Klimt, Portrait Friederike Beer

Egon Schiele, Portrait Friederike Beer

erworben habe. Ich bin bereit, die Bilder auch weiterhin in der Galerie als Leihgabe zu belassen, und zwar unter den gleichen Bedingungen, zu welchen dies Frau Beer-Monti getan hat.

Da ich mich nicht ständig in Europa aufhalte, habe ich Herrn Dr. Robert Baru, Rechtsanwalt, Eisenstadt, Hauptstrasse 20, Vollmacht erteilt, über die Bilder in meinem Namen zu verfügen. Ich ersuche Sie daher, sich in allen meine obgenannten Bilder betreffenden Angelegenheiten an Herrn Dr. Baru zu wenden.

Hochachtungsvoll Hugh S. Stix

2.5.4. BHA 1938, 31 *Rückforderung Leihgaben Stix*

Hugh S. Stix President

The Artists' Gallery, 33 West Eighth Street, New York City

Nov. 30 1937

Mr. Haberditzl

Director der Modernen Galerie Wien

Sehr geehrter Herr Director;

Ich habe beschlossen meine drei Gemaelde die sich derzeit in der Modernen Galerie, Wien, als Leihgabe befinden, nach den Vereinigten Staaten zu bringen.

Diese drei Gemaelde: Portrait Frl. Beer von Egon Schiele, Portrait Frau Friederike Beer-Monti und Landschaft Kammer am Attersee, beide von Gustav Klimt, wurden von mir von Frau Beer-Monti im Jahre 1933 erstanden, und da diese Bilder damals als Leihgabe von Frau Beer-Monti in der Staatsgalerie, liess ich sie weiter als „Leihgabe Mr Hugh Stix“ in der Staatsgalerie.

Sollten ausser dieser meiner Verfuegung die Bilder nach den Vereinigten Staaten von Amerika zu senden, noch andere Papiere oder Dokumente meine Unterschrift benoetigen, so bitte hoefl. Sie umgehend an meine obige Adresse zu senden.

Ich benachrichtige mit gleicher Post Herrn Emil Scholz, Spediteur, Wien, Herr Scholz wird sich mit der Staatsgalerie im Belvedere wegen der Verpackung und des Transportes der Bilder in Verbindung setzen.

Hoffend Ihnen hiermit keine Ungelegenheiten gemacht zu haben, zeichne ich mit groesster Hochachtung, Hugh Stix

Am 25. Jänner 1938

Sehr geehrter Herr,

Ihrem in dem Schreiben vom 30. November 1937 mitgeteilten Beschluß zufolge, die Ihnen gehörenden, der Oesterreichischen Galerie dargeliehenen drei Oelgemälde

Gustav Klimt: Bildnis Friederike Beer-Monti

Gustav Klimt: Landschaft, Kammer am Attersee

Egon Schiele: Bildnis Friederike Beer-Monti

nach den Vereinigten Staaten durch den Transport der Speditionsfirma Emil Scholz Wien, I. Predigergasse 5 zu bringen, wurden die genannten Kunstwerke gestern der Speditionsfirma Emil Scholz gegen Uebernahmebestätigung für Sie ausgefolgt.

Die Verspätung dieser Ausfolgung wollen Sie freundlichst damit entschuldigen, daß erst raschestens ein Ersatz für den Entfall Ihrer in der Modernen Galerie aufgestellt gewesenen Leihgaben beschafft werden musste.

Dafür, daß Sie der Oesterreichischen Galerie die genannten Kunstwerke dargeliehen haben, erlaubt sich die unterzeichnete Direktion den verbindlichsten Dank zum Ausdruck zu bringen.

Die Direktion der Österreichischen Galerie

2.5.5. BHA 1929, 248 *Oberbaurat Heinrich Mayer, Leihgabe von Klimts „Sonnenblumen“ für die Moderne Galerie*

Am 23. April 1929

Sehr geehrter Herr Oberbaurat!

Für die in den nächsten Wochen zu eröffnende erste Ausstellung der Modernen Galerie, in welcher Werke Gustav Klimts dominierend im Mittelsaal erscheinen, wäre es mir sehr wertvoll, auch das in Ihrem Besitze befindliche Gemälde „Sonnenblumen“, selbst wenn es nur für kürzere Zeit möglich sein sollte, dargeliehen zu erhalten. Da ich auch annehmen möchte, daß Sie den Sommer über wieder verreisen werden und da Sie uns in gleicher Situation im Vorjahre dieses Bild zur Deponierung während der Sommerzeit übergeben hatten, möchte ich hoffen, daß meine angeführte Bitte leichter Ihre Gewährung finden könnte, worüber ich in nächster Zeit um freundlichsten Bescheid ersuche.

Mit dem Ausdrucke vorzüglichster Hochachtung. Ihr ergebener

2.5.6. BHA 1933, 221 *Rückforderung Leihgabe Klimt von Nirenstein*

Neue Galerie, Dr. Otto Nirenstein

Wien 1.VI. 1933

Herrn Hofrat Dr. Haberditzl

Wien III. Rennweg, Belvedere

Sehr verehrter Herr Hofrat!

Hiedurch bitte ich Sie, mir das Ihnen als Leihgabe überlassene Gemälde von Klimt baldmöglichst wieder zurückzustellen, da ich es benötige.

Mit den besten Empfehlungen, Ihr ergebener

8. Mai 1912

Sehr geehrter Herr Engelhart!

Bestätige hiemit von Ihnen die folgenden der Theodor von Hörmann-Stiftung gehörigen Bilder, nämlich:

- „Der stille Teil“ von Friedrich König
- „Die Bassgeige“ von Ernst Stöhr
- „Messnerhaus in Melk“ von Ernst Stöhr
- „Porträt“ von Ludwig Wieden
- „Hallstättersee von Salzburg“ von Rich. Harlfinger,
- „Madonna“ von Vlast. Hofmann
- „Damenbildnis“ von F. M. Zerlacher

Als Leihgabe der genannten Stiftung in die Räume der k.k. Oesterreichischen Staatsgalerie übernommen zu haben und verpflichte mich dieselben bis zu ihrer definitiven würdigen Aufstellung in der Galerie durch einen sowohl an den einzelnen Bildern selbst, als auch in den Galerie Katalogen anzubringenden Vermerk als „Leihgabe der Theodor von Hörmann-Stiftung“ zu bezeichnen.

Ich ersuche Sie dem hochgeehrten Kuratorium der Theodor von Hörmann-Stiftung für diese Ueberlassung den wärmsten Dank der Direktion der k. k. Oesterreichischen Staatsgalerie gütigst zum Ausdruck bringen zu wollen.

Mit dem Ausdrücke vorzüglichster Hochachtung

Wien, am 21. Jänner 1920

An die Direktion der Staatsgalerie Wien III

Als im Jahre 1899 der Staat, das Land Niederösterreich und die Stadt Wien gemeinsam die Gründung der „Modernen Galerie“ beschlossen, hat die allgemeine Begeisterung der Künstler für diese Gründung auch das Kuratorium der neu ins Leben getretenen „Theodor von Hörmann-Stiftung“ veranlasst, die ersten Erwerbungen dieser neu geschaffenen Galerie zuzuwenden, umso mehr als sie den im Stiftsbrieftage vorgesehenen Bestimmung völlig zu entsprechen schien. Als sich im Laufe der Jahre gezeigt hat, dass diese Bestimmungen von der Leitung der Modernen Galerie aus Raummangel nicht völlig eingehalten werden konnten, sah sich das Kuratorium veranlasst, die Widmungen einzustellen und dies umso mehr, als auch der ursprüngliche Empfänger

derselben „Die moderne Galerie“ aufgehört hatte zu bestehen und daraus die „Staatsgalerie“ entstanden war.

Das Kuratorium ist nun in der Lage, die Erwerbungen einheitlich zusammengefasst, der öffentlichen Besichtigung zugänglich zu machen und glaubt, abgesehen vom Standpunkte des Rechtes, den Zeitpunkt für gegeben, von der Direktion der Staatsgalerie im Interesse einer höheren, einheitlichen Anlage dieser Sammlung, somit in einem eminent künstlerischen Interesse um die Rückgabe der als Widmung für die „Moderne Galerie“ gedachten Werke, und zwar:

Anton Nowak: Abend im Isonzotal

Max Kurzweil: Concarneau

Ludwig Sigmundt: Herbst

Franz Jaschke: Donaulände

Rudolf Jettmar: Gebirgssee

Stefan Filipkiewicz: Bergstrom

W.F. Jäger: Die Rast

Alois Hänisch, Interieur

Das Kuratorium der Theodor von Hörmann-Stiftung

Josef Engelhart, abmann (?) Leop. Stolba, Anton L. Martin, Ferdinand Schm. J. H###

Wien, am 27. Mai 1920

An die Direktion der Staatsgalerie in Wien

Ueber dem dortigen Antrag wird die Direktion ermächtigt, mit dem Kuratorium der Hörmannstiftung zu dem Zwecke in Verhandlung zu treten, um demselben über dessen Ansuchen die im Laufe der Jahre der seinerzeitigen modernen Galerie zugewendeten Kunstwerke eventuell gegen eine angemessene Kompensation ins Eigentum zurückzugeben. Das Unterrichtsamt müsste sich jedoch vorbehalten, die diesbezügliche Vereinbarung zu genehmigen, und wäre daher im Gegenstande seinerzeit darüber antragstellend zu berichten.

Falls eine solche Vereinbarung mangels einer entsprechenden Kompensation nicht zustandekommen sollte, wird keine Einwendung dagegen erhoben, dass die Bilder unter dem in dem dortigen Berichte mitgeführten Modalitäten dem Kuratorium der Hörmannstiftung als Leihgabe überlassen werden.

Hiebei wird darauf verwiesen, dass laut einer in Abschrift mitfolgenden Eingabe der Verwaltung obiger Stiftung vom 10. Mai l. J. dem Stiftungskuratorium seitens der Gemeinde Wien Räume im Wertheimspalais zur Ausstellung aller bisher aus den Erträgen der Stiftung

angekauften Werken zur Verfügung gestellt wurden, und das Kuratorium daselbst um die Werke in ihrer Gesamtheit, unbeschadet der endgültigen Entscheidung über die Eigentumsrechte der 8 Werke der Stiftung welche der seinerzeitigen „Moderne Galerie“ geschenkweise überlassen wurden, zur Aufstellung bringen will.

Auch im Falle letztbezeichneter Austragung der Angelegenheit wäre anher Bericht zu erstatten.

Die Eingabe des genannten Kuratoriums folgt anbei zurück

Am 3. Februar 1920

An das Staatsamt für Inneres und Unterricht, Unterrichtsamt!

Die unterzeichnete Direktion legt beigeschlossen ein Ansuchen des Kuratoriums der Theodor von Hörmann-Stiftung um Rückgabe der seinerzeit der Galerie gewidmeten Gemälde vor und stellt hiezuhin folgenden Antrag:

Da die Frage, ob das Kuratorium der Hörmannstiftung das Recht habe, die Kunstwerke zurückzuverlangen, welche der „modernen Galerie“ gewidmet wurden und nun der aus der modernen Galerie erwachsenen Staatsgalerie gehören, grundsätzlich zu verneinen und auszuschalten ist, ist nur zu entscheiden, ob der im Ansuchen angeführte künstlerische Zweck ein besonderes Entgegenkommen rechtfertigt. Die unterzeichnete Direktion ist der Ansicht, daß, um die in Frage stehenden Gemälde künstlerisch zur besten Wirkung zu bringen, kaum ein anderes Vorgehen geeigneter erschiene als der Plan des Kuratoriums die Kunstwerke mit den übrigen Erwerbungen der Stiftung einheitlich und für sich würdig zur Aufstellung zu bringen. Für die Staatsgalerie und zwar auch für deren endgültige Aufstellung haben die gewidmeten Gemälde nur eine untergeordnete Bedeutung; wenn es möglich wäre sie im Zusammenhange mit der geplanten Aktion der Hörmannstiftung durch höherwertige Objekte oder ein besonders signifikantes Objekt derselben Epoche zu ersetzen, erschiene ihre Rückgabe wohl gerechtfertigt. Demgemäß lautet der Antrag, das Unterrichtsamt wolle die Rückgabe der im Ansuchen ausgeführten Widmungen gegen eine angemessene, im Einvernehmen mit der Direktion der österreichischen Staatsgalerie festzulegende Kompensation genehmigen. Sollte das Kuratorium eine solche Kompensation nicht bieten, könnte die unterzeichnete Direktion nur eine bedingte Leihgabe der genannten Kunstwerke im Interesse des angeführten künstlerischen Zweckes befürworten. Es wird daher der Eventualanfrage gestellt, das Unterrichtsamt wolle, falls der genannte Antrag nicht die Zustimmung des Kuratoriums der Hörmannstiftung fände, genehmigen, daß die in Frage stehenden Gemälde dem Kuratorium ausschließlich für den gedachten Zweck geliehen werden, mit dem Vorbehalt, daß deren gemeinsame würdige Aufstellung mit den übrigen Erwerbungen der

Stiftung in einem Orte der Republik Oesterreich erfolge, dass alle Rechte insbesondere das der Reproduktionen der Gemälde der Staatsgalerie verbleiben und daß die Kunstwerke auf bestimmte, mit der unterzeichneten Direktion zu vereinbarende Beträge gegen jeden Schaden versichert werden.

Die Direktion der österreichischen Staatsgalerie

Am 2. Juni 1920

An das Kuratorium der Theodor von Hörmannstiftung zu Händen des Obmannes Herrn Professor Josef Engelhart in Wien, III. Steingasse 13.

Die unterzeichnete Direktion beehrt sich in der Angelegenheit der Eingabe vom 21. Jänner 1920 beigeschlossen folgenden Erlaß des Staatsamtes für Inneres und Unterricht, Unterrichtsamtes in Abschrift zur Kenntnis zu bringen und, da einer mündlichen Erklärung des Obmannes des Kuratoriums zufolge die Frage der Rückgabe der angesprochenen Kunstwerke gegen eine angemessene Kompensation nicht durchführbar erscheint, in Befolgung des genannten Erlasses die angesprochenen Kunstwerke gegen Unterfertigung der beigeschlossenen Erklärung als Leihgabe zu überlassen.

Gleichzeitig ersucht die unterzeichnete Direktion um Unterfertigung einer im Entwurf beigelegten Entschließung, durch welche die Rücknahme der der Galerie seinerzeit zur Verfügung gestellten Leihgaben formell ausgesprochen wird, was bisher noch nicht erfolgte, da nur ein Vermerk des Herrn Professor Engelhart auf dem Entlehnschein für die Ausstellung in der Sezession vom 5. Dezember 1919 vorliegt, demzufolge „die als Leihgabe der Staatsgalerie überlassenen Ankäufe der Hörmannstiftung voraussichtlich nicht mehr an die Staatsgalerie zurückgestellt werden.“

Die Direktion der österreichischen Staatsgalerie

24. Jänner 1920

Sehr geehrter Herr Professor!

Bevor ich über die in der Zuschrift vom 21. Jänner dargelegte Angelegenheit des Kuratoriums der Theodor von Hörmannstiftung dem Unterrichtsamte schriftlich berichte und einen entsprechenden Antrag stelle, möchte ich mir erlauben darauf aufmerksam zu machen, dass dieser Antrag und vermutlich auch dessen Erledigung den Wünschen des Kuratoriums der Hörmannstiftung nicht entsprechen könnte. Ich müsste darauf hinweisen, dass der Sammlung der Verlust von 15 Kunstwerken droht, nämlich 7 Leihgaben und 8 Widmungen. Gegen die Rücknahme

der 7 Leihgaben kann leider unsererseits nichts eingewendet werden; bei den geschenkten Objekten verhält sich die Sache natürlich anders. Aber ich möchte mit diesen Zeilen gar nicht auf die Erörterung des Rechtsstandpunktes eingehen, sondern Sie ersuchen – da ich einer einheitlichen Zusammenfassung der Kunstwerke der Hörmannstiftung aus künstlerischen Gründen wohl zustimmen möchte, unsere Sammlung aber durch den Verlust erleiden würde – mir die Stellung eines Antrages zu ermöglichen, der im Sinne einer ausgleichenden Gerechtigkeit motiviert wäre.

Ganz konkret gesprochen, möchte ich vorschlagen können, daß die Staatsgalerie auch eine Gegengabe für die Gaben, die sie verlieren würde, erhält und zwar kann ich mir bei einer solchen Transaktion, die den Namen Theodor von Hörmanns umkreist, keine sinngemässere Gegengabe vorstellen als jenes in Ihrem Besitze befindliche Gemälde, über welches zu sprechen wir bereits mündlich Gelegenheit hatten. Dass dieses Gemälde außer dem künstlerischen für Sie, sehr geehrter Herr Professor, auch einen besonderen Affektionswert besitzt, macht die Gegengabe der Stiftung wie der Galerie gegenüber besonders wertvoll und es würde dieser Auffassung entsprechen, sie als persönliche Angelegenheit herauszuheben. Sehr dankbar wäre ich Ihnen deshalb, wenn wir diese Diskussion mündlich fortsetzen könnten, um zu einem für alle Teile ersprießlichen Ergebnis zu gelangen.

Mit dem Ausdrücke besonderer Hochachtung bin ich Ihr ergebenster F.M. Haberditzl

Am 6. Dezember 1929

Sehr geehrte gnädige Frau!

Bezugnehmend auf Ihren telephonischen Bescheid zu dem Schreiben der unterzeichneten Direktion vom 29. November 1929 wird mitgeteilt, daß die Erledigung der Angelegenheit, die Räumung Ihres Depots bis Mitte Dezember 1929, für die Oesterreichische Galerie eine Notwendigkeit ist und daß eine Verzögerung völlig unangebracht erscheint. Es muß wohl genügen, daß die Gastfreundschaft der Oesterreichischen Galerie durch fünf Jahre für die Deponierung Ihrer Bilder in Anspruch genommen wurde.

Die Direktion der Oesterreichischen Galerie.

Hochwohlgeboren Frau Emmy Cahn-Speyer, Wien, Hotel Metropol, Franz Josefskai

Wien, am 27. November 1924

Sehr geehrte gnädige Frau!

Die unterzeichnete Direktion beehrt sich die Uebernahme der in der beigeschlossenen Liste verzeichneten Kunstwerke in das Depot der Oesterreichischen Galerie zu bestätigen und erklärt sich bereit, diese Kunstwerke auf Ihren Wunsch jederzeit zurückzustellen. Solange die Deponierung dieser Kunstwerke währt, nimmt die unterzeichnete Direktion das Recht in Anspruch, dieselben in Wechselausstellungen der Oeffentlichkeit vorzuführen. Eine Gewähr für sachgemäße Instandhaltung der Objekte wird von der unterzeichneten Direktion nicht übernommen; im besonderen sei darauf hingewiesen, daß an einzelnen Gemälden, speziell an den Gläsern deutlich Schimmelflecke sichtbar sind, wegen deren Entfernung Sie sich mit einem Restaurator ins Einvernehmen setzen wollen.

Vier Kunstwerke und zwar:

Nikolaus Maes, Damenbildnis

Quattrocentofresco

Madonnendarstellung in Terrakotta

Palmenzzano: Christus.

können von der unterzeichneten Direktion aus prinzipiellen Gründen in das Depot der Oesterreichischen Galerie nicht übernommen werden

und wären sinngemäß einem Depot im Kunsthistorischen Museum einzuverleiben. Es wird daher ersucht diese vier Kunstwerke in den zugehörigen Kisten tunlichst bald wieder abholen zu lassen.

Die Direktion der Oesterreichischen Galerie

Liste

Kunz	Blumenstilleben mit Papageien
Kunz	Pfingstrosen, rot
Kunz	Pfingstrosen, rosa
Brioschi	Landschaft mit Zypressen
Frobenius	Burgenlandschaft
Lenbach	Dame mit Laute
Lenbach	Frau Cahn-Speyer in rotem Kleid, Kniestück
Lenbach	Frau Cahn-Speyer, Studie in braunem Kleid mit aufgestütztem rechten Arm
Lenbach	Frau Cahn-Speyer, Studie mit braunem Hintergrund
Lenbach	Frau Cahn-Speyer, Studie mit rötlichem Hintergrund
Lenbach	Frau Cahn-Speyer, Brustbild in lichtem Kleid
Lenbach	Doppelbildnis zweier Kinder
Lenbach	Dame mit rotem Haar, Profil vor dunklem Hintergrund
Lenbach	Doppelbildnis zweier Frauen
Lenbach	Damenbildnis, Profil, mit erhobenen Armen
Lenbach	Blumenstilleben mit Frauenkopf
Lenbach	Fürst Bismarck
J.E. Schindler	Esel, Studie
J.E. Schindler	Landschaftsstudie
Kopie nach Tizian, Kirschenmadonna	
Kopie nach Allori, Judith	

2.8. BHA 1928, 400 *Viktor Hammer Leihgabe für die Moderne Galerie*

Sehr verehrter Herr Hofrat!

Durch Herrn Dr. Grimschitz habe ich erfahren, dass die Ausstellung moderner österreichischer Kunst im Belvedere die in der nächsten Zeit eröffnet werden soll, nicht allein aus den Beständen des Museums sondern auch aus Leihgaben zusammengesetzt werden soll.

Herr Dr. Grimschitz teilte mir auch mit, dass die Absicht bestünde sich an Herrn Steiner wegen einer Leihgabe zu wenden die eines meiner Bilder sein sollte die Herr Steiner besitzt.

Ich finde nun diese Arbeiten reichlich wenig bezeichnend für den eigentlichen Stil meiner Arbeiten und würde vorschlagen, sich entweder an die Secessionsgalerie zu wenden welche seinerzeit aus den Mitteln der Hoermannstiftung ein Porträt meiner Frau gekauft hat, oder sich an den Gesandten Baron Franckenstein in London zu wenden der sein Porträt gewiss gerne herleihen wird, besonders wenn ich auch noch drum schreibe was ich gerne tun werde wenn Sie, sehr verehrter Herr Hofrat damit einverstanden sind.

Das Selbstporträt mit der Stimmgabel hat ein Herr Paul Khuner gekauft und wenn es nicht im August nach Amerika zur Ausstellung ginge so würde er es gewiss auch herleihen, er ist ja ein so guter Mensch, man könnte das übrigens für eine Auswechslung im Auge behalten.

Bitte teilen Sie mir mit ob ich in der Sache noch etwas tun kann und seien Sie auf allerherzlichste begrüßt von Ihrem ganz ergebenen, Viktor Hammer

2.9. Sammlung Nell Walden-Heimann

2.9.1. BHA 1931, 576 *Leihgabe Sammlung Walden-Heimann*

Felix Stössinger, Berlin W 9 den 27.10.21

Herrn Hofrat Prof. Dr. Hans Tietze

Armbrustergasse 20

Wien XIX

Sehr verehrter Herr Professor!

Ich wende mich heute in einer ganz besonderen Angelegenheit an Sie, deren Durchführung den verschiedenen hierbei beteiligten Interessen nützlich sein kann.

Sie kennen Frau Nell Walden-Heimann, deren „Gelbe Kuh“ von Marc Sie seinerzeit als Leihgabe für eine von Ihnen geleitete Ausstellung bekommen haben. Frau Nell Walden Heimann beabsichtigt nun, im Laufe des Jahres 1932 ihren sehr grossen Berliner Haushalt aufzulösen, das heisst, ihn in zwei kleinere Haushalte aufzuteilen, von denen sich der eine in Berlin, der andere in der Schweiz befinden wird.

Unter diesen Umständen denkt sie daran, ihre grossen Sammlungen würdig unterzubringen. An einem Verkauf einzelner Teile der Sammlung oder der geschlossenen Sammlung war ihr nie gelegen, wohl aber daran, dass der Geist, der diese Sammlung zusammengefügt hat, erhalten bleibt und von dieser grossen Periode einer neu entstandenen deutschen und europäischen Kunst der Öffentlichkeit gegenüber Ausdruck gegeben wird. Sie erwägt daher schon seit einiger Zeit die Hauptwerke dieser Sammlung zusammenzustellen und für längere Zeit einem Museum zu überlassen. Die einzigen Bedingungen, die sie stellt, sind gewiss nicht schwer zu erfüllen.

Ich habe als Freund des Hauses übernommen, hierbei behilflich zu sein und vorgeschlagen, dass die Sammlung dem Wiener modernen Museum übergeben wird. Ausser der „Gelben Kuh“ von Franz Marc und einigen anderen Hauptwerken von ihm, u.a. ein herrliches Glasbild, kämen für diese Museumsleihgabe Hauptwerke von Chagall, Kokoschka, Kandinsky, Boccioni, Klee, Gleizes, Campendonck, Jacobs van Heemskerck in Frage. Die Sammlung kann ferner durch eine kleine Sammlung von Glasbildern, die den damaligen Expressionismus so stark beeinflussen haben, ergänzt werden. Es werden im ganzen etwa 12 Maler sein und etwa 60 Ölbilder, Zeichnungen, Aquarelle, etc. In dieser Geschlossenheit wird die Sammlung ein interessantes Bild der Kunstrevolution von 1910 – 1920 geben. Die Bilder wie die von Marc und Chagall sind auch den Maassen nach sehr gross, sodass ein grösserer Museumssaal oder eine Reihe von Kabinetten dafür in Betracht käme. Da nun anzunehmen ist, dass gerade das Wiener Museum in absehbarer Zeit nicht die Mittel besitzen wird, diese Kunst voll zur Geltung zu bringen, vieles davon ja

überhaupt nicht mehr auf dem Markt vorkommt, wie etwa ein Zyklus von 10 Federzeichnungen Kokoschkas, so würde auf diese Weise der österreichischen Künstlergeneration die einzige Möglichkeit gegeben werden, diese Kunst umfassend kennenzulernen. Es wäre auch eine Attraktion für das Museum, eine Modernisierung des Wiener Kunstlebens schlechthin. Es gibt gewiss auch eine Reihe deutscher Museen, die für diese Leihgabe in Betracht kommen, allzu viele sind es nicht, da die meisten ja inzwischen diese Kunst mehr oder weniger gut gekauft haben. Da diese Kunst aber ausserdem international ist, der starke Kokoschkabestand nach Wien hinweist, so möchte ich, bevor ich weitere Schritte unternehme, erst einmal die Wiener Situation klären.

Um unnütze Verhandlungen zu vermeiden, möchte ich nur gleich bemerken, dass eine Zerreissung der Sammlung völlig ausgeschlossen ist, also etwas die Zuteilung der Bilder zu den im Museum bereits befindlichen. Das mag bei anderen Leihgaben eine Belastung sein. Hier ist aber der Geist und die Geschlossenheit der Sammlung ihr Vorzug und ihre Bedeutung.

Mit verbindlichen Empfehlungen, Felix Stössinger

3. November 1931

Sehr geehrter Herr!

Professor Dr. Hans Tietze hat mir Ihr an ihn vom 27. Oktober 1931 adressiertes Schreiben übermittelt. Um zu dem in dem Schreiben angeführten sehr freundlichen Vorschlag einer Leihgabe der Sammlung Walden Stellung nehmen zu können bitte ich zunächst um Mitteilung über Folgendes:

1. Über die Dauer im Mindest- und Höchstausmaß der geplanten Leihgabe
2. benötige ich ein Verzeichnis der überhaupt in Betracht kommenden Kunstwerke und ungefähre Angabe über das Format der Ölbilder.

Mit der Bitte um diese Daten bin ich mit dem Ausdruck vorzüglicher Hochachtung

9.11.1931

Felix Stössinger, Berlin

Direktion der Österreichischen Galerie

Prinz Eugen Str. 27

Wien III

Sehr verehrter Herr Direktor

Ich danke Ihnen für Ihr freundliches Schreiben vom 3. November, zu dem ich Ihnen folgendes zu übermitteln mir gestatte:

Die Leihgabe der Sammlung Nell Walden-Heimann soll so lange erfolgen, dass in diesem Zeitraum eine geistige Auswirkung der hier vereinigten Kunst auf die Museumsbesucher, auf die schaffenden Künstler und auf die Künstler möglich ist. Dieser leitende Gesichtspunkt bei den Entschluss, die Leihgabe vor allem einem Museum anzubieten, das bisher gerade den Geist und die Kunst dieser Schaffenszeit der Öffentlichkeit nicht übermitteln konnte, soll natürlich auch in der Dauer der Leihgabe zum Ausdruck kommen. Ich schlage Ihnen dafür 2 Jahre vor. Das Leihgabenverhältnis erlischt nach diesen 2 Jahren auf Grund einer 6 Monate vorher ausgesprochenen Kündigung. Erfolgt diese Kündigung weder von Ihnen noch von der Leihgeberin, so soll die Leihgabe jeweils ein Jahr, jeweils mit 6 monatlicher Kündigungsfrist verlängert sein.

Ein Verzeichnis der Kunstwerke, die diese Sammlung enthält, übermittle ich Ihnen laut beifolgender Liste. Wie ich schon Herrn Professor Tietze mitgeteilt habe, stellt die Besitzerin keine andere Bedingung als die der geschlossenen Ausstellung der Kunstwerke. An geeigneter Stelle, aber keineswegs auffällig ist die Kollektion als: Leihgabe Sammlung Nell Walden-Heimann zu bezeichnen. Angesichts ihres Umfangs ist die Besitzerin einverstanden, dass nur einige Hauptwerke dauernd ausgestellt werden, die abwechselnd aber kontinuierlich zur Ausstellung kommen. In welcher Form diese Einteilung erfolgt, ist Ihnen vollkommen überlassen.

Als die Hauptwerke, die dauernd ausgestellt sein solle, gelten: Franz Marc: Gelbe Kuh und Glasbild, Kokoschka: Porträt Walden, Chagall: Viehhändler oder Trinkender Soldat. Für die übrigen Werke gilt also der Vorschlag der Wechselausstellung. Es müssen aber dann, was ja auch schon im Interesse des Museums und der Museumsbesucher liegt, auf diesen Turnus hingewiesen werden. Es wird ja auch nicht unterlassen werden können, dass ein kleiner Sonderdruck: Verzeichnis der Leihgabe Sammlung Nell Walden-Heimann den Museumsbesuchern zur Verfügung steht. Ebenso wird es sich wohl praktisch ergeben, dass die grossen Ölbilder in einem Raum hängen, während Graphik, Zeichnungen, Aquarelle ein anschliessendes Kabinett erhalten. Verteilt sich die Aufstellung der Kunstwerke auf mehrere Räume, so muss natürlich in jedem Raum der Hinweis: Leihgabe Sammlung Nell Walden-Heimann angebracht werden. Die Zusammengehörigkeit der Bilder ist im übrigen künstlerisch und geistig so stark, dass die Einheit der Sammlung durch sich selbst die Geschlossenheit der Schau erfordert. Sollte Sie es aus Museumsgründen nicht für möglich halten, die künstlerisch formal sehr dazugehörigen altdeutschen Glasbilder mit auszustellen (gehängt können sie werden zusammen mit dem Glasbild von Marc und den Glasbildern von Nell Walden), so können diese alten Bilder von der Leihgabe herausgenommen werden.

Uns interessiert nunmehr folgendes:

Findet eine Versicherung der Kunstwerke statt? Wogegen? Wird der Versicherungssumme der Betrag zugrunde gelegt, zu dem die Sammlung gegenwärtig versichert ist? Welche Sicherungen werden sonst geboten? Übernimmt das Museum die Kosten von Haus zu Haus?

Wann kann die Übernahme erfolgen? Aus vertraglichen Gründen ist es wünschenswert, wenn die Vertragsjahre Kalenderjahre sind.

Ich glaube, verehrter Herr Direktor, dass dies zunächst eine Antwort ist, die Ihre Anfrage erschöpft und zugleich die Fragen sind, deren Beantwortung für uns von Bedeutung ist.

Über die berühmtesten Künstler der Sammlung bedarf es keiner Korrespondenz. Innerhalb der Sammlung selbst finden Sie geschlossene Gruppen oder zumindest die Repräsentation geschlossener Gruppen. Es sind auch einige Künstler darunter, die gestorben sind oder dem Namen nach vergessen, weil sie nicht hielten, was sie versprochen haben. Umso bedeutsamer ist diese Sammlung als Zeichen dafür, wie von allen Seiten und von allen Ländern Kräfte in gleicher Wirkung unabhängig von einander gewirkt und einen Stil geschaffen haben, auf dem die moderne Kunst beruht. Den Ländern nach ist in dieser Sammlung vertreten Deutschland, Österreich, Russland, Polen, Italien, Tschechoslowakei, Holland, Schweden, Frankreich.

Ich erwarte nun Ihre freundliche Stellungnahme und grüsse Sie mit verbindlichen Empfehlungen, Felix Stössinger
(Liste s.u.)

Am 24. November 1931

Sehr geehrter Herr!

Mit bestem Dank für Ihr ausführliches Schreiben vom 9. November 1931 bestätigend beile ich mich, ohne vorläufig noch auf das Meritorische Ihrer Ausführungen Bezug nehmen zu können, Ihnen über den Sie besonderes interessierenden Punkt der Versicherung Folgendes mitzuteilen. Durch einen im laufenden Jahre erfolgten Erlaß des Bundesministeriums für Unterricht wurde normiert, daß Versicherungen der Kunstwerke in der Oesterreichischen Galerie durch diese nicht erfolgen dürfen. Dies bezieht sich ausdrücklich auf die eigenen Kunstwerke, wie auf die der Galerie zur Verfügung gestellten Leihgaben.

Wollen Sie mir bitte mitteilen, ob diese Bestimmungen von vorne herein eine weitere prinzipielle Erörterung der von Ihnen angeregten Angelegenheit unmöglich machen oder nicht.

[Besitzerin würde Versicherungen weiter laufen lassen Bitte um prompte Entscheidung!]

Am 5. Jänner 1932

Sehr geehrter Herr!

Erst jetzt ist es der unterzeichneten Direktion möglich auf Ihren Vorschlag betreffend die Leihgabe der Sammlung Nell Walden-Heimann amtlich zu antworten, da nunmehr die zuständige Galerie-Kommission darüber entschieden hat. Die Galerie-Kommission gelangte zu dem Beschluß, daß eine derzeitige Leihgabe der Sammlung Nell Walden-Heimann für die Moderne Galerie nicht zu erbitten sei, da weder ein entsprechend großer Raum in der Modernen Galerie verfügbar sei, noch auch für einen längeren Zeitraum verfügbar gemacht werden könnte und schliesslich deshalb, weil die Galerie von zwei oder drei Künstlern, die zu dem Wesentlichsten der genannten Kollektion gehören, je ein Hauptwerk zu erwerben die Möglichkeit hat, sodaß das sehr wesentliche Moment: es würde durch die in der Kollektion vertretenen Künstler eine sonst nicht erreichbare Uebersicht über das künstlerische Schaffen jener Epoche für die Galerie nicht erreichbar sein, entfällt.

Die unterzeichnete Direktion bedauert daher lebhaft von Ihrem sehr freundlichen Vorschlag unter diesen Umständen nicht Gebrauch machen zu können.
Die Direktion der Oesterreichischen Galerie

Sehr verehrte Herren!

Ich erlaube mir, mich auf das Telefongespräch zu beziehen, das ich am 26.3.36 mit Ihnen geführt habe, und in dessen Verlauf Sie mir Ihr Interesse für eine Leihgabe bekunden, die ich Ihnen beschrieben habe.

Heute verfüge ich über das Verzeichnis der rühmlichst bekannten Kollektion Nell Walden, das ich Ihnen hier überreiche. Ein grosser Teil dieser Bilder, die Ihnen selbstverständlich aus vielen Reproduktionen in Standardwerken bekannt sind, macht diese Sammlung zu einer der wichtigsten der Moderne. Bilder wie die von Kokoschka, die Gelbe Kuh von Marc, die grossen Chagalls gehören ja zum Fundament der modernen Kunst, waren aber in Wien noch nicht zu sehen.

Die Kollektion war 2 Jahre in der Kunsthalle in Basel ausgestellt, erst nach dem Tod von Barth kam anderes an ihre Stelle. Geschlossen resp. sukzessive war sie aber nur in Basel zu sehen. Die Besitzerin hat mich bevollmächtigt, ein anderes Museum für die Leihgabe zu bestimmen, wobei er? als Österreicher gleich an Wien dachte. Ihre Räume schliessen natürlich eine Gesamtausstellung aus, wohl aber könnten Sie sukzessive das, was Ihnen geeignet erscheint, vorführen. Das bedarf natürlich Zeit, die ich Ihnen grosszügig gewährt werden soll. Die Besitzerin, eine Schwedin, wohnt? jetzt in der Schweiz und wird in den nächsten Jahren keine Räume für ihre Sammlungen haben. (Ihre berühmte Sammlung Ethnographica war in den Museen von Genf und Basel ausgestellt, z.Zt. für einige Jahre in Bern) #n sonst werden keine Bedingungen gestellt, die nicht gewöhnlich wären.

Abschluss eines Vertrages verfüge ich über schriftliche Vollmacht. Angenehm wäre mir nur eine sofortige Entscheidung, denn falls sie negativ ausfällt, möchte ich nicht zeitlich behindert sein.

Da ich Ostern nach Wien kommen (sic), wäre es möglich, dass wir über die Einzelheiten mündlich verhandeln. Teilen Sie mir daher bitte mit, wie Sie das Angebot auf Grund der Liste aufnehmen und an welchem Tag um Ostern (Samstag # Dienstag?) Ihnen eine Besprechung genehm ist. Ergebenst, Felix Stössinger

Verzeichnis des Depots Frau N. Walden

(Liste nicht ganz korrekt, einige OHNE BEDEUTUNG zu klären):

Archipenko Frauenbildnis (Bronze)

Frauenfigur (Zement)

Klebezeichnung

Klebezeichnung

	Zeichnung schwarz
	Zeichnung schwarz
	Zeichnung farbig
Benes	Stilleben
	Stilleben
Boccioni	Modernes Ideal
	Nacht der Straße
	Zeichnung
	Zeichnung
	Zeichnung
Carra	Die rüttelnde Droschke
Campendonck	Springendes Tier
	Das gelbe Pferd
	Kreuzigung
	Kreuzigung /?/
Chagall	Sternenbild
	Trinkender Soldat
	Viehhändler
	Dorfgeiger
	Dorfstrasse
	<u>Heilige Familie /?/</u>
	Jude
	Esszimmer
	Wasserträgerin
	Regen
	<u>Heilige Familie /?/</u>
	Der Alte mit der Brille
	Dessin Aquarell
	Bettler mit der Geige
Coubine	Haus am See
Donas	Stilleben
Filla	Stilleben
Gleizes	Paysage
	Paysage
Goering	Brücke

Grünewald	Frauenbildnis
	H. Walden
v. Heemskerck	Landschaft
	Natur
	Segelbild
	Wald
	Insel
	Segelbild
	Segelbild
	Segelbild
	Segelbild
	Natur
Kadar	Die Kuh
Kandinsky	Komposition
	Komposition
	Studie
	Rosa Blasses
Klee	Kleine Gemeinde
	Gestirne
	Nachterinnerung
	Architektur der Höhe
	Erinnerung an den Garten
Kokoschka	Blümner
	H. Walden
	Vorüber
	Lillith
	Mörder
	Schlangentanz
	Selbstbildnis
	Mörder
	Judentochter
	Die Schlacht
	Eysoldt
	Blaukohlen ?
	Flucht aus dem Paradies

	Mörder
	Neapel
	Geburt Christi
	Mörder
Léger	Composition
	Composition
Lhote	Natur Aquarell
Marc	Gelbe Kuh
	Versöhnung
	Tiere
	Der Tiger
	Die Hirten
	Löwenschlacht
Macke	Mit gelber Jacke
Mense	Komposition
Metzinger	Landschaft
	Porträt
Muche	Komposition
	Komposition
Nadel	Tiedtke
	Jude im Gebetmantel
	Mexikanerin
Poberewschsky	Komposition
Severini	Schwarzer Kater
	Modistin
	Zug zw. H.
	Tango Argentino
Topp	Verlassene Stadt
	Der Engel und die Hirtin
Uhde	Phantasie Aquarell
	Menschen mit Kuh
	Phantastisches
	Phantastisches
N. Walden	Nachtblüten
	Stimmung am Lago Maggiore

	Garten der Hesperiden
	Mimosen
	<u>Südsee</u>
	Herbstblätter im Süden
	Blümner
	Arabesken
	Blumen in Blau
	Blaue Tulpen
	Lyrisches
	Lago Maggiore
	<u>Lyrische Blumen aus meinem Garten</u>
	Arabische Träume
	<u>Nordische Landschaft</u>
	<u>Cote d`Azur</u>
	<u>Tempera 204</u>
	Melancholie
	Bleu des Blutes
Wauer	Nacht am Nil
N. Walden	<u>Japanischer Garten</u>
	<u>A Madeleine</u>
Wauer	Porträt
	Marmorbüste
	Schlittschuhläufer (Bronze)
Zadkine	Rue di Midi
Unbekannt	Komposition
	Kreuzigung 2
	Krönung
	Christus
	Christus 2
	Christus 3
	Christus mit Engel
	Christus Kreuztragung
	Christus mit Ignatius
	Maria 1
	Maria 2

Maria 3 mit Figur (Glasbilder)
 Maria 4 mit Kindern
 Heilige Familie
 Caritas 1
 Caritas 2
 Maria mit Kindern
 Kreuzigung 3
 Kreuzigung 4
 Christus m. K. D.
 Filla Stilleben
 N. Walden Passionsblume
 Nach Ascona geschickt

Am 1. April 1936

Sehr geehrter Herr!

In Beantwortung des Schreibens vom 27. März 1936 betreffend die Leihgabe der Kollektion
 Nell-Walden beehrt sich die unterzeichnete Direktion darauf hinzuweisen, daß in derselben An-
 gelegenheit im Jahre 1931 und im Jänner 1932 eine ausführliche Korrespondenz zwischen Ihnen
 und der Galeriedirektion stattgefunden hat, die zu einem negativen Ergebnis geführt hat. Die
 Hauptgründe für dieses negative Ergebnis bestehen wie damals. In der Modernen Galerie sind
 keine Räume für die ganze oder teilweise Aufstellung verfügbar, eine zeitweise Uebernahme der
 ganzen Sammlung oder von Teilen der Sammlung in das Depot ist vom Standpunkt der Galerie
 ebensowenig diskutabel.

Die unterzeichnete Direktion ist daher nicht in der Lage dem erneuten freundlichen Vorschlag
 näher zu treten.

Die Direktion der Oesterreichischen Galerie

2.10. BHA 1922, 95 *Bundesdenkmalamt private Kunstsammlungen*

Wien, am 2. Februar

An die Direktion der Staatsgalerie in Wien

Das Bundesdenkmalamt beehrt sich mitzuteilen, dass die folgenden privaten Kunstsammlungen zu ernsten wissenschaftlichen und künstlerischen Studienzwecken öffentlich zugänglich sind.

Stefan Auspitz, I. Schwarzenbergplatz 3, vom November bis April an jedem ersten und zweiten Donnerstag von 10 bis 1 Uhr

Otto Beck, IV. Karolinengasse 5, im November, Februar, März, April an jedem ersten und dritten Freitag, im Dezember an jedem ersten und zweiten Freitag, im Jänner am dritten und vierten Freitag von 10 – 1 Uhr

Dr. Jean Billiter, XIX, Reithlegasse 12 ###

Willibald Duschnitz, XIX, Karl Ludwigstrasse 75 ##

Hans Gutmann, II. Sportallee 40 (eine Sammlung in Wien, eine in Altmünster) ##

Karl Hollscheck, VI. Dürergasse 14 (Münzsammlung)

Alfred Juritzky, IV. Schwindgasse 15 (Sammlung in Wien, Schlösschen Mon Repos in Gablitz)

August Lederer, I. Bartensteingasse 8

Dr. Leon Lilienfeld, VIII. Zeltgasse 1

Franz Xaver Mayer I. Annagasse 8

Robert Metzger, IV. Wiednerhauptstrasse 61

Dr. Richard Neumann, III. Hasenauerstrasse 30

Frau Friederike Neumann, I. Babenbergerstrasse 1

Robert Pollak, III. Reisnerstrass 61

Alfred Quittner, IV. Schwindgasse 6

Dr. Heinrich Rieger, VII. Mariahilferstrasse 124

Dr. Wolfgang Wurzbach, I. Bösendorferstrasse 2

[Der Besuch nur mit einer vom Bundesdenkmalamte erstellten Legitimation (mit Namen, Besuchstag und Stunde) Legitimation nur mit Empfehlung, Empfehlung nur von Dekanaten der philosophischen Fakultät der Universität, Architekturschule der technischen Hochschule, Rektorat der Akademie der bildenden Künste, Vorstände aller öffentlichen Kunstsammlungen
Ersuchen um Legitimation für Bruno Grimschitz für Beck, Billister, Duschnitz, Gutmann, Hollscheck, Juritzky, Lilienfeld, Mayer, Metzger, Neumann, Neumann, Pollak, Quittner, Wurzbach
Noch weitere Sammlungen]

Dr. Carl Gaber; VIII. Albertplatz 8

Henriette Klarwill und Georg Klarwill, VIII. Tulpengasse 5

Bericht von Grimschitz

Sammlung Friederike Neumann:

- Waldmüller: Mutter mit Kind, späte Arbeit, Durchschnitt
Kindliche Andacht, übers? Beleuchtungsstudie
Genrebild
Genrebild späte Arbeiten, Durchschnitt
Mignon, Ölskizze auf Papier
- Fendi: Kind im Bett mit Christbaum 1830, schwach
Damenbildnis in weiss. Ausserordentliches Werk
- Dannhauser Mutter und Kind (Ähnlich der Großmutter Wien Städt. Sammlungen)
Der Antiquitätenliebhaber (gutes Bild der ehemal. Sammlung Goldhann)
- Ranftl Mehrere Genrestücke
- R. v. Alt Neapel 1835 außerordentliche Arbeit
Regensburg 60er Jahre
Stephansdom, spät
Rom, Piazza Navona, gutes Aquarell
Stephansdom, Zeichnung
Domfassade, Ölbild, sehr gut
- Lawrence Metternich Gute Ölstudie
- Tischbein Mädchenbildnis
- Schindler Holländische Landschaft, gutes Bild
- Schindler Waldlandschaft, schwächer
- Jettel kleine Landschaft
- Pettenkofen 18 Bilder, darunter der Apotheker (Miller v. Aicholz)
- Sammlung Dr. Gaber Albertsplatz 8
- Marko Landschaftsstudie, sehr gut
- Gauermann zwei Landschaftsstudien, über dem Durchschnitt
- Hörmann Landschaftsskizze, gut
- Rebell Vesuv bei Neapel
- Danhauser Verspottung des Herzogs v. Reichstadt
- Raffalt Zimmermann, Steinfeld, Ritter, Amerling

Brunner Karl Zwei Tierbilder (Kühe, Ziegen) sehr gut
 Waldmüller Landschaftsskizzen!
 Waldmüller Mädchen mit Glas in halber Figur
 Ältere Bilder. A. v. Werff, Poelenburgh, u.a.
 Sammlung Henriette Klarwill
 Durchaus ältere Bilder
 Teniers Dudelsackpfeifer
 Maes Mädchenbildnis
 Konnigh Flache Landschaft
 Bilder von Molenaar, Bril, Os, Es, Porcellis, Jan Steen (?) de Hem
 Sammlung Otto Beck
 Jettel: (unvollendete) Landschaft
 (Ranzoni, Adams)
 G. Ruysdael Landschaft
 Van Gojen Landschaft
 Van d. Helst Männliches Bildnis
 Ostade, Interieur mit Bauern durchwegs schwächere Werke
 Schwächere holländische Arbeiten, z.T. anonym
 Sammlung Kommerzialrat Robert Pollak
 Fendi Drei spielende Kinder kleineres Oelbild, unbedeutend
 Danhauser Damenbildnis, gute Arbeit
 Pettenkofen Bauern an Steinsäule, Durchschnitt
 Ranftl Große Genreszene
 Landschaften von Ribarz, Jettel, Schindler, Russ schwächere Durchschnittsbilder
 Alt: Gastein, Aquarell, Durchschnitt
 Sammlung F.X. Mayer
 26 Pettenkofen (derzeit im Künstlerhaus)
 Lenbach Bildnis Pettenkofens („“)
 Corot Landschaftsstudie (über einem tiefgrünen Bodenstreifen, dunkle Baumsilhouetten
 gegen helle, ockerfarbige und rötliche Architektur) früh
 Canon: Hühnerhof (Hühner in monumentalisierter Landschaft), farbige, gute Malerei (kleinere
 Studie)
 Schindler, J.E. Landschaft mit Kirche Durchschnitt
 Jettel Holländische Landschaft (in saftigem Grün) Durchschnitt
 Schönn Großes Figurenbild

Diaz Hahnenkampf, unbedeutend

Sonst: Grützner, Defregger, Blaas, Moll, Verböckhoven, Schleich, und geringere Namen, durchaus ohne Bedeutung

2.11. Übertragungen aus der Kaiserlichen Gemäldegalerie

2.11.1. BHA 1916, 751 *Leihgabe von 30 Bildern aus der kaiserlichen Gemäldegalerie*

Am 16. Juni 1916

Hohes k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht!

Die unterzeichnete Direktion beehrt sich zu berichten, daß Seiner Majestät Oberstkämmerer Exzellenz Karl Graf Lanckoronski in einer von ihm angeordneten gemeinsamen Besprechung mit dem Kanzlei-Direktor Seiner Majestät Oberstkämmereramt Sektionschef Wilhelm Freiherrn von Weckbecker, dem Direktor der Gemälde-Galerie des ah. Kaiserhauses Dr. Gustav Glück und dem Unterzeichneten seine Geneigtheit ausgesprochen hat, eine bescheidene Anzahl (etwa 30 Stück) von Gemälden der modernen Abteilung (19. Jahrhundert) der Galerie des ah. Kaiserhauses auf ein entsprechendes Ansuchen des hohen k.k. Ministeriums für Kultus und Unterricht als temporäre Leihgabe – gegen jederzeitigen Widerruf – der k.k. österreichischen Staatsgalerie zur Ausstellung zu überweisen. Da die Gemälde-Galerie des ah. Kaiserhauses in den ihr zugehörigen Räumen des kunsthistorischen Hofmuseums mit Rücksicht auf die geplante Aufstellung der Sekundär-Galerie älterer Meister keinen Platz für eine sachgemäße Exponierung des ziemlich gemischten und uneinheitlichen Bestandes an Gemälden des 19. Jahrhunderts hat und da auch derzeit keine Räume verfügbar erscheinen, in welchen dieser Teil der Gemäldesammlung für sich allein wirkungsvoll ausgestellt werden könnte, glaube die unterzeichnete Direktion eine Leihgabe in beschränktem Ausmaße erbitten bzw. eine solche Bitte dem ho^h. Oberstkämmerer- amte zunächst aus eigenem vorbringen zu dürfen. Durch eine Auswahl von etwa 30 Bildern als Leihgabe bietet sich die von dem kunstsinnigen Publikum ersehnte Gelegenheit, die besten Bilder, welche die Hofsammlung aus jener Epoche besitzt, zusammen mit den ausgezeichneten und gleichwertigen Schöpfungen der Kunst des 19. Jahrhunderts, welche der Staatsgalerie gehören genießen zu können.

Im Einvernehmen mit der Direktion der Gemälde-Galerie des ak. hat der Unterzeichnete die gewünschte Auswahl getroffen. Es sind im Ganzen 30 Gemälde, deren Liste beiliegt. Es wird das ergebenste Ansuchen gestellt, das hohe k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht wolle unter Verweis auf die im kurzen Wege erfolgten Vorbesprechungen von Sr. Majestät Oberstkämmerer- amte die temporäre Leihgabe der in der Liste angegebenen 30 Gemälde erwirken.

Die Direktion der k.k. Österreichischen Staatsgalerie

Jakob Alt	„Stefanskirche von der Rückseite gesehen“
Rudolf von Alt	„Ansicht von der Strada nuova“ „St. Stefan“
Canon	„Die Loge Johannis“ „Skizze“,
Daffinger	„Herzog von Reichstadt“
Danhauser	„Der Prasser“ „Die Klostersuppe“ „Die Testamentseröffnung“
David	„Napoleon den St. Bernhard überschreitend“
Defregger	„Das letzte Aufgebot“
Fendi	„Taufgang“ „Lauscherin“ „Parade“
Feuerbach	„Selbstporträt“
Führich	„Gang Mariens über das Gebirge“ „Jakob und Rahel“
Koch	„Wasserfälle bei Tivoli“
Makart	„Triumph der Ariadne“
Matejko (als Mateyko)	„Reichstag in Warschau“
Max	„Frauenporträt“
Pettenkofen	„Soldaten rastend“ „Ungarischer Markt“ „Ochsengespann“
Schindler	„Der Wachposten“ „Konskription“
Schwind	„Melusinen-Cyklus“
Schnorr	„Landschaft mit Mönchen“
Waldmüller	„Selbstbildnis“ „Motiv aus dem Wienerwald“

2.11.2. BHA 1921, 36 *Gemälde aus kunsthistorischem Museum an Galerie*

Unterrichtsamt Uebernahme der modernen Gemälde und Handzeichnungen des kunsthistorischen Museums durch die Staatsgalerie

Wien, am 14. Jänner 1921

An die Direktion der Staatsgalerie in Wien

Mit Hinblick auf die Sitzung des österreichischen Kabinettsrates vom 29. September 1920, erfolgte Ausscheidung der kunsthistorischen Sammlungen aus dem Kriegsgeschädigtenfonds kann die in der h.a. Note vom 18. Mai l. J. Z.6559 an die Hofärar Verwaltung Abteilung II angeregte und nunmehr unmittelbar bevorstehende Uebergabe der modernen Gemälde- und Handzeichnungen der Gemäldegalerie an die Staatsgalerie nunmehr auch inventarmässig erfolgen, sodass die übergebenen Objekte aus dem Inventare der Gemäldegalerie in dasjenige der Staatsgalerie zu übernehmen.

Es wären dabei diejenigen Gemälde- und Handzeichnungen, die zur Aufstellung im Rahmen der Staatsgalerie geeignet sind, in deren eigentliches Inventar aufzunehmen, während die übrigen, wie es bei dem sonstigen in die Verwaltung der Staatsgalerie gegebenen Kunstbesitz des Staates gehandhabt zu werden pflegt, im Einlaufsprotokoll zu verzeichnen sind.

Vom Bundesministerium für Inneres und Unterricht, Unterrichtsamt

Förster

Amtsbestätigung

Aus der Gemäldegalerie des kunsthistorischen Staatsmuseums wurden fünf Porträts des Kaiser Franz Joseph I. und zwar ein Original von Bieber und vier Kopien in die Verwahrung und Verwaltung der Oesterreichischen Galerie übergeben

Wien, am 15. März 1922

2.12. Leihgaben der städtischen Sammlungen

2.12.1. BHA 1908, 272 *Ausleihe städtische Sammlungen und M.G.*

Die gefertigte Direktion bestätigt hiemit den Rückempfang des seit April 1903 der Modernen Galerie geliehenen nachfolgend verzeichneten 21 Gemälde aus dem Besitze der Stadt Wien:

Nr. 10134 F.G. Waldmüller, Gebirgslandschaft

10136 „Abschied des Conscribierten

10139 „Pfändung

10133 „Kirchgang / Frühling

10126 „Weibliches Porträt

8153 „Johannisandacht

10131 „Die Ermahnung

9666 „Weibliches Porträt

18163 „Die Rosenkönigin

17344 „Abschied der Braut

8152 „Ischl

10132 „Blick auf Klosterneuburg

8151 „Hütteneck-Alm

27091 Albin Egger-Lienz Das Kreuz

18786 J. E. Schindler Waldinneres (Prater)

16883 Hans Makart Charlotte Wolter

25002 Franz Stuck Der Tanz (Pastel)

24684 Franz Eybl Porträt des Dr. Gross

18266 Friedr. Amerling Selbstporträt

17594 Rudolf Alt Regensburger Dom

17181 Wilh. Bernatzik, Herbst

Der Direktor der städt. Sammlungen D. Englmann?, Kustos

Zur Beachtung:

Aus dem Bestande der Modernen Galerie werden ausgeschieden:

Kat. Nr. 8, 11, 13, 14, 15, 16, 19, 23, 24, 27, 35, 41, 48, 51, 55, 57, 62, 82, 83, 86, 134, 152, 162, 166 und 171

Neu eingereiht wurden die im Anhange des Kataloges angeführten, bisher im Depot der k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien befindlichen Gemälde

Inv. Nr. 235	Beardsley, A Snare of Vintage
237	Bernatzik, der Winter
243	Crane, Haytime in Utopia
253	Eybl, Schmiedewerkstatt
268	Hummer, Kinderbildnis
269	Jäger, Die Rast
282	Landenberger, Am Fenster
284	La Touche, Theaterkonzert
292	Müller: Tor eines arabischen Hauses
301	Romako, Die Seifenbläserin
306	Schuch, Gladiolen
311	Sullivan, Die Nonnen von Thélème

Ferner:

Courbet, Gustav, Grosse Landschaft

Eybl Franz, Studie, Kopf eines alten Mannes

Führich Josef, Genofeva

Der betende Moses mit Aron und Hur auf dem Berge Horeb

Hampel, Walter, Zimmer in einem alten Forsthause

Pettenkofen, August, Zigeunerin

Ungarisches Fuhrwerk

Landschaftsstudie

Waldmüller, Männliches Bildnis

Die Rückübernahme nachstehender Gemälde von der „Modernen Galerie“ bestätigt:

740	Roth, August	Kinderreigen
637	Ditscheiner A	Blick auf den Bodensee
843	Zeigl, Heinrich	Heukammer?
897	Sigmund Söder	Abend
903	Baar, Hugo	Abgeleute? Hafen
433	Walter Crane	Lock-Bar
576	Sullivan	Ophelia
686	Schindler, E.J.	Driesermühlen in Wien
?	Egger-Lienz	Der Totentanz
913	Moll	Interieur aus dem H##
55	Canon Hans	Intales? Hommikenbild?
59	Schindler, E.J.	Landschaft im Frühling

86	Ribarz Rudolf	Motiv bei Westerbürg
134	Veith, Eduard	Helldunkelstudie
740	Roth, August	Kinderreigen (durchgestrichen)
801	Schuch	Gladiolen
282	Landenberger	Am Fenster
638	Latouche	Ihreder-Kongress
268	Hummel	Mädchenbildnis
637	Ditscheinder	Blick auf den Bodensee (durchgestrichen)
433	Walter Crane	Haytime in Utopia
843	Zügel, Heinrich	He++ (durchgestrichen)
575	Sullivan,	Die Nonnen von
660	Beardsley,	A snar of vintage
897	Sigmund	Abend (durchgestrichen)
901	Stampel, W.	Zimmer in einem alten Forsthouse
903	Baar, Hugo	Abgelauk, Leh (durchgestrichen)
830	Eybl	Schwinderkstatt?
882	Pettenkofen	Zizanium
800	Müller	Sor sind auch Lauher
884	Pettenkofen	Naturstudie
433	Walter Crane	Loch Bar (durchgestrichen)
576	Sullivan	Ophelia (durchgestrichen)
686	Schindler	## in Wien (durchgestrichen)
301	Romako	Die Seifenbläserin
269	Jäger	Die Rast
237	Bernatzik	Im Winter
	Egger Lienz	Der Totentanz
?	Eybl	Studie (Kopf eines alten Mannes)
943	Waldmüller	Männliches Bildnis
?	Pettenkofen	Studie Megristre Hofmark
913	Moll	Interieur aus dem (durchgestrichen)
944	Courbet	Große Landschaft 15000Kr
	Führich	Genofeva
		Moses mit Aron

30. Jänner 1924

Hochgeehrter Herr Bürgermeister!

Herr Carl Moll gab die bedeutsame Anregung, durch wechselseitige Leihgaben einzelner Kunstwerke zwischen den historischen Sammlungen der Stadt Wien und der Oesterreichischen Galerie einen Ausgleich zu schaffen derart, daß jedes der beiden Museen die erforderlichen Objekte zur Vervollkommnung seiner Wesensart erhalte.

In eigener Sache beehrt sich die unterzeichnete Direktion dazu kurz darzulegen, daß nunmehr nach Ueberwindung zahlreicher Schwierigkeiten im Oberen Belvedere das Museum des 19. Jahrhunderts eingerichtet wird und in wenigen Monaten eröffnet werden soll. Dieses Museum wird in strenger Auslese die hervorragendsten Werke der heimischen Kunst des vergangenen Jahrhunderts in Malerei und Plastik enthalten und in Beispielen Werke anderer Nationen dieser Epoche zur Anschauung bringen. Sowie diese ihrer internationalen Bedeutung gemäß in dem Museum figurieren werden, muß es andererseits unser Ziel sein auch jene Werke der Oesterreichischen Kunst nur in solcher Qualität zur musealen Darstellung zu bringen, daß sie mit Fug und Recht internationale Geltung beanspruchen dürfen. Aus dieser Absicht wurden die besten Kunstwerke dieser Art aus dem eigenen Besitz der Oesterreichischen Galerie, aus dem Besitz der Gemäldegalerie des ehemaligen kunsthistorischen Hofmuseums, aus dem ## für Plastik und Kunstgewerbe des ehemaligen Hofmuseums, aus dem Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie, der Albertina und Leihgaben aus Privatbesitz sorgfältigst ausgewählt und ## nunmehr im Oberen Belvedere zur Aufstellung. Es ist nicht daran zu zweifeln, daß damit der Oeffentlichkeit überhaupt erst unsere ## in ihrer wesentlichen Erscheinung erschlossen wird und daß #sem Museum auch für Wien eine Zierde von ganz besonderer Anziehungskraft geschaffen wird. Es sei ohne Umschweife gesagt, daß dieses Ziel nur unvollkommen erreicht wäre, wenn in dieser Ve#gung eine kleine Zahl von Kunstwerken fehlen würde, welche # Besitz der historischen Sammlungen der Stadt Wien hiefür dringend benötigt wird. Diese Liste umfasst folgende Bilder:

F.G. Waldmüller, Hütteneckeralm

F.G. Waldmüller, Bildnis Emanuel, R. v. Ne#

F.G. Waldmüller, Gebirgslandschaft mit Oe##

F.G. Waldmüller, Der große Praterbaum

F.G. Waldmüller, Begegnung im Walde

Erasmus Engerth, Mutter und Kind

Peter Fendi, Traurige Botschaft (Offizierswitwe)

Peter Fendi, Kindliche Andacht

Schwind, Donaubrücke bei Linz

Schwind, Der Ritt in den Burghof

Schwind, Der Handschuh der hl. Elisabeth

Carl Schindler, Kavallerieposten

Da die vielfältigen Aufgaben der historischen Sammlungen der Stadt Wien wesentlich anders gerichtet sind als die unseren darf wohl angenommen werden, daß an Stelle der von uns gewünschten Bilder der Liste andere Kunstwerke, welche ungleich stärker kulturgeschichtlichen Sinne Wiener Art und Wesen zu repräsentieren geeignet sind, aus unseren Beständen als Gegenleihgaben erwünscht wären. Ein solcher Austausch ist selbst im Oeuvre einzelner Künstler möglich, da beispielsweise für Landschaftsbilder Waldmüller's aus dem Salzkammergut typische Wiener Bilder des Meisters zur Verfügung gestellt werden könnten. Da wir ein sehr reiches Material solcher Art besitzen, das im Rahmen unseres Museums nicht zur entsprechenden Geltung gelangen könnte, in den historischen Sammlungen der Stadt Wien aber viel richtiger am Platz wäre, dürfte es nicht schwer fallen nach einer prinzipiellen Zustimmung zu der von Herrn Carl Moll angeregten Förderung beider Institute im einzelnen zum besten Ergebnis zu gelangen.

Die unterzeichnete Direktion hat nur die eine Bitte hinzuzufügen, daß eine prinzipielle Stellungnahme tunlichst bald erfolgen möge, da das Museum auf vielfaches Drängen der Oeffentlichkeit so rasch wie nur irgend möglich eröffnet werden muß.

Die Direktion der Oesterreichischen Galerie

Liste von Kunstwerken der Oesterreichischen Galerie, welche auf Wunsch des Herrn Oberrates Reuther reserviert wurden.

Leihgabe prinzipiell auf längere Zeit gedacht, etwa 3 Jahre mit 6 Monaten Widerruf

An die Direktion der österr. Staatsgalerie

In Beantwortung Ihres dem Herrn Bürgermeister unterbreiteten Vorschlages, der österr. Staatsgalerie im Austauschwege eine Anzahl von Bildern aus den Städtischen Sammlungen als Leihgaben für das Museum des 19. Jahrhunderts zu überlassen, beehre ich mich höflichst mitzuteilen, dass ich, obwohl gerne bereit Ihre verdienstvollen Bestrebungen zu fördern, in diesem Falle leider nicht in der Lage bin, Ihren Wünschen zu entsprechen. Die Stadt Wien verdankt den grössten Teil dieser Gemälde der hochherzigen Widmung des Fürsten Liechtenstein, dessen Absichten ich in der Weise Rechnung tragen muss, dass diese Bilder auch weiterhin in dem Bestand von Werken der Alt-Wiener Malerei verbleiben, den der Spender zur Errichtung des Liechtensteinzimmers dem Museum der Stadt Wien bestimmt hat. Überdies würde die Bildergalerie unseres Museums durch eine länger dauernde Entlehnung der erbetenen Werke eine wesentliche

Beeinträchtigung erfahren, die zu vermeiden schon die Rücksicht auf den Kreis von ständigen Besuchern – fast möchte man sie als Stammpublikum bezeichnen – gebietet.

F. d. Direktion der Städtischen Sammlungen

2.13. BHA 1928, 431 *Leihgaben Moderne Galerie Albertina*

[Zusammenfassung der einzelnen Empfangsbestätigungen]

Leihgaben von Aquarellen aus der Albertina:

Inv. No.

14112 Renoir, Landschaft

22971 Du Fresne, Zebras

24081 Cezanne, Mont St. Victoire

24082 Cezanne, Mont St. Victoire

24144 Rodin, Weibliche Akte

23282 Corinth, Walchensee

23555 Nolde, Mohnblumen

23533 Kirchner, Blumenstück

23938 Müller, Akte im Walde

23199 Jungnickel Löwen

23523 Heckel, Gebirgslandschaft

23710 Kokoschka, Weibliches Bildnis

Weitere Leihgaben

Anton Kolig „Bildnis einer Lehrerin“ von Präsident Dr. Emil Frankl

Oskar Kokoschka, Aquarell „liegender Akt“ von Hofrat Prof. Hans Tietze

Toulouse-Lautrec, Ölgemälde von Clara Steiner

Rudolf Huber, Winterlandschaft

J. Dombrowski, Mädchenbildnis

Ferdinand Kitt, Verkündigung von Herr Medizinalrat Dr. Heinrich Rieger

Gustav Klimt, Bildnis der Frau Margaret Stonborough-Wittgenstein“ von Hermine Wittgenstein

Rückstellung Gustav Klimt: Dank für die Leihgabe, war besondere Zierde im Klimtsaal in der ersten Aufstellung der Modernen Galerie an Fräulein Hermine Wittgenstein, vielleicht in den Sommermonaten wieder ermöglicht das Bild in der Galerie zu zeigen?

Gustav Klimt, Die Schwestern von Herrn Baurat Eduard Ast

Oskar Kokoschka, Knabenbildnis von Max Roden

Egon Schiele, Drei Bäumchen

Egon Schiele, Die Kauernden von Arthur Stemmer

Miesenbach von Herrn Professor Franz Hohenberger

Zerlacher, Roiterresl von Frau Dr. Margarete Klofetz

Drei Ölgemälde von Carl Moll (zur Ansicht)

2.14. BHA 1907, N.N. *Depot in der Akademie*

Kunstwerke aus dem Staatseigentume in die Gemäldegalerie der k.k. Akademie der bildenden Künste in das dortige Kunstdepot: Rückstellung daraus entnommener Werke:

Konopa, Thaya-Ufer

Schad- Rossa, Ein Dörfchen

Schattenstein, Notturmo

Stundl, Junger Sizillianer (Bronze)

einordnen unter „Moderne Galerie“

Weitere Werke zur einsteiligen Aufbewahrung aus dem Staatseigentum in das Kunstwerke-Depot bei der Gemälde-Galerie der k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien

Ferdiandeum Innsbruck

785 Otto Barth, Motiv aus Cortina, Pastell 300

797 Wilhelm Bernatzik, Winter, Öl 3000 für die M.G.

770 Emil Czech, Rosengarten 500

751 Filipkiewicz, Bergstrom, Öl, Widmung der Hörmann-Stiftung, für M.G.

Iraneum Graz

771 Karl Fischer-Köystrand, Servir le roi, servir les dames, Tempera 600

L* Linz

794 Oswald Grill, Stein an der Donau, farb. Zeichn. 300

752 Haenisch, Interieur, Öl, Widmung der Hörmann Stiftung für M.G

772 Thomas Hrnoir, Porträt d. k. u. k. Kammermedailleurs Anton Scharf Kupferstr. 29

Statthaltereie Prag

754 Milos Jiranek, Studie, Ölgemälde, 500

Laibach

778 Gustav Jülke, Motiv bei Rekawinkel, Öl 120

Museum für Kunst in Linz

Eduard Kasparides, Semmering mit Schneeberg, Öl, 800

Museum Linz

769 Adolf Kaufmann, Das Haferfeld 1800

H.M.+ G.r Klagenfurt		
768 Josef Köpf, Holländisches Interieur, Öl		500
L.M. Brünn		
Ludwig Kuba, Mutter, Ölgemälde		500
Statthalterei Prag		
Ludwig Kuba, In Rosen, Ölgemälde,		1000
793 Thomas Leitner, Motiv bei Franzensbad		175
Museum Bregenz		
776 Karl Lorenz, Waldmotiv bei Kritzendorf, Öl		700
798 Ferdinand Mallitsch, An der Wiege, Öl		300
Karl Leopold Müller, Tor eines arabischen Hauses, Öl		946 für die M.G.
773 Franz X. Pawlik, Porträt Anton Scharffs, Bronzeplak.		500 für die M.G.
Museum Linz		
774a dtto, Adalbert Stifter, Bronze-Medaille		
774b „ Adalbert Stifter's Geburtshaus, Bronzemedaille zusammen		200
775 „ Silberplaketten und Medaillen		900 für die M.G.
Museum Czernowitz		
791 Alfred v. Pflügl, Inneres der griech. Oriental. Kirche in Venedig, Tempera		775
740 August Roth, Kinderreigen, Öl		2300 für die M.G.
801. Karl Schuch, Gladiolen, Öl,		1500 für die M.G.
796 Adalbert F. Seligmann, Billroth'scher Hörsaal im Wiener Allg. Krankenhause (1891), Öl		4000
781 Franz v. Simon, Gemüsemarkt, farb. Radierung		50
782 dtto, Nocturno (Bruges), farb. Radierung		40
Statthalterei Prag		
755 Anton Slavicek, Hof in einem alten Hause, Öl		500
Museum in Linz		
792 Max Suppantschitsch, Stiftskirche in Dürnstein an der Donau, Aquarell		850

784 Wilhelm Wodnansky, Studenatal, Öl,
2 Mappen der „Viennensia“ – Sammlung Boschan u.zw.

Mappe 18, enthaltend die Blätter

- 5a Persenbeug, J. Schwenninger
- 442 der Hundsturm, Wieböck
- 93 Bettlerstiege, L.H. Fischer
- 308 Wiener Typen von Ledely
- 224 Scharfrichterhaus von Hütter
- 144 Bei den Kaisermühlen von Werner
- 650 Ruine Rauenstein bei Baden, Th. Ender
- 64 Die schwarze Weste in Rudolfsheim, F. Jäger
- 248/9 Schützenfest 1898, Musikpavillon, Korompay
- Schützenfest 1898, Gabentempel, Korompay
- 118 Haspel und Schaukel, Wurstelprater, Zafaurek
- 121 Das alte Sperlhaus, Zafaurek
- 115 Wasserglasis, Zafaurek
- 56 Zum Marokkaner Liechtensteinstrasse, Weckbrodt
- 425 Schuberts Geburtshaus, F. Reinhold
- 150 Praterstern von Gause
- 47 Fischmarkt beim Neutor, Weckbrodt
- 310 Wiener Typen 1883, Ledely
- 63 Magdalenenbrücke, Zazek

Mappe 19, enthaltend die Blätter

1 Aquarell von Rudolf Bernt

Ferner

- 45a Fronleichnamsprozession Perchtoldsdorf, G. Goebel
- 6a Inneres der Kirche Heiligenkreuz, A. Altmann
- 280 In der Ambrasersammlung, G. Goebel
- Wiener Typen 1880, Ledely
- 180 Guschlbauer, J.M. Kupfer
- 237 Hof des Polizeigefangenenhauses in der Theobaldgasse, F. Reinhold
- 437 Frl. Hornischer, Karl Karger
- 306 In der Freudenau 1884, Ledely

81	Alte Erdberglinie
127	Der alte Tandelmarkt, Störr
317	Augartenpalais, E. Pendl
159	Krönungssaal Laxenburg, Sotira
235	Bockkeller Nussdorf, F. Reinhold
108	Das alte Burgtor 1809, F. Seis
44a	Schlosshof Seebenstein, G. Goebel
119	Josefstädterglacis, J. Köchle
371	Wiener Typen (drei einzelne auf einem Blatt), W. Gause

25. April 1907 übernommen

N. 798 #Mallitsch ist eher Z##

Konsignation über 6 Gemälde aus dem Staatseigentume, die dem k.k. Ministerratspräsidium am 27. Mai 1907 aus den Räumen des Ministeriums für Kultus und Unterricht leihweise überlassen wurden mit dem Ersuchen, ihre Rückstellung in das Depot bei der Gemälde-Galerie der k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien veranlassen zu wollen.

Geller, J.N. Marktmotiv auf der Haide	(471)
Kasparides, Abgeholztes Terrain	(562) Brunn
„“, Semmering mit Schneeberg	(766) Preis 800 Kr Linz
„“, Stadtparkinsel	(364)
Slavicek, Entlegener Stadtteil	(390)
Wilt, H. Spätherbst, Tullnerbach	(548)

Außerdem werden nachstehende 4 Gemälde aus dem Staatseigentume, die aus dem Min. f. K. u. U. unmittelbar dem Ministerium des Inneren leihweise überlassen worden waren, von diesem k.k. Ministerium unmittelbar an das Depot bei der Gemäldegalerie der Akad. d. b. K. abgegeben werden:

L.O. Troppau Charlemont, H. „Rosenstrauch in Wal Maria, Brioni, Aquarell, Nr . 791	900 K
Joanneum Graz: Ethofer, Th. Café Temaseli, Öl, Nr. 799,	2000
L.O. Troppau, Hessel, Gustav A., Im Kreuzfeuer, Öl, Nr. 767	1600
L.O. Troppau, Modicka Rudolf, Bergfrühling, Temperagemälde, Inv. 777	300

Kasparides, Semmering war noch nicht in das Depot bei der Gem. Gal. d. Akad. d. b. K. aufgenommen gewesen)

1908 (3) Empfangsbestätigung Statthalterei in Böhmen

Überlassung von Kunstwerken an verschiedene Museen

Zurücksenden von Kunstwerken, die „seitens keines der in Betracht kommenden Museen angenommen wurden“: „Studie“ von Loukota und „Bildnis“ von Myslbeck

3. Ausgänge

3.1. BHA 1906, 520 *Ausschmückung der Repräsentationsräume im Ministerium*

- 648 Goebel Camilla „Veilchen“
- 717 Götzinger Hans „Theresia Krones, Haus in Heiligenstadt“
- 506 Graner Ernst „Portal des Palais Kinsky in Wien“
- 645 Luntz Adolf „Feierabend“
- 433 Pendl Erwin „Gasthof zum Schwarzen Adler, Wien, Taborstraße“
- 510 Pendl Erwin „Winkel am Minoritenplatz, Wien“
- 351 Pfeiffer Otto „Fenster Gärtlein“
- 396 Radimsky Vaclaw „Felsenklippen, Falaise de St. Martin“
- ? Ribarz Rudolf „Straße in Deutsch-Altenburg“
- 742 Schmutzer Ferdinand „Der Turm in Danzig“
- 507 Strecker Emil „Dämmerung“
- 727 Tarnoczy Berta von „Gässchen in Malcesine“
- 728 Wiesinger-Florian Olga „Feldblumenstrauss“
- 365 Wilt Hans „Spätherbst, Holzrechen bei Hallein“
- 347 Zetsche Ed „Burghof von Schloss Karlstein“
- 707 Zetsche Ed „Motiv bei Zoons am Niederrhein“

Z. 518-1906 Minist. f. K. u.U. 2385 KuM

Wien, am 7. Oktober 1906

Abschrift: Wie dem Rektorate bereits im kurzen Wege durch den Kustos der akademischen Gemälde-Galerie kaiserlichen Rat Gerisch über hierortigen Auftrag bekannt gegeben, wurde, habe ich mich bestimmt gefunden, die im Staatseigentum stehenden bisher im Kopiersaale der akademischen Galerie deponierten Bilder:

Olga Wiesinger-Florian: „Fallendes Laub“ und Ferdinand Brunner: zwei Landschaftsbilder aus der Zwettler Gegend /: in Rahmen:/

Seiner Exzellenz dem Herrn Minister Prade zur Ausschmückung seiner Amtsräume zur zeitweiligen Verfügung zu stellen.

Das Rektorat wird ersucht, die nach der im kurzen Wege verfüigten Uebertragung des Bildes in das Bureau des genannten Herrn Ministers daselbst erhaltene Empfangsbestätigung aufzubewahren und die Bitte der im Depot der Akademie verbliebenden Kunstwerke aus dem hierortigen Eigentum entsprechend richtigzustellen.

Der Minister für Kultus und Unterricht. Marchet m./p.

Z. 2384 KuM

Abschrift: Wie dem Rektorate bereits am 27. September l. J. im kurzen Wege bekanntgegeben wurde, habe ich mich bestimmt gefunden, nachstehende Bilder im Kopiersaal der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste deponierte? Gemälde aus dem Staatsbesitze unter Wahrung des hierortigen Eigentumsrechtes zur Ausschmückung der Repräsentationsräume im Gebäude des k.k. Ministerrats-Präsidiums zur zeitweiligen Verfügung zu stellen und zwar:

Hugo Charlemont: „Gladiolus“
 G.A. Hessel: „Ein Lied“
 Leopold Horowitz: „Porträt Seiner k. und k. Apostolischen Majestät in englischer Uniform“
 Eduard Kasparides: „Herbstabend“
 Adolf Kauffmann: „Vorfrühling“
 Josef Kinzel: „Mittagspause“
 Ferdinand Kruis: „Holländische Frauen“
 Karl Moll: „Siesta“
 Rudolf Ribarz: „Baumgruppe im Waldviertel“
 Karl Schuster: „Blühender Kirschbaum“
 Hans Temple: „Inneres der Kirche in St. Wolfgang“ und
 Josef Uprka: „Bei der Feldarbeit“

Ministerratspräsidium

Der Gefertigte bestätigt den Empfang nachstehend verzeichneter Bilder aus dem Depot des Ministeriums für Kultus und Unterricht im Gebäude der Akademie der bildenden Künste in Wien für das k.k. Ministerratspräsidium:

735 Schuster Karl, Kirschbaum
 470 Kauffmann Adolf, Vorfrühling
 376 Moll Karl Siesta
 340 Kasparides Eduard, Herbstabend
 631 Ribarz Rudolf, Baumgruppe im Waldviertel
 386 Uprka Josef, Bei der Feldarbeit
 508a K?? Ferdinand, Holländische Frauen
 706 Hessel Günter, Ein Lied
 682 Kinzel Josef, Mittagspause
 445 Charlemont Hugo, Gladiolen

665 Temple Hans, Inneres der Kirche in St. Wolfgang, Ob.-österreich.
Wien, am 28. September 1906, Grünbergger, Hilfanter? Oberdirektor
S. 22

Der Gefertigte bestätigt den Empfang des Bildes „Portrait Sr. Majestät des Kaisers“ gemalt von
Herowitz? und den

3.2. BHA 1907, 461 *Ausschmückung des Repräsentationshaus*

Tomec „An der Donau“

Egger-Lienz „Von Ihm“

Büchler „Unter Felsen“

Müller „Studienkopf“

Kahrer „Winter in der Au“

Robert Russ „Kanal in Rotterdam“

Lichtenfels „Gmünd, Häuser unter Erlen“

Lichtenfels „Pontafel, Zirbelspitz“

Lichtenfels „Mühle bei Aurach“

Kempf „Schwämmesucher“

Kempf „Waldbewohner“.

Akademiedieners Sonderhonorar für Dienste: 20 Kronen,

3.3. BHA 1908, N.N. *Bestätigungen 1908*

181. Bukowiner Landesmuseum in Czernowitz Empfang von 6 Gemälden

183 Statthaltereie in Böhmen: Studie von Loukota und Bildnis von Myslbeck abgesendet

189 Beschluss des Galeriekomitees vom 13. März 1908

Aufzunehmen in die Moderne Galerie sind;

In Nr. 872 „Mädchenbildnis“ von Gustav Courbet

873 „Schwärmende Prinzessin“ von Josef Mehoffer

669 „Auf der Digue in Ostende“ von R. Germela

546 „Der Zwerg und das Weib“ v. Walter Hampel

639 Anglada Camarasa „Zigeunerinnen mit Hund“

817 „Stille Messer in der Bretagne“ von Charles Cottet
816 „Das todte Kind“ von Ch. Cottet
500 „Bildnis eines alten Mannes“ Max Svabinsky
741 „St. Georg“ von Rudolf Nissl
875 „Früchtestück“ von F. Waldmüller
842 „Nach einem Nebelmorgen“ von Heinrich Zügel
844 „Haus des Malers“ v. demselben
Alle Bilder außer 1, 2 und 10 sind im Depot,

3.4. BHA 1908, N.N. *Bilder an das schlesische Landespräsidium*

[Akt aus dem Ministerium für Kultus und Unterricht]

Bilder aus Depot an schlesisches Landespräsidium:

„Alter Friedhof in Marienbad“, Ranzoni
„Gänsemädchen“, Ruzicka
„Bergfrühling“, Vodicka
„Flamingos“, Ederer
„Rosenstrauch im Val Maria“ (Brioni), Hugo Charlemont
„Interieur“, Larwin
„Im Kreuzfeuer“, Hessel
„Abendsonne“, Eckhardt
Gesamtwert von 7060 Kronen

3.5. BHA 1908 N.N. *Bilder zur Ausschmückung Eisenbahnminister*

Akte KUM 812 unter Akademie

Bilder aus Depot zur Ausschmückung der Repräsentationsräume des Eisenbahnministers

Leitner „Sturm und Regen“

Michalek „Bau der Eisenbahnbrücke über den Isonzo bei Salona“ Michalek

3.6. BHA 1908, N.N, *Bilder zur Ausschmückung der Räume des k.k. Ministers Dr. Albert Gessmann*

An den Herrn k.k. Minister Dr. Albert Gessmann

Zur Ausschmückung der Amtsräume:

Payer, „Winterlandschaft“

Berndt „Wirthausgarten“

A.L. Minlich „In der Hernalser Sandgaststätte“

Heinrich Tomec „das ist der Tag des Herrn“

Ferdinand Brunner „Trüber Abend“

Alois Hübner „Königsspitze“

[Sollen aber jederzeit auf Abruf für die M.G. bereitstehen

3.7. BHA 1909, 30 *Duleba Entlehnung von Bildern*

Entlehnung von Bildern

Ich habe dem Herrn Minister Dr. Duleba die nachbenannten Gemälde aus staatlichem Besitze und zwar „Stiller Winkel in Val di Sole“ von Bartholomäus Bezzi, „Hoch See“ von Otto Nowak, „Dorfstraße von Setzdorf“ von Anton Karlinski und „Totengräber“ von Vlastimil Hofmann zur Ausschmückung der Amtslokalitäten und der Dienstwohnung unter Wahrung des Dispositionsrechtes des Ministeriums für Kultus und Unterricht zur zeitweiligen Verfügung gestellt und Seine Exzellenz ersucht, sich wegen der Uebernahme der Bilder mit der Direktion ins Einvernehmen zu setzen

3.8. BHA 1909, 171 *Leibweise Überlassung von Bildern aus dem Staatseigentum an das Abgeordnetenhaus*

1. Max Suppantisch, Cobenzl
2. Anton Karlinsky, Morgen an der Donau
3. Kaiser-Herbst, Donauau
4. Karl Müller, Motiv aus Mattsee
5. Ludwig Ferd. Graf, Langtal bei Wolkenstein
6. D. Pauluzzi, Ein Lied
7. Otto Bauriedl, Berghof

8. Adolf Groß, Winter
9. Benesch Knüpfer, Meerszene
10. Vazlav Maly, Vorstadt im Schneewetter
11. F. Horst, Wolkenschatten
12. Peter Grabwinkler, Herbstlicher Park
13. Max Kurzweil, Der Weiher
14. Adolf Groß, Föhrenwald,
15. Ferd. Engelmüller, Birken
16. Vlaho Bukowac, Hochsommer
17. Paul Joanowits, Wienerin
18. Marie Egner, In der Laube
19. Karl Fahringer, Araras
20. Konstantin Damianos, Frühling im Hochgebirge
21. Ferd. Brunner, Aus der Zwettler Gegend
22. Eduard Ameseder, Fischerboote
23. L. E. Petrovits, Wolkenstudie
24. Wilhelm Wodniansky, Sommer

Gesamtwert Versicherungssumme 26 000

3.9. BHA 1910, 153. *Abgabe Kaufmann als Schmuck*

Abgabe „Kanal“ von A. Kaufmann an das Abgeordnetenhaus aus dem Depot M.K.U.

Unter Vorlage meiner Empfangsbestätigung des Pruvierens? Des Abgeordnetenhauses erlaubt sich die unterzeichnete

3.10. BHA 1911, 462 *Dauerausleihe Dalmatien*

1. Hans Larwin, Fischer aus Burano
2. Josef Beyer, Pappeln
3. Hans Tichy, Holländische Landschaft
4. Emanuer Baschny, Sommeridylle
5. R. Vodicka, Sommerreifen

3.11. BHA 1911, 719 *Leihgaben böhmische Statthaltere*

Bilder an böhmische Statthaltere in Brünn

Inv. Nr. 1016 Havelka, Herbstlandschaft

905 Ulmann, Wolken

1015 Jaronek, Dorf

499 Uprka Josef, Alte Bäuerin

678 Myslbeck Karl, Portrait

846 Masar Alfred, Vormittagssonne (Landschaft)

Kunstankäufe mährischer Kunstverein:

Kat Nr. 7 Überschwemmung im März, Karl Thum 900 K

Kat Nr. 12 Frostiger Winterabend, Hugo Baar 800 K

Kat Nr. 84 Kruzifix mit 2 Kerzenträgern, Karl Wollek 400 K

Kat Nr. 258 Brandung in Brioni bei Scirocco, Hugo Charlemont 900 K

Kat Nr. 270 Krautmarkt in Brünn, Emil Singer 80 K

27. 6.V.1911, Zahl 483

3.12. BHA 1911, 1037 *Ausleihe Ministerium des Inneren*

Hohes k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht!

Der ergebenst Unterzeichnete erlaubt sich zu berichten, dass er gemäss der ihm auf kurzem Wege zu Teil gewordenen Weisung unter den im Depot der Modernen Galerie verwahrten Gemälden entsprechend der von Sr. Excellenz dem Herrn Minister des Inneren selbst getroffenen Auswahl dem Präsidium des k.k. Ministeriums des Inneren folgende Werke übergeben hat, wöber eine Empfangsbestätigung des genannten Präsidiums bei der unterzeichneten Direktion erliegt.

Inv. Nr. 1071, Oelgemäle von E. von Canal, Dortrecht

1072, Oelgemäle von Franz von Pausinger, Ungarische Urwald

1124, Oelgemäle von Rudolf Quittner, Frachtenbahnhof

1238, Oelgemäle von Theodor Freiherr v. Ehrmanns, Ungarischer Bauernmarkt

3.13. BHA 1911, 435 *Ausleihe Seligmann an Chirurgie*

Seligmann'sches Gemälde „Der Billroth'sche Hörsaal“ im Allgemeinen Wiener Krankenhaus
1890“

23. XI. 1910

3.14. BHA 1921, 42 *Graphiken an Kupferstichsammlung*

Kupferstichsammlung der Albertina Leihgabe der graphischen Blätter

Blätter aus der österreichischen Staatsgalerie als Leihgabe an die Kupferstichsammlungen

Inv. No.

- 609 V. Böhm, am Weiher
- 610 „“, Zwei Pappeln
- 953 f. Branguin, Brauerei
- 527 A. Brömse, Der Tod und das Mädchen (14 Blatt)
- 643 A: Cossmann, 8 Radierungen
- 815 „“, 2 Radierungen
- 528 Hegenbarth, Flugbereit
- 772 Hrnecir, Porträt Anton Scharff
- 698a Kempf, Waldbewohner
- 698b „“, Schwämmesucher
- 803 Konopa, Brücke in Quimperle
- 804 „“, Brücke in Quimperle
- 805 „“, S. Tremolo
- 1264 Krizman, Motiv aus Jajce
- 1077 W. Klemm, 3 Holzschnitte a. Schnitter, b. Tauchenten, c. Pelikan
- 866 Rodin, Amoretten
- 867 „“, Porträt Viktor Hugo
- 822 Secession, Jahresmappe 1906
- 823 Secession, „“, 1907
- 910 Secession, „“, 1908
- 1002 Secession, „“, 1909
- 1691 Secession, „“, 1912
- 677 Simon, das Meer
- 781 „“, Gemüsemarkt
- 782 „“, Nocturno
- 1504d „“, Prag
- 722 Suppantchitsch, Interieur
- 723 „“, Aus dem Teissenhof
- 1504a Svabinsky, Kaux Fortea
- 1504b „“, Sommernacht

- 1504c „“, Morgenjagd
1660 Ferdinand Schmutzer: Porträt Kaiser Wilhelm II.
550 Tojokuni-Utagawa, Japanerin Gäste bewirtend
551 „“, Japanerin auf einer Brücke.
613 C. Thuma, Schwarzpapeln
552 Utamaro-Kitagawa, Courtisane und Dienerin
512 Wielsch, Mittelschiff des Stefansdomes in Wien
513 „“, Seitenschiff des Stefansdomes in Wien
1469 Zülow, 5 Hefte Originaldrucke 1912
1511 „“, 12 1913
1615 „“, 9 1914

Wien, am 29. Jänner 1921, Prof. ##

Amtsbestätigung:

Hiemit wird bestätigt, daß eine Serie von dreizehn Lithographien polnischer Künstler (u.zw. 2 von W. Weiss, 1 von Malczewski, 2 von Chelmonski, 4 von Wyczolowski, 1 von Mehoffer, 1 von Troyanowski, 1 von Czaykowski und 1 von Kamocki) welche aus dem Nachlaße des Schriftstellers Kuzmany stammen, für die Kupferstichsammlung der Albertina übernommen wurde.

Wien, am 29. Jänner 1921

3.15. BHA 1922, 190 *Leihgabe für Gesandtschaft Prag*

U.T. Entlehnung von Bildern f. d. öst. Gesandtschaft in Prag, ca. 17 Gemälde und eine Bronzebüste (Liste liegt bei)

Germela „Auf der Digue in Ostende“, Pick-Morino „Spargel“, Michalek „Ferdinand von Saar“, Köhveshazy „Kainz“ (Bronzebüste), List „Thema in Weiß“, Kriehuber „Donauufer“, Schäffer „Der Wasserfall“, Schäffer „Der große Teich“, Schäffer „Birkenwäldchen“, Schäffer „Nächst der Löwenbrücke“, Schäffer-Zampis „Sechserzug des Erzherzog Karl“, Krenn „Schweizerhof“, Kinzl „Werkstattpolitiker“, Alphons „Nürnberg“, Alt „Brüssel“, Engerth „Gefangennahme der Söhne Manfreds“, Schwind „Der Sieg“, Laufberger „Das Schlummerlied“.

Abschrift.

Speisezimmer. Wand Gobelinmuster, Möbel dunkel Nuß mit # Samt auf den Stühlen, sonst englische Renaissance. Große Wandflächen, daher zumeist große Gemälde, insbesondere eines für die ganz leere ungegliederte Breitwand, worüber ich Ihnen bereits seinerzeit schrieb. Für diese Wand würde ich ein großes Monumentalgemälde mit figuralen Motiv, vielleicht am Besten aus der vaterländischen Geschichte, einem Stilleben vorziehen. Vielleicht lieber nicht gerade ein Schlachtenbild, sondern sonst irgend ein historisches Sujet, eventuell aus der Zeit der Babenberger o.ä.

Weiter für dieses Zimmer noch einige größere und kleinere Bilder, vielleicht holländische Schule und sehr gerne auch Motive aus dem Wiener Lokalleben (Heurigen etc.)

Großer Salon: Wände écu mit Goldleisten, Einrichtung Louis XVI. weiss mit Gold und rotem Damast. Für dieses Zimmer hätte ich gerne wenn möglich einen oder den anderen Italiener, galante Franzosen, XVIII. Jahrhundert und wenn halbwegs tunlich, Altwiener Bilder (Schwind, Daffinger, Amerling, Etc.) Sie sehen ich bin nicht unbescheiden.

Kleiner Salon: (Musikzimmer) Wände écu mit Goldleisten, Empiremöbel. Auch für dieses Zimmer ähnliche Bilder wie für den großen Salon, Altwiener Meister, Franzosen und Italiener

Bibliothek: Grüne Wand, Nußmöbel, An Bildern vielleicht einige Viennensia, eventuell ein oder das andere Moderne ruhige Bild, auch irgend eine gute Radierung von Schmutzer oder Kasimir, etc.

Vorzimmer: Das Vorzimmer hat Holzlambris ist in dunkelgrünem Ton gehalten und für hier möchte ich am liebsten 10 – 15 Altwiener Stiche

Für die Bureaus: Chefzimmer und Wartesalon könnten ja im großen Ganzen die im Hofmobiliendepot bereitgestellten Bilder dienen, namentlich die besseren Sachen von Blaas etc.

Am 6. Dezember 1928

An das Bundesministerium für Unterricht!

Zufolge Erlaß Z. 32523/ 1 – 6- vom 6. November 1928 berichtet die unterzeichnete Direktion, daß der österreichischen Gesandtschaft in Prag im Jahre 1822 gemäß Erlaß Z. 7496/IV – 10 b vom 12. April 1922 des Bundesministeriums für Inneres und Unterricht, Unterrichtsamt aus dem Depot bei der Oesterreichischen Galerie achtzehn Kunstwerke dargeliehen wurden, eine Zahl die mir anderen derartigen Leihgaben verglichen als außerordentlich hoch bezeichnet werden muß. Seit Jahren ist das Depot bei der Oesterreichischen Galerie für den Zwecke ausgeschöpft, sodaß für den Bilderschmuck der Gesandtschaftsräume h.a. nichts namhaft gemacht werden kann.

Die Direktion der Oesterreichischen Galerie

4. Spenden

4.1. Widmung Sachs

4.1.1. BHA 1912, 225 *Spende an Galerie von Sachs*

Sehr geehrte Direktion der k.k. Oesterreichischen Staatsgalerie!

In der Erkenntnis der überaus wichtigen Aufgabe, welche der neu-konstituierten „Oesterreichischen Staatsgalerie“, in der Erkenntnis ferner, dass diese für das Wiener Kunstleben so bedeutungsvolle Aufgaben unter den gegenwärtigen Umständen nur unter der tatkräftigen Mitwirkung kunstfreundlicher privater Kreise in befriedigender Weise gelöst werden können, habe ich der k.k. Oesterreichischen Staatsgalerie den Betrag von 300000 Kr. gewidmet und überlasse es der Leitung der staatlichen Sammlung diese Summe entweder zur Ausgestaltung der Galerie oder als Beitrag zur endgültigen Unterbringung derselben zu verwenden.

Ich lege am heutigen Tage den genannten Betrag in die Hände der geehrten Direktion.

Kaiserl. Rat Leop. Von Sachs

Empfangsbestätigung

Die unterzeichnete Direktion der k.k. Oesterreichischen Staatsgalerie in Wien bestätigt hiemit, heute vom kaiserlichen Rat Leopold von Sachs den Betrag von 6000 Kr als Widmung übernommen zu haben, welcher bestimmt ist zum Ankauf eines Bildes von Karl Schuch zu dienen.

Wien, am 28. Februar 1912

Hochverehrter Herr Ministerialrat

Erlaube mir Ihnen zur Kenntnis zu bringen, dass ich heute auf Grund der mir von Ihnen erteilten Vollmacht und mit Ermächtigung des k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht die von Herrn kaiserlichen Rat von Sachs beifolgenden Bankinstitute:

1. Wiener Bankverein
2. Rosenfeld und Comp
3. Max Springer

Als Widmung für die k.k. Oesterreichischen Staatsgalerie deponierten Summen im Gesamtbetrage von 300000 Kr. behoben habe.

Mit dem Ausdruck vorzüglichster Hochachtung und Ergebenheit
Herrn Ministerialrat Theobald Pollak

4.1.2. BHA 1912, 358 *Widmung Galerie*

Sehr geehrte Direktion der k.k. Oesterreichische Galerie!

In der Erkenntnis, dass die für unser Kunstleben so überaus bedeutungsvollen Aufgaben, welcher der „Oesterreichischen Staatsgalerie“ gesetzt sind, unter den gegenwärtigen Umständen nur unter tatkräftiger Mitwirkung kunstfreundlicher privater Kreise einer befriedigenden Lösung entgegengeführt werden können, habe ich der „k.k. Oesterreichischen Staatsgalerie“ den Betrag von 300000Kr gewidmet. Es bleibt der Leitung der staatlichen Galerie überlassen, diese Summe entweder zur Ausgestaltung der Sammlung – und zwar insbesondere nach der Richtung der modernen Kunst – oder aber zur endgültigen Unterbringung derselben zu verwenden.

Den genannten Betrag lege ich am heutigen Tage in die Hände der geehrten Direktion
Leopold von Sachs

4.2. BHA 1922, 479 *Nachlass Kutschera*

Nachlass Dr. Oswald Kutschera Vermächtnis an öffentl. Sammlungen

Österr. Galerie erhält 2 Millionen Kronen für den Ankauf von Kunstwerken

Außerdem:

1. 2. Waldmüller, Stilleben

3. Maulpertsch, Skizze

4. Troger, Bergpredigt

5. Grisaille, hl. Katharina

6 Holzfigur, Fil. Neri

Tonskizze eines Grabmals

Steinfeld, Landschaft Aka.

Belucci, Große Deckenskizze

Wien, am 22. November 1922

Sehr geehrter Herr Regierungsrat!

Mit Bezug auf meine mündlichen Mitteilungen von der Widmung des Herrn C. Castiglioni beehre ich mich Ihnen nachstehenden Wortlaut jener Stelle aus dem an mich gerichteten Schreiben Castiglionis bekanntzugeben, der das Barockmuseum betrifft:

„Wie Sie mir mitteilen, kann das Barockmuseum ungeachtet dessen, daß ein reicher Inhalt und auch die erforderlichen Räume zur Verfügung stehen, deshalb nicht aktiviert werden, weil die staatliche Kunstverwaltung die für die Adaptierung der Räume notwendigen Beträge nicht aufzubringen vermag. Ich erlaube mir deshalb, Ihnen für diesen Zweck K 75000000 zur Verfügung zu stellen, deren zweckdienliche Verwendung ich Ihnen, hochgeehrter Herr Sektionschef, im Einvernehmen mit dem Direktor der Oesterreichischen Ga####

Aus der Castiglioni-Spende für Anschaffungen des Barock-Museums im Unteren Belvedere bitte ich zunächst um Flüssigmachung und Ueberweisung eines Betrages von siebenundzwanzig Millionen Kronen zur Verrechnung über nachstehende Auslagen, die ich mit runden Ziffern anführe:

Ausmalung des Kremser-Schmidt-Saales	2,000,000 K
Tischplatte für den Groteskensaal	2,500,000 K
An Backhausen für Stoffverkleidung von 2 Pulten	1,500,000 K
Material für sechs Steinpostamente für Messerschmidt	
Charakterköpfe	2,000,000 K
Material für zwei große Postamente der vergoldeten Bronzestatuen der Maria Theresia und Franz I.	1,000,000 K
Für Kopierung der Bleifigur der Maria Theresia von	
Messerschmidt	3,000,000 K
Tapezierer	500,000 K
Für zwei große Altarbilderrahmen	5,000,000 K
Für zehn geschnitzte Rahmen für Maulpertsch	8,000,000 K
Anstreicher für Lambris im Landschaftensaal	1,500,000 K
Das Geld wurde folgendermaßen aufgeteilt:	
Für die Ausmalung des Kremser-Schmidt-Saales	2,000,000 K
Tischplatte für den Groteskensaal	2,500,000 K
An Backhausen für die Stoffverkleidung von 2 Pulten	1,500,000 K
Material für sechs Steinpostamente für Messerschmidts Charakterköpfe	2,000,000 K

Material für zwei große Postamente der vergoldeten Bronzestatuen der Maria Theresia und Franz

I.	1,000,000 K
----	-------------

Für die Kopierung der Bleifigur von Messerschmidt	3,000,000 K
---	-------------

Für den Tapezierer	500,000 K
--------------------	-----------

Für zwei große Altarbilderrahmen	5,000,000 K
----------------------------------	-------------

Für zehn geschnitzte Rahmen für Maupertsch (sic)	8,000,000 K
--	-------------

Anstreicher für Lambris im Landschaftensaal	1,500,000 K
---	-------------

4.4. BHA 1923, 792 *Werbebriefe Widmungen Oberes Belvedere*

Sehr geehrter Herr!

Durchdrungen von der Wichtigkeit, die die Kunst – und insbesondere die Kunst unserer Heimat und unserer Zeit – für die kulturelle Zukunft Wiens, und Oesterreichs besitzt, betrachten die Unterzeichneten, die mit der Schaffung des österreichischen Barockmuseum so erfolgreiche Ausgestaltung der Oesterreichischen Galerie als einen wichtigen Schritt zu einem zeitgemäßen Aufbau unseres glorreichen Kunstbesitzes. Insbesondere wird die im Zuge befindliche und im nächsten Jahre vollendete Neuordnung der Kunstwerke des neunzehnten Jahrhunderts im Oberen Belvedere weit über Stadt und Land hinaus Aufsehen erregen und Wirkung üben; zum erstenmale wird hier die österreichische Kunst in allerstrengster Auslese dargeboten und als völlig gleichberechtigt den großen Kunstschulen Europas gegenübergestellt werden. Durch die Erschliessung der führenden Stellung Wiens in dieser Periode[?] wird nicht nur einer Revision der herrschenden kunsthistorischen Vorstellungen herbeigeführt, sondern auch ein nicht zu unterschätzender kultureller und wirtschaftlicher Gewinn für Österreich erzielt werden.

Die unvermeidliche äußerste Sparsamkeit des Bundeshaushalts bereitet der Arbeit im Oberen Belvedere nahezu unüberwindliche Schwierigkeiten. Die Herrichtung der Räume, die Bespannung der Wände, die Beschaffung passender Rahmen und ähnliche Herstellungen erfordern eine Summe von rund 3000 bis 4000 Dollars; ohne Unterstützung von privater Seite scheint es unmöglich diese Summe zu beschaffen. Bei der Schaffung des Barockmuseums ist uns diese private Hilfe in ausgiebiger Weise zuteil geworden; sie allein hat die Vollendung dieses Museums ermöglicht, das indessen eine Sehenswürdigkeit Wiens und ein Liebling seiner Kunstliebenden Kreise geworden ist.

Beim Oberen Belvedere hoffen wir auf die gleiche opferwillige Unterstützung durch solche, die gleich uns an die große kulturelle und künstlerische Mission Wiens glauben; wir wenden uns deshalb an die kleine Anzahl von Männern, deren Interesse an diesen geistigen Aufgaben und deren Liebe zur Kunst sich bereits wiederholt bewährt hatten und hoffen, daß sie an dem Werke mitwirken werden, das ein Denkmal echten Bürgersinns und stolzer Kunstliebe werden soll. Wir zählen Sie, hochgeehrter Herr, zu den Wenigen, die eine solche Aufgabe des kulturellen Wiederaufbaus zu würdigen gewillt sind und bitten um die Vollendung der Arbeit durch Widmung eines Geldbetrages zu ermöglichen. Ihr Name wird für immerwährende Zeiten mit einer künstlerischen Großtat verknüpft bleiben.

Ihrem freundlichen Bescheide an die Direktion der Österreichischen Galerie^{##} entgegensehend mit dem Ausdrucke vorzüglichster Hochachtung, ergebenst Haberditzl

Josef # Terchner

Ge##r Terchner?

Bosel ####

Sandor Wolf

Wilhelm Ofenheim

Ferdinand Bloch-Bauer

Fritz Mendl

Tietze

Bankhaus S. Bosel, Direktion

Wien, 22. XI. 1923

Sehr geehrter Herr Direktor!

In Beantwortung des geschätzten Schreibens, welches Sie in Angelegenheit der Ausgestaltung der österreichischen Staats-Galerie an den Chef unseres Hauses am 10. d.M. gerichtet haben, beehre ich mich auftragsgemäß darauf hinzuweisen, dass für Herrn Präsidenten Bosel in erster Linie Werke mit ausgesprochen caritativem Charakter in Betracht kommen, für die er ein bedeutendes Budget ausgesetzt hat. Wenn er daher Ihrer geschätzten Anregung im gegenwärtigen Zeitpunkte nicht näherzutreten beabsichtigt, so bittet er Sie, hierin nicht einen Akt der Teilnahmslosigkeit an Angelegenheiten künstlerischer Natur, sondern lediglich das Festhalten an einem durch wiederholte Präcedenzfälle erhärteten Prinzip zu erblicken.

Mit vorzüglichster Hochachtung

[Mendl: 100 Dollar, sobald der Rest von 2900 Dollar aufgebracht ist]

Am 4. Dezember 1923

Sehr verehrter Herr Moll!

Auf unsere drei Werbebriefe um Unterstützung fürs Obere Belvedere, die an die Herren Ofenheim, Bloch-Bauer und Mendl gerichtet waren, habe ich bis heute nur von Herrn Mendl Antwort erhalten, der sich bereit erklärte hundert Dollar zu spenden, wenn die übrigen 2900 zu den benötigten 3000 Dollars beisammen sind. Die Bescheidenheit ist ja eine schöne Tugend; ist aber – im übrigen – Schweigen Gold?

Sehr dankbar wäre ich Ihnen für einen, wenn auch nur vorläufigen, Bescheid in der Angelegenheit der städtischen Sammlungen. Und noch eine Bitte habe ich: glauben Sie, daß wir

Canon's „Mittagsruhe“, die in Zürich wie in der Secession so gute Figur machte, auf ein bis zwei Jahre ins Obere Belvedere geliehen erhalten könnten und würden Sie uns dazu verhelfen wollen?
Mit herzlichen Empfehlungen und Grüßen

[Wolf: nach Rücksprache mit Tietze möchte ich 5 Millionen Kronen widmen

Brief an vierhundert Kunstfreunde: Bitte jeder soll fünfhunderttausend Krone spenden

Darunter die Unterschrift von Bloch-Bauer und ##anert nächster Brief: Unterschrift O

(5,000,000) H. Eissler (1,000,000), Dr. Rieger (5,000,000), Kunsthandel A.J. Daichengor?

(3,000,000) Ludschider? (1,000,000), Siller (5,000,000)]

Am 12. Jänner 1924

Hochverehrter Herr!

Da die Herren Ofenheim und Bloch-Bauer auf unsere Werbebriefe für die Beistellung von Mitteln zur Adaptierung des Oberen Belvedere bisher nicht geantwortet haben kann ich in Anbetracht der großen Höflichkeit beider Herren dieses Stillschweigen wohl nicht als Absage deuten und vermute daher, daß die für uns äußerst dringliche, für die Herren natürlich weit weniger dringliche Sache teils in Vergessenheit geriet, teils längere Überlegungen erforderte.

Da Sie gewiß häufig Gelegenheit haben mit beiden Herren zu sprechen, mir dies leider versagt ist, so erlaube ich mir an Sie die Bitte zu richten, bei den beiden Herren die Angelegenheit mündlich in Erinnerung bringen zu wollen, da es immer schwieriger wird, ohne irgendwie nennenswerte Mittel so umfangreiche Adaptierungen und Herrichtungen, wie sie das Obere Belvedere erfordert, in absehbarer Zeit zum Abschluß zu bringen.

Sehr dankbar wäre ich Ihnen auch für einen Bescheid, ob die Angelegenheit der städtischen Sammlungen bald prinzipiell zur Diskussion und Entscheidung kommen kann, da die eventuelle Einreihung von 12 bis 20 Bildern sehr für die Gesamtdisposition bestimmend ist. Schließlich möchte ich Sie noch einladen zur gelegentlichen Besichtigung unseres neuen Delacroix in meinem Bureau.

Mit herzlichen Empfehlungen und Grüßen, Ihr ergebenster Haberditzl

An Hochwohlgeboren Herrn Carl Moll, Wien XIX. Wollergasse

Am 12. Jänner 1924

Hochverehrte gnädige Frau!

Durchdrungen von der Wichtigkeit, die die Kunst – und insbesondere die Kunst unserer Heimat und unserer Zeit – für die kulturelle Zukunft Wiens und Oesterreichs besitzt, betrachten wir die mit der Schaffung des österreichischen Barockmuseums so erfolgreich begonnene Ausgestaltung der Oesterreichischen Galerie als einen wichtigen Schritt zu einem zeitgemäßen Aufbau unseres glorreichen Kunstbesitzes. Insbesondere wird die im Zuge befindliche und noch in diesem Jahre zu vollendende Neuordnung der Kunstwerke des neunzehnten Jahrhunderts im Oberen Belvedere weit über Stadt und Land hinaus Aufsehen erregen und Wirkung üben; zum erstenmale wird hier die österreichische Kunst in allerstrengster Auslese dargeboten und als völlig gleichberechtigt den großen Kunstscholeuropas gegenübergestellt werden. Durch diese Erschließung der führenden Stellung Wiens in dieser Periode wird nicht nur eine Revision der

herrschenden kunsthistorischen Vorstellungen herbeigeführt, sondern auch ein nicht zu unterschätzender kultureller und wirtschaftlicher Gewinn für Oesterreich erzielt werden.

Die unvermeidliche äußerste Sparsamkeit des Bundeshaushaltes bereitet der Arbeit im Oberen Belvedere nahezu unüberwindliche Schwierigkeiten. Die Herrichtung der Räume, die Bespannung der Wände, die Beschaffung passender Rahmen und ähnliche Herstellungen erfordern eine Summe von rund 3000 bis 4000 Dollar; ohne Unterstützung von privater Seite scheint es unmöglich diese Summe zu beschaffen. Bei der Schaffung des Barockmuseums ist uns diese private Hilfe in ausgiebiger Weise zuteil geworden; sie allein hat die Vollendung dieses Museums ermöglicht das indessen eine Sehenswürdigkeit Wiens und ein Liebling seiner kunstliebenden Kreise geworden ist.

Beim Oberen Belvedere hoffen wir auf die gleiche opferwillige Unterstützung durch solche, die gleich uns an die große kulturelle und künstlerische Mission Wiens glauben; wir wenden uns deshalb an die kleine Anzahl von Persönlichkeiten, deren Interesse an diesen geistigen Aufgaben und deren Liebe zur Kunst sich bereits wiederholt bewährt hat und hoffen, daß sie an dem Werke mitwirken werden, das ein Denkmal echten Bürgersinns und stolzer Kunstliebe werden soll. Wir zählen Sie, hochgeehrte gnädige Frau, zu den Wenigen, die eine solche Aufgabe des kulturellen Wiederaufbaus zu würdigen gewillt sind und bitten uns die Vollendung der Arbeit durch Widmung eines Geldbetrages zu ermöglichen. Ihr Name wird für immerwährende Zeiten mit einer künstlerischen Großtat verknüpft bleiben.

Ihrem freundlichen Bescheide an die Direktion der Oesterreichischen Galerie Wien III. Rennweg 6 entgegensehend, zeichne ich mit dem Ausdrücke vorzüglicher Hochachtung, ergebenst, Haberditzl

Mrs. Jerome Stonborough, Wien I. Renngasse 4

[Dank für die Spende an Hans Schwarz

Bitte an 400 Kunstfreunde (insgesamt zweihundert Millionen benötigt)

Spendenliste soll nach Abschluß dieser Sammlung in der Presse veröffentlicht werden

Spende von 500,000 Kronen von Fritz Vetter

6,500,000 Kronen von F.J. Honig

500,000 Kronen von Oscar Loewit]

Wien, am 29. Februar 1924

Hochverehrter Herr Direktor!

Auf langen Um- und Irrwegen durch zwei Weltteile ist Ihr Brief vom 12. Jänner in meine Hände gelangt. Verzeihen Sie daher die Verspätung meiner Antwort. Meine große Hochachtung für Sie und das, was Sie für Oesterreich geleistet haben veranlasst mich Ihnen ausführlich meinen Standpunkt klar zu legen. In einer Zeit, wo wir alle trotz besten Willens nicht imstande sind, auch nur annähernd die Not der Lebenden zu lindern, scheint es mir, als hätte ich kein Recht, große Summen für Zwecke auszugeben, die keinem Lebenden Nutzen bringen.

Glauben Sie mir, daß ich auch Ihren Standpunkt wohl verstehe und würdige, Sie handeln als Künstler und im Sinne Ihres Berufes, ich hingegen wie einer, der mit doch immerhin beschränkten Mitteln ein Maximum von Gutem erzielen möchte. Verzeihen Sie also meine abschlägige Antwort.

Mit dem Ausdruck meiner aufrichtigen Wertschätzung. Ihre ganz ergebene Margarte Stonborough

[Ernst Egger: 500,000 Kronen zu viel, kleinerer Betrag jedoch möglich
Steinitz. Kein Erfolg bei Freunden, die er in letzter Zeit häufig wegen Kunstsachen ansprach, in
Anbetracht der schlechten Zeiten und vielfacher Inanspruchnahme nur 500,000 Kronen
Hugo Schwarz: Spendensammlung im Freundeskreis: 2,500,000 Kronen
Kunsthandel Ag Treuga: 3,000,000 Kronen]

Ausee, Obsterstrassen 23, 21.VIII. 27

Verehrter lieber Herr Hofrat, Ich bitte Sie in der mir sehr wichtig erscheinenden Angelegenheit um eine Äusserung. Da ich über diese Sache im Hause? jedoch noch nicht gesprochen habe, muss es? vorläufig noch streng vertraulich behandelt werden.

Ich weiß mich mit Ihnen in Übereinstimmung wenn ich es als einen beklagenswerten, den Ruf Wiens? schädigenden Übelstand betrachte, daß beinahe? fast gar keine Mittel zur Erwerbung hoch#lieferter moderner internationaler Künstler vorhanden sind. Sie werden dies gerade jetzt? # sich mit der Aufstellung Ihrer Galerie des ## befassen, sehr schwer empfinden.

Ich habe mich aber wiederholt dagegen ausgesprochen, durch planlose #utillige Erwerbung der Werke. Seitens der städtischen Sammlungen dem Mangel abhelfen zu wollen. Das wäre #ger als eine Halbheit? und eine unsachliche? #uweuzigung Ihrer modernen Galerie.

Ich widerspreche aber aufs Entschiedenste der leider sehr heftigen, mit schweren Angriffen gegen? Die Stadtverwaltung versehenen Artikel # im Augustheft der #ieldendkratlischen? Zeitschrift „der Kampf“ (Gemeindepolitik und moderne Kunst). In meiner Entgegnung, die im Septemberheft erscheinen soll, verwe# darauf, daß das städtische Museum ein #geschichtliches Museum ist und die Bildersammlung (nicht. Galerie), die „besondere lokale Aufgaben zu erfüllen hat?“ nicht die Möglichkeit und das Recht # systematisch die neueste Entwicklung der internationalen modernen Malerei darstellen, wie Tietze es wünscht. Ich erwarte vielmehr, Schritte zu unternehmen (ob auf Grund meines Artikels zum Ziele #werden, weil ich nicht den?# be## natürlich große politische Schwierigkeiten angesichts des nahezu völligen und k#vald belegbaren? Versagens des Druckes eine ständige städtische Dotation für die Galerie des ## Jhs. zu erwirken, aus welcher unter Vorbehalt des Eigentumsrechtes der Gemeinde starke Werke der modernen internationalen Malerei von # im Einvernehmen mit der Stadtgemeinde anzukaufen wären.

Meine Bitte geht nun dahin, mir möglichst bald vertraulich und vorläufig unverbindliche # apen: 1. Wie Sie sich zu diesem Vorschlage # den 2. Welche Mindestsumme nach Ihrer Ansicht nötig wäre um alljährlich wenigstens einige markante und unerlässliche Werke dieser # anzukaufen?

Ich bin hier auf Urlaub, #uch mir durch #de gar nicht gut gegangen. Anfangs September werde ich wieder in Wien sein und ## aufsuchen, wenn Sie mir schreiben, # Ihnen der Vorschlag sympathisch ist und # mit mir darüber verhandeln wollen. Ich glaube wohl, daß eine solche Hilfe Ihnen # unt# willkommen sein kann. Auch hoffe ich # es, wenn nur erst wir zwei einig sind, # #pendulischen Einflüsse gelingen würde, # #enderen du heute allerdings verschärfen Reiten

zwischen Kunst und Gemeinde zu ##um diese für Wien's Stellung im ## cken wichtige Koope-
ration zu ermöglichen.

Sagen Sie mir, bitte auch ein Wort über? Ihr Befinden, an dem ich wie an Allem was Sie
betrifft, den wärmsten Anteil nehme. Mit den herzlichsten Grüßen in alter Ergebenheit, Ihr E.
Leisching

[Haberditzl: Angelegenheit erscheint sehr schwierig und nur durch mündliche Besprechungen
fassbar]

Am 4. Jänner 1939

Sehr geehrte gnädige Frau!

Die unterzeichnete Direktion glaubt Ihrem Schreiben vom 29. Dezember 1929 entnehmen zu dürfen, daß Sie sich für die Ihren Kunstwerken durch fünf Jahre gerne gewährte staatliche Aufnahme im Depot der Oesterreichischen Galerie in entsprechender Form erkenntlich erweisen wollen. Aufgefordert darüber unumwunden eine Aeüßerung abzugeben sei im Interesse der Oesterreichischen Galerie gesagt, daß die Widmung eines Kunstwerkes, welches für die Galerie von Wert und Wichtigkeit ist, besonders erstrebenswert erschiene. Die Galerie hat Angebote von Kunstwerken sowohl für das Barockmuseum, für die Galerie des XIX. Jahrhunderts und für die Moderne Galerie, deren Erwerbung wichtig erschiene, zum Kaufpreis von einigen hundert bis einigen tausend Schilling in Vormerkung. Wollen Sie daher ihrer freundlichen Absicht gemäß gütigst mitteilen, ob und welcher Betrag in beiläufigem Ausmaß angewendet werden kann, um ein solches Kunstwerk als Ihre Widmung an die Oesterreichische Galerie zu bestimmen.

Die Direktion der Oesterreichischen Galerie,

Dr.- Fm Haberditzl

5. Galerieverein

5.1. BHA 1911, 585 1. *Ankauf Galerieverein*

Wien, den 20. Juni 1911

Hochverehrter Herr Baron!

Früher als ich gedacht habe muss ich Sie in Sachen des Galerievereins mit einer Anfrage behelligen.

Ich weiss sehr wohl, dass im gegenwärtigen Augenblicke, wo der Verein noch keinen regelrechten Vorstand besitzt, an die Ausübung der entscheidenden Vereinsfunktion, an den Ankauf eigentlich noch nicht zu denken ist. Trotzdem erlaube ich mir nun von einem sehr interessanten Falle Mitteilung zu machen, und Sie um Ihre gütige Meinungsäusserung hierüber zu ersuchen.

Zweifellos sind die ersten Ankäufe, die der Verein zu machen haben wird, von grosser Bedeutung für seine ganze weitere Fortentwicklung (sic). In diesem Sinne habe ich mich in Gedanken viel mit dem Gegenstande beschäftigt und unter den in Frage kommenden Objekten Umschau gehalten, ohne bisher etwas gefunden zu haben was des Anlasses würdig gewesen wäre. Heute ist mir nun plötzlich ein solches Objekt vor Augen gekommen und diese Sache hat zudem auch den Charakter der Dringlichkeit angenommen. Es handelt sich um ein ganz wundervolles Bild von Waldmüller betitelt „Die Heimkehr von der Arbeit“, ein Werk aus dem Ende der 50er Jahren, also jener Zeit in der Waldmüller seine eigenen kühnen Wege gegangen ist. Aus Reproduktionen ist mir das Bild schon lange bekannt gewesen, doch hätte ich eine Erwerbung für die Galerie gar nicht zu erhoffen gewagt, da sich das Bild im Besitze eines reichen Mannes befand, von dem nicht anzunehmen war, dass er sich davon zu trennen je entschliessen würde. Das ist nun doch erfolgt und es heisst zugreifen. Der Preis des Bildes ist nun absolut genommen sehr hoch, relativ aber, im Vergleich erstens zu dem tatsächlichen Kunstwerk und zweitens zu den für Waldmüllerbilder allerersten Ranges in den letzten Jahren bezahlten Preisen – nicht nur gerechtfertigt, sondern sogar als mässig zu bezeichnen: er beträgt 28 000 Kronen.

Ich muss sofort hinzufügen, dass es sich um ein Bild handelt, das nicht nur im Rahmen der österreichischen, sondern auch in der allgemeinen Kunstgeschichte eine ganz eminente Stellung einnimmt. Unter den vielen hunderten Werken Waldmüllers, die es gibt, dürften kaum mehr als etwa ein Dutzend zu nennen sein, die auf der selben Stufe stehen. Unter den in unserer Galerie befindlichen Waldmüllerbildern befindet sich höchstens eines, das als gleichwertig zu bezeichnen wäre. Es sind gerade jene Seiten der Kunst Waldmüller's darin ausgesprochen, die ihm eine so grosse Stellung innerhalb der europäischen Malerei seiner Zeit sichern. Ich möchte darauf

hinweisen, welchen geradezu ausserordentlichen Eindruck unsere Waldmüllerausstellung in Rom gemacht hat und wie sich gerade bei dieser Gelegenheit wieder bei allen berufenen Beurteilern die Ansicht befestigt hat, dass Waldmüller tatsächlich den grössten Meistern der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts beizuzählen ist.

Das Bild stellt eine Landschaft mit drei Figuren dar:

Ein anmutiges, welliges Gelände von niederösterreichischem Charakter, im späteren Abendsonnenschein. Es ist offenbar soeben ein Regen niedergegangen und darauf die Sonne noch einmal durchgebrochen. Es ist wundervoll wie diese Stimmung im Ganzen festgehalten ist und dabei doch eine unendliche Menge entzückender Detailbeobachtungen zum Ausdrucke kommen. Drei Figuren beleben das Bild; zwei Burschen und eine Magd, die von der Arbeit nach Hause gehen. Sie sind an einer Wegkreuzung angekommen; einer der Knechte drückt dem Mädchen die Hand, der zweite, der etwas vorausgeht, wendet sich noch einmal um und scheint sich über diese zärtliche Scene seine eigenen Gedanken zu machen.

Es ist ein wahrhaft grossartiges und herzerquickendes Kunstwerk von unerhörter Frische und Kraft, und dabei von vollendeter Farbenschönheit.

Ich würde nicht einen Augenblick zögern, den Ankauf des Bildes durch das Ministerium zu beantragen, wenn ich nicht glauben würde, dass genau das Werk aussehen sollte, mit dem unser Verein seine Tätigkeit zu beginnen habe, gerne überlasse ich Ihnen daher den Vortritt.

Eine Schwierigkeit liegt nun darin, dass die Entscheidung drängt, und daher erlaube ich mir die Frage, ob Sie, hochverehrter Herr Baron, glauben, dass im gegenwärtigen Augenblicke irgend etwas in dieser Sache unternommen werden könnte: zum Beispiel ob man durch Umfrage bei den bis jetzt angemeldeten Mitgliedern eine Entscheidung provozieren könnte. Ich würde in diesem Falle einen motivierten Antrag zusammenstellen, der dann, mit einigen Unterschriften von Mitgliedern versehen, an die Herrn Teilnehmer versendet werden könnte.

Ich wäre Ihnen ausserordentlich dankbar, wenn Sie mir Ihre Ansicht über das Angeregte möglichst bald mitteilen würden, damit ich in dem Falle, dass der Verein gegenwärtig noch nicht in Tätigkeit treten kann, sofort das Nötige einleite, um das Bild unter keinen Umständen unserer Sammlung verloren gehen lassen zu können, auf andere Weise festzuhalten.

Mit dem Ausdrucke der grössten Hochachtung und Verehrung. Ihr sehr ergebener Dr. F. Dönhöffer

Wien, am 12. September 1911

Hochverehrter Herr Baron!

Wenn auch das telephonische Gespräch zu dem Sie mich vorhin aufriefen und das mich mitten in der Briefbereitschaft antraf einen Teil der schwebenden Fragen erledigt hat, so ist damit doch nicht alles erschöpft, was ich Ihnen eben schreiben wollte.

Zuerst möchte ich Sie bitten das Ausbleiben meiner Antwort auf Ihre letzten beiden Briefe damit erklären zu wollen, dass ich diesmal länger als sonst das Bedürfnis hatte mich von den Geschäften fern zu halten und auch für Briefnachsendungen unerreichbar war, freilich ohne dabei die notwendige Erholung gefunden zu haben. Wenn ich auch nach meiner Rückkehr nicht sogleich an die Beantwortung ging, so rührt das wieder daher, dass ich über das von Ihnen Gefragte noch keine präzise Antworten zu geben vermochte und auch, wie ich nicht verhehlen möchte, aus dem Grunde, weil ich Ihnen gerne irgend etwas erfreuliches bezüglich unserer gemeinsamen Angelegenheit mitgeteilt hätte. Leider war die letzte Zeit noch nicht recht geeignet, die Werbetätigkeit mit Erfolg zu betreiben, so dass ich in diesem Augenblicke leider nicht mehr als ein einziges neues Mitglied anmelden kann: Herr General Direktor Zuckerkindl hat sich in einem vor kurzen eingelangten Schreiben auf meine Anfrage definitiv bereit erklärt, dem Vereine beizutreten.

Gestatten Sie mir nun aber vor allem Ihnen für Ihren freundlichen Brief vom 3. Juli noch vielmals zu danken und Ihnen die Versicherung zu geben, dass mich gerade dieser Brief unheimlich gefreut, ja durch die sich darin äussernde zarte (?) Sorge um Ihr schönes Werk geradezu ergriffen hat. In allem Sachlichen muss ich Ihnen vollkommen recht geben. Es wäre wirklich nicht gut gewesen, den Verein schon jetzt zu einer so grossen Ausgabe zu veranlassen. Was mir diese Idee des Waldmüller-Ankaufes eingab, war freilich ausschliesslich aus Interesse unseres Vereines gedacht, dem ich zu seiner ersten Erwerbung gerne das Schönste, was mir bisher untergekommen ist, gegönnt hätte. Das Bild wurde unterdessen, da der Ankauf einen dringlichen Charakter hatte, von der Regierung selbst gekauft und der grössere Teil des Kaufpreises bereits bezahlt.

Wenn der Verein aber doch Wert darauf legen sollte, sich gerade an dieser Erwerbung zu beteiligen, so wäre die Sache nachträglich immerhin noch in der von Ihnen angeregten Weise einzurichten. Glauben Sie nicht, daß es sich empfehlen würde, schon gleich bei Beginn der Vereinstätigkeit eine kleine Anzahl verschiedener Kaufmöglichkeiten bereit zu halten, um den Mitgliedern anschaulich vor Augen zu führen, in welche Richtungen sich etwa die Vereinstätigkeit bewegen könnte.

Ich hoffe bis zum Herbst ausser unserem „Waldmüller“ noch 2 – 3 ganz ausserordentliche Sachen hier vereinigen zu können, darunter womöglich auch ein aus älterer Zeit stammendes österreichisches Werk für diejenigen Mitglieder, denen die Seite unseres Programmes besonders oder ausschliesslich am Herzen liegt.

Zu meinem Bedauern höre ich soeben, daß Prinz Franz Liechtenstein die erwartete Anteilnahme am Denkmalstage in Salzburg wieder abgesagt hat. Doch hoffe ich auf anderem Wege – wenn auch nicht sofort – mit ihm in Beziehung zu gelangen.

Meine Bitte, die Einberufung der konstituierenden Versammlung bis November oder Anfang Dezember hinauszuschieben, erlaube ich mir zu wiederholen. Der wichtigste Grund ist folgender: es ist begründete Aussicht vorhanden, daß der „alleruntertänigste Vertrag“ des Unterzeichneten an Seine Majestät bezüglich der Erweiterung des Galerieprogrammes und der Umwandlung des Namens bis dahin vorgelegt und beglaubigt (?) sein wird. Es war mir in Aussicht gestellt worden, daß dieser wichtige, die „Staatsgalerie“ eigentlich erst constituierende Akt noch vor dem Kaiser/Tauer? erfolgen werde. Zu meiner Bestürzung höre ich aber, daß der Vertrag ## dem Oberstkämmereramt vorgelegt worden ist, das zwar keinerlei sachliche Einwendungen dagegen (erhebt) aber die Erledigung doch um eine Wochen verzögerte. und dann noch an das Finanzministerium gelangte, wird er infolge Sommer-Urlaube bis jetzt liegen blieb. Sachluls? fürchte ich auch von dieser ## keine ernstlichen Geschehen. Ich hatte vor kurzem Gelegenheit, privatim (?) dem Herrn Finanzminister die ganze Angelegenheit darzulegen und gewann dabei den Eindruck, daß er ihm seine überzeugte Förderung werde angedeihen lassen.

Bis zu diesem Augenblicke aber ist das Schriftstück noch nicht in das Unterrichtsministerium zurückgelangt. Ist das freilich einmal geschehen, so dürften wir das Weitere in der kürzesten Zeit abwickeln. Halten Sie es nicht auch für wichtig, ja wesentlich daß in unserer ersten Versammlung als Erstes die Mitteilung von der erfolgten Kaiserlichen Sanktion gemacht werden kann? Wahrscheinlich würde sich dann auch die Präsidentenfrage um vieles leichter gestalten.

Falls Herr Baron mir in den nächsten 14 Tagen eine Mitteilung zu machen wünschen, bitte ich sie an meine Privatadresse: Mödling, Kielmanseggasse 18 richten zu wollen

6. Kunstkommission

Die Protokolle der Kunstkommission wurden stichwortartig erfasst.

6.1. BHA 1915, 189 *Berufung Haberditzl Kunstkommission*

Ministerium für Kultus und Unterricht Z. 18829

Wien, am 21. Juni 1915

An Seine Hochwohlgeboren, den Herrn Leiter der k.k. Oesterreichischen Staatsgalerie Dr. Franz Martin Haberditzl in Wien

Ich beehre mich Eure Hochwohlgeboren einzuladen, an den Beratungen und Arbeiten der Kunstkommission des Ministeriums für Kultus und Unterricht als Mitglied der Sektion für bildende Kunst teilnehmen zu wollen.

Der Minister für Kultus und Unterricht

6.2. BHA 1915, 332 *Sitzung Kunstkommission*

Beratung am 11. Oktober 1915

Gegenstand:

1. Preisgericht für den beschränkten Wettbewerb für ein gemeinsames Denkmal für die ehemaligen Professoren der Geschichte an der Wiener Universität Theodor von Sickel, Alfons Huber, Engelbert Mühlbacher und H. von Zeissberg. (Unter Zuziehung der Universitätsprofessoren. Hofrat Dr. Friedrich Freiherrn von Wieser und Hofrat Dr. Emil von Ottenthal als Vertreter des akademischen Senates der Wiener Universität)
2. Preisgericht für den beschränkten Wettbewerb für ein Denkmal des verstorbenen Professors der Wiener Universität, Präsidenten der Zentralkommission für Denkmalfpflege, Dr. Theodor von Inama-Sternegg (Unter Zuziehung des Universitätsprofessors, Hofrates Dr. Freiherrn von Wieser als Vertreter des akademischen Senates der Wiener Universität)
3. Hittmair-Denkmal in Linz
4. Einleitende Beratung über den Vorgang beim Preisgericht für den allgemeinen Wettbewerb für Kriegerdenkmale.

6.3. BHA 1921, 112 *Vorsitz Museumskommission Breisky*

Bundesministerium für Inneres und Unterricht

Unterrichtsamt

Zl. 4598 – IV. 10b

Wien, am 4. März 1921

An den Herrn Regierungsrat, Direktor der Staatsgalerie Dr. F.M. Haberditzl in Wien

Im Hinblick auf das Hinscheiden des bisherigen Vorsitzenden der Museumskommission, des Universitätsprofessors Dr. Max Dvorak, sehe ich mich veranlasst, den Vorsitz in dieser Kommission selbst zu übernehmen, deren Wirkungskreis hiedurch keine Veränderung erfährt.

Gleichzeitig beehre ich mich Euer Hochwohlgeboren zu einer Dienstag, den 8./III. l. J., um 4 Uhr nachmittags im grossen Sitzungssaale des Unterrichtsamtes stattfindenden Sitzung einzuladen, bei der die Frage der Dubletten-Verwertung prinzipiell beraten werden soll.

Der mit der Leitung des Unterrichtsamtes betraute Vizekanzler

Breisky

6.4. BHA 1926, 719 *Beiratssitzungen*

Eine öffentliche Galerie der lebenden Meister gleich allen Kulturstätten der Welt zu besitzen ist für das große Kulturzentrum Wien trotz jahrelanger Versuche und Bemühungen eine noch unerfüllte museale Forderung. Die Erfüllung dieser Forderung bildet den Gegenstand der dringlichsten Sorge des unterzeichneten Beirates der Oesterreichischen Galerie zur Unterstützung und Förderung des von der Direktion in allen wesentlichen Teilen vorbereiteten Planes der Schaffung einer Modernen Galerie in Wien. Die Galerie hat in vieljähriger Sammeltätigkeit den Grundstock an Kunstwerken dieser Epoche in ihren Depots aufgestapelt, der Galerie ist in der alten Orangerie des Belvederekomplexes das entsprechende, baulich leicht zu adaptierende Gebäude für die Unterbringung der Modernen Galerie rechtlich zuerkannt in Verbindung mit einem Gartenkomplex, in welchem Werke der Bildhauerkunst in wirkungsvollster Weise zur Aufstellung gelangen können, die Galerie verfügt über materielle Mittel, welche von privater Seite ausdrücklich für die bauliche Adaptierung der Direktion zur Verfügung gestellt werden. Die museale Anlage des Oesterreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere, der Galerie des XIX. Jahrhunderts im Oberen Belvedere erfolgte von Anbeginn in historischer und epochaler Gliederung einer höheren Einheit dergestalt, daß die Moderne Galerie im Belvederekomplex sinngemäß die Vollendung und Einmündung in das künstlerische Leben der Gegenwart aus den wesentlichsten künstlerischen Werten der Vergangenheit darstellt. Wiesehr dies im Oesterreichischen eine Wiener

Angelegenheit ist beweisen sinnfällig die Kunstwerke in der musealen Darbietung des Barockmuseums und der Galerie des 19. Jahrhunderts.

Es ist für uns tief bedrückend, genau zu wissen, daß alle geistigen und materiellen Voraussetzungen für die Schaffung der Modernen Galerie vom musealen Standpunkt durchaus gegeben sind, die tatsächliche Durchführung aber durch ein ganz untergeordnetes Hindernis, das wir nicht beheben können, gehemmt werden könnte. Darum stellen wir hiemit Herr Bürgermeister allerdinglichst die Bitte fördernd und helfend für die Moderne Galerie einzugreifen. (...)

6.5. BHA 1928, 683 *Beiratssitzungen*

Einladung an Ranzoni

Prof. Franz Hohenberger Kaiser#tuchben?

Prof. Dir. Dr. Stix Albertina

Dr. Dr. R. Eigenberger, Akademie

Sitzung am 12. Jänner

Anwesend: Ranzoni, Hohenberger, Haberditzl

Entschuldigt: Stix, Eigenberger

Angelegenheit der beiden großen Holzfiguren Sebastian und Rochus von Giuliani, Erwerbung schon beschlossen, Verkäufer will aber nicht Barzahlung, sondern Tausch mit Galeriebild, Vorschlag: Ranftl Schulkinder

Weitere Sitzung:

Neu angebrachte gerahmte Spiegel in der Marmorgalerie vorgestellt

Sandsteinfiguren von Permoser

Für 19. Jh.: Friedrich Gauermann, Gebirgslandschaft für 300 S, Zustimmung

Bronzefigur Eva von Rodin, sehr befriedigt über Neuerwerbung

Vorschlag von Hohenberger: Erwerbung Stilleben von Krause für 1000 S

Vorlage Statut Moderne Galerie, kurze Debatte, aber Zustimmung

Verlesung einiger Zuschriften und mündlich vorgebrachte Wünsche: Ersuchen um Erwerbung von Werken der betreffenden Künstler (Gelles, Wagner, Matsch, Jaspers) für die Moderne Galerie, Ranzoni schlägt vor: gedrucktes Formular: Wunsch in Vormerkung genommen

Zustimmung zu Entlehnungen

[Diverse weitere Protokolle]

7741: 21. Juni

Vorschlag zu Erwerbung:

Peter Fendi, Bildnis Franz Wödl für 2000 S

Friedrich Amerling, Bildnis der Mutter des Künstlers für 1400 S

Max Slevogt, Badende Jungen für 11500 Mk

Erich Wagner, Baumgruppe vom Künstler für 500 S

Max Liebermann, Bildnis der Tochter des Künstlers von Cassirer für 4000 Mk

Rudolf Böttger, Kartoffelernte vom Künstler für 1100 S

Wilhelm Thöny, Mondnacht—vom Künstler für 1500 S

Felix Harta, Cagnes vom Künstler für 800 S

Rudolf Konopa, Interieur vom Künstler für 400 S

Eingehende Debatte über Liebermann, dessen Qualität Prof. Hohenberger in Frage zog. Wichtigkeit von den anderen Beiräten dagegen besonders hervorgehoben., wesentlich für die Entscheidung: der verhältnismäßig außerordentlich niedrige Kaufpreis

Weitere Sitzung 10. Juli

Erwerbung für die Moderne Galerie

Ölgemälde von Viktor Wilhelm Krausz; Bildnis Zetsche

Ölgemälde von Gerhard Frankl, Stilleben mit Pfeife und Früchten

Zustimmung

Unfertiger Wiegele spätere Fertigstellung (momentan finanziell nicht mehr im Stande)

Hohenberger Bemühungen Wittgenstein Leihgabe Porträt Klimt

Rundgang durch die in Aufstellung begriffene Anlage der Modernen Galerie, bisher 8 Räume verfügbar gemacht, Zustimmung zu bisherigen Anordnungen

Weitere Sitzung 19. September 1928

Entschuldigt: Hohenberger

Der Direktor berichtet über die in der Zeit seit der vorigen Sitzung erfolgten Möglichkeit der Erweiterung des Umbaus des Ludwigstraktes für die Moderne Galerie, sodaß durch eine entsprechende Subventionierung des Vereines der Museumsfreunde durch das Bundesministerium für Unterricht, die Freimachung der von der Gemeinschaftsküche inne gehaltenen Räume die Adaptierung des gesamten Erdgeschosses für die Moderne Galerie durchgeführt werden kann.

Diese Umänderung und Freilegung des Baues und Niederreißung des kleinen Anbaues an der Mauer des Schwarzenberggebäudes erfordert zumindest drei Monate, sodaß eine Eröffnung nicht vor dem spätesten Herbsttermin 1928, vielleicht sogar erst im Frühjahr 1929 möglich wird.

Erwerbungsanschläge:

Barocker Hausalter für 7100 S

Ölgemälde von Robin C. Andersen, Blumenlandschaft, Ankauf vom Künstler für 4000 S

Ölgemälde von Herbert Böckl, Zwei weibl. Akte (Ankaufspreis noch nicht fest)

Zustimmung für beide Kunstwerke

Erneute Besichtigung der Aufstellung der Modernen Galerie

Bezüglich der Aufstellung der großen Bronzefiguren im Garten geben sowohl Dr. Eigenberger als auch Professor Ranzoni zu bedenken, ob die mit der Aufstellung von Meuniers Lastträger korrespondierende Aufstellung von Hanaks letzter Mensch nicht doch umgeändert werden könne, da diese Figur von Hanak nicht günstig dort wirke. Der Direktor gibt zu, daß die Aufstellung der Hanakfigur auch seiner Anschauung nicht vollkommen entspreche und stellt zur Erwägung, die Hanakfigur an die Mauer in dem freiwerdenden Raum zwischen dem Gebäude und der Schwarzenbergmauer aufzustellen, wo sie zweifellos besser zur Geltung kommen würde und den mit Meunier korrespondierenden Platz im Garten selbst entweder frei zu lassen oder für diese Stelle eine Figur von Maillol als Erwerbung in Aussicht zu nehmen. Der Beirat entscheidet sich zunächst dafür, die Hanakfigur an den genannten anderen Platz zu stellen und die Möglichkeit der Erwerbung des Maillol in Aussicht zu nehmen.

Sitzung 3. Oktober:

Die Möglichkeit an Stelle des letzten Menschen von Hanak im Garten der Modernen Galerie ein Hauptwerk Aristide Maillol's die etwas überlebensgroße schreitende Figur „Action“ zu erwerben wurde ausführlich besprochen und der Plan gefasst, Dr. Schwarz zur Information und Berichterstattung nach Paris zu senden.

Sitzung am 28. November

Der Direktor berichtet über den Abschluß der Verhandlungen mit dem Bildhauer Maillol in Paris, derzufolge die große Figur „Action“ durch den Gießer Rudier bis zum Frühjahr 1929 gegossen werden soll und die Zahlungen von diesem Termin an in drei gleichen Halbjahresraten zu leisten sein werden. Der Beirat stimmt dieser Abmachung beifällig zu.

Tausch Rudolf Boettger, Klostergarten in Tachau gegen Kartoffelernte

Hölzerne Halbfigur der Gaukler von Josef Dobner

Am 15. Februar 1929

Sehr geehrter Herr Professor

Künstlervereinigung „Kunstschau“ (Bund österreichischer Künstler) ersucht um Leihgabe des Gemäldes Zwei Frauenakte von Böckl

Städtisches Museum Köln bittet um Leihgabe für eine Leiblausstellung Anfang Mai. Alle Leibls aus der Gemäldegalerie des XIX. Jahrhunderts

Bemerkungen: Böckl kommt nicht in bevorstehende Aufstellung der Modernen Galerie, ist daher entbehrlich

Leibls sind wesentlicher Teil der Galerie des XIX. Jahrhunderts, Transport bei jetziger Kälte zudem äußerst gefährlich

Von Haberditzl

An Ranzoni, Hohenberger, Stix, Eigenberger

Protokoll am 19. März 1929

Ankaufsvorschläge:

Dobrowsky, Weibliches Bildnis	1500 Schilling
Kolig, Familienbildnis	noch festzulegen
Faistauer, Salzburger Landschaft	3000 Schilling
Degas, Tänzerin	3000 Mark

Humprik, Porträtkopf Anton Webern

Debatte über Kolig, aber insgesamt Zustimmung

Photographische Vorlagen von Plastiken von Edwin Grienauer, Ferdinand Oppitz, Josef Heu, Hofner, Wilhelm Frass, aus diesen: Mädchen und Blume von Grienauer zur Erwerbung bestimmt, weitere Orientierung über Oppitz

Grazer Landesregierung: dauernde Leihgabe des Gemäldes von Zoff: Zustimmung

Protokoll vom 26. März 1929

Werke aus Depot zur Ausscheidung

Preisler, Schwarzer See	3000 Schilling
Svabinsky, Dame auf grauem Sofa	2000 Schilling
Julius Marak, Olivenhain am Gardasee	alle Maraks für 8000 Schilling
„“, Das Krummholz	
„“, Die Bergulme	
„“, Die Weißbuche	

Franz Kadlik, Apostel Lucas 3000 Schilling

„“, Paulus 3000 Schilling

Franz Ruben, Aquarell 500 Schilling

Zustimmung, da keines der Objekte in irgendeiner österreichischen Galerie ausgestellt werden können

Protokoll vom 25. April 1929

Ölgemälde von Jan Palcko für 2500 Zustimmung

2 Ölgemälde von Lovis Corinth, Tiroler Landschaft, Bildnis Herbert Eulenberg

Franz Wiegele, Bildnis einer Schwedin von ihm ge## für zehnjährige Pacht vom Bund für ein großes Jagdbild

Widmung Eissler an Galerie: Böckl, Bildnis Arnold Clementschitsch

Über letzte drei Bilder (Schwedin, Eulenberg Clementschitsch) lebhafte Debatte: Erwerbung Eulenberg, Tiroler Landschaft

Protokoll am 9. Juli 1929

Zugeschrieben Lampi für 500 Euro, Zustimmung, Eigenberger soll es reinigen

Feuerbach, Orpheus und Eurydike, Selbstbildnis Leihgabe nach Nürnberg, Zustimmung

Ansuchen Jehudo Epstein: Bildnis von Architekt Neumann zurückkaufen, da ihm die Aufstellung in der Modernen Galerie und das ganze Milieu daselbst nicht passt, Beirat stimmt der ausführlichen Darlegung des Direktors zu: das genannte Gemälde wird aus der Aufstellung entfernt und ins Depot verbracht, Rückkauf verweigert.

6.7. BHA 1930, 680 *Beiratssitzungen*

Protokoll vom 21. Jänner 1930

Paul Troger, der blinde Tobias für 36000 Schilling, Beirat stimmt zu

Camille Corot, Der Nemisee für 16000 Schilling oder Bäuerin mit Kind in Landschaft für 40000 Schilling

Egon Schiele, Bildnis eines sitzenden Herrn in ganzer Figur für 4000 Schilling, Preisreduktion soll angestrebt werden

Leihgabe der Münchner Sezession Mann und Mädchen von Schiele zusammen mit der Neuerwerbung des Männlichen Bildnisses für die Galerie ein Raum mit Werken Schieles (das gelbe südseitige Kabinett der Galerie)

2 Bleistiftzeichnungen von Lovis Corinth, an Albertina

Protokoll vom 6. Februar 1930

Barockmuseum:

Erwerbung Luna und Endymion von Dorfmeister für 17000 Schilling, soll auf jeden Fall erworben werden, Preis recht hoch, aber absolut genommen in Deutschland leicht zu erzielen

Erwerbung Venus mit Amor vom Kremser-Schmidt (Johann Martin Schmidt) für 9500 Schilling

Moderne Galerie:

Josef Dobrowski, Straße in Ybbs für 600 Schilling

Ernst Huber, Winterlandschaft für 500 Schilling

Fritz Radler, Kakteen für 1200 Schilling

Wird alles angekauft

Restaurierung von Ferdinand Andri. Holzschlag

Beirat wird auf weitere zwei Jahre berufen

Protokoll vom 18. März 1930

Paul Troger, Die Aufnahme Mariens in den Himmel (4000 Schilling) Ölgemälde von F.A. Maulbertsch Selbstbildnis (12000 Schilling) als Erwerbung vorgeschlagen

Ansuchen Kunstverein Schaffhausen um Leihgabe von Adalbert Stifter Blick aus der Wohnung des Dichters in der Landstraße, Beirat hält an der bereits gefassten Anschauung fest, daß Kunstwerke der Galerieaufstellung nur dann dargeliehen werden sollen, wenn es sich um wesentliche Ausstellungen zur besonderen Erkenntnis der künstlerischen Persönlichkeit handelt. Dies trifft für die genannte Ausstellung nicht zu. Der Beirat ist daher im Einvernehmen mit dem Direktor nicht für die Darleihung

Ansuchen der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs um 2 Bilder aus dem Depot; Zigeunerin von Gräfin Nako und Blühende Kastanien von Frau Mediz-Pelikan, zugestimmt

Namhaftmachung von Leihgaben für eine geplante Jagdausstellung in Leipzig, Beirat stimmt zu:

Friedrich Gauermann, Geier auf verendetem Hirsch

Franz Pausinger, Brunsthirsch

Johann Mathias Ranft. Jäger mit Hunden

Protokoll vom 27. Mai 1930

Hohenberger leg Oelskizze von Stix von Franz Anton Maulbertsch, Zwei Missionsheilige. Für 8000 Schilling Lebhaft Zustimmung

Erwerbung für XIX. Jahrhundert Erasmus Engerth: Bildnis eines alten Mannes 2000 Schilling),
Bildnis eines Herrn mit Vollbart und Brille (2500 Schilling) Zustimmung zu dem Erwerb beider
Bilder

Vorlage eines kleinen Oelbildes: Mädchen in einer Landschaft (unvollendet) von Scheffer von
Leonhartshof von der Neuen Galerie Nirenstein, besonderer Beifall des Beirates, Kaufpreis
dürfte verhältnissmässig hoch, steht aber noch nicht fest mindestens aber wohl 1000 Mark
Hans Canon, Bildnis eines Marineur von den Museumsfreunden, Zustimmung

Protokoll am 26. Mai 1930

Stehender Engel für 1000 Schilling

Graf, Inn bei Suden, 900 Schilling

Dobrowski, Mühle im Winter für 700 Schilling

Beirat stimmt diesen Ankäufen zu

Terrakottabüste Grete Wiesenthal von Humplik Widmung von Hermann Eissler um 1000 Schil-
ling

Schriftliches Angebot des Malers Stukeil wird abgewiesen

Engelhart widmet der „Pülger“ an die Museumsfreund

Josef Uprka, Marienlief rüd 6000 Schilling, Zustimmung

Protokoll am 2. September 1930

Anhaltischer Kunstverein in der Gemädegalerie Dessau Leihgabe des Aquarelles Predigt Johan-
nes des Täufers von Ferdinand Olivier für Gesamtausstellung der Brüder Olivier. Zustimmung
Vom Direktor Barr der Modern Art Gallery in New York um Leihgabe von Daumiers Gemälde
„Die Gaukler“ für eine Daumier-Ausstellung in New York. Nach eingehender Erörterung zuge-
stimmt

Einladung der Generaldirektion der bayerischen Staatsgemäldesammlungen zur Beteiligung an
einer österreichischen Ausstellung hervorragenden Beispielen aus dem 19. Jahrhundert in der
Neuen Pinakothek in München, Beteiligung im Höchstaussmass von 8 bis 10 Kunstwerken, nä-
here Skizzierung der Anlage der Ausstellung abwarten

Vorführen Faistauer, Ruhe auf der Flucht, prinzipiell in Ankaufsaussicht nehmen

Protokoll am 17. Oktober 1930

Paul Gauguin, Blumenstück von Nirenstein für 18000, Zustimmung

Nachträgliche Zustimmung für Ankauf Carolsfeld (7000 Schilling)

Schließlich wird über die Einreihung des vom Verein der Museumsfreunde als Leihgabe dargebo-
tenen Pastellgemäldes von Josef Engelhart „Wiener Straßenfigur aus dem Jahre 1888“ der

Beschluss gefasst, dasselbe nach Tunlichkeit in einem goldenen Rahmen (nicht in dem bisherigen schwarzen Rahmen) im Saal der Oesterreicher Tina Blau, Emil Jakob Schindler, Leopold Karl Müller, nach Deponierung von Schindlers Pax zur Aufstellung zu bringen, in der Voraussetzung, daß in dem Nebensaal durch die Einreihung der Bilder von Segantini bzw. durch das Freiwerden von Bildern aus diesem zweiten Saal für den anderen Saal die entsprechenden Dispositionsmöglichkeiten, die selbstverständlich noch einige Zeit beanspruchen werden, gegeben sind.

Nachtrag im Gegenstand betreffend Gauguin.

Unter den Kaufpreis von Gauguins Blumenstück konnte mit Nirenstein der seine Forderungen über 18000 Mark wesentlich nachher erhöhte, keine Einigung erzielt werden. Während der Verhandlungen selbst mit Nirenstein hat dieser das Bild anderweitig verkauft.

Am 24. Oktober 1930

Sehr geehrter Herr Professor!

Die unterzeichnete Direktion beehrt sich um Ihre Stellungnahme zu den beiden folgenden Anträgen auf der beigeschlossenen Antwortkarte zu ersuchen.

Ansuchen von Professor Hugo Darnaut um Leihgabe seines Oelgemäldes Inv. No 1751 „Nordische Landschaft“ für die Kollektivausstellung im Künstlerhaus November 1930

Ansuchen von Professor Jehudo Epstein um Leihgabe seines Oelgemäldes Inv. No. 2818 Bildnis des Architekt Neumann für seine Kollektivausstellung November 1930

Beide Gemälde sind nicht in der Aufstellung der Galerie sondern in deren Depotbeständen

Antworten:

Hohenberger: Einverstanden

Ranzoni: Verehrter Herr Hofrat ## bin ich mit der Verleihung einverstanden. Mit herzlichsten Grüßen Ihr ergebener Hans Ranzoni

Stix: Im ersteren Falle unbedingt ja im zweiten Falle nur, wenn damit keine Propaganda gegen die Sammlung oder ihre Direktion getrieben wird

Eigenberger: Der ergebenst Unterzeichnete hat in der oben bezogenen Angelegenheit keinen Einwand zu erheben. Robert Eigenberger

Protokoll vom 22. Dezember 1931

Erwerbung für Moderne Galerie

Vom Direktor:

Oelgemälde von Ferdinand Kitt, Straße im Gebirge (1500 Schilling)

Bronzekopf einer Bäuerin von Georg Ehrlich (1000 Schilling)

Ölgemälde von Theodor Herzmansky, Prager Selbstbildnis (700 Schilling)

Ölgemälde von Marc Stirling, Stilleben mit Kallablüte (600 Schilling)

Von Ranzoni:

Ölgemälde von Fritz Zerritsch, Zur Tränke im Flußbett (1400 Schilling)

Alle Anträge einstimmig angenommen

Ansuchen der Prager Secession um Leihgabe von zwei Gemälden von Eugen Kahler aus dem Depot für Gedächtnisausstellung

6.8. BHA 1931, 584 *Beiratssitzungen*

Protokoll vom 16. März 1931

Barockmuseum:	Ölskizze von Maulpertsch	910 Schilling
Galerie 19. Jh.:	Courbet, Schulmädchen	7000 Schilling
Moderne Galerie:	Despiau, Bronzekopf Madame Levi	13500 Schilling
	Egger-Lienz, Tischgebete	9000 Schilling
	Clementschtsch, Blick auf Kohldorf	1130 Schilling

Beirat stimmt zu

Zur Diskussion: zwei Bildnisse Gegenstücke zu Friedrich Wasmann, zu hohe Preise, zu bescheidene Qualität, keine Erwerbung

Tischler abgelehnt

Protokoll vom 9. Oktober 1931

Ölskizze von Maulpertsch, Apotheose einer fürstlichen Vermählung 6100 Schilling

Messerschmidt, Bleikopf der Bekümmerte No 10 2500 Schilling

Hans Canon, Bildnis eines Mädchens, Ölgemälde 2500 Schilling

Beirat stimmt zu

Künstlergenossenschaft ersucht um Leihgabe von 2 Böckl für Herbstausstellung

Ranzoni. Arg verrestauriertes Oelgemälde von J. Chr. Brandt für 500 Schilling als Studienobjekt

Protokoll vom 9. Dezember 1931

Brandtgemälde wiederhergestellt

Moderne Galerie:

Felix Ersterl, Frühlingslandschaft von Lind-Sternberg 1620 Schilling

Hans Mauracher, Maler Wilhelm Thöny, 1200 Schilling

Leopold Hauer, Aus Holland 600 Schilling

Max Frey, Strandbad von Klosterneuburg 600 Schilling

Erwerbungen wird zugestimmt

Diskussion über Ankauf von Georg Merkel (Kollektivausstellung Sezession) sehr lange andauernde, lebhafte Debatte, kleines Landschaftsgemälde für 800 Schilling angekauft

Sammlung Walden-Heimann: abgelehnt, da kein charakteristisches Dokument des Expressionismus

Leihgabe Faustbilder von Schnorr von Carolsfeld für die Goetheausstellung in der Albertina zugestimmt

6.9. BHA 1932, 482 *Beiratssitzungen*

Protokoll vom 8. März

3 Ansuchen Entlehnung

Kunsthandlung Neumann & Salzer: drei Gemälde von Leopold Carl Müller

Tor eines arabischen Hauses

Nefusa

Mutterglück

für Gedächtnisausstellung des Künstlers in den Ausstellungsräumen der Kunsthandlung I.

Dorotheergasse

Direktion der Städtischen Sammlungen: Leihgabe Friedrich Heinrich Füger, Bildnis Eva Saal für die Haydn Gedenkausstellung

Carl Moll als Delegierter Oesterreichs für die im Sommer 1932 in Venedig stattfindende Internationale Kunstausstellung: Leihgabe Franz Wiegele, Familienbild

Zustimmung zu allen drei Ansuchen

Protokoll am 31. März

Erwerbung Gauermann für 500 S

Oelskizze nach Art Rottmayrs Hl. Sebastian für 105 S

Von Museumsfreunden erworbener Gauermann „Altausee“

Geschenk von Geyso, Hans Canon: Walburga von Reithoffer

Beide werden vorgewiesen

Beirat stimmt der Leihgabe von Nationalbibliothek Thomas Lawrence, Bildnis Gentz zu

Erwerbung Romako Landschaft auf Dorotheum-Auktion wird zugestimmt

Beirat wird auf weitere 2 Jahre bestellt

Rundbrief: Dobner ersucht um Leihgabe seiner Holzplastik „der Gaukler“

Sächsischer Kunstverein Dresden Leihgabe Otto Hettner, Picknick

Beides genehmigt

Protokoll vom 18. Oktober 1932

Erwerbung: Terrakottamodell Büßende Madonna von Johann Baptis Hagenauer, 1759 (für Ausführung in Blei) für 760 S

Oelskizze eines österreichischen Barockmalers Christus nimmt den guten Schächer in den Himmel auf 500 S.

Vermittlung Malerin Susanne Granitsch: Schwester der verstorbenen Malerin Eugenie Breithut Munk, Oelgemälde der Schwester Widmung oder sehr günstiges Kaufangebot, nur unter der Bedingung dass keine Verpflichtung zur Aufstellung besteht

Bericht: Vorbereitung Übertragung der Epheseusantiken aus dem Unteren Belvedere in den ehemaligen Prunkstall im Uhrturmtrakt des Belvedere

Witwe Bildhauer Hoffmann von Asperbruck: Widmung lebensgrosse Terrakottahalbfigur einer Sabinerin, abgelehnt, da das Kunstwerk für die Ausstellung in die Moderne Galerie nicht geeignet ist

Rundbrief vom 29. Oktober 1932

Bildhauer Georg Ehrlich ersucht um Leihgabe „Bäuerin“ für Ausstellung Hagenbund

Kunsthandlung Neumann & Salzer, Leihgabe der Bilder Hans Makart, Das Gehör und Eugen

Felix, Zwei Bacchantinnen für eine Ausstellung von Akten

Genehmigt zu üblichen Bedingungen

Protokoll am 6. Dezember

Erwerbungsanschlag: Kunsthändler Dr. Lapp-Rottmann in Frankfurt: Angebot Maulbertsch „Frau vor Richtern“ für 1000 Mark (2000 Schilling)

Bericht über Abtransport der Ephesusantiken aus dem Unteren Belvedere in den Prunkstall, 14 große Figuren, Ausmalung in Dunkelblau, durchlaufender Sockel in Weiß, Zustimmung des Beirates

Vorschlag Museumsfreunde: Teil der Räume der Galerie des XIX. Jahrhunderts und zwar in der östlichen Hälfte des I. Stockwerks und in den Erdgeschoßräumen der Nordseite in der Zeit von Mai bis Oktober 1933 Prinz Eugen Ausstellung

Der Beirat weist daraufhin, daß der ursprüngliche und wesentliche Zweck des Vereines in der musealen Förderung besteht und daß, wenn dem Verein durch Ueberlassung dieser Räume ein so wesentlicher Vorteil für den Erfolg der Ausstellung geboten wird, es durchaus angemessen wäre, wenn der Verein auch zur Förderung des Museums beitragen würde. Der Direktor schlägt als Grundlage für die Besprechungen vor, daß dem Verein die genannten Räume für die Ausstellung überlassen werden unter der Voraussetzung, daß alle Kosten der Installierung vom Verein getragen werden, daß der Galerie die Durchschnittseinnahmen der vergangenen drei Jahre garantiert werden und daß der Verein zur baulichen Ausgestaltung der Barockmuseums bis zum Betrag von 10000 Schilling die Kosten trägt. Der Beirat stimmt zu.

Ägyptische Regierung ersucht um Leihgabe von Leopold Carl Müller für eine Ausstellung im Februar 1933 in Kairo. Hohenberger: Mehrzahl der Gemälde vom technisch-künstlerischen Standpunkt besonders kostbar, daher nur drei Gemälde ausgeliehen. Zustimmung des Beirates

6.10. BHA 1933, 407 *Beiratssitzungen*

Protokoll am 9. Mai 1933

Vorschlag zur Erwerbung:

Lebensgroße Holzfigur, Maria österreichisch um 1600, 1200 S

Ölgemälde Barockmaler (nach Art Lauterer) Kupfergeschirr und Blumen ,200 S

Ölgemälde Maulbertsch, Tod der Dido 600 S

Ölgemälde von Gütersloh, Silleben Früchte mit Pokal 600 S

Ölgemälde Janesch, Mädchenbildnis 400 S

Beirat stimmt den Vorschlägen zu

Über das Angebot der italienischen Regierung ein Werk der Malerei oder Plastik aus der italienischen Ausstellung im Künstlerhaus für die Moderne Galerie zu widmen, wird vom Beirat dahin konkretisiert, daß der Bronzekopf eines Faustkämpfers von Romanelli von der Direktion in Vorschlag gebracht werden soll.

Den Ansuchen der Galerie Würthle um Leihgabe für eine Ausstellung „Blumen“ von zwei Gemälden aus dem Depot der Galerie von Waldmüller und Rumpler wird zugestimmt.

Sitzung 4. Juli

2 barocke Sandsteinfiguren Diana und Flora

1 großer barocker Rahmen

Bronzekopf von Santifaller

Bild von Holzer für Genf

Ansuchen Genossenschaft Leihgabe Kunstwerke aus dem Depot für die kirchliche Ausstellung im Künstlerhaus anlässlich des Katholikentages

Sitzung am 12. Oktober 1933

Besichtigung der räumlichen Adaptierung und teilweisen Einrichtung der räumlichen Erweiterung des Barockmuseums

Vorschlag Leihgabe barocke weibl. Heiligenfigur aus dem Diözesanmuseum in Wien auf Wunsch des Abtes von Heiligenkreuz im Tausch Leihgaben (Unterberger)

Hagenbund Leihgabe: Gedächtnisausstellung Ludwig Ferdinand Graf aus dem Depot, Zustimmung

Barocke Figur von Stix vorgeschlagen, Widmung des Besitzers möglich

6.11. BHA 1934, 402 *Beiratssitzungen*

Sitzung am 27. Februar 1934

Für die vom Unterrichtsministerium und Handelsministerium im Frühjahr 1934 zu veranstaltende Kunstaussstellung in London, Arbeitsausschuß Vorsitzender Hofrat Dr. Stix, ist eine größere Zahl von Leihgaben aus der Galerie des XIX. Jahrhunderts und aus der Modernen Galerie in Aussicht genommen. Die bereits zu nennenden Leihgaben: Waldmüller „Familie Eltz“, Makart 2 „Sinne“, Tina Blau „Prater“, Bildnisse von Amerling, „Stilleben mit dem Perlhuhn“ von Böckl, Bronzekopf von Humplik und Mauracher werden in der Beiratssitzung namentlich ausgeführt, die noch später vorzuschlagenden, wie Aquarelle von Rudolf Alt, Miniaturen von Fügner prinzipiell in Antrag gestellt. Der Beirat stimmt zu. Von Hofrat Stix wird ausdrücklich betont, daß für die vom Arbeitsausschuß durchzuführende Ausstellung die Versicherungsbeiträge nicht höhere

Phantasiebeiträge sein sollen, sondern der realen Lage auf dem Kunstmarkt zu entsprechen hätten, da erhöhte Beträge auch von der Versicherungsgesellschaft nicht anerkannt würden.

Georg Ehrlich, Bronzegruppe „Geschwister“, Präsident Ferdinand Bloch-Bauer hat die Absicht das Kunstwerk zu widmen, Zustimmung

Museumsverein Arguntum in Lienz ersucht um Leihgabe von Defregger, Beirat stimmt zu
Leihgabe aus Privatbesitz wird von Dr. Albert Seligmann eine Marmorbüste von Anton Hanak angeboten, Zustimmung des Beirats, dass auf das Angebot verzichtet wird.

Protokoll vom 27. November 1934

Vorlage Maulbertsch Ölskizze nach Restaurierung

Friedrich Loos, Landschaft von Salzburg für 1500 Mark von der Ludwigsgalerie, gewidmet von Dr. Oskar Reinhart

Ferner schlägt er (der Direktor) vor die Abgabe des Ölgemäldes von Anglada „Zigeunerinnen mit Hunden“ mit 4000 Schilling, das Oelgemälde von Baisch „Maimorgen“ mit 3200 Schilling, eventuell einem höher zu erzielenden Betrag und das Pastellgemälde von Schönleber „Laufenberg am Rhein“ mit einem noch näher zu ermittelnden Betrag in ziemlich gleicher Höhe wie für Baisch.

Für den Ertrag der genannten abzugebenden Kunstwerke wird zur Erwerbung in Antrag gestellt: Maulbertsch, Oelgemälde „Kreuzaufrichtung“ aus Stift Lambach 4000 S

Friedrich Nerly, Wasserfall von Terni, 4000 Lire

Gugliemi, Oelskizze Plafond in Schönbrunn, 4000 Schilling

Dobrowsky, Gruppenbildnis, in der Ausstellung im Künstlerhaus 2000 S

Zülow, Stilleben, in der Ausstellung im Künstlerhaus 500 S

Maulbertsch, Oelskizze, Verlobung Mariä, 3300 Schilling

Nachträgliche Zustimmung zur Erwerbung von Hans Canon

Bericht. Der Modernen Galerie vom Bundesministerium für Unterricht wurde das Gemälde von Albin Egger-Lienz „Die Lebensalter“ zur Aufstellung überwiesen.

Beirat stimmt Abgaben und Erwerbungen zu

Schriftliches Ansuchen von Krämer: „Einzug Christi“ aus der Ausstellung im Künstlerhaus anzukaufen, wird abgelehnt

Antrag von Ranzoni: Bildnis „Tini Sindens“ von Gerstenbrand für 500 S wird zugestimmt

6.12. BHA 1935, 497 *Beiratssitzungen*

Sitzung am 22. Jänner 1935

Erwerbung Maulbertsch aus Stift Lambach mit den Mitteln der Galerie 1934

Erwerbung Gauermann, nachträgliche Zustimmung

Vorschlag zur Erwerbung:

Hagenauer, Holzschnittwerk für 3000 S

Schreitendes Pferd, Blei, barock, nach Art des Meriville aus Privatbesitz für 500 S

Abgelehnter Vorschlag: Glotz, Eismänner (Bedingung: Ausstellung)

Ansuchen Werke Segantini nach Basel, abgelehnt

Angebot Pfarrer von Groß-Schweinbarth, Hochzeit zu Kana, künstlerisch zu geringwertig, abgelehnt

Angebot Fünf Ölgemälde von Loos: museal schwer ausführbar, 6000 Mark der Galerie sind nicht verfügbar

Sitzung am 23. April 1935

Ansuchen für Leihgaben:

Kunsthalle Basel, Segantini – abgelehnt

Kunstverein München, Defregger – abgelehnt

Weltausstellung Brüssel

2 Ölgemälde von Dobrowsky, 1 Bronze von Mauracher – zugestimmt

Kaiser Franz Josef-Ausstellung,

2 Listen für Schönbrunn und Sezession – zugestimmt

Hagenbund, Stemolak – zugestimmt

Vorschlag zur Erwerbung:

Carl Blechen, Berliner Handelsjude, im Kunsthandel ca. 4000 S

R.C. Andersen, Landschaft bei Pitten aus dem Besitz des Künstlers ca. 1600 bis 2000 S

Ranzoni: Hinweis auf Julius Schmid: Bildnis Victor Tilgner, aus Privatbesitz für 500 S (Zustimmung, sobald Geld verfügbar ist)

Erwerbung aus Faistauers Nachlass aus dem Ravagfond, Beirat stimmt zu, wenn das Werk die Moderne Galerie ergänzt: z.B. Bildnis Vater Andersen, Como?landschaft oder frz. Landschaft

Angebot von Oelskizzen von Loos – abgelehnt

Maler Hans Böhler: 3 Oelgemälde für Erwerbung vorgelegt – abgelehnt

Erwerbung von Blechen: Abgabe einiger Werke aus dem Depot - zugestimmt

Sitzung vom 26. November 1935

Hans Canon, Damenbildnis: Erwerbung aus der Franz Joseph-Ausstellung der Sezession für 500 S – zugestimmt

Künstlergenossenschaft: Bronzestatue von Tilgner „Joseph von Führich“ als Leihgabe ab Galerie 19. Jh.

Erwerbungsanträge:

Romako: Damenbildnis, Sammlung Dr. Oskar Reichel für 3000 S – zugestimmt

Romako, Wolfgangsee für 500 S – Zustimmung zur Erwerbung, falls der Betrag erübrigt werden kann

Ebenso: Julius Ullmann, Paris Pont neuf für 400 S – Zustimmung nach längerer Debatte

Anonymer Kunstfreund: Widmung Gugliemi an Barockmuseum

Canon, Mittagsruhe an die Galerie 19. Jh aus dem Nachlaß von Dr. Bernhard Panzer für 2 Jahre als Leihgabe

Erblindeter Bildhauer Berthold Ordner: Photographienalbum von 50 Drahtplastiken: keine Erwerbung

Sitzung am 18. Juni 1936

Ankaufsvorschlag:

Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff „Johannes vorlesend“ aus Privatbesitz (Frau Anna Widakovich) Kaufpreis 800 S

Jakob Emil Schindler, Dampfschiffstation an der Donau bei Kaisermühlen aus Privatbesitz (Frau Sophie Kolm) Kaufpreis 1600 S, besonders dringlich

Zustimmung zu beiden Anträgen

Ranzoni: Marmorbüste von Otto Hofner: verstorbener Maler Gustav Adolf Hessel, als Widmung einer Kunstfreundin, angenommen

Bronzebüste von Edmund Hellmer, darstellend den Vater des Künstlers aus dem Besitz des Sohnes des Künstlers für 2000 S, Direktor: repräsentiert den Künstler nicht gut, Preis zu hoch angesetzt, abgelehnt

Direktor zeigt im vorigen Jahr erworbenen Maulbertsch, das restauriert wurde

Wien, 12. Jänner 1936

Hochverehrter Herr Hofrat,

um einen mir schon seit langer Zeit höchst peinlichen Zustand aus der Welt zu schaffen erlaube ich mir an Sie diese Zeilen zu richten.

Ich gehöre offiziell noch immer dem Beirat der Österreichischen Galerie an, wiewohl ich schon seit langem nicht mehr meine Pflichten als Mitglied dieses Kollegiums habe erfüllen können. Der Umfang meiner Beschäftigung in der Akademie und die damit oft weit über meine Kräfte hinausgehende Inanspruchnahme meiner Person sind an diesem ebenso unstatthaften wie unmöglichen Zustand ##

Ich möchte nun den Beginn des neuen Jahres nicht vorbeigehen lassen, ohne Sie zu bitten auf meine Mitgliedschaft im Beiratskollegium gütigst verzichten zu wollen.

Ich bin überzeugt, daß Herr Dr. Otto Benesch von der Graphischen Sammlung Albertina nicht nur seinem tadellosen Können nach die geeignete Persönlichkeit wäre die Funktionen als Beiratsmitglied in der besten Form auszuüben, sondern auch mit wirklicher Freude und Hingebung den durch mich so arg vernachlässigten Pflichten nachkommen würde.

Indem ich Ihnen verehrtester Herr Hofrat für das angebrochene Jahr noch meine herzlichsten Wünsche aussprechen möchte, verbleibe ich in alter Verehrung und Hochschätzung

Ihr Ihnen stets ergebener Robert Eigenberger

Sitzung am 22. Dezember 1936

Ankaufsvorschläge:

Johann Baptist Lampi, Damenbildnis aus Sammlung Jean de Bourgoing von Dr. Otto Fröhlich für 4500 Schilling

Josef Rebell, Italienische Landschaft, aus Sammlung Widakovich für 1050 S

Paul Troger, Der Heilige Sebastian und die Frauen, Ölskizze von Herbert von Archer, für 2100 S

Anton Romako, Gasteiner Tal, Ölgemälde, Galerie Dr. Otto von Nirenstein, Wien für 800 S

Zustimmung von Ranzoni (Stix ist Entschuldigt)

6.14. BHA 1937, 580 *Beiratssitzungen*

Sitzung am 14. Dezember 1937

Antrag Erwerbung Klimt, Bildnis Frau Fritze Riedler aus Privatbesitz zum Kaufpreis von 4000 Schilling, Beirat stimmt zu

6.15. BHA 1938, 149 *Beiratssitzungen*

Sitzung am 8. März 1938

Anwesend. Hohenberger, Ranzoni, Stix, Haberditzl

Ankaufsvorschlag: Oelgemälde von Gerard „Familienbildnis Graf Fries“, 1804, höchst repräsentatives Werk für 30000 Schilling, lebhafteste Zustimmung des Beirates. Da kein Dotation hierfür verfügbar ist, da ferner Beiträge zur Erwerbung aus privaten Spenden kaum irgendwie zu erreichen sind, steht die Abgabe eines oder des anderen Kunstwerkes aus dem Galeriedepot, sofern dessen Beibehaltung für die Galerie nicht wesentlich wichtig ist zur Diskussion:

Das Oelgemälde von Gysis, Das widerspenstige Modell

Das Oelgemälde von Waldmüller, die entblätterte Rose

Nach eingehender Erörterung: Abgabe eines der beiden Bilder gerechtfertigt für das wichtige Gerardwerk, möglichst nur eines abgeben

7. Ausstellung Rom 1911

7.1. BHA 1910, 23 *Bericht Vorgespräche Rom*

Hohes k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht!

In Ausführung des mit Dekret vom 23. Dezember 1909, Z. 50351 ihm erteilten Auftrages was der Unterzeichnete in der Zeit vom 8 – 16. Jänner in Rom und erlaubt sich hiemit, über die Informationen, die ihm dort in wiederholten Unterredungen mit dem Präsidenten des Comitato Esecutivo per le feste commemorative del 1911 in Roma“ dem Grafen San Martino, dann dem Generalsecretär des Komtes Dall’Oppio, dem Obmanne der Kunstsection Prof. Ferari?, den Secretären Vittore Pica? und Bezivegna und vantieden? Technischen Beamten des Ausstellungs-Bureaus, ferner aus Sr. Excellenz dem österreichisch- ungarischen Botschafter in Rom, Grafen v. Lützow, dem Botetasesate? Grafen Szonsick?, dem General-Kommisär-Stellvertreter für Deutschland Konsul Schützler, endlich mit verschiedenen in Rom lebenden österreichischen und fremden Künstlern und anderen Persönlichkeiten zu Teil wurden, in folgenden ###zu berichten.

Es besteht der Plan, Rom im Jahre 1911 zum Schauplatze einer glänzenden Reihe ausserordentlicher festlicher (?) Veranstaltungen zu machen, die in ununterbrochener Folge die Aufmerksamkeit der Leute aus der ganzen Welt zu fesselnd wohl geeignet sein könnten. An die neun verschiedenen, zum Teil überaus, weit ausgreifend geplanten Ausstellungen künstlerischen, Kunst und kulturhistorischen archäologischen und ethnographischen Charakters sollen sich dramatische und musikalische Feste, feierliche Inauguralismen, Denkmaleinweihungen, Grundsteinlegungen und Kongresse schließen. Als Glied dieser Kette von Veranstaltungen ist die „Internationale moderne Kunstaussstellung“ gedacht und, was immer das Schicksal mancher der übrigen Projekte sein mag, worüber zu urteilen dem Unterzeichneten nicht ## Zweifel entrückt gelten, daß in ## Sch# in Rom eine internationale Kunstaussstellung von Bedeutung stattfinden wird.

Als Platz hierfür wurde ein schön gelegenes Terrain im Norden der Stadt zwischen der Warte? als archäologisches Museum ein gerichteten Villa Giulia und den Mauern des Borghesischen Gartens gemacht, durch den der Hauptzugang zur Ausstellung geschaffen werden soll. Es stellt ein welliges Gelände dar, in dem sich die verschiedenen Gebäude sehr wirkungsvoll verteilen werden. Außer für die internationale Kunstaussstellung wird der Platz nur noch in einem kleinen Abschnitte der Internationalen Architekturkonkurrenz gewidmet sein, während die übrigen Ausstellungen mit den ethnographischen und volkstümlichen Veranstaltungen und Belustigungen davon räumlich getrennt, jenseits des Tiber vereinigt werden sollen.

An der den Ausstellungsplatz der Länge nach ##straße wird sich, dem Ingresso d'Onore gegenüber* der große Ausstellungspalast erheben, dessen Bau von der italienischen Regierung dem stärksten Talente unter den jüngeren, italienischen Architekten, Bassani, anvertraut wurde. An den Hauptbau, der – gegenwärtig schon bis Senkhöhe gediehen ist, * (das) dauernd stehen bleiben und der Römischen Modernen Galerie eine beneidenswerte Stätte bieten wird, sollen sich auch rückwärts je nach Bedarf provisorische Erweiterungsbauten angliedern. Dieser Palast soll in erster Linie der Ausstellung italienischer Kunst sein, doch wird er auch Säle für einzelne fremde Nationen, international gemischte Säle und einen großen Raum für architektonische Handzeichnungen enthalten.

ist für Österreich aber so nötiger, als es die sich in den letzten Jahren hiezu bietenden Gelegenheiten allzu wenig auszunützen in der Lage war. Konnte doch selbst die Beteiligung an der Pariser Weltausstellung von 1900 aus verschiedenen Ursachen kein so eindrucksvolles Bild geben als es möglich und zu wünschen gewesen wäre. Hat Europa den Entschluss gefasst, die Kunst der Gegenwart wieder einmal in einer großen Repräsentation zu zeigen, so wäre es betäubend?, wenn Österreichs nicht aus der Reihe jener Mächte stünde, in die es nach seiner künstlerischen nicht weniger als nach seiner politischen Stellung gehört, sondern sich zu unberechtigter Selbsterniedrigung mit der Rolle jener Staaten begnügen würde, die im allgemeinen Pavillon vertreten sein werden. Es lässt sich in der Tat eine würdige Repräsentation der österreichischen Kunst anders als in einem eigenen Pavillon nicht vorstellen. Abgesehen davon, daß Räumlichkeiten in dem Ausmasse, wie sie die uns in so manigfaltigen Formen äussernde Österreichischer Kunst erfordern würde, in allgemeinen Pavillons überhaupt nicht zu erlangen wären, müssten die österreichischen Künstler in diesem Falle auch auf die volle Entfaltung ihres glänzenden Talentes, räumlich ihrer künstlerischen Inszenierungskunst, in der sie von niemanden erreicht werden, teilweise verzichten. In den internationalen Sälen würde die reiche und vielgestaltige Kunst der österreichischen Völker ## eindrucksvoll zersplittern und nur im eigenen Hause einheitlich zusammengefasst und nach streng sachlichen Gesichtspunkten organisiert könnte sie auf eine starke Wirkung rechnen und den andern großen Kulturstaaten als gleichberechtigter Faktor gegenüber treten.

Der Unterzeichnete darf nicht verschweigen (?), daß er dieselbe Überzeugung, der hier Ausdruck gegeben wurde, unterstützt durch politische Erwägungen auch bei allen in Rom lebenden ### Für die Errichtung eines österreichischen Pavillons käme nach der Ansicht des Unterzeichneten nur der ## hoch gelegene und das ganze Ausstellungsterrain beherrschende Platz links am Ehreningange vis-a-vis einerseits Russland, andererseits dem Hauptpalais in Betracht. Der Herr ### des Gesamt-Komités, Graf San Martino zeigte auf die Bitte des Unterzeichneten, das große Entgegenkommen, diesen Platz für Österreich zu reservieren, beziehungsweise sich zu

verpflichten?, mit keinem anderen Staate in Verhandlungen bezüglich dieses Platzes einzutreten, ohne die österreichische Regierung hievon zuvor verständigt und ihre Antwort erhalten zu haben. Die Kosten der Erbauung eines Pavillons mit einer Grundfläche von 1000 qm werden vom Ausstellungs-Komite nach dem Maaßstabe der Baukosten der von der italienischen Regierung erbauten Hauptgebäudes auf 150 bis 200.000 Lire berechnet. Für die Gesamtkosten des Pavillons und der Installierung der Ausstellung aber dürften mindestens 200.000 Kronen anzusetzen sein, eine Summe, die etwas dem in Russland für die Ausstellung bewilligten Bezüge gleichkäme. Von dieser Summe müßte ein größerer Teil, etwa 200.000 K. schon in diesem Jahre flüßig gemacht werden, damit der Aufbau des Hauses womöglich noch im Laufe des Sommers fertiggestellt werde, worauf Herbst und Winter der inneren Ausstattung gewidmet sein könnten, Nach dem ursprünglichen Plane ist die Eröffnung der Ausstellung schon am 1. Februar vorzusehen.

Im Sinne des in den obengenannten Dekrete an ihn ergangenen Auftrages, konkrete Vorschläge vorzulegen, erlaubt sich nunmehr der Unterzeichnete, die Errichtung eines eigenen österreichischen Pavillons auf der italienischen Kunstausstellung in Rom 1911 ergebenst und dringendst zu be##

Wien, 24. Jänner 1910. Dr. Fr. Dörnhöffer

Die größeren Staaten aber werden ihre Kunst in eigenen Gebäuden zur Anschauung bringen. Frankreich, England, Deutschland und Russland haben bisher definitive Beschlüsse hierüber gefaßt und Plätze gewählt. Frankreich wird seinen Pavillon, für den es einen Platz im Ausmaße um 2500 qm beansprucht, auf der seitlichen Höhe gegen die Mauer des Borghesischen Garten gelehnt, errichten und stellt hiefür 452.000 fr zur Verfügung. England besetzt die gegenüber liegende Höhe mit einem 3850 qm umfassenden Bau, für den 20.000 Pfund bewilligt wurden. Deutschland wählte das unmittelbar drunter gegen die Villa Giulia gelegene Terrain im Ausmaße von 4000 qm, in dem aber nur 1800 qm zur Verbauung der ## zur Anlage künstlerischer Gartenanlagen bestimmt ist. Sein Ausstellungs-Credit beträgt 340.000 M, wovon 240.000 M schon im laufenden Jahre flüßig gemacht werden. Eine Erhöhung der für das nächste Jahr verbleibenden Summe wird für wahrscheinlich gehalten. Russland endlich wählte den Platz rechts vom Ehreningange im Ausmaße von 1000 qm und bewilligte eine Summe von 200.000 Rubel für die Ausstellung.

Mit Japan und den Vereinigten Staaten von Nordamerika steht das Ausstellungskomite über einen eventuellen Pavillonbau auch in Unterhandlungen. Ungarn hat dem Komite über seine Absichten eine Entschließung bisher noch nicht bekanntgegeben. Nach Informationen, die dem Unterzeichneten von privater Seite zu Teil wurde, wäre der Bau eines eigenen Pavillons von der ungarischen Regierung beabsichtigt. Betreffs Spanien liegen dem Ausstellungsbureau offizielle

Erklärungen nur insoweit vor, daß sich erst ein Komitee aus höchsten Kreisen gebildet hat, das der Ausstellung ein glanzvolles Gepräge zu geben entschlossen ist. Sowohl Spanien, als auch England, Frankreich und Deutschland beabsichtigen durch Einführung retrospektiver Abteilungen ihren Ausstellungen den Charakter von ausserordentlichen Veranstaltungen zu sichern. Für den allgemeinen Ausstellungspalast liegt bisher eine Anmeldung Schwedens vor, dem drei Säle im Hauptbau eingeräumt wurde, mit Belgien, Holland, Dänemark und einigen Balkanstaaten steht die Ausstellungsleitung zu ###

Aus dem Gesagten dürfte sich ergeben, daß die römische Ausstellung ein Ereignis zu werden verspricht, das notwendig die Aufmerksamkeit der ganzen Welt auf sich lenken muss. Nicht nur werden alle Kulturländer vertreten sein, sondern es macht sich in den großen Aufwendungen der einzelnen Staaten auch das Bestreben bemerkbar, ihren Rang unter den anderen Ländern bei dieser Gelegenheit mit allem Nachdrucke zur Geltung zu bringen. Es wird eine Ausstellung sein, bei der nach der Anschauung aller berufenen Beurteiler, die ## Frage nur eine Nebenrolle, die künstlerische Repräsentation aber die Hauptrolle spielen wird. Sie wird voraussichtlich vor ungewöhnlich weiten Kreisen das Bild der Gegenwartskunst in seltener Vollständigkeit darstellen und im allgemeinen Bewusstsein bis auf Weiteres festlegen.

Es ist voraus? Für das internationale Ansehen der österreichischen Kunst eine Sache von eminenter Wichtigkeit, daß ihr die Möglichkeit gegeben werde, die ## Bedeutung vollwertig zur Geltung zu bringen.

Eine ## Betonung seines Ranges auf dem Gebiete der bildenden Kunst

7.2. BHA 1911, 33 *Äußerung Dantegruppe Rom*

Äusserung:

Die Ausstellung der Dantegruppe A. Canciani's im Österreichischen Pavillon in Rom wurde eingehend erwogen musste jedoch aus räumlichen Gründen schliesslich abgelehnt werden. – Doch wird Herr Canciani in dem österreichischen Pavillon durch ein anderes Werk vertreten sein. – Die Dantegruppe wurde vom Künstler für die Internationale Abteilung auf der römischen Ausstellung angemeldet und ist auch bereits abgesegnet worden. Herr Canciani erklärt es für unerlässlich, dass er die Aufstellung der Gruppe in Rom selbst durchführe.

Zur Aufstellung der für den österreichischen Pavillon bestimmten Plastiken ist nun dringend die Unterstützung eines Bildhauers notwendig. Herr Canciani erklärte sich dem Unterzeichneten gegenüber bereit bei diesen Arbeiten mitzuwirken, bei welcher Gelegenheit er zugleich in der Lage wäre die Aufstellung seiner Dantegruppe in der Internationalen Abteilung zu überwachen.

In diesem Sinne wurde von dem ### als Generalkommissär und Herrn Canciani eine Vereinbarung getroffen. Da somit die Reise des Herrn Canciani nach Rom aus den allgemeinen Ausstellungskredit zur Verrechnung kommen kann, entfällt die Notwendigkeit aus speziellen Reise## wie sie in dem vorliegenden Gesuche erbeten wird und es bleibt nur noch jener Teil des Gesuches offen, der sich auf die Transportkosten der Dantegruppe bezieht.

7.3. BHA 1911, 76 *Bilder für Rom*

Wien, am 26. Jänner 1911 III. Rennweg Nr. 6

Lieber Freund!

Du hast mich durch deine aufopferungsvolle Unterstützung bei meinem letzten Besuche in Prag zu herzlichster Dankbarkeit verpflichtet. Leider bin ich genötigt Deine Freundlichkeit und Zeit auch jetzt noch einmal in Anspruch zu nehmen.

Zuerst bitte ich Dich die beige-schlossenen beiden Briefe deren vollständige Adresse ich in meinen Notizen nicht finden kann gefälligst expedieren zu wollen.

Du warst so gütig mir in Aussicht zu stellen bei Herrn Ritter von Doubek bezüglich der Überlassung des Bildes „Josefine“ von Manes für Rom intervenieren zu wollen. Hattest Du schon Gelegenheit dazu?

Daran müssten sich leider noch zwei Bitte schliessen. Es wäre doch zu interessant das Bild des Manes auf unserer Ausstellung noch weiter abzurunden. Vor allem wäre es wichtig die „Näherin“ von Dr. Erol (Jungmann-gasse 73) zu erhalten, und in zweiter Linie käme noch „der Kuss“ bei Ingenieur Santrucek in Betracht. Wäre es Dir möglich bei diesen beiden Herren persönlich zu

intervenieren. Ich lege für beide Fälle Briefe bei die Du nach Belieben verwenden mögest (entweder per Post übersenden oder was wohl wirksamer wäre selbst übergeben.

7.4. BHA 1911, 556 *Artikel über röm. Ausstellung*

Wien, am 1.IV. 1911

Hochgeehrter Herr Doktor!

Bitte meinen verbindlichsten Dank für Ihre freundliche Zusendung und Ihr geschätztes Schreiben vom 30. Mai entgegenzunehmen.

Ihr günstiges Urteil über die österreich. Ausstellung in Rom hat mich ausserordentlich gefreut, um so mehr als Sie sich augenscheinlich erst nach längerem Widerstreben ergaben.

Einem Punkte Ihres Artikel muss ich allerdings widersprechen und zwar bezüglich aus der sachlichen Erwägung, daß Ihre hierin auf unrichtigen Informationen beruhende Darstellung geeignet ist, Missverständnisse, ja vielleicht Beunruhigungen hervorzurufen und auf die Kunstverwaltung ein unrichtiges Licht zu werfen.

Es ist nämlich durchaus nicht richtig, daß das Unterrichtsmuseum die Organisation der Ausstellung, wie Sie sage, einem einzelnen Künstler, einem Architekten, dem einer Sumleitskeit? In so be## ##, wie es Hoffmann ist, in die Hand gegeben hat.

Das Ministerium gab letztlich seine Zusicherung dazu, daß unter 6 vorliegenden Projekten – auf meinen Vorschlag – das Hoffmann'sche gewählt wurde. Mit der Organisation der Ausstellung selbst, wie Festlegung des Programmes, der Auswahl des Materials u.s.w. hatte der Architekt nichts zu tun.

Hoffmann sah das Material erst dann, als es in Rom ausgepackt wurde.

Für dies Alles kommt letztlich dem hiefür eingesetzten Generalkommissär die Verantwortung zu. Die Anzahl der Werke wurde, wenn ich das noch mitteilen darf, von mir grösstenteils? In Zusammenarbeit mit den Künstlern, die mir auf mein Verlangen von den Künstlervereinen als Vertrauensmänner nominiert worden waren, vorgenommen. Es waren u.a. die Maler Schran? (Künstlerhaus), Nowak (Secession), Junk (Hagenbund), Moll (Kunstschau) und zwar besprach ich mit Ihnen von ihnen nur das Material, das ich auf seinen Verein bezog. Die Herren waren auch in Rom anwesend, wo sie im Kreis mit mir, Hoffmann und Kannt? die Aufstellung nach der in allen Wesentlichen Punkten bereits gegebenen Disposition durchführten.

Ich muss Wert auf die Berichtigung legen – wahrhaftig nicht aus persönlichen Gründen, sondern weil, wie gesagt, das Vorgehen des Unterrichtsministerium in dieser Sache sonst Missdeutungen ausgesetzt wäre.

Gänzlich ferne liegt es mir, den Anteil Hoffmanns verkleinern zu wollen. Es ist mir völlig klar, daß unser schöner Erfolg in Rom ganz wesentlich auf seinen herrlichen Bau und seiner glanzvollen Innendekoration beruht. Als es mir seiner Zeit gelungen war, die Zustimmung des Meisters zur Ausführung des Hoffmann'schen Projektes zu erlangen, war der Erfolg für mich gesichert. Ich halte das Haus Hoffmanns für eine geniale Leistung, die uns über alle anderen Nationen erhebt. Der Geist der Architektur erzwang sich dazu förmlich auch das gute künstlerische Niveau, das wir hoffe ich, erreicht haben.

Zu weiteren Auskünften gerne bereit und für die eventuelle Bemühung und der Gelegenheit zu persönlicher Besprechung sehr verbunden. Friedr. Dörnhöffer

7.5. BHA 1911, 664 *Orlik Ausstellung Rom*

Wien, den 8. Juni 1911

Hochverehrter Herr Professor!

Verzeihen Sie mir, dass ich durch übergrosse Arbeitslast sowohl in Rom, als in den paar Wochen nach meiner Rückkehr vollständig in Atem gehalten, nicht früher dazu gekommen bin Ihnen zu schreiben, um Ihnen über die römische Angelegenheit zu berichten. Sie hatten die grosse Güte mir zwei Bilder für die Ausstellung zur Verfügung zu stellen. Bei der Installation in Rom ergab sich leider die sehr unangenehme Situation, dass der zur Verfügung stehende Raum dem angesammelten Material nicht ganz gewachsen war.

Der brutale Ausweg, die Werke in unkünstlerischer, magazinartiger Weise zu häufen, wie es z.B. im englischen Pavillon geschah, war für uns natürlich ausgeschlossen. So ergab sich die mir persönlich überaus peinliche, ich kann auch sagen schmerzliche Notwendigkeit, verschiedene der mitgebrachten Werke nicht auszustellen. Dass auch Ihre Werke darunter fielen, war mir persönlich im höchsten Grade unangenehm, nachdem Sie das Opfer gebracht hatten, sie mir hieher zu schicken. Bei den langen Verhandlungen, die in dem kleinen Kreise von an der Installation beteiligten Künstlern (darunter Moll) geführt wurden, wurde das Motiv in den Vordergrund gerückt, dass Sie auch im deutschen Pavillon – wie uns von den deutschen Künstlern mitgeteilt worden war – und zwar reichlich repräsentiert seien. Diese Repräsentation ist, wie sich nachträglich herausstellte, quantitativ allerdings nicht so ausgefallen, dass sie keine Ergänzung vertragen hätte, doch was bei uns die Sache dann nicht mehr zu ändern.

Ich habe noch anzufügen, dass Sie in unserer graphischen Abteilung durch fünf Blätter vertreten sind und dadurch wie ich glaube eindrucksvoll zur Geltung kommen, was um so mehr zu

begrüssen ist, als auch Ihre graphische Vertretung im deutschen Pavillon kaum als erschöpfend bezeichnet werden kann.

Ich danke Ihnen nun auf das verbindlichste für Ihr freundliches Entgegenkommen und bitte vielmals um Entschuldigung, dass Ihr Opfer durch den Zwang der Verhältnisse zu meinem grossen Bedauern nutzlos geworden ist.

Mit dem Ausdrucke vorzüglichster Hochachtung Ihr sehr ergebener Hochwohlgeborener Herr
Professor Emil Orlik, Berlin, Königliches Kunstgewerbe-Museum

7.6. BHA 1911, 713 *Pressespiegel Rom*

Wien, den 28. Juli 1911

Euer Excellenz!

Bitte meinen ergebensten Dank für Euer Excellenz freundliches Schreiben und die gütige Übersendung der zwei Zeitungsausschnitte entgegen nehmen zu wollen, die mir in der Tat von grösstem Interesse waren. Besonders dem Artikel im Giornale d'Italia kommt wohl eine sehr grosse Bedeutung zu, sowohl des Blattes, als auch der Persönlichkeit des Autors wegen.

Es liegt nun schon eine sehr grosse Anzahl kritischer Aeusserungen vor und ich glaube man kann schon jetzt die Tatsache eines entschiedenen Erfolges der österreichischen Kunst feststellen, vielleicht sogar eines grösseren als er hier in früheren Ausstellungen beschieden war. Falls Euer Excellenz Wert darauf legen, würde ich mir gerne Mühe geben mir Duplikate verschiedener charakteristischer, kritischer Besprechungen zu verschaffen, die hier beim Ministerium gesammelt werden.

Der jetzt auftauchende Gedanke auf den Euer Excellenz hindeuten, dass die Pavillone der verschiedenen Staaten einen permanenten Charakter erhalten sollen, ist gewiss sehr interessant, wenngleich sich, was uns betrifft sofort starke, entgegen stehende Motive melden. Jedenfalls müsste es sich um einen Neubau handeln, denn der Pavillon – dessen Material übrigens unserer römischen Baufirma gehört – würde sicherlich länger als noch ein Jahr aushalten. Sicherlich wäre aber die Frage im Zusammenhang mit der sich gerade jetzt leise ankündigenden Frage einer österreichischen Akademie in Rom einer gründlichen Erwägung zu unterziehen.

Genehmigen Euer Excellenz den Ausdruck meiner grössten Hochachtung und Ergebenheit
Hochachtungsvoll Dr. Exzellenz Herrn Grafen Kajetan Mérey von Kapos- Mére Rom Palazzo Chigi, Piazza Colonna

Wien, am 12. September 1911

Hochverehrter Herr Professor!

Von meiner diesmal sehr lang ausgedehnten Urlaubsreise zurückkehrend finde ich Ihr geschätztes Schreiben vom 19. August hier vor. Verzeihen Sie vielmals, dass es erst einer Mahnung bedurfte, um mich zu einem Berichte an Sie zu veranlassen. Wenn ich aber erzähle, dass ich mehr als 3 Monate in Rom zu sein hatte in welcher Zeit sich die unerledigten Arbeiten enorm aufhäuferten, so ist es wohl verzeihlich, dass ich in der kurzen Zeit zwischen meiner Rückkehr und Wiederabreise, in die auch römische Agenden schwierigster Art hereinspielten, auch einmal eine dringende Angelegenheit übersehen konnte, zu denen ich eben den Bericht an Sie zähle.

Wie Sie zu meinem Bedauern nun von anderer Seite gehört haben, konnte das Bild, das Sie mir für die römische Ausstellung gütigst überlassen haben, dort nicht ausgestellt werden. Ich hätte es sehr gewünscht mit Ihnen mündlich hierüber sprechen zu können und hoffe, dass sich die Gelegenheit dazu auch bald einmal ergeben wird. Wie Sie gehört haben, ist unser österreichischer Pavillon in Rom sehr klein ausgefallen und es haben sich infolgedessen bei der Installation höchst peinliche Raumschwierigkeiten ergeben. Es liegt mir aber ferne Ihnen gegenüber mich auf diese Raumschwierigkeiten allein berufen zu wollen. Im Vertrauen darauf, dass Sie unserer persönlichen Berührung den Eindruck von einiger Loyalität erhalten haben sage ich Ihnen ganz offen, dass es mir nicht gelang Ihr Bild mit dem ich mir in Rom redliche Mühe gab, dort zur Geltung zu bringen. Ich will nicht sagen, dass es an dem Bilde allein lag; jedenfalls aber wollten sich das Material, das mir dort zur Verfügung stand, die Räume und die Beleuchtung einerseits und Ihr Bild andererseits einfach nicht vertragen. Ich bin fest überzeugt davon, dass, wenn Sie selbst dort gewesen wären, Sie keinen anderen Eindruck bekommen hätten und wahrscheinlich es auch vorgezogen hätten es nicht auszustellen.

Ich habe das Werk zusammen mit einer grossen Auswahl anderer Werke wieder hierher gehen lassen, wo es sich gegenwärtig in Verwahrung der Modernen Galerie befindet.

Die weitere nun wichtige Frage, ob das Bild gerade das ist mit welchem Sie in unserer Galerie vertreten sein sollten, möchte ich nicht entscheiden, ohne mit Ihnen noch einmal gesprochen zu haben. Sie deuten in Ihrem freundlichen Schreiben eine sehr verlockende Idee an: Dachau. Ich werde voraussichtlich in der nächsten Woche einige Tage in München sein. Da ist mir der Gedanke, einmal das Dachauer-Getriebe kennen zu lernen wirklich sehr reizvoll. Jedenfalls danke ich Ihnen vielmals für diese Anregung; natürlich würde ich nicht versäumen, mich vorher bei Ihnen telephonisch oder telegraphisch anzumelden.

Mit dem Ausdrucke meiner herzlichsten Verehrung bin ich Ihr

Hochwohlgeboren Herrn Professor A. Schrötter, Kunstmaler, Dachau, Bayern

7.8. BHA 1912, 35 *Rückstellung Egger-Lienz*

Bild „Weihwasser nehmender Bauer“ ist nicht nach Rom gegangen, „die Wahlfahrer“ (sic) als Eilgut nach Weimar zurückgegangen, auch das Bild im Besitze von Herrn Hauer „Totentanz“ ist nach Wien gegangen und von da aus nach Dresden weiter.

„Noch darf ich Ihnen mitteilen, dass Ihre Werke in Rom eine allgemeine starke Beachtung und bei allen ernst zu nehmenden Beurteilern auch eine starke Bewunderung erregt haben. Zweifellos gehörte die ganze Wand in dem Saale, die vollständig von Ihnen beherrscht wurde, zum Stärksten, was wir brachten und zu einer der Grundlagen unseres bedeutenden Erfolges in Rom.“

8. Äußerungen der Direktoren

8.1. Schulbücher

8.1.1. BHA 1910, 502 *Äusserung über Abbildungen*

Die Bildchen können, wenn auch nicht als hervorragend glückliche Lösungen, doch in der Mehrzahl als einwandfrei bezeichnet werden. Zu beanstanden jedoch ist das Bildchen auf Seite 25 „in der Tierbude“ wo die Situation nicht klar genug zum Ausdruck gebracht ist und das auf Seite 34 „Am Morgen“, wo der Hahn im Vergleich zu den anderen Tierdarstellungen z.B. auf Seite 14 und Seite 29, allzusehr ins Ornamentale stilisiert

8.1.2. BHA 1911, 40 *Äusserung zu Schulbuch*

Die Illustration des vorliegenden Buches ragt sowohl quantitativ als qualitativ aus dem Durchschnitt derartiger Lehrbücher hervor. Sie bringt zweifellos eine grosse Anzahl sehr gut gewählter gegenständlich wertvollen und formell einwandfreier Abbildungen. Daneben läuft freilich eine kleine Reihe Bilder, die zu sehr den Charakter subjektiv erfundener Episoden tragen und deren Notwendigkeit an dieser Stelle daher in Frage gestellt werden muss. Es sind gemeint Abbildungen wie auf Seite 52, 62, 64, 73 vielleicht auch 39, 41, 48.

Seite 77 und 78 (oberes Bild). Es wäre zu empfehlen, dass das Buch gelegentlich der nächsten Auflage einer Revision in dem angedeuteten Sinne unterzogen wird.

8.1.3. BHA 1912, 5 *Äußerung zu Schulbuch*

Äußerung zur Z. 51244 d. Ministeriums für Kultus u. Unterricht.

In der vorliegenden versuchsweisen Kolorierung sind zwei verschiedene Methoden zu erkennen. Bei einen (sic) Teile der Bilder sind die ganzen Flächen mit Farbe ausgefüllt und zwar durchwegs in einer geschmacklosen zum Teil geradezu kindischen Weise. Bei anderen Bildern ist das Bestreben einer nur andeutenden Kolorierung wahrzunehmen, in der Weise dass die Farbe nur an den beschatteten Teilen hervortritt, während die belichteten Stellen weiss bleiben. Diese Art der Kolorierung ist entschlossen künstlerisch vorzuziehen; nur müsste die Farbandeutung geschickt und

verständnisvoll erfolgen, wie es teilweise auf Seite 14 und 15 geglückt ist, und nicht in der Art einer plumpen Konturierung wie sie etwa auf Seite 16 zu beobachten ist.

Wien, am 7. Februar 1912

Hochgeehrter Herr Hofrat!

Gestern wurde mir von Herrn Hofrat von Förster das hier beiliegende Buch zur Begutachtung übergeben. Soeben erhalte ich die telephonische Mitteilung, dass die Angelegenheit sehr dringend ist und der Akt unmittelbar Herrn Hofrat zu übergeben sei, welches Auftrages ich mich hiemit erledige.

Mit dem Ausdrucke vorzüglichster Hochachtung und Ergebenheit

Herrn Hofrat Heinz, Wien Schulbücherverlag

8.1.4. BHA 1912, 268. *Äusserung zu Bildgestaltung*

Gemäldegalerie des allerhöchsten Kaiserhauses Wien I #. März 1912

Sehr geehrter Herr Regierungsrat!

Wir erlauben uns ein an uns gelangtes Schreiben des Kunst-Salons ##

Gleichzeitig erlaube ich mir für meine Person für die durch Herrn. Dr. Weixlgärtner vermittelte Spende der römischen Kataloge meinen herzlichsten dank auszusprechen.

Mit vorzüglichster Hochachtung Dr. Baldass

Die vorliegenden Zeichnungen leiden an einem für den ins Auge gefassten Zweck Fehler, nämlich an inhaltlicher Unklarheit die aus einem prinzipiellen Fehler hervorzugehen scheint. Was dargestellt werden soll, sind nämlich immer zwei verschiedene Zustände: 1. Die begangene Unvorsichtigkeit, und 2. Die sich daraus ergebende Katastrophe.

Indem der Zeichner diese zwei Momente in einem Bilde zu vereinigen sucht, büsst die Abbildung jene Drastik ein, auf die es hier in erster Linie ankäme. Die Aufgabe scheint wohl nur dadurch zu lösen, dass jeder Vorgang statt durch eines durch zwei Bilder illustriert würde, z.B. 1. Der Knabe nähert sich der Benzinflasche mit einem Lichte. 2. Explosion, - oder 1. Das Mädchen schüttet Petroleum in den Ofen, 2. Explosion u.s.f.

8.1.5. BHA 1914, 383 *Äusserung Bilder zum Schulgebrauch Bürgerkunde*

Betreff. Hölzels Bilder zur Bürgerkunde, Parlament, Bahnhof, Schiffswerft

Aeüßerung zur Ministerial-Zahl: 10.211 ex 1914

1. Bahnhof: Die Absicht, alles Einzelne zeichnerisch fleissig und genau darzustellen, führt zu dem Ergebnis eines sehr matten Gesamteindrucks, bei dem sich gleichgiltige Nebendinge in den Vordergrund drängen. So tritt bei der Abbildung der „Bahnhofshalle“ nicht das Leben und Treiben der Ankommenden und Abfahrenden in die Erscheinung, sondern es drängt sich in erster Linie die pedantische Durchführung des kassettierten Plafonds auf. Ein ebenso sinnwidriges Uebergewicht behaupten bei der „Einstiegshalle“ die Konstruktionen der Bögen, deren erster übrigens infolge unrichtiger Schattenangabe perspektivisch falsch wirkt. Muß gegen diese beiden Darstellungen hauptsächlich der Einwand einer dürftigen Erfindung erhoben werden, so ist bei dem Bilde

2. Schiffswerft die flauere Wiedergabe alles Landschaftlichen insbesondere des Wassers und der Luft zu beanstanden.

3. Auch die Parlaments-Darstellung möchte ich nicht für wertvoll genug halten, daß sie reproduziert und in den Schulen ausgestellt werde, um das Vorstellungsleben zahlloser Kinder zu beeinflussen. Man fragt sich, warum an Stelle einer solchen banalen Darstellung nicht ein von einem berufenen Künstler herrührender Entwurf gewählt wurde; hätte

sich ein wirklich künstlerischer Entwurf auch vielleicht um einige Kronen höher gestellt, so könnte diese Differenz im Rahmen der Gesamtkosten der Herstellung doch kaum schwer in die Wagschale fallen. Im Einzelnen möchte ich beanstanden:

mangelnde räumliche Klarheit, den trüben und charakterlosen violetten Ton, der sich fast über das ganze Bild ausbreitet und die Banalität zahlreicher Typen, die kaum geeignet sein könnten, bei den Kindern Achtung vor den Vertretern der Regierung und des Volkes zu erwecken.

8.2. Äußerungen über Künstler und Kunst

8.2.1. BHA 1910, 270 *Äusserung zu Krämer Jettmar*

Was die Arbeiten Johann Viktor Krämer's betrifft, so muss ich bedauern genügendes Material zu einem abschliessenden Urteile augenblicklich nicht zur Hand zu haben. Was ich von dem Künstler in den letzten Jahre gelegentlich in Ausstellungen sah, schien mir, wie ich bekenne, ein tieferes und eingehenderes Interesse nicht herauszufordern. Gegenwärtig ist der Künstler verreist sodass ich mir leider auch jetzt keine Gelegenheit verschaffen konnte, meine Eindrücke zu erweitern. Mit dem aus dem Gesagten sich ergebenden Vorbehalten, möchte ich den Künstler als einen überaus tüchtigen, ehrlichen und sehr fleissigen Arbeiter von vielseitiger Begabung und kräftigem Natursinn dessen Leistungen jedoch wenn ich nicht irre jene tiefere Harmonie und Folgerichtigkeit um geistige Belebung die eben das „Künstlerische“ im Kunstwerk ausmachen, versagt ist.

Wenn die Charakteristik auch vorerst, nie ## mit einiger Reserve ausgesprochen wird, so glaube ich doch nach einer Richtung meines Urteiles vollkommen sicher zu sein, nämlich, wenn ich den Künstler in seiner Gesamterscheinung neben Rudolf Jettmar stelle und die Behauptung ausspreche, dass von diesen beiden Künstlern Jettmar der ungleich bedeutendere und eigenartigere ist.

Rudolf Jettmar gehört meiner Ueberzeugung nach zu den ganz starken und selbständigen Begabungen unserer Zeit. Mit der nötigen Freiheit ausgestattet und vor entsprechende Aufgaben gestellt, wäre diese Begabung zweifellos zu höchsten Leistungen berufen.

Der stärkste Vorzug Jettmar's liegt in einer mächtigen und völlig ursprünglichen Phantasie von spezifisch bildnerischem (nicht literarischem) Charakter, deren erstaunliche Produktivität durch ein lebendiges Gefühl für bildmässige Klarheit in Schranken gehalten wird. Der ursprünglichen Gewalt und Energie des Ausdruckes tritt eine Besonnenheit in der Gestaltung, Gliederung und Formgebung gegenüber, die in einzelnen (minder glücklichen) Fällen sogar das Uebergewicht zu behaupten scheint und dann eine gewisse erkältende Wirkung übt. Immer aber ergibt sich der Gesamteindruck des Ausserordentlichen und Monumentalen. Jettmar's Formgefühl ist nach Art und Stärke ein Phänomen, wenn auch „Verzeichnungen“ als Gegenstücke ##: Uebertreibungen ins Akademisch- korrekte nicht selten sind; wer jedoch darauf und auf gewisse nicht zu leugnende Manierismen sein Augenmerk richtet, übersieht die Hauptsache, nämlich ein wahrhaft grossartiges organisches Empfinden. In einzelnen seiner gelungensten Kompositionen spricht sich eine Formbeherrschung aus, bei der sich die Bezeichnung michelangelesk aufdrängt. Will man in der Farbe Jettmar's eine gewisse Sprödigkeit und Dürftigkeit tadeln, so lässt sich doch

auch nicht verkennen, dass der Künstler auch hierin einen durchaus selbständigen Charakter mit grosser Konsequenz festzuhalten und zu entwickeln versteht. Und ebenso wenig lässt sich verkennen, dass die Farbe Jettmar's mit den anderen Elementen seiner Kunst eine innerliche Einheit bildet.

Wenn auch Jettmar in seiner Richtung auf einfache, grosse, von inneren Gesetzen beherrschte Form mit dem Hauptbestreben der modernen Kunst zusammentrifft, so geht er dabei doch völlig selbstständige Wege. Das rein Ornamental-Dekorative der modernen Kunst liegt ihm ferne Grundlage und Ausgangspunkt seiner Kunst scheinen weiter eher in Vergangenheit, etwa in der italienischen Grossmalerei der nach-klassischen Periode zu eigen, der gegenüber er freilich seine inhaltliche und formale Selbstständigkeit gleichfalls zu wahren weiss.

Als Radierer kann Jettmar schon heute auf eine grosse Zahl reifer Schöpfungen hinweisen, die seine Stellung auf diesem Gebiete fest begründet haben. Zu welchen Höhen er als Maler berufen ist, beweisen besser als alle früheren Werke die beiden grossen Herkules-Bilder in der gegenwärtigen Jagdausstellung, die als Gelegenheitsarbeiten innerhalb weniger Wochen entstanden sind. Sie beweisen, welche überraschende Kraftquellen in dieser reichen Natur noch schlummern.

Oesterreich besitzt in Jettmar das seltene Glück einer echten monumentalen Begabung, die jede nur denkbare Förderung verdient, um sich selbst völlig zu finden und seine erspriessliche Wirkung auf andere zu übertragen.

Wien, 14. September 1910

8.2.2. BHA 1910, 312 *Ankauf Isepp Äusserung des Direktors*

Ankauf eines Bildes „Vorfrühling“ von Sebastian Isepp für 1000 Kronen

Wien, am 15. September 1910

Hohes k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht!

Der ergebenst Unterzeichnete erlaubt sich zu berichten, dass sich, wie ihm glaubwürdig berichtet wird, der junge Kärntner Maler Sebastian Isepp in einer seine künstlerische Entwicklung auf das schwerste gefährdende materieller Notlage befindet, und daher den Antrag zu stellen, dass eine seiner gelungendsten Arbeiten, das Oelbild „Vorfrühling“ für staatliche Zwecke erworben werde. Isepp, der aus überaus kleinen und dürftigen Verhältnissen hervorgeht, hat schon zweimal mit grossen künstlerischen Erfolg in der „Sezession“ ausgestellt. , eine bedeutende und eigenartige Begabung mit einem grossen idealen Streben verbinden zählt der Künstler nach der Ueberzeugung des Unterzeichneten zu den besten Hoffnungen des jungen Oesterreich. Das erwähnte

Werk, wenn auch kein reifes Kunstwerk, enthält doch so starke Qualitäten, dass es nicht ausgeschlossen erscheint, dass das Werk später einmal sogar in der staatlichen Sammlung seinen Platz finden könnte.

Der vom Künstler genannte Preis beträgt 1500 K. Doch wäre auch mit einer geringeren Summe, etwa 1000 K in seiner gegenwärtigen Situation in eine ganz unschätzbare Förderung zuteil die der Künstler gewiss mit der grössten Dankbarkeit begrüßen würde. Es würde dadurch dem tiefangelegten überaus ernsten jungen Künstler die Möglichkeit zu neuer hingebungsvoller Arbeit eröffnet.

8.2.3. BHA 1911, 394 *Brief an Neue Freie Presse*

Wien, am 15. März 1911 III. Rennweg, Nr. 6

Sehr geehrte Redaktion der Neuen Freien Presse!

Das Feuilleton der Morgenausgabe vom 14. März d. J. Ihres sehr geschätzten Blattes enthält die Worte: „Die Leitung und Verwaltung der staatlichen Kunstsammlung steht auch jetzt vollkommen im Zeichen radikalster Neukunst, was nur darum unauffällig wird, weil ja doch nur ein kleiner Teil des staatlichen Besitzes in einem provisorisch zur Verfügung gestellten Lokale aufgestellt werden kann.“

Die Galerie-Verwaltung legt grossen Wert darauf, demgegenüber Folgendes zu konstatieren:

Es kann in der Tat bei den beschränkten Räumlichkeiten, in denen die Galerie gegenwärtig untergebracht ist, nur ein Teil ihres Bestandes zur Aufstellung gelangen, aus welchem Grunde periodische Auswechselungen der Kunstwerke beabsichtigt sind. Die nächste Umstellung der Galerie wird auch die sämtlichen Erwerbungen der letzten Zeit umfassen und damit den Beweis erbringen, dass die Depots durchaus keine Erwerbungen, welche „im Zeichen radikalster Neukunst stehen, der Öffentlichkeit verbergen. Im Gegenteil werden vermutlich jene unter den Künstlern schon jetzt da und dort laut gewordene Vorwürfe Nahrung erhalten, welche der Galerie-Verwaltung allzu retrospektive Tendenzen zuschreiben. Einer einsichtigen und sachkundigen Beurteilung werden aber auch diese Vorwürfe nicht Stand halten; denn es kann darüber kein Zweifel sein, dass die Ausfüllung der grossen Lücken, welche das Bild der jüngerern Vergangenheit im gegenwärtigen Bestande der Galerie aufweist, mit jedem Jahre schwerer und endlich gänzlich unmöglich würde, wenn die sich jetzt noch bietenden Gelegenheiten unausgenützt blieben. Jedenfalls ist sich die Galerieverwaltung bewusst, dass nur das Bleibende, Reife aber auch nur das

wahrhaft Schöpferische, Starke und Lebendige (in der?) Kunst Anspruch hat, aus öffentlichen Mitteln erworben und der Allgemeinheit dauernd zugänglich erhalten zu werden.

Was insbesondere die jungen, gärenden und Gutes versprechenden Talente betrifft, so möchte man ihnen vom Herzen ein verständnisvolles Entgegenkommen kunstfreundlicher Zeitgenossen wünschen. Die Galerie-Verwaltung als solche hat allerdings die Aufgabe, sie fest im Auge zu behalten; bezüglich der Einreihung ihrer Werke in die Galerie aber wird sie pflichtgemäss eine vorsichtige Zurückhaltung bewahren müssen, um die zu einem abschliessenden Urteil unerlässlich nötige Distanz zu gewinnen. In dieser und keiner anderen Richtung bewegte sich die bisherige durch die Kargheit der zur Verfügung stehenden Mittel freilich ziemlich eingeengte Tätigkeit der staatlichen Galerie-Verwaltung.

8.2.4. BHA 1911, 628 *Äusserung Hegenbarth*

Wien, den 28. Juni 1911

Fritz Hegenbarth ist bisher fast nur durch seine Radierungen bekannt geworden, in denen er Erfindungskraft und formale Begabung, jedoch keine tiefere Originalität bewies.

Als Maler hat er sich erst seit kurzer Zeit betätigt; in Wien war von seinen Leistungen auf diesem Gebiete bisher noch nichts zu sehen. Nach den mir zugänglich gewordenen Abbildungen seiner Gemälde, strebt er hier einen monumentalen Stil an. Erfindungsgabe, wuchtige Einfachheit, Geschmack in dekorativer Flächenverteilung und sprechender rythmischer (sic) Gliederung sind dabei nicht zu verkennen; doch scheint mir auch hier weder der geistige Gehalt beträchtlich, noch das künstlerische Mass als ein ungewöhnliches, oder gar ersten Ranges zu bezeichnen.

Der Künstler fühlt sich nun, wie er mir auch persönlich mitteilte, gegenwärtig vor die Entscheidung gestellt, ob er in Österreich bleiben soll.

Das Verbleiben in Österreich würde zur Voraussetzung haben, dass ihm die Möglichkeit gegeben würde, mehrere Jahre hindurch sich ungehindert einer grossen Arbeit widmen zu können. Er bezifferte mir die ihm zu diesem Zwecke nötig erscheinende Summe mit etwa 15000 K. Falls ihm diese Möglichkeit nicht geboten würde, glaubt er sich mit aller Kraft in die sich in Deutschland bietenden Konkurrenzen werfen zu sollen, was aber für ihn nur dann aussichtsvoll wäre, wenn er zuvor die deutsche Staatsbürgerschaft erwürbe.

Die Kunst Hegenbarth's wurzelt im Münchner Boden; ihre Bedeutung für die österreichische Kunst ist nicht leicht abzuschätzen, besonders wenn der Eindruck der Originale selbst fehlt. Es ist möglich, dass Hegenbarth in mancher Beziehung eine Bereicherung und Anregung für uns

bedeuten würde, wenn auch darüber kein Zweifel sein kann, dass seine Bedeutung der einiger anderer in jüngster Zeit aus Oesterreich ausgewanderter Künstler, wie Ederer, Egger-Lienz, Lederer, Metzner, Zenkler? beträchtlich nachsteht.

Da der Künstler in Wien letztlich? Durch einige seiner Radierungen da und dort bekannt worden ist, so wäre meines Erachtens die Frage, ob für sein Festhalten grössere Opfer gebracht werden dürften, erst dann sicher zu entscheiden, wenn er seine Stellung und Bedeutung innerhalb der österreichischen Kunst durch eine umfassende Kollektivausstellung hier in Wien zur Anschauung gebracht hätte. Im Gegensatz also zu den Vorschlägen des Künstlers, der zuerst eine grosse Subvention verlangt und nach Vollendung der, mit dieser Hilfe geschaffenen grossen Werke erst eine Ausstellung in Wien in Aussicht nimmt, müsste meines Erachtens sein Gesuch damit erwidert werden, dass er ihm nahe gelegt würde, sich als Maler zuerst durch eine Ausstellung hier einzuführen, wozu ihm falls er sie benötigte vielleicht eine entsprechende Unterstützung in Aussicht gestellt werden könnte.

Dr. F. Dörnhöffer

8.2.5. BHA 1911, 756 *Jakopic in Rom*

Wien, am 8. August 1911

Hohes k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht!

Die Besichtigung der beiden gegenwärtig in Veldes und in Laibach veranstalteten Ausstellungen krainischer (sic) Künstler haben den ergebenst Unterzeichneten neuerdings in den (sic) Eindruck bestärkt, dass es sich hier um eine Gruppe fähiger und von ernstem Willen erfüllten Künstler handelt, die in ihren kleinen Verhältnissen mit ausserordentlichen Schwierigkeiten zu kämpfen haben. Einer der begabtesten, Ivan Grohar, ist vor kurzem nach einem Leben voll Kampf und Entbehrungen gestorben und hat seine Angehörigen in grösster Not und Schulden hinterlassen; ihnen würde der Erlös aus den Werken des Verstorbenen zu Gute kommen.

Der ergebenst Unterzeichnete erlaubt sich aus der vorgelegten Liste als besonders geeignet zum Ankauf für staatliche Zwecke hervorzuheben:

Grohar, Katalog Nr. 23 (Ausstellung Veldes) K 1200

Grohar, Katalog Nr. 25 (Ausstellung Veldes) K 800

Grohar, Katalog Nr. 12 (Ausstellung Laibach) K 600

Jakobic, Katalog Nr. 50 (Ausstellung Veldes) K 450

Jakobic, Katalog Nr. 44 (Ausstellung Veldes) K 250

Jama Katalog Nr. 55 (Ausstellung Laibach) K 500

Laibach, 29./ VIII.

Euer Hochwohlgeboren!

Zunächst möchte ich Euer Hochwohlgeboren höflichst ersuchen mir gelegentlich mein grosses Bild, welches Sie in Wien in Verwahrung haben zusenden zu wollen, da ich an demselben vielleicht noch arbeiten werde.

Was den Ankauf des k.k. Ministeriums betrifft, so hoffe ich, dass dasselbe sich nun bald erledigen wird, da ja die Ferien ihrem Ende nahen. Ich wäre Eur. Hochwohlgeboren sehr dankbar, wenn Sie mir diesbezüglich sehr bald Auskunft geben könnten.

Ferner erlaube ich mir noch eine höfliche Anfrage welche auf die römische Ausstellung Bezug hat.

Seinerzeit hatten Euer Hochwohlgeboren die Güte mit mir zu vereinbaren, dass von uns slov. Künstlern Grohar, Jama und mir je zwei Bilder in Rom ausgestellt werden sollten, während Sie mir später mitteilten, dass mein grosses Bild aus gewissen Arrangementrücksichten nicht plaziert werden könne. Ich war also im guten Glauben, dass wir durch 5 Bilder in Rom vertreten sind zu welchen auf Ihren Wunsch noch meine „Deutsche Ordenskirche“ im Herbst dazugekommen wäre.

Nun aber hat ein Bekannter von mir die Ausstellung in Rom besichtigt und mir mitgeteilt, dass nur 2 Bilder von uns sich daselbst befinden nämlich eins von Grohar und eins von Jama. Auch im Ausstellungskataloge in welchen ich selbst Einsicht nahm sind nur diese beiden Bilder vermerkt. Ich möchte nun Eur. Hochwohlgeboren ersuchen mir die Sache aufklären zu wollen. Sind die übrigen Bilder wirklich nicht ausgestellt oder ist die Ausstellung noch nicht komplett und wird vielleicht noch ein Nachtragskatalog aufgelegt? Da die Ausstellung in Veldes in nächster Zeit geschlossen wird, so möchte ich nämlich sehr gerne wissen, ob ich mein Bild absenden soll. Da die Beteiligung der slowen. Künstler an der römischen Ausstellung in Laibach bekannt ist und ich sogar von Umständen gezwungen wurde, dieselbe öffentlich zu betonen, mein Gewährsmann aber einen Bericht über die Ausstellung bringen wird, so ist es mir sehr unangenehm, dass seine Aussagen sich mit den meinigen nicht decken werden und ich ersuche daher Euer Hochwohlgeboren um die Freundlichkeit mich über die Sachlage sobald als möglich informieren zu wollen. Für den Fall das mein Bild abgeschickt werden soll bitte ich auch um die Angabe der Adresse. Es empfiehlt sich Ihnen hochachtungsvoll ergebenst. R. Jakobic.

Laibach 1./VIII.

Euer Hochwohlgeboren!

Wollen freundlichst entschuldigen, wenn ich mir die höfliche Anfrage erlaube, wie es mir unserer Angelegenheit steht? Dürfen wir vom k.k. Ministerium einen günstigen Bescheid erwarten? Ein solcher wäre für uns von grösster Wichtigkeit, nicht nur wegen des finanziellen Erfolges, der uns allen sehr not tut, sondern auch wegen unseres moralischen Ansehens, welches um verschiedener Verhältnisse willen einer gewichtigen Unterstützung bedürftig wäre. Auch wäre der Erfolg der Ausstellung in Veldes, der ja was den Besuch anlangt nicht so übel ist ein ungleich grösseres, wenn wie ich schon im letzten Briefe betonten die Ankäufe der Regierung bekannt wären.

Euer Hochwohlgeboren werden daher wohl einsehen wie viel uns diesmal an einem günstigen Bescheid der Regierung und an der baldigen Bekanntmachung desselben liegen muss. Ich bitte Eur. Hochwohlgeboren mir sobald als möglich Nachricht geben zu wollen. Mit vorzüglicher Hochachtung ergebenster R. Jakopic

Laibach 18./VII

Hochverehrter Herr Direktor!

Unserer Verabredung gemäss sende ich heute gleichzeitig mit diesem Schreiben die Eingabe an das k.k. Ministerium ab. Da Eur. Hochwohlgeboren mir nicht erwähnt haben mich in dieser Eingabe auf Sie zu berufen so habe ich es unterlassen und hoffe damit keinen Fehler gemacht zu haben.

Ich bitte Sie nochmals unsere Angelegenheit zu Ihrer eigenen machen und eine baldige günstige Erledigung herbeiführen zu wollen.

Wenn auch die Gelder nicht sofort ausgezahlt werden würden, so wäre es doch gut, wenn das Resultat noch vor Schluss der Veldeser Ausstellung bekannt würde, da solche Ankäufe das Ansehen der Ausstellungen sehr heben.

Für alle Ihre Gute und Freundlichkeit herzlichst dankend bin ich mit den besten Empfehlungen und vorzüglichster Hochachtung ergebenster R. Jakopic

Wien, am 2. September 1911

Sehr geehrter Herr Jakopic!

Soeben von einer mehrwöchentlichen Urlaubsreise zurückkehrend, gelange ich in dem (sic) Besitze Ihres geschätzten Schreibens vom 29. August und beehre mich Ihnen die gewünschte Antwort zu geben.

Was den Ankauf des k.k. Ministeriums betrifft, so hatte ich die Sache soweit sie mich angeht schon vor dem Antritte meinesurlaubes erledigt und hoffte, dass die Sache schon längst ihren

Abschluss gefunden habe. Wie ich soeben auf meine telefonische Anfrage im Ministerium erfahre, wurde die Erledigung durch die Abwesenheit des Ministers verschoben und ist erst vor wenigen Tagen erfolgt. Ich glaube übrigens, dass ich mit dieser Mitteilung bereits zu spät komme und dass Sie die offizielle Verständigung werden heute bereits erhalten haben.

Ich selbst weiss bisher nur, dass die Entscheidung in der Weise erfolgt ist, dass Bilder sowohl aus Veldes als auch in der Laibacher Ausstellung angekauft wurden; die näheren Details sind mir bisher nicht bekannt geworden.

Was die Teilnahme der slovenischen Kunst an der Ausstellung in Rom betrifft, so bin ich einigermaßen überrascht, dass dieser Fall nach meinen früheren schriftlichen Mitteilungen und nach unserem (sic) mündlichen Unterhandlungen noch nicht genügend aufgeklärt war. Ich habe Ihnen seinerzeit die Verhältnisse bei der Installierung bei der Ausstellung eingehend geschildert und Ihnen meiner Uebetzeugung (sic) gemäss ausgesprochen, dass mir Ihre Vertretung in Rom unbedingt notwendig erschien. Nachdem nun leider das grosse Bild sich durchaus nicht in einer solchen Weise unterbringen liess, dass es gebührend zur Geltung gekommen wäre, so bat ich Sie – (es dürfte vor etwa 2 Monaten gewesen sein -) ehetunlichst einer Ihrer Landschaften nach Rom zu senden, damit ich Sie nachträglich in die Ausstellung eingereiht werde.

Wobei ich Ihnen bemerkte, dass nach der grossen Sommerruhe die Ausstellung erst mit der zweiten Hälfte des Monats September wieder einen stärkeren Besuch erwarten dürfte, und von da ab ein grosser und namhafter Besuch zu gewärtigen wäre.

Leider habe ich hierauf von Ihnen noch keine Antwort erhalten. Ich wiederhole daher diese Bitte mit dem Zusatze, dass Sie mir gefälligst umgehend telegraphisch den Titel Ihres für Rom bestimmten Bildes mitteilen, damit das Werk noch in der im Drucke befindlichen neuen Auflage des Kataloges eingesetzt werden könne und dass Sie das Bild an die Adresse:

Padiglione Austriaco, Valle Giulia, Roma
ehetunlichst gelangen lassen wollen.

Die bei dem Transport erwachsenden Kosten müssen vertragsmässig vom römischen Komitee getragen werden die Garantie hiefür aber übernimmt hiemit Ihnen gegenüber das General-Kommissariat

9. BHA 1909, 46 *Wandermuseum*

Inventar des Wander-Museums des k.k. Ministeriums für Cultus und Unterricht

Alle Bilder im folgenden Verzeichnisse sind auf Pappendeckel und diese auf weiche Holzrahmen gespannt. Außerdem besitzt jedes Bild einen äußeren Rahmen (Erlenholz mit Ahornschwarte, grau gebeizt) mit eingeklebter Glastafel. Die Größen dieser äußeren Rahmen sind, außen gemessen:

Format I: 90:120 cm

II: 76: 100 cm

III 60: 76 cm

IV 45: 60 cm

D bedeutet, dass von dem betreffenden Bilde eine Doublette vorhanden ist.

Kl D bedeutet, dass die Doublette kleiner ist als das ausgeführte Bild

Die Doubletten besitzen keine Rahmen und Glastafeln und sind nicht besonders aufgezogen
Auflistungen nach Ländern: Belgien, Amerika, Dänemark, Deutschland, England, Finnland, Frankreich, Holland, Italien, Österreich, Spanien

zur Z. 25515 ex 1906 Abschrift

Wander-Museum Ankauf 1906

## Nr.	Maler	Titel des Bildes	Technik	Betr	Anm.
215	Leistikov, Walter	Der Teufelsee?	Kombinationsdr.	72K	Artaria & Comp. In Wien
216	Müller vom Siel	Am Waldsee	„“	14K 40h	
217	Hoppner	Duchess of Bedford	Farbiger Stich	52K	
218	Spitzweg	Der Spaziergang	Photographie	1K 80h	
219	Schwind M.v.	Abschied im Morgenrauen	„“	1K 80h	
220	Füger	Princesse Wassilienne Golytzyne	„“	1K 80h	
221	Schwind M.v.	Gesellschaftsspiel	„“	1K 80h	
222	Schwind M.v.	Morgenstunden	„“	1K 80h	
223	Andri	Heuernte	Chromolithographie	40K	

224	Boldini	Femme à la Turquoise	Kombinationsdruck	200K	
225	Wiesinger, Florian	Fallendes Laub	„“	50K	
226	Pettenkofen	Ungarisches Fuhrwerk	Heliogravure	6K	
227	„“	Zigeunerhütte	„“	6K	
228	„“	Ungarische Bauernwirtschaft	„“	14K 50h	
229	Ribarz	Motiv aus Overchie	„“	14K 50h	
230	Zoetsche	An der alten Stadtmauer	„“	14K 50h	
231	Russ	Die alte Schmiede bei Friesach	„“	14K 50h	
232	Nach Menzel	Kircheninterieur	Kombinationsdruck	12K 02h	Meisser u. Buch Leipzig
233	Nach Reynolds	Lady Elizabeth See	Farbenstichfaksimile	40K	Richard Powell, London (J. Bauer Wien)

Wien, am 25. Juni 1906

Die Direktion der k.k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien

Eder m/p

Abschrift ta Erlasses des Leiters des Ministeriums für Kultus und Unterricht vom 11. Mai 1906, Z. 15745, an die Kunsthandlung Artaria & Co in Wien

Unter Bezugnahme auf die Zuschrift der Kunsthandlung vom 18. Mai d.J. finde ich, die nachstehenden, mit derselben übermittelten Kunstblätter zu den beigefügten Preisen für das Wandmuseum des k.k. Ministeriums für Kultus und Unterricht anzukaufen und zwar (in je 1 Exemplar):

Die farbige Radierung „Herbstmotiv aus Worpswede“ von Hans am Ende 72K

Die farbige Lithographie „Regenabend“ von Skarbina 54K

Den japanischen Holzschnitt „Wäscherei“ von Kuniyoshi 36K

Die Reproduktionen der Gemälde:

Larsson „Des Künstlers Familie“	6K
Schwind „Die Waldkapelle“	12K
Thaulow „Winterlandschaft“	12K
Turner „Retour de bal“	50K
„„ „Venedig“	50K
Romney „Mrs Mark Currie“	72K
Segantini „Am Pfluge“	48K
„„ „Ave Maria“	18K
Whistler „Bildnis seiner Mutter“	50K
Corot „Abend“	150K
Lenbach „Saharet“	72K
Leibl „Der Jäger“	3K
Sowie von periodischen Kunstpublikationen	
„Meister der Farbe“ Heft 7:	3K 60h
Und Heft 16	3K 60h

(...)

Auf die Erwerbung der Lithographie „Au Burrero“ von Lunois wird in Anbetracht der von der Kunsthandlung bekanntgegebenen mittlerweile erfolgten Erhöhung ihres Preises derzeit nicht weiter reflektiert.

Die Mappe, mit welcher obgenannten Kunstblätter hierher vorgelegt wurden, wurde der Kunsthandlung anlässlich der Vorlage der Gesamtrechnung vom 4. Mai d.J. im kurzen

Ministerium für Kultus und Unterricht Z. 17793 Wien, am 3. November 1904

Ich habe mich bestimmt gefunden für das h. o. Wandermuseum nachstehende Kunstblätter von der Kunsthandlung Artaria & Komp. In Wien zu erwerben und zwar:

2 Photographien von Werken Fernkorns	2K
1 Photographie von Werken Meuniers	60h
„„ „„ Carpeaux	3K 60h
„„ „„ Klingers (Nitsche (sic!))	60h
„„ „„ „„ (Kassandra)	4K 80h
„„ „„ Führichs (Der Abschied Christi)	1K 40h
1 Gravur „„ „„ (Gang Mariens)	3K 60h
1 Reproduktion nach Overbeck (Je connais que mon père)	3K
„„ Pettenkofen (Rendez-vous)	1K 40h

„“	„“ (Markt in Szolnok)	3K 60h
„“	Rethel (Tod als Freund)	2K 40h
„“	„“ (Justitia)	18K
„“	Vogeler (Liebe)	30K
„“	Hans v. Ende (Dämmerstunde)	24K
„“	Overbeck (Im Zwielficht)	24K
1 Heft der Kunst unserer Zeit XV (Pissaro)		4K 80h
„“Rethel: Auch ein Totentanz		4K 20h
1 Richter-Mappe		1K 80h
1 Reproduktion: Richter: Genoveva		18K
„“	Rübezahl	18K
1 Schwind-Mappe II		1K 80h
„“ Melusine		2K 40h
1 Reproduktion Hildebrand: Clara Schumann		3K 60h
„“	„“ Doppelbüste	3K 60h
„“	Houdon. Voltaire	5K
(…)		

An Seine Hochwohlgeboren, den Herrn Kustos am k.k. Museum für Kunst- und Industrie in
Wien etc. Dr. Moritz Dreger

Ministerium für Kultus und Unterricht Z. 40395 Wien am 30. Oktober 1908

Im Anschluss wird Eurer Wohlgeboren ein Exemplar der von der k.k. Hof- und Staatsdruckerei
hergestellten Reproduktion des in der Modernen Galerie in Wien befindlichen Bildes „Beim Mit-
tagessen“ von Rudolf Konopa zur Einverleibung in die Sammlung des Wandermuseums über-
mittelt.

Der Leiter des Ministeriums für Kultus und Unterricht.

An Seine Wohlgeboren, den Herrn Kustos am k.k. Österreichischen Museum für Kunst und In-
dustrie in Wien Dr. Moriz Dreger

Wandermuseum des k.k. Ministeriums für Kultus und Unterricht

Zweck des Museums ist, in Städten der einzelnen Kronländer der Monarchie, welche derzeit mangels entsprechender Kunstsammlungen der Fühlungsnahe mit der bildenden Kunst und ihrer Entwicklung entbehren, das Verständnis für bildende Kunst im allgemeinen zu wecken und zu vertiefen.

Dieses Ziel wird auf zweierlei Weise zu erreichen gesucht:

Durch Vorträge, die, gestützt auf zahlreiche skioptische (Lichtbild-) Vorführungen, die wichtigsten Erscheinungen der gesamten Kunstentwicklung behandeln sollen.

Durch das eigentliche Wandermuseum, das besonders hervorragende Werke der Malerei und Plastik aus dem letzten Jahrhunderte in mustergültigen Reproduktionen vorführt und so die in den Vorträgen gewonnenen Anschauungen durch wiederholtes Betrachten zu festigen und zu vertiefen imstande ist.

Es ist eine Folge der eigentümlichen historischen Richtung, die bis vor kurzem in unserer ganzen Erziehung überwog, dass uns die Meisterwerke älterer Zeit von Jugend auf viel mehr vertraut sind, als die der letzten 100 – 120 Jahre, und doch wird man bei genauerer Kenntnis gewahren, dass gerade der Mangel an Vertrautheit mit den Schöpfungen dieser Epoche eine entschiedene Lücke und Verarmung unseres Kunstempfindens bedeutet.

Man hat sich daher beim Wandermuseum selbst auf die Zeit seit Ende des 18. Jahrhunderts beschränkt und auch hier nur Werke der Malerei und Plastik gebracht.

Auf Werke der Baukunst wurde aus dem Grunde der Raumbeschränkung verzichtet, besonders aber auch, weil dieser Kunstschöpfungen, die ja nicht von einem sondern von vielen Standpunkten aus gesehen werden sollen, in Abbildungen meist ein ganz falsches Bild geben, welches ohne unmittelbar erläuterndes Wort eher Schaden als Nutzen stiftet. Die Behandlung der Architektur wurde daher ausschließlich den Vorträgen mit ihren Lichtbild-Darstellung vorbehalten. Die Vorträge und Skioptikon-

(Licht-)bilder umfassen, wie gesagt, die wichtigsten Erscheinungen der gesamten Geschichte bildender Kunst von der ältesten Zeit bis in die neueste. Es handelt sich hierbei nicht um eine trockene kunstgeschichtliche Abhandlung, nicht um Daten und Namen, sondern darum, die Hauptprobleme, welche der Kunst verschiedener Zeit gestellt wurden, ihr Verhältnis zum Leben und zur allgemeinen Entwicklung zu erläutern und sie dem Herzen der Zuhörer näher zu bringen. Es soll dadurch auch ein Standpunkt zur Betrachtung des Museums selbst gewonnen werden.

Die Auswahl der Reproduktionen für dieses ist so getroffen, dass fast alle Hauptmeister des 19. Jahrhunderts in wichtigen Werken vertreten sind.

Das Museum umfasst heute ungefähr 220 Werke; doch werden fortlaufend noch Ergänzungen vorgenommen. Es wird nebenbei darauf aufmerksam gemacht, dass diese Ausstellung keineswegs

als Konkurrenz für andere Kunstaussstellungen oder den Kunsthandel des Ortes aufgefasst werden kann. Im Gegenteile wurde die Erfahrung gemacht, dass das durch die Ausstellung erweckte Interesse nur den Wunsch nach neuen Darbietungen rege machte und das Publikum zum Ankauf guter Originalarbeiten und Reproduktionen durch Vermittlung der Kunsthändler des Ortes ermunterte.

Man hat sich mit geringen Ausnahmen auf einfarbige Reproduktionen beschränkt, weil die Zahl wirklich gelungener farbiger Nachbildung heute noch eine verschwindend geringe ist. Dagegen kann man unter einfarbigen Nachbildungen sehr wohl solche finden, die nicht nur den Formen, sondern auch den Stimmungswerten der Vorbilder ausserordentlich nahe kommen. Ein- und Mehrfarbiges nebeneinander würde sich aber gegenseitig nur schädigen.

Die meisten Reproduktionen sind Kohlendrucke oder Heliogravuren; Pigmentdrucke und Stiche wurden nur in Ermangelung anderer Vervielfältigungen aufgenommen.

Die Bilder sind alle kartiert oder in Passepartouts gebracht und gelangen in einfachen aber geschmackvollen, grauen Ahornrahmen unter Glas zur Ausstellung. Die Versendung erfolgt in (gegenwärtig 15) Kisten, von denen ein Teil die Gläser und Rahmen, der andere die Bilder aufzunehmen hat. Durch dieser Trennung und die besondere Einrichtung der Rahmen und Kisten ist jede Beschädigung der Bilder und Rahmen nach Möglichkeit hintangehalten.

Das Zusammensetzen der Bilder und Rahmen ist sehr einfach und nimmt wenig Zeit in Anspruch, ebenso das Wiederverpacken. An Bild und Rahmen sind immer die entsprechenden Nummern angebracht; ausserdem ist in jeder Kiste eine entsprechende Erläuterung vorhanden.

Die Aufstellung der ganzen Sammlung erfordert, da nie mehr als zwei Bilder übereinander gehängt werden sollen, einiges aber auf Pulte gelegt werden kann, etwa 120 laufende Meter gut beleuchtete Wandfläche. Diese Wandfläche kann natürlich auch durch eingebaute Holzwände (von 2,5 – 3m Höhe) erreicht werden; auch ist es gleichgültig, ob ein grösserer oder mehrere kleinere Räume zur Verfügung stehen. Die Wände seien womöglich licht gestrichen (licht tapeziert oder mit lichtem Stoff bespannt)

Jedenfalls ist es vorteilhaft, wenn der Aufstellungsraum mit dem Vortragssaale nicht identisch ist, da die in einem grossen Saale für d Ausstellung notwendigen Teilungswände bei den Vorlesungen stören.

Die Anordnung der Bilder kann mit Hilfe einer besonderen, an ihnen angebrachten Nummerierung unschwer durchgeführt werden. Da sich jedoch mit Rücksicht auf die Verschiedenartigkeit der zur Verfügung stehenden Räume die Wirkung der einzelnen Stücke im vorhinein nicht deutlich lässt, wird es vorteilhaft sein, wenn der mit den Vorträgen betraute Herr, der in den meisten Fällen die Sammlung schon genauer kennen wird, die Aufstellung überwacht. Es ist gut, zu diesem Zwecke dem Vortragenden Grundrisse und Querschnitte der verfügbaren Räume rechtzeitig

zur Verfügung zu stellen. Der Vortragende, der im allgemeinen vier bis fünf Vorträge halten und sich zu diesem Zwecke etwa eine Woche in dem betreffenden Orte aufhalten wird, kann einen Teil dieser Zeit zur Leitung der Aufstellung benützen, so dass mit Schluss der Vorträge, die ohnehin als eine Art Einleitung gedacht sind, die Eröffnung des Museums stattfinden kann. Die Dauer einer Ausstellung ist im allgemeinen auf 3 – 6 Wochen zu bemessen. Bezüglich der Vortragssprache wird man sich nach den Wünschen der Veranstalter im Orte richten.

Es wird vorteilhaft sein, wenn dem Vortragenden bekanntgegeben wird, ob an dem betreffenden Orte in letzter Zeit künstlerische Veranstaltungen (Vorträge) stattgefunden haben, damit womöglich an Bekanntes angeknüpft werde, wie überhaupt auf besondere lokale Verhältnisse aufmerksam zu machen wäre. Der Eintritt sowohl in die Ausstellung als auch zu den Vorträgen hat grundsätzlich ein unentgeltlicher zu sein, um so möglichst weite Kreise für die Ziele der Veranstaltung zu gewinnen. Die Kosten jeder einzelnen Ausstellung mit den dazu gehörigen Vorträgen haben sich erfahrungsgemäß bis nun auf höchstens 1300 – 1400K belaufen. Es sind hierbei berücksichtigt: Transport der Kisten vom vorhergehenden Orte ab, zweimalige Spedition im Orte, kleinere Adaptierungen im Ausstellungsraume und Arbeit der Aufstellung, einfachere Art der Ankündigung (Plakatierung), Honorar für den Vortragenden und Ersatz der Reisekosten desselben. Dagegen ist nicht berücksichtigt, weil in den einzelnen Orten zu verschieden: allenfalls nötige Miete für die Ausstellungsräume, den Vortragsaal oder den Skioptikon-Apparat, Beaufsichtigung, allenfalls Beheizung oder Beleuchtung der Räume.

Die Gesamtkosten werden zum Teile vom k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht, zum Teile von den lokalen Faktoren zu tragen sein; es sind hierüber im einzelnen Falle besondere Vereinbarungen zu treffen. Die Bekanntgabe, dass man an diesen Veranstaltungen teilzunehmen wünscht, möge möglichst frühzeitig erfolgen, damit für die verschiedenen Orte ein bestimmter Turnus festgesetzt werden kann, da sich hierdurch die Transportkosten für die einzelnen Orte sehr ermässigen und die Wünsche die Ausstellung zu bestimmten Zeitpunkten zu erhalten, eher berücksichtigt werden können. Es wird jedenfalls ersucht, diesen gewünschten Zeitpunkt und die in Aussicht genommene Dauer der Ausstellung bekannt zu geben. Bezüglich der Vorträge möge auch auf andere künstlerische oder wissenschaftliche Veranstaltungen Rücksicht genommen werden, welche allenfalls mit ihnen kollidieren könnten. Alle Zuschriften sind an das k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht, Wien, I. Minoritenplatz 7, zu richten. Wenn direkter Verkehr mit dem Vortragenden Vorteilhafter erscheint, wird dies besonders bekanntgegeben werden.

Ministerium für Kultus und Unterricht Z. 43937
1909

Wien, am 15. Dezember

An Seine Hochwohlgeboren, den Herrn Direktor der Modernen Galerie in Wien, Dr. Friedrich Dörnhöffer, in Wien.

Ich finde mich bestimmt, Eure Hochwohlgeboren mit der Verwaltung des Wandermuseums bis auf weiteres zu betrauen. Indem ich bemerke, daß unter einem der Vizedirektor des österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Regierungsrat Dr. Moritz Dreger, ersucht wurde, Eurer Hochwohlgeboren das Inventar des Museums zu übergeben, ersuche ich Eure Hochwohlgeboren, eine Abschrift dieses nach dem gegenwärtigen Stande entsprechend richtigzustellenden Inventars ehestens hieher vorzulegen und gleichzeitig Anträge wegen der eventuellen Ausgestaltung der in Rede stehenden Institution zu erstatten.

Für den Minister für Kultus und Unterricht

10. Besucherstatistiken

Aus:

BHA 1904, 130; BHA 1904, 174; BHA 1904, 212, BHA 1904, 283; BHA 1905, 102; BHA 1905, 138; BHA 1905, 281; BHA 1906, 75; BHA 1906, 116; BHA 1906, 311; BHA 1906, 180; BHA 1907,3; BHA 1907, 107; BHA 1907, 190; BHA 1907, 242; BHA 1908, 178; BHA 1908, 198; BHA 1908, 230; BHA 1909, 27; BHA 1909, 88; BHA 1909, 179; BHA 1909, 211; BHA 1909, 288; BHA 1910, 164; BHA 1910, 184; BHA 1910, 196, BHA 1910, 299; BHA 1910, 527; BHA 1911, 196; BHA 1911, 464; BHA 1911, 618; BHA 1911, 828; BHA 1912, 17; BHA 1912, 359; BHA 1912, 688; BHA 1912, 888; BHA 1912, 1054; BHA 1915, 17; BHA 1928, 679; BHA 1929, 632; BHA 1930, 92; BHA 1930, 812, BHA 1931, 52; BHA 1932, 528; BHA 1933, 396; BHA 1934, 24; BHA 1934, 368; BHA 1935, 448; BHA 1936, 429; BHA 1937, 509;

1903

Monat	Zahlende	Freie	Gesamt (Monat)
Mai	150	5882	6032
Juni	188	2659	2847
Juli	96	2127	2223
August	89	1883	1972
September	155	2242	2397
Oktober	172	3063	3235
November	101	2382	2483
Dezember	81	1829	1910
Gesamt (Jahr)	1032	22067	23.099

1904

Monat	Zahlende	Freie	Gesamt (Monat)
Januar	68	1611	1679
Februar	91	2040	2131
März	70	2535	2605
April	139	1926	2065
Mai	123	2953	3076
Juni	93	1465	1558
Juli	84	1018	1102
August	143	970	1113
September	215	1940	2155
Oktober	164	2575	2739
November	88	1765	1853
Dezember	97	1543	1640
Gesamt (Jahr)	1375	22341	23.716

1905

Monat	Zahlende	Freie	Gesamt (Monat)
Januar	89	1358	1447
Februar	77	1759	1836
März	114	2216	2330
April	178	2034	2212
Mai	154	1719	1873
Juni	119	1928	2047
Juli	77	836	913
August	145	998	1143
September	162	1518	1680
Oktober	193	2072	2265
November	135	1968	2103
Dezember	98	1823	1921
Gesamt (Jahr)	1541	20229	21.770

1906

Monat	Zahlende	Freie	Gesamt (Monat)
Januar	128	1636	1764
Februar	158	1887	2045
März	138	2289	2427
April	204	2032	2236
Mai	150	1911	2061
Juni	205	1322	1527
Juli	145	1207	1352
August	168	1127	1295
September	183	1612	1795
Oktober	181	1800	1981
November	115	1829	1944
Dezember	153	1481	1634
Gesamt (Jahr)	1928	20133	22.061

1907

Monat	Zahlende	Freie	Gesamt (Monat)
Januar	129	1316	1445
Februar	105	1582	1687
März	166	1854	2020
April	175	1888	2063
Mai	171	1433	1604
Juni	123	1367	1490
Juli	182	1315	1497
August	174	1444	1618
September	215	1973	2188
Oktober	233	2033	2266
November	130	1765	1895
Dezember	97	1834	1931
Gesamt (Jahr)	1900	19804	21.704

1908

Monat	Zahlende	Freie	Gesamt (Monat)
Januar	77	1363	1440
Februar	97	1483	1580
März	153	1803	1956
April	162	1574	1736
Mai	98	1643	1741
Juni	213	1523	1736
Juli	141	1352	1493
August	223	2022	2245
September	236	2238	2474
Oktober	160	2097	2257
November	84	1876	1960
Dezember	74	1427	1501
Gesamt (Jahr)	1718	20401	22.119

1909

Monat	Zahlende	Freie	Gesamt (Monat)
Januar	97	1589	1686
Februar	100	1325	1425
März	128	1554	1682
April	206	1643	1849
Mai	192	1482	1674
Juni	127	1370	1497
Juli	136	1789	1925
August	178	1853	2031
September	242	2056	2298
Oktober	201	2228	2429
November	186	2754	2940
Dezember	186	1731	1917
Gesamt (Jahr)	1979	21374	23.353

1910

Monat	Zahlende	Freie	Gesamt (Monat)
Januar	102	2186	2288
Februar	175	2411	2586
März	210	2106	2316
April	146	2335	2481
Mai	223	1850	2073
Juni	163	1600	1763
Juli	199	1862	2061
August	249	1901	2150
September	265	2131	2396
Oktober	258	2179	2437
November	128	1843	1971
Dezember	92	1474	1566
Gesamt (Jahr)	2210	23878	26.088

1911

Monat	Zahlende	Freie	Gesamt (Monat)
Januar	135	1340	1475
Februar	130	1600	1730
März	107	1625	1732
April	170	1561	1731
Mai	201	1382	1583
Juni	142	1495	1637
Juli	175	1644	1819
August	170	1717	1887
September	244	1983	2227
Oktober	206	2538	2744
November	85	2088	2173
Dezember	96	2012	2108
Gesamt (Jahr)	1861	20985	22.846

1912

Monat	Zahlende	Freie	Gesamt (Monat)
Januar	113	1712	1825
Februar	131	2010	2141
März	156	1630	1786
April	237	3617	3854
Mai	157	2262	2419
Juni	155	1707	1862
Juli	185	1735	1920
August	195	2134	2329
September	350	3213	3563
Oktober			
November			
Dezember			
Gesamt (Jahr)	1679 + X	20020 + X	21.699 + X

Die Zahlen zum 4. Quartal finden sich nicht in den Akten

1915

Handschriftliche, zusammenfassende Angaben:

Monat	Zahlende	Freie	Gesamt
In 6 Monaten	281	7225	7.604

1927

Eintritt in das Barockmuseum: 30g/15g

Eintritt in die Galerie des 19. Jahrhunderts: 50g/25g

Ermäßigung bzw. ggf. freier Eintritt für Künstler, Studenten, Schüler, Mitglieder Museumsfreunde, verschiedene Korporationen

Kombiticket für (Barockmuseum und Galerie des 19. Jh.): 60 g

I: Lösung der Karte in der Galerie des 19. Jh.

II. Lösung der Karte im Barockmuseum

	Barockmuseum					Galerie des 19. Jahrhunderts					Gesamt (Monat)
Monat	Frei	30g	15g	60g I	60g II	Frei	50g	25g	60g I	60g II	
Oktober	127	320	74	310	210	125	1210	382	487	290	3535
November	101	282	76	223	125	167	1035	199	243	204	2655
Dezember	209	183	29	132	85	312	671	76	190	125	6190
Gesamt (Jahr)	437	785	179	665	420	604	2916	657	920	619	8.202
	Gesamtbesucher des Barockmuseums: 2.486					Gesamtbesucher der Galerie des 19. Jahrhunderts: 5.716					

1928

542

	Barockmuseum							Galerie des 19. Jahrhunderts							Gesamt (Monat)
Monat	Frei	30g	15g	60g I	60g II	*	**	Frei	50g	25g	60g I	60g II	*	**	
Januar	53	295	65	125	90			221	967	130	204	93			2243
Februar	163	230	41	185	141			297	905	127	232	175			2496
März	161	330	66	160	127			293	938	158	225	135			2593
April	164	390	51	258	215			256	1400	242	565	240			3781
Mai	351	265	72	237	231			498	1327	178	551	201			3911
Juni	145	345	95	221	181			658	1259	196	527	206			3833
Juli	102	305	59	258	222	208	135	183	1526	133	849	223	863	340	5406
August	67	415	83	356	318			131	1811	178	938	335			4632
September	64	625	72	312	539			73	2081	110	875	285			5036
Oktober	88	414	111	309	289			299	1451	130	480	260			3831
November	Geschlossen wegen Umbau der Heizanlage							45	1587	178		1			1811
Dezember								259	1378	90					1727
Gesamt (Jahr)	1358	3614	715	2421	2353	208	135	3213	16630	1850	5446	2154	863	340	41.300
	Gesamtbesucher des Barockmuseums: 10.804							Gesamtbesucher der Galerie des 19. Jahrhunderts: 30.496							

Teilnehmer am X. dt. Sängerbundfest :

*Mit in der Galerie gekauften Karten zu 25g

**Mit anderwärts gekauften Karten

1929

543

	Barockmuseum						Galerie des 19. Jahrhunderts						Moderne Galerie						Gesamt Monat
Monat	Frei	30g	15g	60g * I	60g * II	G	Frei	50g	25g	60g * I	60g * II	G	Frei	50g	25g	1S I	1S II	G	
Januar	90	236	52	139	106		81	719	150	138	118								1829
Februar	58	154	42	64	55		92	447	182	68	53								1215
März	211	321	51	131	146		409	900	328	279	113								2889
April	306	354	190	236	182		672	1417	233	341	223								4154
Mai	584	387	81	266	221		1313	1266	321	412	216								5067
Juni***	295	468	121	267	523	**19	428	1275	256	403/ 81	312	**24 ***4	1278	2262	384	147	395		8942
Juli	278	573	106	225	682		171	1584	196	667	441		462	1467	205	251	554		7862
August	149	636	48	243	952		133	1772	96	869	423		156	1037	89	292	857		7752
September	187	493	51	241	755		191	1369	76	751	337		212	918	70	232	786	*** 7	6676
Oktober	257	489	83	165	576		200	1122	142	509		10	227	863	112	188	545	*** 5	5493
November	78	400	100	84	202		62	965	211	289	144		162	1053	165	105	198		4218
Dezember	171	378	194	57	94		55 97	1024	112	244	127		126	758	164	93	186		3880
Gesamt (Jahr)	2664	4889	119	2118	4494	19	3904	13860	2303	5051	2507	38	2623	8358	1189	1308	3521	12	59.977
	Gesamtbesucher Barockmuseum: 15.303						Gesamtbesucher Galerie des 19. Jh.: 27.663						Gesamtbesucher Moderne Galerie: 17.011						

G: Mit Gutscheinen

* Ab 6.6. wurden die Kombitickets wegen des Hinzutretens der Modernen Galerie auf 1 S erhöht

**Wiener Festwochen

*** Aktion „4 Tage Wien“

*** für die Moderne Galerie ab 5.6.

Mit der Eröffnung der Modernen Galerie ergibt sich eine Schwierigkeit in der Erfassung der Kombitickets. In jedem Museum wird nur erfasst, ob das Ticket entweder in dem jeweiligen Museum gelöst wurde (I.) oder in einem der anderen beiden (II.). Dies müsste zu Überschneidungen führen, die allerdings nicht herausgerechnet werden. Jeder Besucher könnte ja zwei oder drei Museen besuchen, daher ist unklar, wer wie oft erfasst werden würde.

1930

	Barockmuseum						Galerie des 19. Jahrhunderts						Moderne Galerie						Gesamt Monat
Monat	Frei	30g	15g	1S I.	1S II.	G	Frei	50g	25g	1S I.	1S II.	X	Frei	50g	25g	1S I	1S II	G	
Januar	84	313	100	74	153		421	824	235	178	119		125	612	51	89	155		3533
Februar	117	330	32	69	153		204	755	193	193	90		226	436	95	94	140		3127
März	198	323	99	81	255		417	968	226	310	174		215	629	176	119	239		4429
April	329	437	85	104	442		529	1068	115	420	294		224	550	87	235	324		5243
Mai	305	346	77	105	430	4	253	994	186	406	220	3	315	558	67	156	560	1	4986
Juni	334	334	121	72	448	6	483	961	208	424	140	4	263	409	166	142	362	2	4879
Juli	110	440	76	158	693	4	241	1488	209	757	312	6	105	608	95	219	124	2	5647
August	89	639	94	199	907	5	164	1809	223	751	365	10	157	814	107	273	749	6	7361
September	71	515	42	166	756	2	166	1541	127	721	391	8	123	770	46	279	612	3	6339
Oktober	279	498	57	125	434		255	1142	84	303	438		92	690	83	153	318		4951
November	92	286	50	45	214		289	638	312	405	137		109	486	98	123	157		3441
Dezember	96	142	30	51	220		406	556	69	212	114		78	299	66	84	159		2582
Gesamt (Jahr)	2104	4603	863	1249	5105	21	3828	12744	2187	5080	2794	31	2032	6861	1137	1966	3899	14	56518
	Gesamtbesucher Barockmuseum: 13.945						Gesamtbesucher Galerie des 19. Jh.: 26.664						Gesamtbesucher Moderne Galerie: 15.909						

G: Mit Gutscheinen für die Aktion „3 Tage Wien“

1931

	Barockmuseum								Galerie des 19. Jahrhunderts							
Monat	Freie	30g	15g	1S I	1S II	Gutschein 3 Tage Wien	Dauer- karte	Ermäßig- te Kombik- arte	Freie	50g	25g	1S I	1S II	Gutschein 3 Tage Wien	Dauer- karte	Ermäßig- te Kombik- arte
Januar	51	269	31	37	129				205	714	158	122	83			
Februar	35	236	50	27	186				149	582	510	131	85			
März	149	310	65	45	198				690	1158	439	208	109			
April	392	384	187	73	290			155	668	212* 1219	363	364	154			
Mai	491	353	47	92	419	8		45	691	984	240	420	161	3		75
Juni	187	295	94	71	312	9	56	11	474	11* 1073	370	295	177	20	124	
Juli	69	328	128	130	615	10	11		245	1074	401	450	280	35	15	
August	65	450	28	110	624	13	11	45	134	45* 1307	135	499	285	4	30	
September	59	526	27	104	674	11	31		93	1199	66	568	228	11	32	
Oktober	159	324	50	79	262	1	22		243	871	149	206	163		18	
November	46	293	117	28	150		14		149	865	111	122	72		8	
Dezember	280	182	83	25	105	2	6		309	667	185	89	68	1	3	
Gesamt (Jahr)	1983	3950	907	821	3964	54	151	256	4050	11981	3127	3474	1865	74	230	75
**	74								74							
	Gesamtbesucher Barockmuseum: 12.160								Gesamtbesucher Galerie 19. Jahrhundert: 24.950							

** Mitglieder des Rotaryclub: Pauschalbetrag 200S

Fortsetzung auf der nächsten Seite

	Moderne Galerie							Gesamt (Monat)
Monat	Freie	50g	25g	1S I	1S II	Gutschein 3 Tage Wien	Dauer- karte	
Januar	63	381	43	82	100			2468
Februar	105	349	116	63	110			2734
März	164	551	100	70	137			4393
April	301	716	104	105	273			5960
Mai	357	75* 574	115	138	360	10		5658
Juni	235	11* 521	304	97	224	8	53	5032
Juli	162	504	227	181	426	14		5305
August	108	754	55	216	504	14	13	5449
September	91	872	55	176	527	9	4	5363
Oktober	141	940	82	112	201		15	4038
November	92	529	77	60	67		4	2804
Dezember	96	446	69	57	36		4	2713
Gesamt (Jahr)	1895	7223	1347	1357	2965	55	93	51.917
**	68							217
	Gesamtbesucher Moderne Galerie: 15.024							52.134

* Ausgegeben in der Modernen Galerie (a 50g) als ermässigte Karte für den Besuch aller drei Galerien ausgegeben

** Mitglieder des Rotaryclub: Pauschalbetrag 200 S.

1932

	Barockmuseum							Galerie des 19. Jahrhunderts						
Monat	Freie	30g	15g	1S I	1S II	Gutschein 3 Tage Wien	Dauer-karte	Freie	50g	25g	1S I	1S II	Gutschein 3 Tage Wien	Dauer-karte
Januar	84	210	62	27	164	1	8	346	654	115	170	75		4
Februar	147	212	38	18	108		9	218	503	80	97	70		8
März	86	253	33	52	180	2	19	271	733	189	138	115		1
April	363	266	24	37	133	3	14	530	649	161	148	85	5	6
Mai	163	227	66	43	339	3	23	357	814	203	321	130	3	17
Juni	282	225	121	55	348	2	32	317	617	167	282	135	2	18
Juli	123	258	44	60	355	18	17	218	797	105	308	173	16	13
August	150	250	107	91	611	8	10	150	897	342	520	209	18	8
September	91	302	111	52	427	18	19	97	822	95	354	166	27	10
Oktober	230	292	46	48	315	5	22	225	826	86	212	172	5	21
November	87	160	21	37	158		19	279	569	185	122	96		6
Dezember	116	122	56	24	121	2	17	291	442	119	82	67	2	14
Gesamt (Jahr)	1922	2777	729	544	3259	62	209	3299	8323	1847	2754	1493	78	126
**														
	Gesamtbesucher Barockmuseum: 9.502							Gesamtbesucher Galerie 19. Jahrhundert: 17.920						

548

Fortsetzung auf der nächsten Seite

	Moderne Galerie							Gesamt (Monat)
Monat	Freie	50g	25g	1S I	1S II	Gutschein 3 Tage Wien	Dauerkarte	
Januar	66	429	91	72	87	2	1	2668
Februar	123	275	55	56	75			2092
März	178	367	91	84	111			2903
April	289	27 328	3 124	46	95	3	4	3343
Mai	145	54 336	21 67	99	259	5	27	3722
Juni	170	63 269	29 83	94	233	2	16	3564
Juli	145	60 320	17 47	145	273	9	14	3535
August	110	82 326	14 60	169	424	15	7	4578
September	101	102 315	25 38	128	325	15	19	3657
Oktober	99	63 435	5 51	155	187	5	18	3523
November	65	370	69	84	94	5	2	2428
Dezember	98	207	92	61	44		5	1982
Gesamt (Jahr)	1589	4428	982	1193	2207	61	113	37.995
	Gesamtbesucher Moderne Galerie: 10.573							

1933

	Barockmuseum									Galerie des 19. Jahrhunderts									
Monat	Freie	30g	15g	1S I	1S II	G	D	W I	W II	Freie	50g	25g	1S I	1S II	G	D	W I	W II	
Januar	145	158	77	33	81		11			16	367	168	74	45		6			
Februar	45	222	97	16	110		11			190	585	208	61	50		5			
März	167	147	19	19	104		10			422	690	297	131	55	1	2			
April	442	569	141	4	80			5	109	75	354	62	92	28	2		10	70	
Mai	403	256	42		9			10	142										
Juni	136	227	49		4			2	207										
Juli	95	172	26		2				127										
August		35																	
September		37																	
Oktober		25	6																
November										42	272	123				1	25		
Dezember										166	512	86				2	40		
Gesamt (Jahr)	1433	1848	457	72	390		32	17	585	1064	2780	944	358	178	3	16	75	70	
	Gesamtbesucher Barockmuseum: 4.834									Gesamtbesucher Galerie 19. Jahrhundert: 5488									

550

Die Galerie des 19. Jahrhunderts war vom 16.4. bis 27.4. wegen der Vorbereitungen für die Prinz Eugen-Ausstellung geschlossen. Ab 28.4. fanden im größten Teil der Räume der Galerie eben diese Ausstellung statt. Die Eintrittskarten für die Ausstellung berechtigten auch zum Eintritt in die restlichen Räume (daher gibt es keine Besuchsstatistik für die Galerie in dieser Zeit)

Die Dauerkarten hörten mit Einführung der Wochenkarten (Erlaß vom 16.3.1933) auf. Die Erfassung erfolgt ebenso wie bei den Kombikarten: I: Die Karte wurde in dem gerade erfassten Museum gelöst und II. die Karte wurde in einem der beiden anderen Museen gelöst. (Problematik s.o.)

Ab Mai wurden wegen der Prinz Eugen-Ausstellung keine kombinierten Karten zu 1S mehr verkauft.

Ab 22.7. wurde das Barockmuseum wegen baulicher Adaptierungen bis auf wenige Räume für das Publikum gesperrt. Der Eintritt wurde daher für die Räume für die Besucher der Modernen Galerie freigegeben. Für die Besucher, die explizit nur die wenigen Räume des Barockmuseums sehen wollten, wurde ein Eintrittsgeld von 30g erhoben.

Fortsetzung auf der nächsten Seite

	Moderne Galerie									Gesamt (Monat)
Monat	Freie	50g	25g	1S I	1S II	G	D	W I	W II	
Januar	73	233	82	39	62	2	7			1832
Februar	99	272	111	47	26		2			2157
März	150	239	46	46	39		3			2587
April	177	661	239	27	38	2		6	71	3264
Mai	173	354	65		8			11	78	1551
Juni	129	320	63					9	162	1308
Juli	137	425	82					4	96	1166
August	49	480	85			7		9	212	877
September	67	669	60					1	302	1136
Oktober	147	529	60			3		7	101	878
November	99	372	140					3	38	1115
Dezember	110	264	23						25	1228
Gesamt (Jahr)	1410	4818	1056	159	173	14	12	50	1085	19.099
	Gesamtbesucher Moderne Galerie: 8.777									

G: Mit Gutscheinen der Aktion „3 Tage Wien“

D: Dauerkarten

W I: Wochenkarte I

W II: Wochenkarte II

1934

	Barockmuseum								Galerie des 19. Jahrhunderts							
Monat	Freie	30g	15g	1S I	1S II	G	W I	W II	Freie	50g	25g	1S I	1S II	G	W I	W II
Januar									213	630	67			2	1	38
Februar									218	408	135		2		2	15
März	273	378	181	40	95			63	382	433	186	116	49		2	51
April	373	516	114	58	163			97	261	441	122	213	76		4	61
Mai	326	310	162	27	171			112	159	419	201	220	51		4	76
Juni	175	162	65	50	178		9	133	176	370	116	179	109		6	118
Juli	105	141	50	63	183	2	4	234	98	315	97	182	107	6	5	306
August	30	171	37	67	284	5	12	223	47	423	100	263	148	2	5	206
September	38	224	19	95	280	8	15	204	80	607	62	277	174	6	14	218
Oktober	274	165	86	101	142	6	9	79	184	419	73	181	138	5	5	99
November	155	121	142	81	178			30	110	430	196	143	94		2	63
Dezember	84	127	50	58	170	2	3	19	408	448	233	157	121	1		25
Gesamt (Jahr)	1833	2315	906	634	1844	23	52	1194	2336	5343	1588	1931	1069	22	50	1276
	Gesamtbesucher Barockmuseum: 8.801								Gesamtbesucher Galerie 19. Jahrhundert: 13.615							

G: Mit Gutscheinen der Aktion „3 Tage Wien“

W I: Wochenkarte I

W II: Wochenkarte II

Fortsetzung auf der nächsten Seite

	Moderne Galerie								Gesamt (Monat)
Monat	Freie	50g	25g	1S I	1S II	G	W I	W II	
Januar	86	307	158			2		20	1524
Februar	102	179	76					8	1145
März	43	200	79	52	51			49	2723
April	105	280	78	54	85		2	22	3125
Mai	98	246	54	54	99		2	72	2863
Juni	183	220	62	74	114	2		67	2568
Juli	72	151	22	75	70	2	5	156	2451
August	27	229	39	115	175	2	4	111	2725
September	48	350	48	108	190	8	2	136	3211
Oktober	84	298	73	84	106	4		57	2672
November	75	252	64	69	46		5	28	2284
Dezember	113	222	119	80	100	2	4	14	2554
Gesamt (Jahr)	1036	2934	872	765	1036	22	24	740	29.845
	Gesamtbesucher Moderne Galerie: 7.429								

G: Mit Gutscheinen der Aktion „3 Tage Wien“

D: Dauerkarten

W I: Wochenkarte I

W II: Wochenkarte II

1935

	Barockmuseum								Galerie des 19. Jahrhunderts							
Monat	Freie	30g	15g	1S I	1S II	G	W I	W II	Freie	50g	25g	1S I	1S II	G	W I	W II
Januar	114	106	45	30	125		1	41	243	329	127	118	62			64
Februar	73	142	17	25	131	2	3	32	333	357	89	98	60	2	2	42
März	351	149	79	55	136	1	2	37	295	498	138	118	89	3	1	56
April	362	142	125	84	148	4	2	68	447	416	145	141	102	4	2	54
Mai	286	119	127	73	153	1		88	311	363	283	175	96	1	6	81
Juni	91	93	16	70	181	1	9	97	109	385	29	206	98	1	12	69
Juli	26	96	51	65	258	4	12	202	81	471	65	275	85		16	256
August	30	267	38	112	235		12	215	62	638	99	366	175	8	19	336
September	7	253	29	84	232	4	17	156	80	779	200	378	139	7	9	233
Oktober	82	142	102	44	118	5	7	66	188	500	54	220	101		6	89
November	68	132	61	46	92	4	2	26	198	392	140	154	75		2	48
Dezember	74	119	34	22	55		4	39	362	401	162	96	50			39
Gesamt (Jahr)	1564	1760	724	710	1864	26	71	1067	2709	5529	1531	2345	1132	26	75	1367
	Gesamtbesucher Barockmuseum: 7.786								Gesamtbesucher Galerie 19. Jahrhundert: 14.714							

554

G: Mit Gutscheinen der Aktion „3 Tage Wien“

W I: Wochenkarte I

W II: Wochenkarte II

Fortsetzung auf der nächsten Seite

	Moderne Galerie								Gesamt (Monat)
Monat	Freie	30g	15g	1S I	1S II	G	W I	W II	
Januar	53	196	51	41	47			39	1832
Februar	105	204	49	61	49	2	1	21	1900
März	27	263	37	58	50	1		37	2526
April	218	202	39	55	108			34	2902
Mai	247	192	55	46	114	1	3	63	2884
Juni	97	194	80	61	112	1	1	38	2052
Juli	62	209	48	47	233	2		181	2745
August	66	308	39	99	308	4	3	274	3713
September	70	402	39	83	275	6	2	162	3646
Oktober	52	287	33	92	155		1	69	2413
November	94	203	87	43	123		2	23	2015
Dezember	84	197	37	36	71		1	34	1917
Gesamt (Jahr)	1220	2857	594	722	1645	17	14	975	30.544
	Gesamtbesucher Moderne Galerie: 8.044								

555

G: Mit Gutscheinen der Aktion „3 Tage Wien“

D: Dauerkarten

W I: Wochenkarte I

W II: Wochenkarte II

1936

	Barockmuseum								Galerie des 19. Jahrhunderts							
Monat	Freie	30g	15g	1S I	1S II	G	W I	W II	Freie	50g	25g	1S I	1S II	G	W I	W II
Januar	210	210	48	35	91			50	295	489	186	139	82		2	69
Februar	69	139	92	28	116		2	24	142	417	97	104	68			37
März	144	168	66	60	118		6	27	411	513	305	134	88	2	1	41
April	1188	195	83	97	148		4	69	1488	637	722	253	121		4	135
Mai	500	129	146	87	140	2	3	104	802	472	171	207	116			105
Juni	157	163	120	95	239	56	8	184	488	519	203	270	106	48	4	166
Juli	42	133	86	81	213	4	9	198	175	600	139	306	130	4	7	302
August	88	264	40	140	376		19	317	87	707	128	544	288	8	48	533
September	68	319	91	91	317		8	256	63	823	70	428	260	3	24	392
Oktober	118	192	25	69	164	12	11	128	142	517	85	231	141	7	9	166
November	113	106	15	37	87	10	1	35	243	418	121	134	76	1	7	64
Dezember	88	155	32	36	109	2	7	45	253	404	142	127	79	4	6	98
Gesamt (Jahr)	2785	2173	844	856	2118	86	78	1437	4589	6516	2369	2877	1555	77	112	2108
	Gesamtbesucher Barockmuseum: 10.377								Gesamtbesucher Galerie 19. Jahrhundert: 20.203							

556

G: Mit Gutscheinen der Aktion „3 Tage Wien“

W I: Wochenkarte I

W II: Wochenkarte II

Fortsetzung auf der nächsten Seite

	Moderne Galerie								Gesamt (Monat)
Monat	Freie	50g	25g	1S I	1S II	G	W I	W II	
Januar	192	237	53	49	102			43	2582
Februar	112	200	85	45	81		2	13	1853
März	108	249	71	68	125	1		26	2732
April	244	355	111	60	210		1	54	6179
Mai	480	267	138	66	184			50	4169
Juni	148	232	49	46	229	50	5	87	3672
Juli	54	210	24	81	235		2	175	3210
August	86	362	45	211	423	10	9	363	5096
September	72	350	74	210	329	2	4	289	4543
Oktober	95	265	67	97	194	4	10	124	2873
November	90	252	35	69	98	1		44	2057
Dezember	109	263	76	42	108		2	67	2254
Gesamt (Jahr)	1790	3242	808	1044	2318	68	35	1335	41.220
	Gesamtbesucher Moderne Galerie: 10.640								

G: Mit Gutscheinen der Aktion „3 Tage Wien“

D: Dauerkarten

W I: Wochenkarte I

W II: Wochenkarte II

1937

	Barockmuseum									Galerie des 19. Jahrhunderts								
Monat	Freie	30g	15g	20g	1S I	1S II	G	W I	W II	Freie	50g	25g	20g	1S I	1S II	G	W I	W II
Januar	69	119	27		35	116		6	87	154	395	91		120	74			72
Februar	93	188	113		58	106		5	53	231	385	138		79	84		2	77
März	126	171	63	2	55	168	2	7	104	650	548	353	5	206	137	1	4	127
April	185	200	131	2	70	220	2	2	100	468	597	220	1	248	129	3	6	123
Mai	257	147	113		49	231		12	116	261	577	343	4	227	144	4	3	171
Juni	189	179	21	2	35	224	4	6	163	404	509	114	5	231	98	2	8	160
Juli	40	197	56	9	67	280	12	16	250	137	580	90	16	324	167	19	16	474
August	41	294	70	15	136	447	22	12	408	76	835	161	30	524	283	14	16	497
September	50	254	34	19	117	401	13	12	285	143	857	92	39	375	147	10	13	280
Oktober																		
November																		
Dezember																		
Gesamt (Jahr)	1050 + x	1749 + x	628 + x	49 + x	622 + x	2193 + x	55 + x	78 + x	1566 + x	2524 + x	5301 + x	1602 + x	100 + x	2334 + x	1263 + x	53 + x	68 + x	1981 + x
	Gesamtbesucher Barockmuseum: 7990 + x									Gesamtbesucher Galerie 19. Jahrhundert: 15.226 + x								

G: Mit Gutscheinen der Aktion „3 Tage Wien“

W I: Wochenkarte I

W II: Wochenkarte II

Fortsetzung auf der nächsten Seite

	Moderne Galerie									Gesamt (Monat)
Monat	Freie	50g	25g	20g	1S I	1S II	G	W I	W II	
Januar	92	240	60		60	102			58	1977
Februar	118	242	70		65	82	2		56	2247
März	179	269	87	2	122	167	1	3	79	3638
April	360	325	150	1	83	142	3		93	3864
Mai	200	304	143		108	186	6	2	87	3695
Juni	328	251	41	4	73	184	8	4	133	3380
Juli	61	331	73	13	134	240	25	7	183	3817
August	57	429	65	11	181	410	9	8	342	5411
September	82	395	44	33	141	346	13	8	246	4449
Oktober										
November										
Dezember										
Gesamt (Jahr)	1477 + x	2786 + x	733 + x	64 + x	967 + x	1859 + x	67 + x	32 + x	1277 + x	32.478 + x
	Gesamtbesucher Moderne Galerie: 9.262 + x									

G: Mit Gutscheinen der Aktion „3 Tage Wien“

D: Dauerkarten

W I: Wochenkarte I

W II: Wochenkarte II

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit gebe ich die Versicherung ab, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und nicht veröffentlichten Publikationen entnommen sind, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Schwaigern, den 28.4.2021

Carole Henrichs

Kurzfassung

Die Moderne Galerie im Belvedere in Wien 1903 – 1938

Die Arbeit untersucht die Geschichte der Modernen Galerie im Belvedere von ihrer Gründung 1903 bis zum Ende der Amtszeit des zweiten Direktors, Franz Martin Haberditzl, 1938. Nach acht Jahren wurde die Moderne Galerie in „Österreichische Staatsgalerie“ umbenannt und 1921 in „Österreichische Galerie“. Das größere Sammlungsspektrum führte zur Gründung dreier Untermuseen, des Barockmuseums, der Galerie des 19. Jahrhunderts und schließlich einer zweiten Modernen Galerie, die 1929 eröffnet wurde.

Bisher wurde die Entwicklung der Modernen Galerie in der Forschung schlaglichtartig unter bestimmten Aspekten wie z.B. der Provenienzforschung untersucht. Mit dieser Arbeit wird nun versucht, die Geschichte der Modernen Galerie durchgängig und systematisch nachzuvollziehen.

Als Grundlage der Untersuchung dienten das Hausarchiv im Belvedere Research Center, die Verwaltungsakten des Ministeriums für Kultus und Unterricht im Österreichischen Staatsarchiv sowie der Teilnachlass von Franz Martin Haberditzl aus der Wienbibliothek im Rathaus. Darüber hinaus wurde die zeitgenössische Tagespresse, speziell die *Neue Freie Presse*, als Spiegel der Ereignisse herangezogen. Aufsätze in kunstwissenschaftlichen Zeitschriften lieferten zusätzlich Einblicke in die musealen Fachdiskurse.

Ausgehend von diesen Quellen konnte die Ausstellungsgestaltung der Modernen Galerie nachvollzogen werden. Mit der Anpassung der barocken Säle im Unteren Belvedere und später den für moderne Kunst geeigneteren Räumen in der ehemaligen Orangerie, verwirklichte Direktor Haberditzl ein progressives Display, das bis dato von den Wiener Künstlervereinigungen nur für temporäre Ausstellungen erfüllt werden konnte.

Die neutrale Raumgestaltung mit einzelnen, einreihig gehängten Kunstwerken galt als österreichischen Markenzeichen und wurde als solches von der Modernen Galerie propagiert. Daneben installierte die Moderne Galerie die Wiener zeitgenössische Kunst der Jahrhundertwende erstmals in einem Museum. Mit der Auswahl der Werke legten die wissenschaftlichen Mitarbeiter der Galerie einen Kanon der modernen österreichischen Kunst fest und leisteten damit einen wichtigen Beitrag zur Etablierung einer eigenen nationalen Kunstgeschichte.

Die Volksbildungsbewegung des Roten Wien fand nur begrenzt Niederschlag in der Modernen Galerie. Die allgemein üblichen Vermittlungsangebote, wie wissenschaftliche Vorträge und Führungen im Museum selbst wie auch in der Urania richteten sich vor allem an ein bildungsbürgerliches Publikum. Trotz des modernen Anspruchs der Ausstellungsgestaltung, die auf sinnlichen

Kunstgenuss und weniger intellektuellen Bildungsanspruch setzte, gelang es der Modernen Galerie nur bedingt ein breites Publikum zu generieren. Gerade für die moderne Kunst musste sich erst ein Publikum finden. Dieses bestand zu Beginn vor allem aus den privaten Sammlern und Förderern moderner Kunst, die die Galerie durch Geld- und Kunstspenden unterstützten. Das enge Netz zu privaten Kunstsammlern und Förderern erwies sich für die junge Institution angesichts des sehr geringen Ankaufsetats als ausgesprochen wichtig, war aber spätestens ab 1938 zu einem großen Teil zerstört.

Die Arbeit verdeutlicht die Rolle, die die Moderne Galerie in der Förderung moderner Kunst und der Popularisierung moderner Ausstellungstechniken in Wien spielte. Anhand der Akten konnte ein genaues Bild der Entwicklung der Institution und der Handlungsweise der beteiligten Akteure gezeichnet werden.

Abstract

'The *Moderne Galerie* at the Belvedere in between 1903 till 1938

This paper analyses the history of the *Moderne Galerie* at the Belvedere from its founding in 1903 until the Gallery's second director Franz Martin Haberditzl left office in 1938. After 8 years, the institution was renamed the "Österreichische Staatsgalerie" and in 1921 again as the "Österreichische Galerie". The rebranding followed a broadening of the collection's focus and the foundation of three minor museums: The Museum of Baroque Art, the Gallery of the 19th century and a second *Moderne Galerie*, that was opened in 1929.

Until now, the evolvement of the *Moderne Galerie* was only reviewed under certain aspects, e.g. provenance research. This study tries to retrace the history of the *Moderne Galerie* continually and systematically and is based on the files from the *Hausarchiv* at the Belvedere Research Center, the files from the Austrian State Archive and part of the written legacy of Franz Martin Haberditzl that is available at the *Wienbibliothek im Rathaus* in Vienna. In addition to that, the contemporary daily press, especially the *Neue Freie Presse*, was considered as a complementary source regarding Gallery-related events. As well, articles in scientific magazines that catered to art history, gave insight into the discourse of the museum world.

The exhibition design of the *Moderne Galerie* could be retraced via the aforementioned sources. Gallery director Haberditzl adapted first the baroque rooms at the *Untere Belvedere* and later on the rooms in the Orangery to be better fitted for modern art. Thereby, he realised a progressive exhibition display that had, up to then, only been shown in Vienna by the Viennese *Künstlervereinigung* and limited to temporary shows.

The neutral interior design with separately hung art works in a single row became an Austrian trademark and was touted by the *Moderne Galerie* as such. Beside that, the *Moderne Galerie* was the first museum to show the contemporary Viennese art of the turn of the century. The gallery staff chose the works of art, therefore laying down a canon of modern Austrian art and contributing to the establishment of a national art history.

The People's Education Movement of Red Vienna did not manifest itself prominently at the *Moderne Galerie*. The customary educational program consisting of scientific lectures at the museum and the *Urania* as well as guided tours was on offer for a mainly intellectual audience. Despite the modern aspirations to exhibition design that were aiming rather towards sensual art appreciation and less to a highbrow art education, the *Moderne Galerie* managed only to broaden the range of its audience to a certain extent. Especially in regard to modern art it was necessary to build up an

audience. This consisted at first mainly of private collectors and sponsors of modern art, who supported the Gallery by donations of money or art works. The tight network of private art collectors and patrons was very important for the new institution, because it had only limited financial means. Nevertheless, this network was largely destroyed after 1938.

The study underlines the role that the *Moderne Galerie* played for the fostering of modern art and the popularisation of modern ways of art display in Vienna. By means of the museum's files, it was possible to draw a detailed picture of the institution's evolution and the dealings of the involved parties.