

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

"3-mal Makart in Salzburg"

Rezeption und Ausstellungen Hans Makarts in seiner Heimatstadt Salzburg zwischen 1934 und 1954

verfasst von | submitted by

Alexandra Iby BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree programme as it appears on the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg, der meine Masterarbeit 2019, nach dem überraschenden Tod von Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka (1938-2018), übernommen hat. Durch seine wertvollen Ratschläge und seine große Geduld, konnte ich diese Masterarbeit nach einem langwierigen Entstehungsprozess endlich zum Abschluss bringen.

Des Weiteren möchte ich meinen Freunden Clemens Maier und Martin Lottermoser für ihre professionelle und ausdauernde Unterstützung bei der Fertigstellung der Arbeit danken. Auch möchte ich mich bei Alexandra Matzner, Stephanie Sailer, und Caroline Mang für den wertvollen fachlichen Austausch im Entstehungsprozess dieser Arbeit bedanken. Ein besonderer Dank gilt „meiner“ Abschlussarbeitsgruppe der psychologischen Studierendenberatung Wien, welche mir mit viel Rat, Struktur und Halt im Schreibprozess zur Seite stand. Zuletzt sei Michael Schrammel mein Dank für seinen moralischen Rückhalt und das große Vertrauen in mich ausgesprochen.

Inhaltsverzeichnis

<i>Einleitung</i>	1
1. Makart in Salzburg – eine Bestandsaufnahme bis 1934	12
1.1. Makarts sichtbare Zeichen in Salzburg (Platz, Denkmal, Steg)	12
1.2. geschenkt und angekauft – Makarts Werke in Salzburger Museen	14
1.2.1. Makart im Salzburger Museum Carolino Augusteum (Salzburg Museum)	15
1.2.2. Makart in der Residenzgalerie	17
2. 1934 „Frühlingserwachen“ in Salzburg – zum 50. Todestag	20
2.1. Ausstellung 1934 – der 50. Todestag im Salzburger Kunstverein	21
2.2. Pressereaktion	27
2.3. Makart in internationalen Ausstellungen	32
3. 1940 „Kampf um Makart“ zum 100. Geburtstag	34
3.1. Ausstellung 1940	37
3.2. Ausstellungskatalog	47
3.3. Pressereaktion	52
3.3.1. Pressereaktion in Tageszeitungen	53
3.3.2. Pressereaktion im „Altreich“	56
3.3.3. Pressereaktion in Fachzeitschriften	60
3.4. Die Ausstellung als Propagandainstrument	63
1. Exkurs: Film Operette, 1940	67
2. Exkurs: Emil Pirchan: Hans Makart, 1942	68
4. 1954 „Makart und seine Zeitgenossen“ zum 70. Todestag	71
4.1. Ausstellung 1954	75
4.2. Ausstellungskatalog	82
4.3. Vergleiche mit Zeitgenossen anhand der Ausstellungsstücke	87
4.4. Pressereaktion	90
3. Exkurs: Emil Pirchan Neuauflage der Monografie 1954	97
5. Conclusio	98
6. APPENDIX	103
6.1. Quellen- und Literaturverzeichnis	103
6.2. Abkürzungen	129
6.3. Abbildungsteil	130
6.4. Abbildungsnachweis	137
6.5. Rekonstruktion der Makart-Ausstellung 1934	138
6.6. Kurzfassung	139
6.7. Abstract	140

Einleitung

„Rezeptionsgeschichte ist gerade im Falle Makarts auch eine Geschichte der abenteuerlichsten Verdrehungen und Verirrungen.“¹

Mit diesen Worten beschreibt Dr. Nikolaus Schaffer (1951–), ehemaliger Leiter der Sammlung bildende Kunst am Salzburg Museum, die wechselvolle Rezeptionsgeschichte des Salzburger Künstlers Hans Makart (1840–1884). Bereits zu Lebzeiten rief der Künstler mit seinen Werken ambivalente Reaktionen hervor – von Begeisterung bis tiefer Ablehnung.

Makarts frühkindliches Interesse am Zeichnen und Malen wurde seitens der Familie gefördert. Nach einem kurzen Aufenthalt in der Vorbereitungsklasse der Akademie der bildenden Künste in Wien 1858 setzte Makart sein Studium in München fort. Als Zwanzigjähriger fand er Aufnahme in der Meisterklasse des Historienmalers Carl Theodor von Piloty und studierte bei ihm von 1860 bis 1865 an der Münchner Akademie. Studienreisen führten ihn zudem nach Italien, England und Frankreich. Sein künstlerischer Durchbruch gelang ihm 1868 mit zwei Triptychen, die er im Münchner Kunstverein der Öffentlichkeit präsentierte. Die Werke – *Moderne Amoretten* und *Die Pest in Florenz* – sind ohne Auftrag entstanden und weisen inhaltlich keinen gemeinsamen Themenschwerpunkt auf. Mit 29 Jahren wird Hans Makart 1869 von Kaiser Franz Joseph I. nach Wien berufen und erhält auf Staatskosten ein Atelier. Zunächst mit Aufträgen von privaten Bauherren eingedeckt, konnte sich der Künstler erst mit seinem Kolossalgemälde *Venedig huldigt Caterina Cornaro* 1873 wirklich in Wien etablieren. Sein künstlerischer Einfluss beschränkte sich jedoch nicht nur auf seine Kunstwerke, sondern bestimmte auch Lebensstil, Wohnkultur und Kleidung in den 1870er Jahren. Ab 1876 wurde er mit dem Lehrstuhl für Historienmalerei an der Wiener Akademie der bildenden Künste in Wien beauftragt. Seinen Karrierehöhepunkt stellte der Festzug zur Feier der Silberhochzeit des Kaiserpaares 1879 dar.

Makart starb am 3. Oktober 1884 mit nur 44 Jahren.² Sein fulminantes Begräbnis am 6. Oktober 1884 in Wien war, wie sein Huldigungsfestzug 1879, ein gesellschaftliches Großereignis und wurde detailliert in der Presse wiedergegeben. Die posthume Auseinandersetzung mit Hans Makart und seinem Werk erfolgte in mehreren Phasen und gestaltete sich von Beginn an ambivalent. Trotz anderslautender Behauptungen, ist Makart nach seinem Tod jedoch nicht gänzlich in Vergessenheit

¹ Schaffer 2007b, S. 121.

² Für eine ausführliche Biografie siehe: Heinzl 1984, S. 14-19 und Schaffer 2007a.

geraten. Nachfolgende Beispiele sollen auszugsweise Einblick in die wechselvolle Bewertung Makarts und seines Werkes geben.³

In nur wenigen Wochen stellte die Wiener Genossenschaft der bildenden Künstler für Jänner 1885 eine 89 Exponate umfassende Gedächtnisausstellung im Wiener Künstlerhaus für ihren einstigen Präsidenten zusammen. Ab 26. März wurde Makarts künstlerischer Nachlass und seine Atelierausstattung durch den Wiener Kunsthändler O. H. Miethke versteigert. Da die Werke Makarts weiter unter den Schätzwerten verkauft wurden, wird dies in der Makart-Forschung als absteigende Wertschätzung beurteilt. Bereits zwei Jahre nach dem Tod des Künstlers stellt sich der 24-jährige Kunsthistoriker Robert Stiasny 1886 dem Thema *„Makart und seine bleibende Bedeutung“*. Stiasny geht den Eigentümlichkeiten des Malers nach, arbeitet dessen malerische Vorzüge und Schwächen heraus, um so Makarts kunsthistorische Bedeutung einzuordnen. Sein abschließender Gedanke *„ob nicht statt des Kunsthistorikers der Kulturhistoriker dazu berufen sein werde, über Hans Makart das letzte Wort zu sprechen“*⁴, hatte weitreichende Folgen für eine Makart-Rezeption im kunsthistorischen Kontext. Ebenso einschneidend für die Rezeption Makarts war das posthum veröffentlichte Vermächtnis von Anselm Feuerbach. Sein Traktat mit dem Titel *„Über den Makartismus, pathologische Erscheinung der Neuzeit“*⁵ hatte zum Ziel, Makart und sein künstlerisches Schaffen in Verruf zu bringen.

Friedrich von Boetticher legt in seinem 1895 in Dresden erschienenen Lexikon *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts* ein erstes Verzeichnis Makarts von insgesamt 115 Ölgemälden, Zeichnungen und Aquarellen an.⁶ Einzelne Werke fanden den Weg in Großausstellungen, nachfolgend einige Beispiele. In der Ausstellung *50 Jahre österreichische Malerei* 1898 im Wiener Künstlerhaus, welche im Rahmen der Jubiläumsausstellung anlässlich des 50-jährigen Regierungsjubiläums von Kaiser Franz Joseph I. veranstaltet wurde, war Makart im Saal XIX mit nicht weniger als 16 Werken vertreten⁷.

„Im Erdgeschoss lernt man den neuerdings viel zu sehr unterschätzten Hans Makart wieder würdigen. Dieser Meister wurde häufig nur als kunstvoller Dekorateur, als phantasiegewaltiger Anordner von Farben geltend gemacht. Seine ausgestellten Bilder

³ Eine umfassende Analyse von Makarts Rezeptionsgeschichte ist bis jetzt noch ausständig und kann an dieser Stelle auch nicht durchgeführt werden.

⁴ Stiasny 1886, S. 32.

⁵ Lehmann 2011, S. 93-101.

⁶ Boetticher 1895, S. 918-923.

⁷ Ausst.-Kat. Wien, Künstlerhaus 1898, Nr. 724-727 und Nr. 729-740, S. 110 – 113. Die meisten Objekte stammten aus dem Eigentum der k. k. Gemälde-Galerie des Allerhöchsten Kaiserhauses (heutiges KHM). Aber auch private Leihgeber, wie Graf Carl Lanckorónski, J. Bratmann, Otto Bondy oder Baronin Blanche Teschenberg stellten Werke zur Verfügung.

[...] zeugen von der imponierenden Genialität des Künstlers, der an Wucht und an Noblesse der Farbe bis jetzt von keinem überflügelt wurde.“⁸

Im selben Jahr wird auch das Makart-Denkmal von Fritz Zerritsch (1865–1938) im Wiener Stadtpark nach einem Entwurf von Viktor Tilgner (1844–1896) enthüllt. Kunstkritiker wie Adalbert Franz Seligmann (1862–1945) blickten in den 1890er Jahren nostalgisch auf die glorreiche Zeit und vor allem auf die internationale Anerkennung Makarts zurück.⁹ Mit Bedauern stellte man fest, dass der Glanz der sogenannten Makart-Zeit verblasst war.¹⁰ Um 1900 – sechzehn Jahre nach Makarts Tod – war der Maler zu einem Sinnbild der verfallenden Wohnhauskultur geworden. Vor allem die Künstler der Moderne sahen in ihm einen Exponenten einer Epoche, die es zu überwinden galt. Adolf Loos (1870–1933) kritisierte diese Einrichtung als „*Herrschaft des Tapeziers*“¹¹. Zeitgleich versucht der ungarische Kritiker und Kunstschriftsteller Ludwig Hevesi (1843–1910)¹², eine Lanze für den Maler zu brechen. Fast im Sinne einer nostalgischen Wiederentdeckung kann sich Hevesi den Künstler als „*Haupt irgendeiner Sezession vorstellen*“¹³. Für den Autor ist Makart als Vorläufer der Moderne zu klassifizieren, dabei verknüpft er Makarts „*dekorativ*“ mit dem „*ornamental*“ der jungen Künstlergeneration¹⁴ und wertet Gustav Klimt als legitimen Nachfolger Makarts.

In der 1903 gegründeten Modernen Galerie im Belvedere erhalten Makarts Werke in Wien eine museale Dauerpräsentation, zehn Werke fanden im Goldkabinett Aufstellung¹⁵. Für Hevesi hätte man die Werke nicht „*stimmungsgerechter aufstellen*“ können.¹⁶ Gezeigt wurden neben den *Fünf Sinnen*, das Gemälde von *Charlotte Wolters als Messalina*, das Deckengemälde *Die vier Weltteile*, der Entwurf zu dem Gemälde *Modernen Amoretten* als Panel eingefügt, eine *Große Plafonskizze* und der *Entwurf für einen Theatervorhang*.

1905 stellte der Berliner Kunstkritiker Hans Rosenhagen (1858–1943) in einer Rezension über die Ausstellung *Wiener Schule* im Berliner Künstlerhaus fest: „*Zwischen diesen mehr oder minder modern anmutenden Künstlern erscheint auch HANS MAKART, dessen Werke mit ihren Wiener Renaissanceaufmachung höchst antiquiert wirken. Freilich: malerische Qualität haben auch diese*

⁸ o. A.: Fünfzig Jahre österreichische Malerei; in: Fremden-Zeitung, 29. Oktober 1889, S. 6.

⁹ Plein-air 1894, S. 2: „*Seit dem Makart, Pettenkofen, Schindler Müller gestorben sind, lebt in Österreich kaum ein Maler mehr, der im Ausland lebhaft zu interessieren vermöchte.*“

¹⁰ Weixlgärtner 1912, S. 49.

Als „Makart-Zeit“ wird bisweilen die dekorative Ausstattungsmalerei zwischen 1870er und 1880er Jahre bezeichnet. Ralph Gleis sieht den Ursprung dieser Bezeichnung durch den ungarischen Kunstkritiker Ludwig Hevesi gegeben. Gleis 2010, S. 120, Anm. 529.

¹¹ Loos 2012, S. 56.

¹² Über Hevesis Einfluss als Kunstkritiker siehe: Sámány-Parsons 2022.

¹³ Ludwig Hevesi: Hans Makart und die Sezession, in: Hevesi 1906, S. 265.

¹⁴ Ebd., S. 266.

¹⁵ Ausst.-Kat. Wien, moderne Galerie 1903, S. 9-12, Nr. 25-34.

¹⁶ Hevesi 1903, hier Spalte 458. Siehe auch: Ausst.-Kat. Wien 2023, S. 818.

Sachen und von ihnen >Die Falkenjägerin< am allermeisten; aber es ist nicht anzunehmen, daß solche im Grunde faden Kostümstücke noch einmal sehr hoch in der Achtung der Kunstfreunde steigen werden. Die Genialität hilft hier nicht über das Theater fort.“¹⁷

Vom 11. Juni bis Ende September 1908 widmete die Galerie Miethke in Wien Makart eine Einzelausstellung.¹⁸ Gezeigt wurde eine unbekannte Anzahl an Werken, darunter *Der Frühling*, *Die Falknerin* und vor allem die Skizzen zum Festzug zur Silberhochzeit.¹⁹ Die wenigen Ausstellungsresonanzen hatten einen negativen Tenor, dies betraf vor allem die Qualität der präsentierten Werke. Der Kunstschriftsteller und Maler Albert Franz Seligmann (1862–1945) merkte in der *Neuen Freien Presse* vom 17. Juni 1908 an, dass „meist schwache Werke dieses nachlässigen und erstaunlich ungleichmäßigen Genies“ präsentiert wurden.²⁰ Ein Wiener Kunstbrief, der am 1. Juli 1908 im *Prager Tagblatt* publiziert wurde, spricht zwar von „Werken dritten Ranges“²¹, aber selbst in diesen könne Bedeutung entdeckt werden. Im selben Jahr wird in der Hamburger Kunsthalle unter der Leitung von Alfred Lichtwark (1852–1914) das Kolossalgemälde *Einzug Karl V. in Antwerpen* aus dem Museum entfernt, aufgerollt und auf dem Dachboden gelagert.²²

Eine Konjunktur Makarts im deutschsprachigen Raum zeichnet sich ab den 1920er-Jahren ab. Makarts Kolossalgemälde *Einzug Karl des V. in Antwerpen* fand ab 1919 für fünfzehn Jahre wieder Einzug in die Hamburger Kunsthalle.²³ In der im September 1924 eröffneten *Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts* wurde Makart im zweiten Stock des Oberen Belvedere ein eigener Raum gewidmet mit einer Zusammenstellung von sieben Gemälden.²⁴ Zeitgleich wurde Makart auch in der 1923 gegründeten Residenzgalerie in Salzburg ein eigener Raum gewidmet, deren Präsentation fast ausschließlich durch Leihgaben aus dem Besitz der Österreichischen Galerie realisiert werden konnte.

In der kunsthistorischen Forschung schwankt das Urteil weiterhin. So setzt Egon Friedell (1878–1938) den Künstler mit dem „verlogenen Makartbukett, das mit viel Anmaßung und wenig Erfolg Blumenstrauß spielt“²⁵ gleich. In seiner 1927–1931 publizierten *Kulturgeschichte der Neuzeit*

¹⁷ Rosenhagen 190, S. 93.

¹⁸ Diese Ausstellung fand bisher in der Makart-Forschung keine Erwähnung. Für die Ausstellung konnte noch kein Katalog gefunden werden.

¹⁹ Natter 2003, S. 210, siehe auch den Bericht o. A.: Makart-Ausstellung, in: *Die Zeit*, 11. Juni 1908, S. 8.

²⁰ o. A.: Kleine Chronik, in: *Neue Freie Presse* 17. Juni 1908, S. 11.

²¹ o. A.: Wiener Kunstbriefe; in: *Prager Tagblatt*, 1. Juli 1908, S. 13.

²² Zur sehr wechselvollen Ausstellungsgeschichte des Gemäldes siehe auch: Baader 2020, vor allem S. 36–38.

²³ Baader 2020, S. 36.

²⁴ Ausst.-Kat. Wien 1924, S. XLIX-L, Nr. 220–226.

²⁵ Friedell 1987, S. 1307. Das hier angesprochene Makartbukett war ein arrangierter Strauß aus trockenen Gräsern, Palmblättern und Blumen, welche zuweilen mit exotischen Schmetterlingen, Federn oder anderen dekorativen

kommt der Autor zu folgender Bewertung Makarts: „*Sein Malerruhm ist so rasch verblichen wie seine Farben*“²⁶. So habe Makart „*alles zusammengeramscht, was gut und teuer ist: Jaspis und Marmor, Atlas und Goldbrokat, glitzernde Juwelen, rosiges Frauenfleisch*“²⁷. Der Autor charakterisiert den Künstler als „*Geschmacksdiktator*“²⁸. Im darauffolgenden Jahr verfasst Arpad Weixlgärtner einen ersten umfangreicheren Überblick über Makart und sein Werk für die *Neue Österreichische Biographie*.²⁹ Er kommt zu dem Schluss, dass Makart nicht als „*großer, bahnbrechender Künstler*“ gewertet werden darf.³⁰ Sein unvergänglicher Verdienst für die Kunstgeschichte liege jedoch darin, „*der Farbe und der Phantasie sinnensfreudig, voller Anmut und mit verschwenderischer Kraft wieder zu ihrem Recht verholfen*“ zu haben.³¹

1934 widmete der Salzburger Kunstverein Hans Makart eine erste größere Einzelpräsentation seiner Werke im Künstlerhaus. Auch in Hamburg erwacht das Interesse wieder. Unter der Leitung von Werner Kloose wird das Gemälde *Einzug Karls V. in Antwerpen* 1938 erneut aus dem Depot geholt und als Mittelpunkt des Themas „Makart und die repräsentative Kunst des 19. Jahrhunderts“ vor einer weinroten Wandbespannung präsentiert.³²

Anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers wurde in Salzburg eine umfangreiche Personalausstellung in den Prunkräumen der Residenz veranstaltet. Zwei Jahre später veröffentlicht Emil Pirchan die erste Einzelpublikation. Diese Rezeptionsphase wird jedoch meistens im Kontext der nationalsozialistischen Kulturpolitik betrachtet. Adolf Hitler hegte eine besondere Vorliebe für den Maler, so ließ er bis Kriegsende 1945 über 50 Werke von Makart für das geplante Kunstmuseum in Linz zusammentragen.³³ Schon 1925 skizzierte Hitler einen ersten Entwurf für ein Nationalmuseum, in der er Makart einen eigenen Raum zugewiesen hatte.³⁴ Kunstwerke Makarts fanden sich auch in anderen Sammlungen der NS-Elite wieder,³⁵ so etwa in

Dingen erweitert wurde. Präsentiert in einer Vase oder als Wandschmuck fand es Eingang in die Wohnkultur und entwickelte sich zum Symbol für den Makart-Stil. Bereits der Direktor der Hamburger Kunsthalle Alfred Lichtwark widmete dem diesem Sinnbild eine eigene Abhandlung, siehe: Lichtwark 1894.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Weixlgärtner 1929, S. 15-43.

³⁰ Ebd., S. 42.

³¹ Ebd.

³² Baader 2020, S. 36.

³³ Sieh hierfür die vom Deutschen Historischen Museum zusammengestellte Datenbank für den Sonderauftrag Linz: https://www.dhm.de/datenbank/linzdbv2/queryresult.php?search%5Bprovenance%5D=&search%5Btitle%5D=&search%5Bartist%5D=Makart&search%5Blocation%5D=&Status=0&Treffer=x&submit_search=submit_search (11.06.2023)

weiterführende Auseinandersetzungen bei: Haase 2002; Schwarz 2004; Schwarz 2014.

³⁴ Siehe Backes 1988, S. 30, Abb. 15.

³⁵ Allgemein über die Kunstsammlungen der nationalsozialistischen Elite: Petropoulos 1999, S.229-369.

der privaten Kunstsammlung von Hermann Göring³⁶ und Joachim von Ribbentrop.³⁷ In den Auseinandersetzungen mit der nationalsozialistischen Kulturpolitik und den Kunstsammlungen wird Makart zu einem Eckpfeiler für Hitlers Kunstgeschmack.³⁸ Die Forschungsarbeit von Birgit Schwarz analysiert Hitlers Kunstgeschmack tiefgreifender und legt die Bedeutung der frühen Makart-Biografie für Hitlers Selbstverständnis als „*verkanntes Künstlergenie*“ dar.³⁹ Eine erste knappe Untersuchung zur kunsthistorischen Rezeption des 19. Jahrhunderts im Nationalsozialismus bietet Lilian Landes. Hitlers Vorliebe für Hans Makart, so die Autorin, fand in der kunsthistorischen Literatur keinen Niederschlag.⁴⁰

Die Ausstellung „Hans Makart und seine Zeit“ von 1954 in Salzburg stellt die erste Möglichkeit der Beschäftigung mit Makart in der Nachkriegszeit dar. Im selben Jahr wird in Wien die *Österreichische Galerie des 19. und 20. Jahrhunderts* im Oberen Belvedere wiedereröffnet, in der im Saal XV zwölf Werke Makarts präsentiert werden.⁴¹

Eine intensive Phase der Makart-Bearbeitung setzt in den 1970ern ein. Im Zuge der Bestandsgefährdung der Wiener Ringstraße kam es zu einer Neubewertung der Kunst des Historismus, wovon auch das Werk Hans Makart profitierte. Renata Kassal-Mikula eröffnete 1971 mit ihrer Dissertation über Makart den universitären und wissenschaftlichen Diskurs.⁴² Ein Jahr später wurde das Werk des Salzburgers in der von Klaus Gallwitz kuratierten Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden präsentiert.⁴³ Mit ihren 115 Exponaten gilt die Schau in der Forschung als erste großangelegte Retrospektive. 1974 erscheint im Residenz-Verlag Salzburg Wien die bis heute gültige Monografie von Gerbert Frodl mit einem Werkverzeichnis der Ölgemälde und Ölstudien.⁴⁴ In den darauffolgenden Jahren bemühen sich die österreichischen Museen mehrfach, die Kunst Makarts in Einzelausstellungen zu präsentieren.⁴⁵ Die letzte umfassende Darstellung erfolgte 2011 in einer Doppelausstellung in Kooperation des Wien Museums und des Belvederes. Frodl nutzt diese Gelegenheit für die Überarbeitung seines Werkverzeichnisses, welches 2013 veröffentlicht wurde.⁴⁶

³⁶ Für die Kunstsammlung Hermann Göring siehe: Haase 2000, Mühlen 2004; Yeide 2009. In seiner Sammlung sind neun Bilder des Künstlers nachweisbar, vgl.: Löhr 2009, S. 34.

³⁷ Allgemein zur Sammlung von Ribbentrop: Petropoulos 1999, S. 257-264; Haase 2008, S.384-385. Vgl.: Frodl 2013, WV 148, S. 106. und WV 372/1, S. 212.

³⁸ Brenner, 1963, S. 157; Fest 1973, S. 725; Backes 1988, S. 55. Allgemein zur Kunstauffassung der NS-Eliten: Mathieu 1997.

³⁹ Schwarz 2009, S. 41-42 und S. 57.

⁴⁰ Landes 2005, S. 297.

⁴¹ Slg. Kat. Wien, Belvedere, Neuaufstellung, 1954, S. 62- 63.

⁴² Mikula 1971.

⁴³ Ausst.-Kat. Baden Baden 1972.

⁴⁴ Frodl 1974.

⁴⁵ Eine Auflistung der Personalausstellungen findet sich bei Schaffer 2007a, S. 47 und Frodl 2013, S. 332.

⁴⁶ Frodl 2013.

In den jüngsten Auseinandersetzungen rückt Makart wieder als Gestalter von großformatigen Leinwänden in den Fokus. Unter dem Titel „MAKING HISTORY. Hans Makart und die Salonmalerei des 19. Jahrhunderts“ wurde das Gemälde *Der Einzug Karl V. in Antwerpen* zentraler Bezugspunkt für die Neuaufstellung der Sammlung in der Hamburger Kunsthalle ab Oktober 2020.⁴⁷ In Wien zeigte das Belvedere 2023 unter dem Motto „Kolossal“ unter anderem die großformatigen Gemälde Makarts, *Der Triumph der Ariadne*, *Die Niljagd* und *Venedig huldigt Caterina Cornaro*.⁴⁸

Für die 1930er- und 1940er-Jahre wird in der Forschung über den Künstler immer wieder das Narrativ einer „Makart-Renaissance“⁴⁹ bzw. eines „Intermezzo an offizieller Anerkennung“⁵⁰ bemüht. Wie in der eben skizzierten posthumen Rezeptionsgeschichte dargelegt, beschäftigte man sich mit dem Werk des Künstlers zumeist aufgrund von Ausstellungen. Als sichtbares Zeichen der Rezeptionsgeschichte sind Einzelausstellungen eines Künstlers, die als erstes in den Blick genommen werden. Sie richten sich auf eine vermehrte öffentliche Präsenz des Künstlers und der Kunstwerke. Sie bieten nicht nur der Fachwissenschaft eine Möglichkeit, den Künstler wieder zu entdecken, sondern richten sich an ein breites Publikum. Die ausstellungsbegleitenden Publikationen – sei es anhand eines Kataloges oder Rezensionen in Tageszeitungen oder Fachzeitschriften – geben zudem Einblicke in die zeitgenössische Bewertung. Gedenktage – seien es nun runde oder halbrunde Geburts- oder Todestage – bilden oftmals den äußeren Anlass für den Versuch einer umfassenden Würdigung der jeweiligen Künstlerpersönlichkeit. Dies zeigt sich auch deutlich an der posthumen Rezeption Makarts zwischen 1934 und 1954, auf welche sich die vorliegende Arbeit fokussieren wird. Die Ausstellungen fanden jeweils in Salzburg statt und waren auf ein Jubiläumsereignis ausgerichtet. Im Jahr 1934 jährte sich der 50. Todestag, 1940 der 100. Geburtstag und 1954 der 70. Todestag des Künstlers.

Meine Recherche konzentriert sich nicht nur auf die Ausstellungsanalyse, sondern auch auf bisher wenig beachtetes Quellenmaterial in Form von zeitgenössischer deutschsprachiger Presserezeption durch Tages- und Wochenzeitungen und Fachzeitschriften in Österreich und Deutschland. Die zeitliche Ausgangszone der Untersuchung bildet die posthume Rezeption Makarts in Salzburg und endet 1954.

Die drei Ausstellungen in Salzburg zwischen 1934 und 1954 wurden bisher nur selektiv in der Forschung bearbeitet. Die Expositionen von 1940 und 1954 finden in der Makart-Forschung durchaus Erwähnung. Erstere wurde gemeinsam mit der Sammeltätigkeit von Adolf Hitler vor

⁴⁷ Ausst.-Kat. Hamburg 2020.

⁴⁸ <https://www.belvedere.at/kolossal> (11.06.2024)

⁴⁹ Frodl 1974, S. 7.

⁵⁰ Schaffer 2007b, S. 121.

allem als ein „*Intermezzo offizieller Anerkennung*“⁵¹ charakterisiert. Zweitere hingegen wurde durchaus als Korrekturversuch gewertet.⁵²

Die Ausstellung zu Makarts 50. Todestag im Salzburger Kunstverein im Jahre 1934 fand bisher nur wenig Beachtung. 1994 setzt sich der Salzburger Kunstverein mit seinem 150-jährigen Bestehen auseinander. Gert Kerschbaumer kommt in seinem Beitrag *Kunst im Getriebe der Politik 1933 – 1938 – 1945* erstmals auf die Ausstellung von 1934 zu sprechen und liefert wertvolle Quellenangaben bezüglich zeitgenössischer Presseberichte.⁵³ In der Forschungsliteratur zu Makart wird die Ausstellung lediglich bei Schaffer erwähnt,⁵⁴ wohingegen Frodl sie in der Liste der Personalausstellungen nicht aufführt.⁵⁵

Für die Ausstellung von 1940 sieht die Forschungslage wesentlich breiter aus. Die Gedächtnisausstellung wird zumeist in der Auseinandersetzung mit dem Salzburger Kunsthändler Friedrich Welz, als zuständigem Kurator der Ausstellung, thematisiert. Die meist sehr knappen Darstellungen⁵⁶ sind jedoch nicht als Ausstellungsanalyse zu werten und beziehen die Rezeptionsgeschichte Makarts nicht mit ein. Die bisher ausführlichste Bearbeitung findet bei Juffinger und Plasse 2007 statt.⁵⁷ Welchen Stellenwert die Ausstellung für die Rezeptionsgeschichte Makarts einnimmt, steht auch hier nicht im Fokus. Im selben Band findet auch die Ausstellung von 1954 erstmals Erwähnung.⁵⁸ Auch Birgit Schwarz kommt in ihren Untersuchungen zur Kunstsammlung Hitlers und seinem Kunstverständnis auf die Ausstellung von 1940 zu sprechen.⁵⁹ Im Fokus der Forscherin stand zunächst die kauftechnische Auswirkung der Ausstellung. Hitler erwarb aus dem gezeigten Bestand elf Gemälde und das Konvolut von 200 Zeichnungen.⁶⁰ Schwarz sieht zudem einen Zusammenhang der Ausstellung mit dem Versuch der Etablierung eines Makartmuseums in Salzburg, um den Künstler in seiner Heimatstadt besser zu repräsentieren.⁶¹

Wiederholt hat die Makart-Forschung auf die Wiederentdeckung und gesteigerte Wertschätzung Makarts in den 1930er- und 1940er-Jahren Bezug genommen. Diese Phase wird von Frodl als „*Makart-Renaissance*“⁶² bezeichnet, ohne jedoch genauer analysiert worden zu sein. Zumeist

⁵¹ Schaffer 2007b, S. 121; ähnlich auch Frodl 2013, S. 16

⁵² Frodl 1974, S. 7.

⁵³ Kerschbaumer 1994, S. 150.

⁵⁴ Schaffer 2007a, S. 47; Schaffer 2007b, S. 121; Ebner/Schaffer 2007, S. 306.

⁵⁵ Frodl 2013, S. 332.

⁵⁶ Kerschbaumer 1988, S. 254-256; Kerschbaumer 2000, S. 22-23, Koller 2000 S. 14; Hochleitner 2018, S. 250-251.

⁵⁷ Juffinger/Plasse 2007, S. 82-86.

⁵⁸ Ebd., S. 76-77.

⁵⁹ Siehe: Schwarz 2004, S. 495; Schwarz 2009, S. 253-254; Schwarz 2016, S. 127-28.

⁶⁰ Schwarz, 2009, S. 253, Anm. 728.

⁶¹ Schwarz 2016, S. 127-28.

⁶² Frodl 1974, S. 7.

verstellt die Vorliebe von Adolf Hitler für den Maler einen objektiven Blick auf die Ausstellungskonjunktur in Salzburg.

Anknüpfend an die bisherige Forschung untersucht die vorliegende Arbeit ein konzeptionell eingegrenztes Thema. Untersuchungsgegenstand ist eine vergleichende Betrachtung der Rezeption Makarts und seines Werks im Zeitraum zwischen 1934 und 1954 anhand von drei Personalausstellungen, welche in seiner Heimatstadt Salzburg realisiert wurden. Diese wurden zwar als Teil der lokalen Kunst- und Kulturpolitik verhandelt, jedoch ohne ihre Aussagekraft bezüglich der Rezeptionsgeschichte Makarts wesentlich zu beachten. Ziel dieser Arbeit ist es, deshalb an dieser Stelle anzusetzen. Die drei Ausstellungen sollen hinsichtlich ihrer Genese, Konzeption und Rezeption miteinander verglichen werden. Anhand der Ausstellungs- und Rezeptionsgeschichte soll die öffentliche Wahrnehmung und Bedeutung Makarts herausgearbeitet werden. Dabei geht es vor allem darum, danach zu fragen, mit welchen Zielsetzungen Makarts Werk einer breiten Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht wurde und mit welchen kunsthistorischen oder ideologischen Konnotationen er und sein Werk besetzt wurden. Die Leitfragen für diese Arbeit lauten:

- Welche Rolle spielen die drei Ausstellungen in Salzburg zwischen 1934 und 1954 für die Rezeptionsgeschichte Hans Makarts?
- Konnten durch die Präsentation und der medialen Rezeption eine Diskussion und eine Neubewertung angeregt werden?
- Welche Rolle spielten die drei Ausstellungen für die kulturelle Identität Salzburgs?
- In welchem Kontext entstanden diese drei Ausstellungen?

Damit untersucht die vorliegende Arbeit einen kleinen, aber eminent wichtigen Teil der Rezeptionsgeschichte, ein vollständiger Überblick würde den Rahmen einer Masterarbeit jedoch sprengen. Diese Einschränkung ist notwendig, um die bisher inhomogene Sichtweise auf das gesteigerte Interesse um den Künstler zu analysieren und anschließend miteinander in Beziehung zu stellen. Der Untersuchungsschwerpunkt liegt auf dem bislang weder zusammenhängend noch vergleichend betrachteten Zeitraum von 1934 bis 1954.

Angesichts der Forschungslage fällt der Archivarbeit besondere Bedeutung zu, doch bei der Recherche stellte sich rasch Ernüchterung ein. Das Quellenmaterial für die drei gewählten Personalausstellungen ist bei Weitem nicht zahlreich vorhanden und gestaltet sich sehr heterogen. Das Archiv des Salzburger Kunstvereins wurde vor mehreren Jahren in das Stadtarchiv Salzburg übersiedelt, jedoch sind die Archivalien bis 1945 einem Wasserschaden zum Opfer gefallen. Es existieren für die Ausstellung von 1934 keine administrativen Unterlagen, auch wurde kein

Katalog produziert. Für die Schau von 1940 hat sich als Primärquelle der Ausstellungskatalog erhalten. Demnach führte die weitere Recherche in Richtung der Ausstellungsorganisatoren, dem Kunsthändler Friedrich Welz und dem Museumsdirektor Max Silber, um weitere Einblicke zu erhalten. Nach Eigenaussage der Galerie Welz haben sich keine Akten bezüglich der Ausstellung 1940 erhalten. Auch im Salzburg Museum sind nur spärliche Unterlagen vorhanden. Zusätzlich sind im Archiv der Stadt Salzburg einige Fotonegative von Franz Krieger von der Eröffnungsfeier überliefert.⁶³ Für die Ausstellung von 1954 lässt sich ebenfalls der Ausstellungskatalog konsultieren. Eine Anfrage in der Residenzgalerie bezüglich administrativer Unterlagen führte zu keinem Ergebnis. Die bei Plasser und Juffinger abgedruckten Sitzungsprotokolle des Kuratoriums der Residenzgalerie aus den Jahren 1953–1955⁶⁴ wurden ausgelagert und konnten nicht im Original eingesehen werden. Wertvolle Einblicke in den Planungsprozess der Ausstellungen von 1940 und 1954 konnte jedoch durch das Aktenmaterial im Research Center des Belvedere Wien gewonnen werden.

Eine Erweiterung der Quellenlage ergab sich durch das Einbeziehen von deutschsprachigen Artikeln aus der Tagespresse, illustrierten Zeitschriften und kunsthistorischen Zeitschriften in der österreichischen und deutschen Presselandschaft zwischen 1934 und 1954. Die Wahl auch die zeitgenössischen Presselandschaft miteinzubeziehen, liegt bei einem Künstler, der schon zu Lebzeiten enorme mediale Aufmerksamkeit erregte, nahe. Zudem bieten das Kaleidoskop an Meinungen der Kunstkritiker*innen in den Feuilletons und Ausstellungsbesprechungen der Zeitungen und Zeitschriften ein repräsentatives Bild für die Bewertung Makarts und seiner Kunst. Bereits Doris Lehmann zeigte, wie wertvoll die zeitgenössischen Zeitungsartikel als historische Quelle betrachtet werden können.⁶⁵

Für die Auswertung der zeitgenössischen Presse konnte neben der historischen Zeitungsdatenbank ANNO der Österreichischen Nationalbibliothek auch auf die von Siegfried Göller zusammengestellte Zeitungsdokumentation der Stadt Salzburg von 1938 bis 1945 zurückgegriffen werden.⁶⁶ Ein weiterer hilfreicher Fundus an zeitgenössischen Kunstmagazinen, Zeitschriften und Zeitungen konnte durch die *Bibliographie der deutschen Zeitschriftenliteratur*⁶⁷ von Felix Friedrich Dietrich (1874–1938) für die Jahre 1934–1944 ausfindig gemacht werden. Für die Ausstellung von 1954 gestaltete sich die Recherche wesentlich schwieriger, da sie durch die

⁶³ Archiv der Stadt Salzburg, Fotoarchiv Franz Krieger, Neg. Nr. 40.315/15-40.315/25, abgedruckt bei Plasser/Juffinger 2007, S. 83-85.

⁶⁴ Juffinger/ Plasser 2007, S. 355-386.

⁶⁵ Siehe dazu: Lehmann 2011, S. 1-22.

⁶⁶ <https://www.stadt-salzburg.at/ns-projekt/materialien/zeitungsdokumentation/> (11.06.2024)

⁶⁷ Umfasst 1896-1944, ca 5 Mio bibliographische Angaben im deutschen Sprachraum erschienene Zeitschriftenaufsätze und Zeitungsartikel.

Schutzfrist nicht online abrufbar sind. Dennoch konnte auch hierfür eine repräsentative Auswahl an Zeitungsartikeln gefunden werden durch Zuhilfenahme des alten Zettelkatalogs zu Hans Makart in der Wienbibliothek im Rathaus.

Methodisch führt das Material zu zwei Rezeptionswegen, welche eng zusammenhängen. Es handelt sich um die institutionelle und die literarische Rezeptionsgeschichte, wie sie bei Ingo Herklotz formuliert sind.⁶⁸ Das schriftliche Material wird aus den Ausstellungskatalogen, Monografien, wissenschaftlichen Aufsätzen um den Bereich der Fachzeitschriften und Tagespresse ergänzt. Diese Erweiterung ermöglicht es einen öffentlichen Diskurs zu beleuchten – abseits der reinen Wissenschaftsgeschichte. Die künstlerische Rezeption bleibt in der Arbeit außen vor.

Ausgehend von der Einleitung befasst sich das erste Kapitel mit der posthumen Rezeption Makarts in seiner Heimatstadt Salzburg zwischen 1884 und 1934. Dabei werden die sichtbaren Spuren der Erinnerung in den Blick genommen. Anschließend erfolgt in jeweils eigenen Kapiteln die chronologische Analyse der Einzelausstellungen von 1934, 1940 und 1954. Diese beginnen mit dem kulturpolitischen Kontext und führen dann zur Ausstellungsgenese. Anschließend werden Gestaltung und die ausstellungsbegleitenden Publikationen in Form von Katalogen und Rezensionen behandelt.

Neben den Hauptkapiteln werden drei kleine Exkurse chronologisch eingefügt. Diese behandeln zum einen die im Dezember 1940 uraufgeführte Film *Operette* von Willi Forst, in welcher unter anderem Makart und sein Atelier visualisiert wurden. Zum anderen die ersten Einzelpublikationen über Hans Makart, welche vom Bühnenbildner Emil Pirchan 1942 verfasst und 1954 neuaufgelegt wurden. Im abschließenden Kapitel werden die Ergebnisse zusammengeführt und nochmal reflektiert.

⁶⁸ Herklotz 2011, S. 391.

1. Makart in Salzburg – eine Bestandsaufnahme bis 1934

Die Frage nach der Art und Weise, in der Salzburg als Heimatstadt von Hans Makart seinem berühmtesten Sohn neben Mozart gedenken soll, vollzog sich auf unterschiedlichen Ebenen. So erfolgt einerseits eine Würdigung im urbanen Raum durch die Benennung von öffentlichen Plätzen, andererseits gibt es Bestrebungen ein eigenes Denkmal, einen Epochenraum im Makartstil oder ein eigenständiges Makartmuseum zu errichten – nicht alle diese Bemühungen sind von Dauer oder fanden tatsächlich Umsetzung. Die folgenden Kapitel versuchen, diese Vorhaben nachzuzeichnen. Oftmals wird in der damaligen Salzburger Medienlandschaft thematisiert, dass der Künstler in seiner Heimatstadt unterrepräsentiert sei.

1.1. Makarts sichtbare Zeichen in Salzburg (Platz, Denkmal, Steg)

Im Salzburger Stadtbild finden sich nur wenige konkrete Erinnerungsorte, die mit Makarts Namen verknüpft waren. Die Würdigung des Künstlers im urbanen Raum wird dem Maler schon zu Lebzeiten zuteil. Als sichtbares topografisches Zeichen der Erinnerungskultur ⁶⁹für Makart in Salzburg sei hier auf den Makartplatz, den Makartkai und den Makartsteg verwiesen. Die personenbezogenen Benennungen sind sicht- und lesbare Zeichen im städtischen Alltag, mit Ausnahme des gegenwärtig nicht mehr vorhandenen Makartstegs. Durch die fortwährende Präsenz leisten sie einen Beitrag zur Verankerung Makarts im öffentlichen Bewusstsein mit Salzburg als dessen Heimatstadt.

Der Makartplatz (Abb. 1) hat in seiner Bezeichnung eine ähnlich wechselvolle Geschichte wie Makarts Rezeption.⁷⁰ Der am rechten Teil der Altstadt befindliche Platz trug ursprünglich die Bezeichnung „Hannibalplatz“, Namensgeber war der Neffe von Erzbischof Markus Sittikus. Auf Antrag des Salzburger Bürgermeisters Rudolf Biebl (1820–1895) wurde in der Gemeinderatssitzung vom 10. Mai 1879 die Umbenennung in „Makartplatz“ beschlossen.⁷¹ Nach der Ermordung von Bundeskanzler Engelbert Dollfuß im Juli 1934 beim Putschversuch durch die Nationalsozialisten erfolgte eine politisch motivierte Umbenennung des Platzes in „Dr.-Dollfuß-Platz“. Die *Salzburger Chronik* erhielt hierfür im August einige Zuschriften aus der Bevölkerung für Vorschläge – darunter brachte man auch Argumente für die Umbenennung des Makartplatzes auf. Diese waren folgende: Dr. Dollfuß hätte bei seinem letzten Besuch in Salzburg vor der Dreifaltigkeitskirche dem Vorbeimarsch zugesehen, zudem hätte er im dort ansässigen Hotel

⁶⁹ Vgl. dazu u.a.: Assmann 1999.

⁷⁰ sich hierfür auch: Kammerhofer-Aggermann/Höck 2011, S. 127.

⁷¹ o. A.: Platztaufe; in: Salzburger Chronik für Stadt und Land, 10. Mai 1879, S. 2.

Bristol genächtigt. Daher sei „*die Umbenennung des Makartplatzes durchaus gerechtfertigt. Das Andenken Makarts sei ohnehin durch den Makartsteg einigermaßen gesichert.*“⁷² Dadurch wird der Platz zu einem austrofaschistischen Erinnerungsort. Als Ersatz für den „Platzverlust“ Makarts sollte ab November 1935 der Kai zwischen Leherer Brücke und Glanspitz seinen Namen tragen⁷³. Dies empfand man als passend, da „*zwei andere Kais – Mayburger- und Hinterholzer-Kai – dem Gedächtnis von Salzburger Malern gewidmet sind.*“⁷⁴.

Eine erneute politisch motivierte und vor allem symbolträchtige Umbenennung des Platzes erfolgte am 12. März 1938, am Tag des Einmarsches der deutschen Nationalsozialisten in Österreich. Zunächst noch mit einer provisorisch gemalten Aufschrift wurde am Abend die neue Tafel mit der Bezeichnung „Adolf-Hitler-Platz“ angebracht.⁷⁵ Diese symbolische Neubesetzung des öffentlichen Raumes in Form der Platzumbenennung zeigt die Machtverschiebung vom Austrofaschismus hin zum Nationalsozialismus. Die neue Namensgebung wurde wenige Tage später offiziell in den Tageszeitungen kundgegeben. Bereits am 22. April 1938 wurde der Platz wieder in „Makartplatz“ umbenannt.⁷⁶

Schon in der Sitzung vom 6. Oktober 1884 des Salzburger Gemeinderates gab es Bestrebungen Makart durch ein Denkmal in der Stadt zu ehren.⁷⁷ Auf Antrag der Gemeinderäte Berger und Dr. Sedlitzky wurde ein 7-köpfiges Komitee für „*ein bleibendes Erinnerungszeichen an den Meister*“ eingerichtet. Diese Bestrebungen, zumindest eine Gedächtnistafel an seinem Geburtshaus, der Residenz, anzubringen, wurden jedoch rasch ad acta gelegt. Nach der Enthüllung des freistehenden Denkmals in Wien 1898 blickte man mit Bedauern auf die Denkmalsituation in Salzburg, wagte aber nicht einmal daran zu denken, selbst eines für „*den Unsrigen*“ zu errichten.⁷⁸. Und würde gerne „*Makart den Unsrigen nennen, aber wir können es leider nicht*“, weiter kommt man zu dem Schluss: „*An ein Makart-Denkmal dürfen wir uns in Salzburg jetzt nicht wagen.*“. Die Denkmalsituation wurde in den Jahren darauf anlassgebunden immer wieder aufgeworfen, doch bis heute existiert im öffentlichen Salzburger Stadtraum kein freistehendes Denkmal Makarts als bewusst gesetztes Erinnerungszeichen.

Der Makartsteg (Abb. 2) hingegen ist in seiner ursprünglichen Namensgebung und Substanz völlig aus dem Stadtbild gelöscht. Der Steg führte über die Salzach und verbindet den Hanuschplatz mit dem Makartplatz. Die ursprüngliche Brücke ging auf Bestrebungen des Makartsteg-Vereins zurück

⁷² o. A.: Dollfußplatz und Dollfußstraße, in: Salzburger Chronik für Stadt und Land, 16. August 1934, S. 7.

⁷³ Martin 1935, S. 5.

⁷⁴ o. A.: Ein Dr.-Dollfuß-Platz in Salzburg; in: Salzburger Volksblatt, 18. August 1934, S. 9.

⁷⁵ Kramml 2016, S. 436-438.

⁷⁶ o. A.: Umbenennungen; in: Salzburger Volksblatt, 22. April 1938, S. 7.

⁷⁷ o. A.: Salzburg und Makarts Tod; in: Salzburger Volksblatt, 5. Oktober 1934, S. 5.

⁷⁸ o. A.: Das Makartdenkmal im Wiener Stadtpark; Fremden-Zeitung, 15. Oktober 1898, S. 2.

und wurde von ihm finanziert. Die filigrane Eisenkonstruktion im Jugendstil auf zwei Pfeilern geht auf die Pläne von Eduard Svoboda und dem Wiener Architekten Franz Krauß zurück. Die Brücke wurde am 18. Juni 1905 für Fußgänger freigegeben.⁷⁹ 1922 ging der Steg in den Besitz der Stadt Salzburg über und wurde im darauffolgenden Jahr durch einen Gemeinderatsbeschluss in „Museumssteg“ umbenannt,⁸⁰ dieser Name dürfte sich jedoch nicht durchgesetzt haben, bei der Salzburger Bevölkerung war weiterhin die alte Bezeichnung gebräuchlich. Bis in die 1950er-Jahre waren beide Bezeichnungen zumindest in den Zeitungsberichten üblich. Wann eine offizielle Rückbenennung in Makartsteg erfolgte, ist nicht bekannt. Nach einer Sanierung im Jahr 1957 musste der baufällige Steg jedoch 1967 durch eine neue Eisenkonstruktion ersetzt werden. Diese rasch baufällig gewordene Brücke wurde 2000/01 durch die bis heute bestehende geschwungene Brücke der Architektengruppe HALLE 1 ersetzt. Die aktuelle Bezeichnung in „Marko-Feingold-Steg“ erfolgte 2021.

1.2. geschenkt und angekauft – Makarts Werke in Salzburger Museen

Die Gemälde von Hans Makart finden schon früh Aufnahme in europäischen Museen. So kauft die Berliner Nationalgalerie bereits 1877 das Kolossalgemälde *Venedig huldigt Caterina Cornaro* an. Die Hamburger Kunsthalle erwirbt 1881 den *Einzug Karl V. in Antwerpen*.

Nachfolgend soll versucht werden, die museale Eingliederung Makarts in seiner Heimatstadt Salzburg nachzuzeichnen. Die Bestandsgeschichte muss an dieser Stelle aufgrund unzureichender Dokumentation lückenhaft bleiben, es soll jedoch der Versuch unternommen werden, den Eingang der Ölgemälde Makarts in die Salzburger Museen nachzuverfolgen und somit einen Bestandsüberblick zu geben. Ein chronologischer Abriss über das Zustandekommen der aktuellen Makart-Sammlungen im SMCA und in der Residenzgalerie kann an dieser Stelle nicht getätigt werden. Dies bedürfte eines eigenen, quellenintensiven Studiums. Dennoch soll ein Überblick über die bis 1934 vorhandenen Bestände an Makart-Werken in der damaligen Salzburger Museumslandschaft gegeben werden. Dabei soll auch der Frage nachgegangen werden, inwiefern die Werke öffentlich zugänglich waren.

Noch 1909, in Erinnerung an Makarts 25. Todestag, beklagte Hans Widmann in der *Salzburger Volkszeitung*, dass es von Makart in Salzburg kein einziges Gemälde gäbe und im SMCA „nur

⁷⁹ Der Steg existierte bis 1966 in seiner ursprünglichen Form, nach Rostschäden wurde der Oberbau im Folgejahr ersetzt. 2001 kam es jedoch zu einer völligen Neugestaltung durch die Planergemeinschaft Halle 1.

⁸⁰ o. A.: Gemeinderats-Sitzung; in: Salzburger Wacht, 17. April 1923, S. 4.

einige unbedeutende Skizzen hängen“ sowie ein Gipsabguss seiner Hand und eine Totenmaske ausgestellt sind.⁸¹

1.2.1. Makart im Salzburger Museum Carolino Augusteum (Salzburg Museum)

Derzeit hat das Salzburg Museum in der Neuen Residenz 36 Gemälde von Hans Makart auf ihrer Sammlung-Online aufgeführt. 1834 als städtisches Museum von Vinzenz Maria Süß gegründet, sollte es dem kulturellen Ausverkauf und dem damit verbundenen Bedeutungsverlust der Stadt entgegenwirken. 1849 wurde das Museum von der Stadt übernommen, und 1850 erfolgte durch die Patronanz der Witwe Kaiser Franz I. die Umbenennung in „Salzburger Museum Carolino Augusteum“ – kurz SMCA. Die Stadt Salzburg stellte zunächst nur einen Raum im Getreidemagazin am unteren Gries, heute Franz-Josef-Kai, zur Verfügung. Da die Sammlung stetigen Zuwachs erhielt, war ein Mangel an Präsentationsfläche ein ständiger Begleiter, auch wenn sie über Jahre hinweg immer wieder erweitert wurde. Das Sammlungsprofil war ursprünglich auf die Bereiche Archäologie, Volkskunde und Kunstgewerbe ausgelegt. Doch gelangen vor allem durch Schenkungen auch immer wieder Gemälde von der Barockzeit bis zum 20. Jahrhundert Eingang in die Sammlung. Der Fokus lag dabei immer auf einen Salzburg-Bezug der Objekte. Eine Aufwertung der Gemäldesammlung und die Einrichtung einer eigenen Pinakothek wurde unter der Leitung von Julius Leisching (1865–1933) vorgenommen. Von 1921 bis 1933 Direktor des SMCA, verfolgte er eine wissenschaftliche Neuaufstellung der Sammlung. 1928 richtete er die Gemäldesammlung in den Räumen VIII–XI im zweiten Stock ein. Die Bildnismalerei des 19. Jahrhunderts fand im X. Raum ihre Aufstellung (Abb. 3) und war mit Werken von Barbara Krafft, Sattler, Stief, Makart, Axmann und Waldmüller bestückt⁸². Noch in den 1920er Jahren sah sich die Sammlung des SMCA mit der Kritik konfrontiert, dass sie lediglich ein einziges noch dazu als unbedeutend betrachtetes Gemälde von Hans Makart, dem einzigen Salzburger Maler mit internationalem Ruhm, besäße.⁸³ Auf welches Werk sich der Verfasser, Anton Faistauer in seinem Vortrag von 1919 bezieht, bleibt jedoch unklar.

Die früheste Erwerbung des Museums stammt vom Künstler selbst, es handelt sich um die Ölskizze für den Festwagen der Künstlergenossenschaft.⁸⁴ Die Witwe, Bertha Gräfin Strachwitz-Makart, schenkte dem Museum 1890 ein Porträt Makarts,⁸⁵ gemalt von dessen Schüler Carl

⁸¹ Widmann 1909, S. 3.

⁸² Slg. Kat. Salzburg 1931, S. 13.

⁸³ Faistauer 1961, S. 92.

⁸⁴ Frodl 2013, WV 373, S. 231. Seit dem zweiten Weltkrieg ist das Werk verschollen.

Eine umfassende Erwerbsanalyse des Makart-Bestandes aus dem SMCA ist bis heute ausständig und kann auch an dieser Stelle nicht nachgeholt werden. Ich stütze diesen Teil der Arbeit zumeist auf den Angaben im Werkverzeichnis von Frodl.

⁸⁵ Salzburg Museum, Inv. Nr. 425-37.

Brünner (1847–1918) und eine Handzeichnung.⁸⁶ Aus dem Besitz von Johann Rüsse mayr gelangten 1868 neben Fotografien des Gemäldes *Moderne Amoretten* auch eine Ölskizze „nach einem Motiv aus den Nibelungen“ und eine Handzeichnung aus dem Jahr 1858 an das Museum.⁸⁷ 1882 schenkte Carl von Frey unter anderem die gebrauchsgrafische Arbeit Makarts zu einer *Eintrittskarte für das vaterländische Museum Carolino Augusteum der Landeshauptstadt Salzburg*.⁸⁸

Erst in den 1930er-Jahren konnte das SMCA seinen Bestand an Makart-Werken durch gezielte Ankäufe und Schenkungen kontinuierlich ausbauen. Unter dem Direktor Julius Leisching kam es zu mehreren Zuwächsen, der wohl bedeutendste Erwerb gelang ihm bereits 1921 mit dem Porträt von *Clothilde Beer*,⁸⁹ der Cousine Makarts. 1925 wurde die kleinformatige Genreszene *Ruheplatz*⁹⁰ von Otto Neugebauer an das Museum geschenkt. Sowohl die Skizze zur *Sub Rosa*,⁹¹ als auch das Porträt von *Luise Rohrweck*⁹² gelangten 1928 in den Bestand des SMCA. Beide Schenkungen ermöglichten Makart „nunmehr in seinem Werdegang zu beobachten“⁹³. Im darauffolgenden Jahr konnte das Porträt von Josef Mielichhofer⁹⁴ und eine nicht näher definierte Jugendzeichnung des Künstlers für das Museum gewonnen werden. Bei einer Auktion im Dorotheum vom 17. bis 19. Februar 1930 wurde Makarts *Selbstporträt* von 1878 angekauft.⁹⁵ Violetta Freiin von Waldberg schenkte dem Museum im Oktober 1933 ein Damenporträt „in echt Makart'scher Malkunst“⁹⁶, zusammen mit einer aus dem Nachlass stammenden spanischen Truhe aus dem 16. Jahrhundert aus dem Besitz von Alice Gräfin Spaar und sechs erneut nicht näher definierte Handzeichnungen und Entwürfe Makarts. Auf Wunsch der Schenkerinnen fanden Porträt und Truhe umgehend Aufstellung in der „Abteilung der Makart-Bilder“⁹⁷.

Aufgrund dieses Zuwachses wurden Makarts Porträts in der Gemäldesammlung ab 1933 auf einer eigenen Wand präsentiert, sie wurden damit in der Dauerausstellung der Öffentlichkeit zugänglich.⁹⁸

⁸⁶ Salzburger Volksblatt, 22. April 1890, S. 3.

⁸⁷ Slg. Kat. Salzburg 1868. Die Ölskizze konnte nicht identifiziert werden.

⁸⁸ Slg. Kat. Salzburg 1882.

⁸⁹ SMCA Inv. Nr. 365/42, Frodl 2013, WV 362, S. 205

⁹⁰ SMCA Inv. Nr. 728/25, Frodl 2013, WV 17, S. 56.

⁹¹ SMCA Inv. Nr. 198/28, Frodl 2013, WV 443, S. 265.

⁹² SMCA Inv. Nr. 165/28, Frodl 2013, WV 89, S. 80.

⁹³ o. A.: Städtisches Museum Carolino Augusteum Salzburg, in: Salzburger Wacht, 9. April 1929, S. 6.

⁹⁴ SMCA Inv. Nr. 119/29, Frodl 2013, WV 152, S. 107.

⁹⁵ Aukt. Kat. Wien, Dorotheum, 401, 17.-19.2.1930, Kat. Nr. 68, Abb. Taf. 5; SMCA Inv. Nr. 61/30, Frodl 2013, Nr. 355, S. 202.

⁹⁶ o. A.: Das Stadtmuseum in Salzburg; in: Salzburger Chronik, 7. Oktober 1933, S. 13.

Es handelt sich hierbei um das Porträt *Freiin von Waldberg* von 1883. SMCA Inv. Nr. 107-33, Frodl 2013, WV 501, S. 292. Nach Frodl ist die richtige Bezeichnung: *Porträt Frau Platschek, Mutter Violetta von Waldbergs*.

⁹⁷ o. A.: Das Stadtmuseum in Salzburg; in: Salzburger Chronik, 7. Oktober 1933, S. 13.

⁹⁸ Silber 1934, S. 18.

1.2.2. Makart in der Residenzgalerie

Obwohl die regionale Kunst im städtischen Museum Carolino Augusteum präsent war, wurde das Bedürfnis in Salzburg eine hochrangige Gemäldesammlung zu etablieren, ab dem Ersten Weltkrieg intensiv diskutiert. Am 22. Mai 1919 hielt Anton Faistauer einen Vortrag mit dem provokanten Titel *„Ist Salzburg eine Kunststadt?“* im Wiener Saal des Mozarteums.⁹⁹ Er kritisierte das derzeitige Kulturleben in Salzburg und betonte das Erfordernis einer neuen Entwicklung in der österreichischen Malerei. Faistauer argumentiert, dass eine gründliche Kenntnis der alten Kunst für die Ausbildung der neuen Generation unerlässlich sei und schlug daher die Gründung einer repräsentativen Gemäldegalerie und eines Galerievereins vor. Diese sollte neben Leihgaben aus Klöstern, privaten Sammlungen gleichsam mit Leihgaben aus Wiener Museen bestückt werden. Seine Bestrebungen fanden Unterstützung im Historiker und Staatsarchivar Franz Martin (1882–1950) und dem Landeskonservator Eduard Hütter (1880–1968). 1923 kam es dann zur Gründung der Residenzgalerie.¹⁰⁰ Für Landeshauptmann Dr. Franz Rehr war die Museumsgründung politisch motiviert. So sollte diese Neugründung der Stärkung des Landesbewusstseins und der Förderung des Fremdenverkehrs dienen. Zusätzlich war der Anspruch gegeben, die Gemäldesammlung als kulturelles Leuchtturmprojekt neben den Salzburger Festspielen zu etablieren. Vorrangig sollte die Residenzgalerie Salzburg ein Ersatz für die nach der Säkularisation 1803 – während der Napoleonischen Kriege – verloren gegangene Kunstsammlung des Erzstiftes Salzburg sein. Intendiert waren ein hoher Qualitätsanspruch und ein Schwerpunkt im Barock.

Dem neuen Museum wurden vorerst nur sechs Räume im dritten Stock der Salzburger Residenz als Präsentationsfläche zur Verfügung gestellt. Die erste Ausstellung speiste sich aus Leihgaben von österreichischen Museen, kirchlichem und privatem Besitz. Gezeigt wurden gotische, niederländische und italienische Kunstwerke, ein separater Saal war ausschließlich der barocken Salzburger Kunst gewidmet. Anton Faistauer blieb dem Museum als Direktoriumsmitglied eng verbunden und übernahm die Aufstellung und Hängung der Sammlung.¹⁰¹ Die räumliche Erweiterung von 1924 ermöglichte die Schaffung eines Museumsrundgangs, führte jedoch auch zu einem Bedarf an weiteren Kunstwerken. Ein großes Augenmerk wurde auf die Kunst des 19. Jahrhunderts gelegt. Auf Anregung Faistauers wandte sich Direktor Dr. Franz Martin (1882–1950) an die Österreichische Galerie, um die Möglichkeit zu prüfen, Gemälde Makarts als Leihgabe für die Residenzgalerie zu erhalten:

„Wir freuen uns ungemein darüber, da in Salzburg als der Geburtsstadt Makarts das Fehlen repräsentativer Arbeiten desselben von der Öffentlichkeit stets schwer

⁹⁹ Faistauer 1961.

¹⁰⁰ Zur Geschichte der Residenzgalerie siehe: Plasser 1998; Juffinger/Plasser 2007; Duck/Habersatter 2023.

¹⁰¹ Plasser 1998, S. 65 und S. 70. und jüngst Habersatter 2023, S.22.

empfunden wurde und auf diese Weise auch die Frage der Einbeziehung des 19. Jahrhunderts in unserer Schaustellung, wo nur ein Raum hierfür zu Gebote steht, mit einem Schlage und in würdiger Weise erledigt wird.“¹⁰²

Entliehen wurden folgende vier Werke: das Deckengemälde *Die vier Weltteile*,¹⁰³ der *Turmfassade*,¹⁰⁴ die *Seitenansicht*¹⁰⁵ der gotischen Kirche und das *Blumenstück*.¹⁰⁶ Die ausgewählten Werke stellten Makarts architekturgebundenes Œuvre in den Mittelpunkt. Die Übernahme erfolgte am 16. Juni 1924 und war zunächst auf fünf Jahre begrenzt.¹⁰⁷

Faistauer richtete im dazugewonnenen XIII. Raum den Makartsaal ein (Abb. 4), er bildete den Schlusspunkt der Sammlungspräsentation.¹⁰⁸ Die Bestückung des Saales wurde neben den Leihgaben aus der Österreichischen Galerie mit der Leihgabe des Gemäldes *Spielende Kinder* – welches heute als verschollen gilt – und nur von 1924 bis 1926 in der Residenzgalerie ausgestellt war – ergänzt.¹⁰⁹ Damit konnte die Präsenz von Makarts Werken in Salzburg ausgebaut werden. Für den Kunsthistoriker und Restaurator Josef Mühlmann signalisierte die Anlage des Makartsaals eine Veränderung der Bewertung des Malers:

„Makart gilt heute vielen als Schmierer, im günstigsten Sinne als gewandter Dekorationsmaler. Er ist Dekorateur im höchsten Sinne, er ist aber auch als Maler im wirklichen Sinne des Wortes zu den Großen zu zählen.“¹¹⁰

Ob der im Oktober 1924 gehaltene kulturgeschichtliche Vortrag des Direktors des SMCA, Julius Leisching, in dem er Makart die Hauptaufmerksamkeit widmete, in Zusammenhang mit der Neuaufstellung der Residenz steht, ist nicht belegbar. Leisching charakterisiert darin vor allem Makarts Malweise anhand des eigenen Bestandes an Gemälden und Skizzen.¹¹¹

Da sich die Residenzgalerie selbst finanzieren musste, hatte Dr. Martin kein reguläres Ankaufsbudget zur Verfügung. Zwischen 1923 und 1938 gelang es ihm, 32 Werke für die Sammlung zu erstehen.¹¹² Der als bedeutendster Ankauf in diesem Zeitraum gewertete Sammlungszuwachs erfolgte 1926. Dabei handelte es sich um das um 1871 entstandene Porträt seiner ersten Ehefrau Amalie Makart. Das Gemälde blieb nach der Nachlassauktion von 1885 im

¹⁰² AdB Z161/1924, Brief Dr. Martin an die Direktion der Österreichischen Staatsgalerie, vom 10. März 1924.

¹⁰³ Belvedere, Inv. Nr. 428.

¹⁰⁴ Belvedere, Inv. Nr. 417/1.

¹⁰⁵ Belvedere, Inv. Nr. 417/2.

¹⁰⁶ Belvedere, Inv. Nr. 3745.

¹⁰⁷ 2. Jahresbericht der Residenzgalerie 1924, zitiert nach Plasser 1998, Anhang 2, S. 299.

¹⁰⁸ Plasser 1998, S.70.

¹⁰⁹ Plasser 1998, S. 98.

¹¹⁰ Mühlmann 1924, S. 3.

¹¹¹ o. A.: Theater, Kunst und Literatur.; in: Salzburger Chronik, 28. Oktober 1924, S. 5.

¹¹² Plasser 1998, S. 105.

Besitz der Familie und wurde 1926 vom Sohn, Hans Makart jun., an das Dorotheum verpfändet. Nachdem er es nicht mehr auslösen konnte, wurde es in der 371. Kunstauktion am 21. Juni 1926 aufgelistet und konnte um 1.700 Schilling von der Residenz erworben werden.¹¹³ Trägt das Werk heute die begehrte Nr. 1, so war es in der Inventarliste von Dr. Martin aus dem Jahre 1927 als Nr. 9 verzeichnet.¹¹⁴

1929 kamen erste Überlegungen hinsichtlich einer zusätzlichen Einrichtung eines Makart-Zimmers in der Residenz auf. Ebenso hegte man die Hoffnung, durch weitere Leihgaben sogar „*ein kleines, aber wertvolles Makart-Museum*“¹¹⁵ zustande zu bringen. Diese Überlegungen wurden jedoch nie realisiert.

¹¹³ Plasser 1998, S. 109.

¹¹⁴ Sie hierfür: Habersatter 2023, S. 26, Abb. 8.

¹¹⁵ o. A.: Eine Gedenktafel für Hans Makart, in: Salzburger Volksblatt, 29. August 1929, S. 6.

2. 1934 „Frühlingserwachen“ in Salzburg – zum 50. Todestag

Wie in der vorhergehenden Darstellung herausgearbeitet wurde, waren Makarts Werke in Salzburg durchaus öffentlich zugänglich und präsent. Dies sollte sich jedoch zu seinem 50. Todestag im Jahr 1934 erstmals zu einer Personale steigern. Bereits im Frühjahr 1933 berichtet der Autor mit dem Kürzel I.C. in der Tageszeitung *Neues Wiener Tagblatt* von den ersten Vorbereitungen für zwei Ausstellungen anlässlich Makarts 50. Todestages.¹¹⁶ Dessen Werke sollten in Salzburg aber auch in Graz gezeigt werden, als Auftakt zu den Feierlichkeiten, an denen sich Wien sicher noch beteiligen würde, wie der Autor überzeugt war. In Wien wird Makart 1933 jedoch nicht in Form einer Ausstellung gewürdigt, sondern durch ein historisches Bühnendrama. Verfasst von Richard Duschinsky, stand der Fünfkter am Theater in der Josefstadt von November bis Dezember 1933 auf dem Spielplan. Das Drama, angesiedelt im Wien der Jahre 1879–1884, behandelt zentrale Episoden aus Makarts Leben, beginnend mit Makarts Karrierehöhepunkt, dem Festzug zur Silberhochzeit und endet mit dem Tod des Künstlers. Im Fokus steht allerdings vielmehr die Beziehung von Bertha Linda zum Maler. Die Bühnenfigur des Malers, dargestellt von Anton Edthofer, entspricht dem Stereotyp des von der Damenwelt umworbenen Künstlerfürsten. Das Stück polarisierte auf mehreren Ebenen, so traf es kurz vor der Premiere auf starken Protest seitens der Hinterbliebenen Makarts. Die Familie Lindas forderte eine Änderung der Darstellung von Bertha Linda, der späteren zweiten Frau Makarts, gespielt von Lili Darvas. Dies führte zu einer Abänderung des Vornamens von Bertha auf Wera.¹¹⁷ Den größten Einspruch erhob jedoch die Familie Makarts, nach dem Hans Makart jun. der Generalproben beiwohnte, ging dieser sogar gerichtlich gegen das Drama vor.¹¹⁸ Gegenstand des Einwandes war die nicht abgesprochene Ausweitung des Stückes bis zu Makarts Tod. Ursprünglich wurde mit der Familie ein Ende mit dem Tod der ersten Frau Amalie fixiert. Letztendlich konnte man sich einig werden, und die Premiere fand am 10.11.1933 statt. Während der Autor mit den Initialen J. C. W. Duschinskys Schauspiel als „[...] *ein sehr schlechtes Stück* [...]“ bewertet, lobt er die Umsetzung von Direktor Preminger und das von Otto Niedermoser gestaltete Bühnenbild von Makarts Atelier ab dem dritten Akt.¹¹⁹ Makart wird damit in jener Kunstgattung rezipiert, auf die er selbst durch Bühnenbilder, Vorhänge und Kostüme prägend einwirkte – dem Theater.

In Hinblick auf Makarts bevorstehenden 50. Todestag stellte die Leitung des Salzburger Stadtverschönerungsvereins im Jänner 1933 erneut die Frage nach einem sichtbaren Zeichen der Erinnerung. „*Zu einem Denkmal im größeren Stil wird es kaum langen, aber immerhin wäre eine*

¹¹⁶ I.C. 1933, S. 11.

¹¹⁷ o. A.: Die „Makart“-Premiere in der Josefstadt; in: Die Stunde, 3. November 1933, S.6.

¹¹⁸ o. A.: Die Familie Hans Makarts erhebt Einspruch; in: Die Stunde, 10. November 1933, S. 6.

¹¹⁹ J. C. W. 1933, S. 6.

*Pflicht der Dankbarkeit gegenüber Hans Makart erfüllt, wenn wenigstens an seinem Geburtshaus (Residenz) eine Gedenktafel angebracht werden würde.*¹²⁰ Anfang Dezember desselben Jahres wird diese Bestrebung erneut vom Salzburger Stadtverschönerungsverein angeregt. Dabei verweist man auch auf den wirtschaftlichen Faktor für die kämpfende Künstlerschaft. Angedacht wäre nun ein kleines Denkmal am Makartplatz oder eine Gedenktafel an der Residenz. Zusätzlich diskutierte man die Möglichkeit eines Makart-Künstlerzimmers in der Residenz – *„Damit wäre für Salzburg auch eine neue Sehenswürdigkeit geschaffen.“*¹²¹ Die Kosten sollten durch Spenden finanziert werden,¹²² doch die Vorschläge wurden nicht realisiert.

Zu einer Einzelausstellung Makarts in Österreich sollte es jedoch erst 1934 in Salzburg kommen.

2.1. Ausstellung 1934 – der 50. Todestag im Salzburger Kunstverein

Die Ausstellung von 1934 erhält ihre Prägnanz in der Rezeptionsgeschichte Makarts dadurch, dass es sich seit der Präsentation von 1908 in der Galerie Miethke in Wien um die erste größere Zusammenstellung seiner Werke handelt. Anlässlich seines 50. Todestages gelang es erstmals, eine Personale in seiner Geburtsstadt Salzburg zu realisieren.

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die Makart-Gedächtnisausstellung zumeist in den Quellen mit der zeitgleich veranstalteten Jubiläumsausstellung des 1884 gegründeten Salzburger Kunstvereins¹²³ anlässlich seines 90-jährigen Bestehens zusammengefasst wird. Daher wird in diesem Kapitel auf beide Ausstellungen Bezug genommen. Die Organisation oblag dem Salzburger Kunstverein unter dem Vorsitz von Oberbaurat Moritz Stummer von Traunfels (1875–1946),¹²⁴ für die Präsentation der Werke wurden Räume im Künstlerhaus zur Verfügung gestellt.

Die Makart-Gedächtnisausstellung von 1934 wurde in der Forschung bis her kaum beachtet, lediglich Schaffer definiert sie als *„eine schnell zusammengestellte Retrospektive“*.¹²⁵ Aufgrund der vorgefundenen Quellenlage ergeben sich folgende Überlegungen hinsichtlich der Rekonstruktion für die Planungsgeschichte. Ob bereits 1933, wie in dem Bericht des *Neues Wiener Tagblatt* hingewiesen wurde, konkrete Pläne für eine Makart-Ausstellung generiert wurden, lässt sich nicht nachvollziehen. Durch die Leihanfrage Ende Februar von Heinrich Schwarz, Kustos der Österreichischen Galerie, an das Direktorium der Residenzgalerie für Makarts Gemälde *Amalie*

¹²⁰ o. A.: Anlässlich des 50. Todestages Hans Makart; in: Salzburger Volksblatt, 27. Januar 1933, S. 7.

¹²¹ o. A.: Makart-Gedenkjahr; in: Salzburger Volksblatt, 13. Dezember 1933, S. 6.

¹²² o. A.: Makarts 50. Todestag; in: Salzburger Chronik, 13. Dezember 1933, S. 7.

¹²³ Zur Geschichte des Kunstvereins siehe: Svoboda 1994.

¹²⁴ Von 1931-1939 hatte er das Amt des Präsidenten der Künstlergenossenschaft in Salzburg inne.

¹²⁵ Ebner/Schaffer 2007, S.306.

Makart¹²⁶ kann von einem Planungsbeginn mit spätestens Ende Februar für die Salzburger Ausstellung ausgegangen werden. Demnach standen zumindest sieben Monate für die Durchführung der Ausstellung zur Verfügung.

Dr. Martin lehnte zunächst die Anfrage von Schwarz ab, da es hierbei zu einer terminlichen Überschneidung mit der Jubiläumsausstellung im Salzburger Künstlerhaus gekommen wäre, welcher man den Vorrang gebot. Man einigte sich jedoch im März darauf, das Gemälde bereits Ende September aus Venedig zurück nach Salzburg zu schicken, damit es rechtzeitig in der Makart-Ausstellung zu sehen sein werde.¹²⁷ Die Sonderrolle, die dem Makart-Jubiläum beigemessen wird, zeigt sich ebenfalls in der ersten Ankündigung am 14. April 1934.¹²⁸ Im Bericht über die letzte Ausschusssitzung des Salzburger Kunstvereins hatte man sich darauf geeinigt, die Hauptversammlung nicht wie üblich im Juni, sondern auf den 3. Oktober – dem Todestag Hans Makarts – zu verlegen. Sowohl der Direktor der Residenzgalerie Dr. Martin als auch der seit 1933 amtierende Direktor des städtischen Museums, Dr. Max Silber, haben ihr Mitwirken zugesagt und stellen Werke aus ihren Institutionen für beide Ausstellungen zur Verfügung.

Die Schau war vom 7. Oktober bis 4. November täglich von 10 bis 13 Uhr und 15 bis 18 Uhr geöffnet, der Eintritt betrug 50 Groschen.¹²⁹ Konzeptionell sollte ein Überblick über die künstlerischen Produktionen der in Salzburg tätigen und schon verstorbenen Künstler zwischen 1844 und 1934 gegeben werden. Die Intention galt einer „*Ehrung der toten Salzburger Künstler in der Zeitspanne des Bestandes des Salzburger Kunstvereins*“¹³⁰. Man besann sich auf die salzburgspezifischen historischen Leistungen im Bereich der bildenden Kunst. Die Eröffnung fand nach der Jahreshauptversammlung¹³¹ des Vereins am 7. Oktober 1934 im Künstlerhaus um 11 Uhr statt. Nach der Begrüßung durch den Vorsitzenden des Kunstvereins, Moritz Stummer von Traunfels, hielten Oberregierungsrat Dr. Wattek und Professor Funke einen Vortrag über die Geschichte des Kunstvereins.¹³² Im Anschluss wurde die Ausstellung durch Landeshauptmann-Stellvertreter Dr. Adolf Schemel für eröffnet erklärt.

Präsident Stummer von Traunfels formulierte in seiner Ansprache bei der Eröffnungsfeier einen Appell an die Öffentlichkeit, „*dem Wirken des Kunstvereines jenes kunstfreudige Verständnis*

¹²⁶ siehe hierfür SLA, Misc 37, Residenzgalerie 1923-1939, Erwerbungen, Drei Briefe von Heinrich Schwarz an Hofrat Martin vom 23. Februar, 9. März und 15. März 1934, zitiert nach Plasser 1998, S. 109, Anm. 67. Ausführlicher in Kapitel 2.3. Makart in Internationalen Ausstellungen, S. 33-34.

¹²⁷ Siehe Plasser 1998, S. 109 und Anm. 67.

¹²⁸ o. A.: Vom Salzburger Kunstverein; in: Salzburger Volksblatt, 14. April 1934, S. 9.

¹²⁹ o. A.: Jubiläumus- und Makart-Ausstellung; in: Salzburger Chronik, 10. Oktober 1934, S. 7

¹³⁰ o. A.: Mozart-Gedächtnisausstellung im Künstlerhaus; in: Salzburger Chronik, 6. Oktober 1934, S. 8.

¹³¹ Die für Juli geplante Jahreshauptversammlung wurde extra auf den 3. Oktober 1934 verlegt.

¹³² o. A.: Salzburger Künstlerhaus; in: Salzburger Volksblatt, 8. Oktober 1934, S. 6.

entgegen zu bringen, das in früheren Zeiten die Salzburger Bevölkerung bewiesen“ habe.¹³³ Landeshauptmann-Stellvertreter Dr. Adolf Schemel äußerte bei der Eröffnung den Wunsch, dass der Kunstverein „wieder so wie einst in das Leben der Bevölkerung Eingang finde“.¹³⁴ Eine ähnlich zukunftsorientierte bzw. fast bittende Intention formulierte auch der Autor in der Salzburger Chronik, „daß die Salzburger Bevölkerung sich doch die kleine Mühe nehme, die toten großen Künstler unserer Vaterstadt kennen zu lernen“.¹³⁵ Durch die repräsentative Werkauswahl beider Ausstellungen sollte vor allem das heimische Publikum für die bildende Kunst in Salzburg sensibilisiert werden. Vorrangiges Ziel beider Expositionen war es demnach, das Image Salzburgs, welches sich seit den 1920er-Jahren als Musik-, Mozart- und Festspielstadt definierte, um das als Kunststadt zu erweitern und im kollektiven Gedächtnis der Bevölkerung zu verankern.

Über die ausgestellten Exponate beider Ausstellungen und ihre Präsentation war bislang nur wenig bekannt, da aufgrund der finanziellen Situation auf einen begleitenden Katalog verzichtet wurde.¹³⁶ Berichte in der Tagespresse geben jedoch wertvolle Hinweise zu den ausgestellten Künstlern und der räumlichen Aufteilung im Künstlerhaus. Angesichts dieser mangelnden Dokumentation sind die wenigen vorhandenen Ausstellungsrezensionen eine wichtige Informationsquelle. Nimmt man das alles zusammen, ergibt sich ein chronologischer Aufbau für die Jubiläumsausstellung des Kunstvereins.¹³⁷ Für den retrospektiven Teil der Schau wurden vier Atelierräume und der Korridor an der Ostseite des Kunstvereins genutzt (Abb. 5). Der Rundgang gliedert sich in Epochenräume und begann rechts vom großen Saal, mit Künstlern die noch unter Kardinal Fürst Schwarzenberg, dem Gründer des Kunstvereins, tätig waren. Hierzu zählten Werke von Johann Fischbach, Michael und Hubert Sattler, Georg Pezolt, Johannes Berger und Jost Schiffmann. Im nächsten Raum wurden Werke von Eduard Gebbe, Hans Brunner, Ferdinand Axmann und Toni Ethofer präsentiert. Anschließend nahm Leo von Reiffenstein die ganze Breitseite ein, dazu noch Jaumann, Franz von Pausinger und Bruno Hohlfeld. Im letzten Raum waren Künstler der Gegenwart vertreten, etwa mit Hinterholzer, Josef Mayburger, Julius Ullmann, Walter Kölbl und als Abschluss Anton Faistauer.¹³⁸ Aus Platzgründen wurden auch Werke in den Gängen präsentiert. Dort waren schließlich Werke von Adele Esinger, Luise Max Ehrler, Milich-Mielichhofer, Ludwig Hans Fischer, Hans Nowack, Hans Temple, Josef Gold und auch einige Plastiken von Hubert Spannring zu sehen.¹³⁹

¹³³ o. A.: 90 Jahre Kunstverein; in: Salzburger Chronik, 8. Oktober 1934, S.3.

¹³⁴ Ebd., S. 4.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Kerschbaumer 1994, S. 150.

¹³⁷ o. A.: Mozart-Gedächtnisausstellung im Künstlerhaus; in: Salzburger Chronik, 6. Oktober 1934, S. 8.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Glaser 1934 (SV) b, S.6.

Hans Makart kommt – anlässlich seines 50. Todestages – eine Sonderstellung innerhalb des größeren Ausstellungskonzeptes zu, dies spiegelt sich auch in der räumlichen Präsentation wieder. Für Makarts Werke wurde der große Ausstellungssaal des Künstlerhauses mit 200 qm Fläche zur Verfügung gestellt. Die Anzahl der versammelten Makarts wurde mit „fast 20 Werke“¹⁴⁰ in der Tagespresse angegeben, darunter sowohl Gemälde als auch Ölskizzen. Auf Basis der vorgefundenen Rezensionen konnten erstmals 15 Werke identifiziert werden.¹⁴¹ Die Objekte kamen vornehmlich aus den Beständen der Residenzgalerie Salzburg, des Salzburger Museum Carolinum Augusteum, dem Besitz der Stadt Salzburg und wurden um Leihgaben aus Salzburger und Wiener Privatbesitz ergänzt. Als zweifelsfrei gesicherte Werke, da sie namentlich erwähnt werden, zählen das Porträt seiner ersten Frau Amalie aus der Residenzgalerie und das Kolossalgemälde *Frühling* aus dem Besitz der Stadt Salzburg – nur für das Letztgenannte kann auch die räumliche Disposition rekonstruiert werden. Als dominierendes Werk des Raumes, nahm das Kolossalgemälde die gesamte Fläche der Stirnwand gegenüber dem Eingang ein und lag somit in direkter Blickachse des eintretenden Besuchers.

Das Ölgemälde *Der Frühling* war das letzte monumentale Werk, an dem der Maler bis zu seinem Tod 1884 gearbeitet hatte. Das 3,6 x 6,7 m dimensionierte Gemälde war Teil eines Zyklus über die vier Jahreszeiten, welche von der Kunsthandlung O. H. Miethke 1881 beauftragt wurde. Bis zum Tode H. O. Miethke blieb es in dessen Besitz, obwohl es mehrfach in der Galerie ausgestellt wurde.¹⁴² Am 06.05.1918 wurde Miethkes Nachlass bei der Kunstauktion Wawra versteigert, doch auch hier wurde das Bild nicht verkauft.¹⁴³ Das Gemälde fand zunächst ab 1919 als Dauerleihgabe im Museum der Stadt Wien einen musealen Aufbewahrungsort. 1934 gelangt es erneut in den Kunsthandel und wird im Wiener Auktionshaus S. Kende gelistet.¹⁴⁴ In Salzburg erwachte das Interesse an einem Erwerb des Gemäldes. Auf Initiative einiger Kunstfreunde in Salzburg versuchte man, genügend finanzielle Mittel für den Ankauf zu akquirieren und setzte sich auch mit der Stadtregierung in Verbindung.¹⁴⁵ Diese lehnte jedoch eine Finanzierung, unter anderem mit Hinblick auf eine zukünftige Unterbringung des Kolossalgemäldes, ab.¹⁴⁶ Das Gemälde kam am 20. April 1934 zur Versteigerung und wurde mit einem Preis von 2.500 Schilling ausgerufen.¹⁴⁷ Der Salzburger Kunstverein konnte zwar 3.000 Schilling aufbringen, aber es war der Wiener Glasfabrikant Leopold Weinstein, der das Werk schließlich um 4.900 Schilling erstand. Das

¹⁴⁰ o. A.: Salzburger Briefe; in: Innsbrucker Nachrichten, 18. Oktober 1934, S. 9.

¹⁴¹ Für die tabellarische Auflistung im Appendix.

¹⁴² Natter 2003, S.33.

¹⁴³ Aukt. Kat. Wien, Wawra, 251, 6.5.1918, Kat. Nr. 56, Abb. Taf. 14.

¹⁴⁴ Aukt. Kat. Wien, S. Kende, 91, 20.4.1934, Kat. Nr. 70, Abb. Taf. 1.

¹⁴⁵ Ebner/Schaffer nennen den Dirigent Viktor Keldorfer und den Maler Max von Poosch. Siehe: Ebner/Schaffer 2007, S. 307-308.

¹⁴⁶ o. A.: Makart.; in: Salzburger Volksblatt, 14. April 1934, S. 15.

¹⁴⁷ o. A.: Ein Makart-Gemälde wird versteigert.; in: Die Stunde, 18. April 1934, S. 3.

Gemälde wurde nach dem Gebot der Stadt Salzburg geschenkt und umgehend überstellt. Der Erwerb wurde in der Salzburger Tagespresse breit kommentiert. Der Autor mit dem Kürzel P. K. erachtete den Erwerb für Salzburg als sinnvoll, da „so *Lebensanfang und Lebensende ihres großen Sohnes*“ in Salzburg vereint seien.¹⁴⁸ Ab dem 13. Mai 1934 wurde *Der Frühling* im Salzburger Künstlerhaus ausgestellt, aus Platzmangel jedoch ohne den mitgelieferten Rahmen. Das Gemälde konnte täglich von 10 bis 12 und 16 bis 19 Uhr besichtigt werden, Eintritt für Fremde 1. – Schilling, für Einheimische 50 Groschen bzw. 20 Groschen.¹⁴⁹ Das Werk war mindestens bis Ende Juni zugänglich, am 28. Juni wurde es von Landeshauptmann Dr. Rehl besichtigt.¹⁵⁰ Der Kulturredakteur des *Salzburger Volksblatts*, Dr. Otto Kunz,¹⁵¹ nahm die singuläre Präsentation von Makarts *Der Frühling* im Künstlerhaus als Anlass, das Gemälde und den Künstler in einem Aufsatz vom 15. Mai 1934 eingehend zu besprechen.¹⁵² Der Autor stellt seine Empörung über den geringen Ausrufpreis an den Beginn, fühlt sich durch diese „*Mißwertung der Kunst persönlich schwer betroffen und fand harte Worte gegen ein so unverdientes Bilderschicksal*“¹⁵³. Nach einer ausführlichen Besprechung des Formates, des Bildmotives und der Technik kommt Kunz zu folgendem Ergebnis:

„Im Gesamten: ein zwiespältiger Eindruck. Aus manchen Teilen des Bildes spricht das Genie des Malers, aus vielen aber die Routine eines Dekorateurs. Machen wir zwischen beiden einen fünfzigprozentigen Ausgleich, so werden wir nicht weit vom richtigen Urteil sein.“¹⁵⁴

Abseits dieser zwei namentlich genannten Werke waren laut einem Bericht in den *Salzburger Museumsblätter* in der Gedächtnisausstellung „*sämtliche im Besitz des Stadtmuseums befindliche Gemälde aus Makarts Hand dort vereinigt*“.¹⁵⁵ Zusätzlich zu dem Gemälde *Amalie Makart* aus der Sammlung der Residenzgalerie Salzburg dürften sich nach der Beschreibung „*Wie eine Fontäne schießt ein Blumengarbe auf Türkisblauem Grund auf*“¹⁵⁶ auch das *Blumenstück* von 1884 ausgestellt gewesen sein, welches sich zum Ausstellungszeitpunkt als Leihgabe der ÖG in der Galerie befunden hat. Ob auch die anderen drei Leihgaben – das Deckengemälde *die vier Weltteile* und die beiden Architekturentwürfe zur gotischen Grabkirche St. Michael – ausgestellt wurden, muss indes offenbleiben.

¹⁴⁸ P. K. 1934, S. 7.

¹⁴⁹ o. A.: Künstlerhaus.; in: Salzburger Chronik für Stadt und Land, 12. Mai 1934, S. 8.

¹⁵⁰ o. A.: Salzburger Volksblatt, 30. Juni 1934 S. 9.

¹⁵¹ Dr. iur. Otto Kunz (1880-1949) war Kulturjournalist, Bibliothekar und Leiter des Mozarteums.

¹⁵² Kunz 1934 (SV), S. 6-7.

¹⁵³ Ebd., S. 6.

¹⁵⁴ Ebd., S. 7.

¹⁵⁵ Salzburger Museumsblätter, 13. Jahrgang, Nr. 4, Juni-Oktober 1934, Spalte 7.

¹⁵⁶ Ubell 1934, S. 2.

Bei der Leihgabe aus Wiener Privatbesitz „*einer Dame in schwerem Renaissancekostüm*“ handelte es sich um das Porträt *Gräfin Pálffy / Die Betende – eine schöne Frau der Wiener Gesellschaft* aus dem Besitz von Präsident Dr. Georg Günther.¹⁵⁷ Die Leihgaben aus Salzburger Privatbesitz stammen zum einen von Feldmarschallleutnant Karl Wöllner, dem Ehemann von Ida Rüsse-mayer. Es handelt sich hierbei um das Porträt von *Katharina Rüsse-mayer*¹⁵⁸ und das Doppelporträt von *Ida und Risa Rüsse-mayer*.¹⁵⁹ Zusätzlich wurde noch das Gemälde *Romeo und Julia*¹⁶⁰ aus Salzburger Privatbesitz ausgestellt. Frodl gibt als Eigentümer den Baumeister Hans Naaf an.¹⁶¹

Daher ist gesichert davon auszugehen, dass diese Werke für die Ausstellung zur Verfügung gestellt wurden und präsent waren. Unsicher bleibt, ob das Porträt der Mutter Makarts, Katharina Makart,¹⁶² welches 1929 für die Residenzgalerie angekauft wurde, ebenfalls präsentiert wurde. Das Gemälde, von Dr. Franz Martin auf Hinweis des Sohnes Makarts als Werk von Johann Baptist Alois Makart d. Ä. in die Sammlung aufgenommen, wurde erst 1974 von Frodl als Makart-Original identifiziert.¹⁶³

Die Ausstellung zeigte keine homogene Werkauswahl, die einer klaren thematischen oder stilistischen Linie folgen würde. Vielmehr wurden die vorhandenen Werke der Salzburger Sammlungen präsentiert, in Zusammenschau mit einigen wenigen Leihgaben. Ungleichgewichtig ist die Verteilung der Bilder der Ausstellung auf die einzelnen Bildgattungen. Mit fünf Damenbildnissen, zwei Kinderbildnissen und dem Selbstporträt ist die Porträtmalerei Makarts am stärksten vertreten und soll an dieser Stelle exemplarisch kurz analysiert werden. Das Porträt *Katharina Rüsse-mayer* ist das früheste Beispiel und zeigt ebenso wie das Porträt von *Lui-se Rohrweck* noch einen biedermeierlichen bzw. altmeisterlichen Malstil, in dem Makart in der Münchner Zeit gearbeitet hat. Die Werke zeichnen sich durch ein auf den Galerieton abgestimmtes Kolorit und eine starke Hell-Dunkel-Spannung aus. Das Porträt *Freiin von Waldberg* stellt uns die Dargestellte im zeitgenössischen Kleid vor leuchtend rotem Hintergrund gegenüber. Durch den Verzicht auf ein historisierendes Kostüm und schmückendes Beiwerk gelingt Makart hier, wie im Porträt von *Amalie Makart*, ein Einfangen des Charakters der Dargestellten. Dem kontrastiert ist das Porträt seiner Cousine *Clothilde Beer* im altniederländischen Kostüm und der *Gräfin Pálffy* die sich damit als Beispiele des repräsentativen Kostümporträts zu verstehen geben. Das

¹⁵⁷ Frodl 2013, WV 409, S. 248.

¹⁵⁸ Ebd., WV 12, S. 55.

¹⁵⁹ Ebd., WV 74, S. 75.

¹⁶⁰ Ebd., WV 338, S. 195.

¹⁶¹ Ebd., WV 338, S. 195.

siehe auch o. A.: Ein neuentdeckter Makart, in: Österreichische Kunst, VI. Jg, Heft 7/8, Juli-August 1935, S. 19.

¹⁶² Frodl 2013, WV 1, S. 52.

¹⁶³ Plasser 1998, S. 112 und Frodl 1974, S. 281.

Doppelporträt und Kinderbildnis *Ida und Risa Rüsse-mayer* präsentiert die beiden ernst blickenden Töchter von Makarts Onkel.

Die Ausstellung weist somit hinsichtlich ihrer thematischen als auch chronologischen Bandbreite – von Genreszenen, Porträtmalerei, Blumenstilleben bis hin zum Kolossalgemälde – den Charakter einer Überblicksschau auf. Durch die präsentierten Werke konnten Schlaglichter auf die gesamte Schaffenszeit des Künstlers geworfen werden. Dem Publikum konnte dennoch nur eine lückenhafte Darstellung der künstlerischen Entwicklung Makarts aufgezeigt werden, da wichtige Hauptwerke des Künstlers fehlten.

Obwohl die Zusammenstellung von Makarts Werken keine ersichtliche Ausstellungskonzeption aufweist, lassen sich durchaus biografische Querverbindungen Makarts mit der Jubiläumsausstellung des Kunstvereins erkennen. Diese ergibt sich vor allem durch die Präsentation von Werken Josef Mayburgers und Johann Fischbachers. Beide waren wichtige Positionen für die frühkindliche künstlerische Ausbildung Makarts in Salzburg. Erstgenannter war dessen Zeichenlehrer in der Unterrealschule. Bei Fischbacher nahm der Maler an dessen sogenannten „Kleinen Akademie“ teil, einem kunstinteressierten Dilettantenkreis. Mit Werken von Luise Max-Ehrler war zudem eine Schülerin Makarts vertreten.

Für die Ausstellung liegen keine Daten hinsichtlich der Kosten, Finanzierung und Einnahmen vor. Zwar zeigte man sich mit dem Besuch der Eröffnung zufrieden,¹⁶⁴ hoffte jedoch auf keinen finanziellen Nachteil für den veranstaltenden Kunstverein. So schreibt das Salzburger Volksblatt:

„Zweifellos hat sich der Salzburger Kunstverein, voran dessen Präsident Oberbaurat Stummer-Traunfels, durch die Ausstellung ein Verdienst von so hohem ideellen Wert erworben, daß ein reger Besuch zumindest einen materiellen Schaden hintanhaltend möge.“¹⁶⁵

Der von Direktor Bösmüller verfasste Kassenbericht für das Jahr 1934, veröffentlicht bei der Jahreshauptversammlung vom 28. Juli 1935, vermerkt, dass bei den Ausstellungen ein Defizit von „2 und 122 Schilling“ erbracht worden sei.¹⁶⁶

2.2. Pressereaktion

Die Presse reagierte verhalten bis wohlwollend auf die Ausstellung, ausführliche Besprechungen oder Positionierungen fehlen jedoch. Bereits im September blickt eine kurze Ausstellungsnotiz in

¹⁶⁴ o. A.: 90 Jahre Kunstverein; in: Salzburger Chronik, 8. Oktober 1934, S. 4.

¹⁶⁵ Glaser 1934a, S. 7.

¹⁶⁶ o. A.: Generalversammlung des Kunstvereins.; in: Salzburger Chronik, 29. Juli 1935, S. 6.

die *Österreichische Kunst* positiv auf die kommende Ausstellung. „*Da die kritische Einstellung zu Hans Makart in den letzten Jahrzehnten mehrfach wechselte, wird man gerne einen größeren Ueberblick zum Anlaß nehmen, ein gefestigtes Urteil über den Salzburger und Wiener Meister neuerlich zu gewinnen.*“¹⁶⁷ Weitere kurze Ausstellungsankündigungen finden sich ab September in diversen österreichischen Tageszeitungen.¹⁶⁸ Anlässlich der Eröffnung der Ausstellung, erschienen erneut mehrere Artikel in der Presse.¹⁶⁹ So wertet der Autor mit dem Kürzel -r in seinem „Salzburger Brief“ von Mitte Oktober die „*prächtige Ausstellung*“ und ihr Gesamtkonzept als „*eine lebendige Geschichte der Entwicklung der Malerei*“, geht jedoch nicht näher auf die Makart-Ausstellung ein.¹⁷⁰

Dr. Hermann Ubell (1876–1947), Kunsthistoriker und seit 1908 Direktor des Oberösterreichischen Landesmuseums, widmet der Ausstellung in der (Linzer) *Tages-Post*¹⁷¹ vom 10. Oktober 1934 einen längeren Bericht. Dabei stelle er die Makart-Ausstellung als festliches Zentrum dar. Der Autor charakterisiert das Hauptwerk der Ausstellung *Der Frühling* als:

„[...] eine gemalte schöne Lüge – aber dennoch eine Sache, die heute niemand mehr machen kann, die heute noch und heute wieder erst recht unwiderstehlich anzieht und festhält, ein Bild, das in seiner Komposition bei allen schweren Verzeichnungen und teilweise erlöschender Farbigkeit dennoch eine ausreichende Vorstellung von diesem großen Dekorationsgenie à la Veronese und Tiepolo vermitteln kann, das vor siebzig Jahren meteorgleich am Himmel der deutschen Kunst aufstieg und mit seinen Wirkungen bis tief in den deutschen Alltag drang.“¹⁷²

Für Ubell entfalte sich die intimere Kunst Makarts vor allem anhand der „*Damenporträts von höchstem Raffinement der Technik und feinstem Reiz der psychologischen Vertiefung*“.¹⁷³

Dem Ausstellungsprogramm im Künstlerhaus widmete sich besonders die Salzburger Medienlandschaft, mehrere Rezensionen wurden in der christlichsozialen *Salzburger Chronik* und dem deutsch-national ausgerichteten *Salzburger Volksblatt* veröffentlicht. Das letztgenannte Medium stand Makarts Schaffen durchaus kritisch bis negativ gegenüber. So schließt eine Rezension mit folgendem Zitat: „*Er hat Wundervolles gleistet, doch die Kunst auch nicht um einen Schritt weitergebracht.*“.¹⁷⁴ Dennoch wertete man die Ausstellung als „*eine der sehenswertesten*

¹⁶⁷ o. A.: Makart-Ausstellung in Salzburg; in: Österreichische Kunst, V. Jahrgang, Heft 9, September 1934, S. 11.

¹⁶⁸ o. A.: eine Makart-Gedächtnisausstellung in Salzburg, in: Neues Wiener Tagblatt, 11. September 1934, S. 10.

o. A.: Makart-Ausstellung in Salzburg; in: Der Wiener Tag, 11. September 1934, S. 8-9.

o. A.: Der Salzburger Kunstverein: Innsbrucker Nachrichten, 13. September 1934, S. 14.

¹⁶⁹ o. A.: Makart-Ausstellung in Salzburg; in: Neues Wiener Journal, 9. Oktober 1934, S. 10.

o. A.: Makart-Ausstellung in Salzburg; in: Freie Stimme, 10. Oktober, S. 7.

¹⁷⁰ -r 1934, S. 9.

¹⁷¹ Ubell 1934, S. 2.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Salzburger Volksblatt, 15. Oktober 1934, S. 6.

Expositionen, die Salzburg je auszuweisen hatte“.¹⁷⁵ Auch der Chefredakteur des *Salzburger Volksblatt* Reinhold Glasser (1905–1960) berichtet mehrfach über die Ausstellung im Künstlerhaus. Die Aufgabe der Gedächtnisausstellung sieht er nicht in einer rehabilitierenden Funktion. Seine Empfehlung über die Makartausstellung lautete:

„Jeder Ausstellungsbesucher sehe die einzelnen Makart wie er sie sehen will. Doch ein Hinweis sei gestattet: Die Jugendarbeit Makarts nicht zu übersehen, es ist das kleinste Bild, aber vielleicht das aufschlußreichste und ein schlagender Beweis gegen das böse Wort ‚Tapezierer-Genie‘ ...“¹⁷⁶

Ein großes Medienecho fand jedoch nicht nur Makarts *Der Frühling*, sondern auch die nächtliche Balkonszene aus *Romeo und Julia*. In den Salzburger Tageszeitungen wurde vor allem dessen Authentizität diskutiert.¹⁷⁷ Das 1876 entstandene Gemälde wurde zusammen mit *Faust und Gretchen im Kerker* innerhalb von drei Wochen im Auftrag für den russischen Fürsten Paul Pawlowitsch Demidoff de San Donato gemalt.¹⁷⁸

Ähnlich wie die Intention, bleibt auch die Reaktion auf die Ausstellung ein lokales Ereignis. Zwar konnten die Berichte in den Zeitungen durchaus als wertvolle Quelle für die Ausstellung dienen, doch fehlt es an Ausstellungsanalysen.

Dem Leben und Werk Hans Makarts widmeten sich im Jahr 1934 auch einige monografische Beiträge in Zeitungen und Zeitschriften, zu denen an dieser Stelle auf eine kleine Auswahl eingegangen werden soll. Otto Kunz veröffentlicht bereits in der Juli-Ausgabe 1934 von *Bergland. Illustrierte alpenländische Monatsschrift* eine ausführliche Studie zu Hans Makart.¹⁷⁹ Das Heft 7 war thematisch Salzburg gewidmet, und der Umschlag zeigte das vom SMCA im Jahr davor erworbene Porträt der *Freiin von Waldberg*. Die Intention des Beitrages lag laut dem Autor darin, „*der Künstlernatur Makarts in modernem Licht gerecht zu werden*“.¹⁸⁰ Kunz beginnt seinen elfseitigen Beitrag mit einem Abriss über die unterschiedlichen Werturteile zu Makart. Er versucht dann, den Künstler und sein Schaffen aus zeithistorischem Kontext zu erörtern. Makart sei als gesellschaftlicher Mittelpunkt zu verstehen, der durch seine Dekorationskunst – welche der Autor nicht negativ bewertet – bis tief in die unterschiedlichsten Gesellschaftsschichten eindrang. Dreh- und Angelpunkt ist das Atelier in der Gußhausstraße. Über die Jugend Makarts lässt Kunz erstmals die bisher unveröffentlichten Erinnerungen von dessen Onkel Rüsse Mayer zu Wort kommen. Der Artikel ist reich bebildert und zeigt unter anderem drei bisher unpublizierte Jugend-Zeichnungen

¹⁷⁵ o. A.; Hans Makart; in: *Salzburger Volksblatt*, 18. Oktober 1934, S. 7.

¹⁷⁶ Glasser 1934 (SV)a, S. 6.

¹⁷⁷ o. A.: *Romeo und Julia*, in: *Salzburger Volksblatt*, 2. November 1934, S. 6.

¹⁷⁸ Frodl 2013, WV 338, S. 195.

¹⁷⁹ Kunz 1934 (Bergland).

¹⁸⁰ Kunz 1934 (SV), S. 6.

aus dem Besitz von Feldmarschall L. R. Karl Wöllner in Salzburg. Das Porträt von Amalie Makart gibt er jedoch als „*Bildnis einer unbekannten Dame*“ an. Merkwürdig erscheint auch die Abbildung des von ihm ungenannten Damenporträts, welches sich seit 1920 in St. Petersburg befand. Kunz sieht Makarts größten Verdienst darin, die Kunst in einer Weise populär gemacht zu haben, wie sie seiner Ansicht nach in Österreich nie vor- und nachher gewesen sei.¹⁸¹ Weiters verortet er die öffentliche Einschätzung Makarts in seiner gegenwärtigen Zeit auf einem Tiefststand, weil das damalige „*technische Zeitalter für Schwung und Phantasie wenig Sinn hat*“.¹⁸² Nach Kunz zeige sich Makarts künstlerisches Können nicht an den großen Historiengemälden, sondern an den Porträts und den kleinen Bildern. Kurz: an dem was „*so nebenher*“ entstanden ist – darin sei ein solider, sein Handwerk beherrschender Künstler zu erkennen.

Naturgemäß erschienen um Makarts Todestag Anfang Oktober ebenfalls mehrere würdige monografische Beiträge vor allem im Feuilleton-Teil der Tageszeitungen¹⁸³ und in illustrierte.¹⁸⁴ Darin wird er unter anderem als Maler des „*Ewigweiblichen*“¹⁸⁵ charakterisiert oder auf biografische Parallelen zu Mozart hingewiesen.¹⁸⁶ Unter anderem publiziert der österreichische Maler und Kunstkritiker, Adalbert Franz Seligmann (1862 – 1945) im Feuilleton der *Neuen Freien Presse* seine *Erinnerungen an Hans Makart*¹⁸⁷. Mit dem als „*Kulturschreck*“ empfundene „*Makart-Bukett*“ stellt er Bezüge zu aus seiner Sicht geschmacklosen und unästhetischen Einrichtungsgegenständen des gegenwärtigen kunstsinnigen Zeitgenossen, wie „*[...] künstlichen Blumen aus grobem, grellfarbigem Tuch, gestrickter Wolle oder Messingblech, [...]*“ her.¹⁸⁸ Dem Vorwurf, Makarts Kunst sei „*nur auf den bloßen Effekt fürs Auge berechnet*“, setzt Seligmann zur Verteidigung ein Zitat von Delacroix entgegen: „*Das Hauptverdienst eines Gemäldes besteht darin, daß es ein Fest für das Auge ist.*“¹⁸⁹

Einer der wenigen Beiträge in einer Fachzeitschrift stammt von Bertha Witt. Sie widmet dem Salzburger einen kurzen Beitrag in der Oktober-Ausgabe der Zeitschrift *Die Kunst für Alle*,¹⁹⁰ der jedoch ohne Abbildungen auskommt. Der Beitrag charakterisiert den Künstler als „*lebendig gewordene[n] Renaissancetraum*“, von dem die Kunstgeschichte jedoch längst zur „*Tagesordnung*

¹⁸¹ Kunz 1934 (Bergland), S. 50.

¹⁸² Ebd., S. 51.

¹⁸³ Friedmann 1934; Salzburger Volksblatt, 3. Oktober 1934, S. 5-6.

Götz 1934, S.6.

¹⁸⁴ A. St. 1934.

¹⁸⁵ Eigner 1934, S. 1-2.

¹⁸⁶ Stifter 1934, S. 9.

¹⁸⁷ A.F.S. 1934, S.1-3.

¹⁸⁸ Ebd., S. 3.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Witt 1934

übergegangen“ sei.¹⁹¹ So attestiert sie, dass die Wirkung von Makarts Gemälde durch „*die sinnliche Glut der Farben*“ begründet gewesen sei, diese aber „*heute wesentlich verblaßt*“ wäre.¹⁹² Weiters rezipiert die Autorin die Kritikpunkte der Kunst Makarts als äußerlich prunkvolle, aber inhaltlich leere Werke, die von der gründerzeitlichen Gesellschaft – „*der üppigsten Schwindlerperiode der großen Millionäre*“ – begeistert aufgenommen wurden.¹⁹³ So schließt auch sie mit demselben Zitat wie die Ausstellungsrezension im *Salzburger Volksblatt* vom 15. Oktober 1934, dass seine Kunst zwar Wundervolles geleistet habe, aber zu keiner künstlerischen Weiterentwicklung geführt hätte.¹⁹⁴

Im Gegensatz zu Witt versucht der deutsch-amerikanische Kunsthistoriker Wolfgang Born (1893–1949), den Diskurs um Makarts Urteil neu zu starten. In seinem Artikel *Makart jenseits der Makart-Zeit* im *Neues Wiener Journal* vom 3. Oktober 1934 verweist er zunächst auf seine mehrjährigen Bestrebungen, den Künstler in Wien zu seinem Jubiläum durch eine repräsentative Ausstellung zu würdigen, doch: „*Man wollte nicht... Und doch wäre es eine dringende Aufgabe, das Urteil der Mit- und Nachwelt über Makart endlich einmal richtigzustellen. Müssen wir dem eingewurzelte Vorurteile einfach akzeptieren?*“¹⁹⁵ Die in Salzburg gezeigte Schau war dem Verfasser offenbar nicht bekannt. Weiters setzt der Autor erstmals einige von Makarts Frauenporträts in Bezug zu den französischen Impressionisten: im Porträt von Clothilde Beer aus dem Salzburger Museum werde man durch die „*breite und saftige Handschrift unmittelbar an Eduard Manet erinnert*“, das Bildnis von Hanna Liechtenstein (Klinkosch) weist für den Kunsthistoriker sodann stilistische Ähnlichkeiten mit dem frühen Renoir auf.¹⁹⁶ Für Born zeigen sich in Makarts Werken „*genug zeitlose Elemente*“, um die als „*Makart-Zeit*“ geschmähte Epoche zu überdauern.¹⁹⁷ Anhand der gegenläufigen Standpunkte in den Artikeln von Seligmann, Witt und Born lässt sich die divergierende Wahrnehmung von Makarts Kunst auch zu seinem 50. Todestag nachvollziehen.

Zur Popularisierung Makarts im Gedenkjahr trug auch der am 13. November 1934 gehaltene Vortrag „*Makart und das alte Wien*“ des österreichischen Schriftstellers und Kunstkritikers, Karl Emmerich Hirt in der Innsbrucker Urania bei.¹⁹⁸

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Ebd., S. 24.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Siehe dazu Salzburger Volksblatt, 15. Oktober 1934, S. 6.

¹⁹⁵ Born 1934, S. 6.

¹⁹⁶ Ebd., S. 7.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ o. A.: Innsbrucker Urania, in: Innsbrucker Nachrichten, 6. November 1934, S. 13.

2.3. Makart in internationalen Ausstellungen

Während man versuchte Makart in seiner Heimatstadt wieder als Salzburger Sohn in das kollektive Gedächtnis der lokalen Bevölkerung zu rufen, wurde der Künstler in der Kulturpolitik des austrofaschistischen Regimes unter Engelbert Dollfuß für die Selbstdarstellung als Kulturgroßmacht im Ausland instrumentalisiert. Dies zeigt sich in der Präsentation von zwei Makart Werken in der von Österreich forcierten Ausstellung *Austria in London* und an der Beteiligung der retrospektiven Porträtausstellung im Zuge der XIX. Biennale von Venedig. Makart wurde als würdiger Repräsentant für die kulturelle Identität Österreichs gewertet.

Auf der von 16. April bis 12. Mai 1934 in der Dorland Hall am Piccadilly Circus stattfindenden Ausstellung *Austria in London* spielte der Maler eine wichtige Rolle. Die Ausstellung war als tourismusorientierte Selbstdarstellung Österreichs konzipiert. Auf Initiative des österreichischen Botschafters in London, Baron Georg Albert Freiherr von und zu Frankenstein (1878–1953), gliederte sie sich in mehrere Abschnitte. Makart war mit nur einem Gemälde, *Kleopatra* aus dem Besitz der Familie Leitenberger, ausgestellt¹⁹⁹, wurde aber im Vorwort des Ausstellungskatalogs von Fritz Stockinger (1894–1968), in der Funktion als Bundesminister für Handel und Verkehr²⁰⁰, explizit erwähnt: „*Yet another artistic zenith was reached in the 1870s and 80s when Hans Makart's work in particular satisfied the cultural requirements of a now wealthy bourgeoisie.*“²⁰¹ Makart wurde als Teil einer Genealogie der österreichischen Kunst des 19. Jahrhunderts begriffen, beginnend mit Waldmüller – Makart, Canon und Schindler – endend mit Klimt. Über das Motiv für die Schau gibt Fritz Stockinger folgendermaßen Auskunft: „*The main purpose underlying the exhibition is to strengthen still further Austria's relations with Great Britain, in both the economic and intellectual sphere. It is also hoped that through the medium of such an exhibition, held in a city of world-wide importance and renown, Austria will gain wider opportunities of making known her creative activities and her economic capacity.*“²⁰²

Ebenso auf Auslandswirkung hin ausgerichtet zeigt sich der österreichische Beitrag zur Sonderausstellung *Das Porträt im 19. Jahrhundert*²⁰³ in den internationalen Sälen im Zentralpavillon in den Giardini. Für die von Mai bis Oktober 1934 gezeigte Auswahl österreichischer Künstler war Heinrich Schwarz, Kustode von der Österreichischen Galerie in

¹⁹⁹ Ausst.-Kat. London 1934, S. 29.

Das Werk fand über die Galerie Almas-Dietrich 1938 Eingang in den Bestand für das Führermuseum Linz (Linz Nummer 474). https://www.dhm.de/datenbank/linzdbv2/queryresult.php?obj_no=LI000478 (11.06.2024)

²⁰⁰ Während der Regierung Dollfuß war Stockinger vom 10. Mai 1933 bis zum 3. November 1936 als Bundesminister für Handel und Verkehr tätig.

²⁰¹ Ausst.-Kat. London 1934, S.4.

²⁰² Ebd., S. 3.

²⁰³ Diese Ausstellung war als Retrospektive gedacht und zeigte fast 500 Werke in 10 Sälen des Ausstellungspalasts. Zitiert nach: May 2009, S. 135, Anm. 46.

Wien verantwortlich. Er stellte neun repräsentative Werke zusammen. Ausgestellt wurden Füger, Waldmüller, Makart, Romako, Schuch und andere. Makart sollte durch das Bildnis seiner Frau Amalie Makart aus der Salzburger Residenz vertreten sein. Da das Gemälde bereits für die Makartausstellung in Salzburg zugesichert war, kam es zu einer Terminkollision. Schlussendlich einigte sich Schwarz mit Hofrat Martin über eine frühere Rücksendung des Werks nach Salzburg.²⁰⁴

Anhand der Rolle in diesen beiden Ausstellungen lässt sich festhalten, dass Makart während des austrofaschistischen Regimes zu einem der wichtigsten Exponenten der franzisko-josephinischen Zeit zählte.

²⁰⁴ siehe hierfür SLA, Misc 37, Residenzgalerie 1923-1939, Erwerbungen, Drei Briefe von Heinrich Schwarz an Hofrat Martin vom 23. Februar, 9. März und 15. März 1934, zitiert nach Plasser 1998, S. 109, Anm. 67.

3. 1940 „Kampf um Makart“ zum 100. Geburtstag

Kunst und Kultur spielten im Nationalsozialismus eine wichtige Rolle und wurden spätestens mit dem Jahr 1933 zur Staatsaufgabe. Im März wurde das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda unter Joseph Goebbels eingerichtet. Im September 1933 folgte die Reichskulturkammer.²⁰⁵ Mit beiden Institutionen versuchten die Nationalsozialisten, eine zentralisierte Kulturpolitik aufzubauen. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Österreich 1938 galten dieselben Bestimmungen auch für das nunmehr als „Ostmark“ bezeichnete Österreich. Das Land wurde in sieben Gaue neu aufgeteilt – Salzburg blieb dabei als einziger Gau territorial unverändert. Der von Hitler am 22. Mai 1938 als Gauleiter und ab 1940 als Reichsstatthalter von Salzburg eingesetzte Kärntner Jurist Dr. Friedrich Rainer (1903–1947)²⁰⁶ war bemüht, die kulturelle Stellung Salzburgs aufzuwerten. Ähnlich kulturpolitisch ambitioniert wie der Wiener Gauleiter Baldur von Schirach (1907–1974)²⁰⁷ wollte er Salzburg nicht nur als Erholungsgebiet, sondern auch als eine Kulturmetropole positionieren.²⁰⁸ Durch die geografische Nähe zu Hitlers privaten Rückzugsort, dem Berghof am Obersalzberg in Berchtesgaden, betrachtete man Salzburg als „*Vorzimmer des Deutschen Reiches*“.²⁰⁹ Bestärkt wurde diese Sichtweise auch durch die Nutzung von Schloss Kleßheim als „*Gästehaus des Führers*“.²¹⁰ Der Gauleiter verfolgte bereits 1938 Pläne zu einer umfangreichen architektonischen Umgestaltung der Stadt.²¹¹ Durch seine Bestrebungen und der Einbeziehung Hitlers in die Planung wurde Salzburg im März 1939 in den Rang einer Neugestaltungstadt erhoben. Auf kultureller Ebene versuchte man, die romantisch überhöhte, schöne Stadt nunmehr als Kulturmetropole zu etablieren. Als Basis diente hierbei das sich seit den 1830er-Jahren entwickelte Salzburg-Bild als Mozartstadt.²¹² So vermittelt Otto Kunz am 2. April 1938 die zukünftigen Aufgaben Salzburgs, „*eine Metropole der Kunst zu sein im Namen Mozarts, im Namen des Zaubers der Architektur der Stadt und Landschaft*“.²¹³ Die 1920 gegründeten Salzburger Festspiele, welche der Stadt zu

²⁰⁵ Es wurden Einzelkammern für Musik, Theater, bildende Künste, Schrifttum, Film, Presse und Rundfunk bestimmt. Die Kammerzugehörigkeit für alle Kulturschaffenden war für die weitere Berufsausübung zwingend notwendig – eine Nichtmitgliedschaft kam einem Berufsverbot gleich. Durch diesen Verwaltungsapparat konnte das Regime den Kulturbetrieb lückenlos steuern und überwachen.

²⁰⁶ Hofinger 2016, S.86-88.

²⁰⁷ Ausführlich zur nationalsozialistischen Kulturpolitik unter Baldur von Schirach siehe: Rathkolb 2020.

²⁰⁸ Der Salzburger Historiker Ernst Hanisch umschreibt diese Bestrebungen als einen „Aufstand der Provinzen gegen die Metropole“, Hanisch 1997, S. 140.

²⁰⁹ Mayr 1994, S. 480-485; Hoffmann 2011, S. 32.

²¹⁰ Ausführlich hierzu: Walderdorff 2020.

²¹¹ Erste Pläne für die Umgestaltung konnten die mit dem Projekt beauftragten Architekten, Otto Strohmayer und Otto Reitter, im August 1939 präsentieren. Siehe u. a.: Hanisch 1997, S. 147-148; Hoffmann 2011, S. 26-30.

Ausführlich analysiert Ingrid Holzschuh die Tätigkeiten des Architekten Otto Strohmayers, vgl: Holzschuh 2015

²¹² Allgemein zur Entwicklung der unterschiedlichen kulturellen Identitätsbildern der Stadt Salzburg siehe: Hoffmann 2002.

²¹³ Kunz 1938, S.18.

internationalem Ruhm verhalfen, wurden in dieser Aufzählung nicht genannt. Sie mussten erst im nationalsozialistischen Sinne angepasst und von der „*jüdisch-kosmopolitischen Fratze*“²¹⁴ befreit werden. Kulturpolitisch gelangten die Festspiele unter den Einfluss von Joseph Goebbels. Durch ein auf Wolfgang Amadeus Mozart zentriertes Programm sollten die Salzburger Festspiele als künstlerischer Gegenpol zu Bayreuth positioniert werden und waren somit Teil der „*deutschen Kultur*“.²¹⁵

Argumentativ untermauert Rainer seine kulturpolitischen Bestrebungen mit dem Wunsch Hitlers, Salzburg als „*eine Metropole des Geistes- und Kulturlebens*“ zu etablieren.²¹⁶ Die kulturellen Einrichtungen, einschließlich Museen, wurden unter der Leitung des Gauleiters zusammengeführt. Für die kulturellen Aktivitäten richtete er ein eigenes Büro ein. Mit der Aufsicht und Verwaltung wurde der Landesstatthalter Albert Reitter (1895–1962) in der Position als Kulturbeauftragter des Gauleiters bestellt.²¹⁷ Ihm unterstanden sämtliche kulturellen Einrichtungen in Salzburg.

Die Salzburger Museumssituation hingegen war ein widersprüchliches Kapitel. Erwog man zunächst noch eine Ausgestaltung der Residenzgalerie,²¹⁸ bedeutete das Jahr 1939 ein herber Rückschlag. Albert Reitter wurde von Gauleiter Rainer am 5. August 1939 beauftragt, die Bestände der Residenzgalerie aus den Museumsräumlichkeiten zu entfernen und im zweiten Stock einzulagern.²¹⁹ Die Galerie wurde geschlossen und die Ausstellungsräume sollten ab 1. Oktober 1939 als Amtssitz des Gauleiters in Anspruch genommen werden.²²⁰ Die Aneignung der Räumlichkeiten wurde nicht positiv aufgenommen, so plädierte Karl Haberstock (1878–1956) für den Erhalt als Museum.²²¹ Der Berliner Kunsthändler stieg nicht nur zu Hitlers Kunstberater auf, sondern war ab Februar 1939 mit der Verteilung der enteigneten jüdischen Kunstsammlungen in Wien beauftragt.²²² Hitler hatte sich mit dem „Führervorbehalt“ vom 18. Juni 1938 ein Erstzugriffsrecht auf die beschlagnahmten enteigneten jüdischen Kunstsammlungen gesichert. Haberstock leitete seine Überlegungen zur Verteilung am 6. Juli 1939 an die Reichskanzlei weiter und stellte für Salzburg eine tiefgreifendere Umgestaltung der Museumslandschaft in Aussicht.²²³ Hans Makart nahm darin eine wichtige Rolle ein, er sollte in dem im Schloss Mirabell

²¹⁴ Hoffmann, 2002, S. 79. Ausführlicher zur politischen Nutzung der Festspiele zwischen 1933-1944 siehe u.a.: Kriechbaumer 2013.

²¹⁵ Zu kulturpolitischen Neupositionierung der Salzburger Festspiele siehe u.a.: Hoffmann 2011, S. 33-36, Kriechbaumer 2013, S. 272-291.

²¹⁶ Hoffmann 2002, S. 79 und Anm. 225.

²¹⁷ o. A.: Dr. Reitter – Kulturbeauftragter des Gauleiters.; in: Salzburger Volksblatt 21. September 1938, S. 7.

²¹⁸ Plasser 2007a, S. 16.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Plasser 2007a, S.26-45., siehe auch, Schwarz 2018, S. 50.

²²¹ Schwarz 2016, S. 124 und Schwarz 2018, S. 50.

²²² Für eine umfassende Analyse des Verteilungsplans der beschlagnahmten jüdischen Kunstsammlungen in Österreich durch Adolf Hitler siehe: Schwarz 2018.

²²³ Schwarz 2016, S. 124; Schwarz 2018, S. 49-51.

einzurichtenden Museum für die Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts besonders präsentiert werden.²²⁴ Mit seinem Programm geriet Haberstock jedoch in Konflikt mit den Museumsplänen von Arthur Seyß-Inquart (1892–1946) und auch mit Hitlers Plänen für Linz.²²⁵ Der deutsche Reichskanzler handelte und übertrug dem Dresdner Kunsthistoriker Hans Posse (1879–1942) am 23. Juli 1939 die Gesamtverteilung der jüdischen Kunstsammlungen.²²⁶ Posse war zu dem Zeitpunkt bereits als „Sonderbeauftragter des Führers“ mit dem Museumsprojekt in Linz betraut. Auf seiner Inspektion der Landesmuseen in der Ostmark traf Posse am 12. Oktober 1939 in Salzburg ein und besichtigte Schloss Mirabell, tags darauf die Räume der Residenzgalerie und das SMCA, wo er von Museumsleiter Dr. Max Silber durchgeführt wurde.²²⁷ Posse kommt in seinem abschließenden *Bericht über die Landesmuseen der Ostmark* vom 20. Oktober 1939 an Martin Bormann ebenfalls auf die Situation der Repräsentation von Hans Makart in Salzburg zu sprechen. Während er das SMCA als „bedeutungslos“ ansieht, betont er jedoch:

*„Im übrigen müsste dafür Sorge getragen werden, dass Hans Makart als Salzburger Landeskind durch eine bedeutsamere Vertretung seiner Kunst in seiner Heimatstadt geehrt würde.“*²²⁸

Während Salzburg in den ersten Überlegungen von Hitlers Förderprogramm der Museen und Galerien in der sogenannten „Ostmark“ durchaus bedacht werden hätte sollen, agierten die Entscheidungsträger in Salzburg konträr. Mit der Beanspruchung der Räumlichkeiten der Residenzgalerie als repräsentativer Amtssitz schloss Rainer die einzige Gemäldegalerie Salzburgs.²²⁹ Auch lag sein Fokus zunächst auf der Rückführung der durch die Säkularisation des Fürstbistums 1803 in Wiener Staatssammlungen abgewanderten Kunstwerke und der Ausstattung von Amtsräumen.²³⁰ Die Initiative zum Aufbau einer Landesgalerie ab Herbst 1940 sollte Salzburgs Stellung wohl wieder aufwerten.²³¹

Wie auch in anderen Gauen, diente in Salzburg die regionale Kulturpolitik als ein Instrument zur Herrschaftslegitimation und Herrschaftssicherung des Nationalsozialismus. Zudem versuchten die einzelnen Gaue mithilfe ihrer Kulturarbeit, die Gunst Adolf Hitlers zu gewinnen²³² – unter diesem Aspekt muss folglich auch die Makartausstellung von 1940 betrachtet werden. Mit Makart war die Möglichkeit gegeben, das Image der Kulturmetropole, durch einen bedeutenden Salzburger Sohn

²²⁴ Schwarz 2018, S. 50.

²²⁵ Ebd., S. 43–58.

²²⁶ Schwarz 2016, S. 125; Schwarz 2018, S. 47–55.

²²⁷ Schwarz 2018, S. 78–80.

²²⁸ Hans Posse: Bericht über die Landesmuseen der Ostmark, BArch B 323/229, Abschrift in: Schwarz 2018, S. 204–210, hier S. 210.

²²⁹ Vgl Plasser 2007a, S. 16.

²³⁰ Schwarz 2016, S. 121–122; Schwarz 2018, S. 118–119.

²³¹ Vgl Schwarz 2018, S. 119; Koller 2000, S. 34.

²³² Steber 2007, S. 143.

zu festigen. Als Teil des offiziellen Kulturprogramms konnte man sich im kulturpolitischen Wettkampf mit den anderen Gauhauptstädten weiter profilieren und den Musikschwerpunkt um den Bereich der bildenden Kunst erweitern. Die Annahme liegt nahe, dass Makart „heimgeholt“ und ein lokaler Makartkult etabliert werden sollte.²³³ Dieser kulturpolitische Hintergrund übte wohl auch Einfluss auf die Vorbereitung und Entstehung der Makart-Jubilar-Ausstellung 1940 aus.

3.1. Ausstellung 1940

Erste Überlegungen hinsichtlich einer Ausstellung anlässlich des 100. Geburtstags kamen in Salzburg bereits 1939 auf. Die Grundidee dürfte von Dr. Max Silber,²³⁴ seit 1933 Direktor des SMCA, stammen. Am 30. Mai 1939 unternahm er erste konkrete Schritte und setzte sich mit dem Direktor der Österreichischen Galerie in Wien, Bruno Grimschitz (1892–1964),²³⁵ in Verbindung.²³⁶ Die Galerie hatte damals mit 23 Werken den größten Makartbestand in Österreich und galt somit sowohl als größter Konkurrent, als auch als potenzieller Leihgeber für eine Jubiläumsausstellung. Grimschitz verzichtete zugunsten Salzburgs auf einer Personale Makarts, unter anderem auch aufgrund des finanziellen Aspekts: *„Die Geburtsstadt wird auch leichter für eine grosse Ausstellung die Geldmittel bewilligt erhalten, die in Wien nicht so ohne weiteres flüssig gemacht werden können.“*²³⁷ Grimschitz sichert nicht nur Gemälde seitens der Österreichischen Galerie für die Großausstellung zu, sondern gleichfalls organisatorische Unterstützung für Werke aus anderen Wiener Sammlungen. Hinsichtlich der Kolossalgemälde verweist er auf den *Einzug Karl V in Antwerpen* aus der Hamburger Kunsthalle und *Venedig huldigt Caterina Cornaro* in der Berliner Nationalgalerie. Beide Werke seien magaziniert und leicht zu transportieren, während der *Der Triumph der Ariadne*, das Hauptwerk der Makart-Sammlung in der Österreichischen Galerie, ausgestellt sei. Er verspricht zunächst den Zyklus *Die fünf Sinne*, *Dame am Spinett* und beide Damenbildnisse *Magdalena Plach* und *Eugenie Scheuffelen*.²³⁸ Die Vorbereitungen für die Ausstellung wurden jedoch durch die ab September kriegsbedingten bombensplittersicheren Einbauten im SMCA unterbrochen. Die Bewilligung für die Ausstellung erfolgte erst Ende Jänner 1940, wie Silber an Grimschitz berichtet ²³⁹, somit standen vier Monate für die Durchführung der Ausstellung zur Verfügung. Um das Vorhaben fristgerecht umsetzen zu können, wurde die Schau

²³³ Vgl: Hoffmann, 2011, S. 38.

²³⁴ Zur Tätigkeit von Max Silber zwischen 1938-1942 siehe: Rolinek 2018, S. 131-143.

²³⁵ Zur Person Grimschitz und seiner Rolle im Nationalsozialismus siehe: Czernin 1999, S. 310; Kerschbaumer 2000; Mayer 2005 oder <https://www.lexikon-provenienzforschung.org/grimschitz-bruno> (11.06.2024)

²³⁶ AdB Z382/1939, Makart-Ausstellung, Salzburg, Brief Max Silber an Bruno Grimschitz vom 30. Mai 1939.

²³⁷ AdB Z382/1939, Makart-Ausstellung, Salzburg, Brief Bruno Grimschitz an Max Silber, vom 2. Juni 1939.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ AdB Z28/1940, Makart-Ausstellung, Salzburg, Brief Max Silber an Bruno Grimschitz vom 23. Jänner 1940.

Anfang März zu einem offiziellen Projekt des Landes und der Stadt Salzburg erhoben.²⁴⁰ Mit der Organisation und Durchführung wurde eine Doppelspitze beauftragt. Max Silber wurde als Vertreter für die Gauhauptstadt Salzburg eingesetzt, ihm wurde der Salzburger Kunsthändler Friedrich Welz (1903–1980)²⁴¹ als Vertreter für das Reichsgau Salzburg zur Seite gestellt. Welz wandelte die Rahmenhandlung seines Vaters 1937 in eine Kunstgalerie um und etablierte sich in Salzburg als Galerist, Kunsthändler und Verleger. Seit 1938 Mitglied der NSDAP, wurde er zu einem der wichtigsten Kunsthändler des NS-Regimes. Sein Ausstellungsprogramm fokussierte zunehmend die Kunst des 19. Jahrhunderts.²⁴² Dies sicherte ihm die Gunst des Salzburger Gauleiters Rainer, als sein Kunstberater übte Welz großen Einfluss auf die lokale Kulturpolitik aus. Neben Ausstellungsgestaltungen verfolgte er ab Herbst 1940 das ambitionierte Projekt zur Gründung einer Salzburger Landesgalerie.²⁴³ Zwischen 1940 und 1941 reiste Welz fünfmal nach Paris, um im Auftrag des Gauleiters Kunstankäufe im besetzten Frankreich zu tätigen. Im Fokus standen Erwerbungen für die geplante Landesgalerie und die Ausstattung von Schloss Kleßheim, Schloss Leopoldskron und den Amtsräumen in der Salzburger Residenz. Zusätzlich nutzte Welz die Reisen, um auch seine private Galerie weiter auszubauen. Seine Geschäftsmethode, offizielles und privates zu vermischen, stieß jedoch nicht überall auf Zustimmung. Als Gustav Adolf Scheel ab 1941 das Amt des Gauleiters übernahm, verringerte sich der kulturpolitische Einfluss von Welz.²⁴⁴

Das Sekretariat für die Makart-Ausstellung wurde in der Schwarzstraße 7 in Salzburg, der Dependence der Galerie Welz, eingerichtet. Die Beschaffung von Hauptwerken, vor allem der Kolossalbilder, gestaltete sich schwierig. Anfang März erhielten die Organisatoren zum Einen für *Venedig huldigt Caterina Cornaro* in Berlin und zum anderen für *Der Sommer* in Dresden eine Absage des Leihansuchens. Silber stand im stetigen Austausch mit Grimschitz um Leihgaben aus der Österreichischen Galerie und versuchte, zumindest das Kolossalgemälde *Der Triumph der Ariadne* für die Ausstellung zu erhalten. Er argumentierte mit dem Bestreben „*unsere Gedächtnis-Ausstellung für Makart zu einer vollwertigen Schau zu gestalten, in der auch die in Wien befindliche „Ariadne“ nicht fehlen darf*“.²⁴⁵ Mit derselben Bitte wandte sich tags darauf auch

²⁴⁰ Noch Anfang Februar wird das Stadtmuseum Salzburg als Veranstalter genannt, siehe: o. A.: Hans Makart; in: Salzburger Volksblatt, 10. Februar 1940, S. 5. Für die geänderte Organisation siehe: o. A.: Makart-Ausstellung in Salzburg, in: Neues Wiener Tagblatt, 9. März 1940, S. 6.

²⁴¹ Zu Welz Tätigkeiten während des Nationalsozialismus: Koller 2000, S. 11–43; Kerschbaumer 2000; Roswitha Juffinger/Plasser 2007, S.80-107.

²⁴² So zeigte er in seiner Galerie ab 1938 folgende Ausstellungen: Die Straßen des Führers, Deutsche Malerei in Österreich von Waldmüller bis Faistauer, Salzburg und das Salzkammergut im 19. Jahrhundert und französische Kunst des 19. Jahrhunderts. Kerschbaumer 2000, S. 18, S. 20 und S. 24.

²⁴³ Koller 2000, besonders S. 11-43 und Plasser 2007a, S. 20-22.

²⁴⁴ Koller, 2000, S.20-22.

²⁴⁵ AdB Z28/1940, Makart-Ausstellung Salzburg, Brief Max Silber an Bruno Grimschitz vom 9. März 1940.

Friedrich Welz an Grimschitz.²⁴⁶ Durch die fixe Montierung des Werkes im Ausstellungsraum im Oberen Belvedere würde bei Entfernen eine Kahlstelle in der Wandbespannung sichtbar. Welz bot an, diese mit Jute aus eigenem Bestand überspannen zu lassen. Dies stellte für Grimschitz keine zufriedenstellende Lösung dar und er lehnte mit den gleichen Argumenten das Leihansuchen des Kolossalgemäldes als auch der Porträts von *Magdalena Plach* und *Eugenie Scheuffelen* ab.²⁴⁷ Seitens der Österreichischen Galerie intervenierte man nun bei der Berliner Nationalgalerie, um zumindest eines der Kolossalgemälde in Salzburg zeigen zu können.²⁴⁸ Paul Ortwin Rave, seit 1937 kommissarische Leiter der Berliner Nationalgalerie, befand sich gerade auf Dienstreise in der sogenannten „Ostmark“ und kümmerte sich persönlich um das Anliegen. Die Genehmigung der Leihgabe knüpfte Rave an Bedingungen, welche von Salzburg „*unschwer zu erfüllen sein*“.²⁴⁹ Um welche es sich handelte, konnte aufgrund der fehlenden Quellen nicht eruiert werden, dennoch liegt die Vermutung nahe, dass zumindest die Übernahme der Schutzherrschaft durch den preußischen Ministerpräsidenten und Generalfeldmarschall Hermann Göring (1893–1946) darunterfiel. Diese wird erstmals Ende März öffentlich erwähnt und steht somit in unmittelbarem zeitlichen Zusammenhang.²⁵⁰ Das Protektorat durch einen hochrangigen NS-Funktionär bedeutete eine Aufwertung der Ausstellung und wurde von Welz zugleich als Verpflichtung für eine repräsentative Schau gesehen.

Welche Dimension die Ausstellung annahm, wird auch an der Anzahl der Leihgeber ersichtlich, diese stammten aus allen Teilen des Dritten Reichs. Aus Salzburg waren Werke aus der Residenzgalerie, dem SMCA und dem Besitz der Stadt Salzburg vorhanden. Aus Wien kamen Leihgaben der städtischen Sammlungen (Wien Museum), der Galerie des 19. Jahrhunderts (Belvedere), des Kunsthistorischen Museums und der Albertina. Zusätzlich steuerten das Landesmuseum Linz sowie das Joanneum Graz Werke bei. Aus dem „Alt Reich“ Deutschland kamen Leihgaben aus dem Historischen Museum München, der Berliner Nationalgalerie, der Staatsgalerie Stuttgart und der Hamburger Kunsthalle. Auch seitens der nationalsozialistischen Partei wurden Werke entliehen: ein Werk stammte von Hermann Göring selbst, weitere vier Werke von der NSDAP.²⁵¹ Ergänzend kamen Werke aus Privatbesitz und dem Kunsthandel hinzu. Welz trat selbst als Leihgeber auf und steuerte aus eigenem Galeriebesitz vier Werke bei.

²⁴⁶ AdB Z28/1940, Makart-Ausstellung Salzburg, Brief Friedrich Welz an Bruno Grimschitz vom 10. März 1940.

²⁴⁷ AdB Z28/1940, Makart-Ausstellung Salzburg, Brief Bruno Grimschitz an Friedrich Welz vom 11. März 1940.

²⁴⁸ AdB Z28/1940, Makart-Ausstellung Salzburg, Brief an die Direktion der Nationalgalerie vom 19. März 1940.

²⁴⁹ AdB Z28/1940, Makart-Ausstellung Salzburg, Brief Friedrich Welz an Dr. Kurt Blauensteiner vom 25. März 1940.

²⁵⁰ o. A.: Makart-Ausstellung in Salzburg; in: Salzburger Landeszeitung, 28. März 1940, S. 4.

²⁵¹ Die Werke wurde für Adolf Hitlers Museum in Linz angekauft, doch Hitler wollte als Leihgeber nicht in Erscheinung treten. Siehe dazu: Schwarz 2009, S. 253.

Die Ausstellung lief vom 28. Mai bis 31. August 1940 und war werktags von 9 bis 18 Uhr, sonn- und feiertags von 9 bis 13 Uhr geöffnet. Der Eintritt kostete regulär 50 Reichspfennig, Angehörige des Militärs und des KDF zahlten nur den halben Preis. In Kombination mit einer Führung durch die Prunkräume der Residenz erhöhte sich der Preis auf 1 Reichsmark. Beworben wurde die Ausstellung mit einem rein textbasierten Plakat in Frakturschrift in schwarzer und roter Farbe. Einziger bildlicher Verweis stellte der Reichsadler mit Hakenkreuz und Eichenkranz als Hoheitszeichen des Dritten Reichs dar (Abb. 6).

Öffentlich wirksam wurde die Ausstellung an Makarts Geburtstag, den 28. Mai 1940, unter Anwesenheit von parteipolitischer und kultureller Prominenz feierlich eröffnet und vom Salzburger Pressefotografen Franz Krieger (1914–1993) bildlich dokumentiert (Abb. 7-9).²⁵² Als Ehrengäste waren der Reichskultursenator Emil Jannings und der Sohn des Malers, Hans Makart geladen. Die lokale nationalsozialistische Elite war durch den Regierungspräsidenten und Gauhauptmann Dr. Albert Reitter, Gauleiter-Stellvertreter Anton Wintersteiger, Oberbürgermeister Anton Giger und Standortältester Oberst von Wittich reichlich vertreten. Aus München waren der Direktor des städtischen Kulturamtes Max Reinhard, Landesleiter der Reichskunstkammer von Bayern Dr. Jäger und der Direktor der Städtischen Galerie München Dr. Konrad Schießl gekommen. Zum Festakt im Carabinerisaaal spielte das Salzburger Mozarteumorchester, geleitet von Willem von Hoogstraten, die symphonische Dichtung „Les Préludes“ von Franz Liszt (1811–1886).²⁵³ Das Orchester war unsichtbar im angrenzenden Rittersaal aufgestellt, sodass die musikalische Begleitung durch das Gemälde *Venedig huldigt Caterina Cornaro* in den Ausstellungsraum drang. Die Festansprache hielt der Landesstatthalter, Regierungspräsident und Gauhauptmann Dr. Albert Reitter. Als Kulturbeauftragter des Gauleiters²⁵⁴ verwies er in seiner Festansprache ausdrücklich auf die Förderung durch Adolf Hitler, welcher den Künstler wieder an seinen rechtmäßigen Platz gesetzt habe. Seine Ansprache schloss Reitter mit dem Verlesen des Danketelegramms an Hermann Göring, dabei betonte er auch die Rolle der Wehrmacht, als Hüter der deutschen Kunst.²⁵⁵ Der Festvortrag von Dr. Bruno Grimschitz, welcher schwungvoll in Makarts Kunstwelt einführen sollte, musste krankheitsbedingt von Karl Hareiter (1893–1981)²⁵⁶

²⁵² Die Fotos befinden sich im Stadtarchiv Salzburg, Fotoarchiv Franz Krieger, Inv.-Nr. Film 315.

²⁵³ Das Stück wurde aufgrund seines pathosgesättigten Fanfarenthemas von den Nationalsozialisten politisch instrumentalisiert und sollte als Siegesfanfare dienen. Ab Juni 1941 wurde der Anfangsteil der Schlusspassage als Erkennungsmelodie für den Wehrmachtsbericht im Rundfunk und den Wochenschaue über den Russlandfeldzug verwendet. Siehe hierfür: Rathkolb 1987, S. 51.

²⁵⁴ Pinwinkler 2022, S. 82 und 96.

²⁵⁵ o. A.: Salzburg ehrt Hans Makart, in: Salzburger Volksblatt, 29. Mai 1940, S. 5.

²⁵⁶ Karl Hareiter war seit 1939 künstlerischer Konsulent und wissenschaftlicher Mitarbeiter der von Friedrich Welz. <https://www.lexikon-provenienzforschung.org/hareiter-karl> (11.06.2024)

verlesen werden. Nachdem die Eröffnung mit den „*Liedern der Nation*“ beendet wurde, führte man die Ehrengäste durch die Ausstellung.

Friedrich Welz war als künstlerischer Leiter für die Hängung der Exponate und der Ausstellungsarchitektur verantwortlich.²⁵⁷ Als Ausstellungsort wurden die Prunkräume der Residenz im zweiten Stock gewählt. Zunächst war ausschließlich der Carabinierisaal für die Präsentation vorgesehen. Der mit Johann Michael Rottmayrs barocken Deckenfresko ausgestattete Saal ist kaum als neutraler Museumsraum zu bezeichnen. Für großformatige Werke gut geeignet wurde der hohe Raum für eine bestmöglich Nutzung mit drei freistehenden Stellwänden unterteilt. Ebenso wie die Längsseite des Saals waren diese mit Jute bespannt. Vor dieser einheitlichen Farbfläche konnte sich die Farbenpracht der Gemälde Makarts gut abheben. Zusätzlich wurde durch die Bespannung eine ruhigere und einheitlichere Raumwirkung erzielt. Die Hängung der Werke zog sich bis kurz vor der Eröffnung der Ausstellung hin. Da im Vorfeld mehrmals private Sammler aufgerufen wurden, unbekannte Werke Makarts für die Ausstellung zur Verfügung zu stellen,²⁵⁸ musste die Präsentation eine Woche vor der Eröffnung auf den angrenzenden Kaisersaal erweitert werden.²⁵⁹

Insgesamt umfasste die Ausstellung 153 Exponate, die sich auf 88 Ölgemälde bzw. Ölskizzen, 65 Arbeiten auf Papier und einer übermalten Fotografie verteilten.²⁶⁰ Konzeptionell orientierten sich Silber und Welz an der monografischen Ausstellung im Wiener Künstlerhaus von 1885 und stellten sowohl sein malerisches als auch das grafische Œuvre aus. Als besondere Leistung ist die Integrierung zumindest eines Monumentalgemäldes Makarts hervorzuheben. Nach 55 Jahren gelang den Organisatoren, durch die Zusammenstellung von Werken aus allen Gattungen und Schaffensphasen Makarts, die damals größte Einzelpräsentation²⁶¹.

Obwohl das SMCA über Zeichnungen des heranwachsenden Jugendlichen Makarts in Salzburg verfügte,²⁶² fanden diese keinen Eingang in die Ausstellung. Das früheste Ausstellungsstück ist die farbige Entwurfszeichnung zu einem Salzburger Volksliederbuch von Vincenz Maria Süß (Nr. 119).²⁶³ Die beiden heute im Salzburg Museum befindlichen Bilder *Porträt Katherina Rüsse-mayer*

²⁵⁷ Siehe hierfür: Ausst. Kat. Salzburg 1940, S. 5.

²⁵⁸ o. A.: Eine Hans Makart-Ausstellung; in: Salzburger Volksblatt, 8. März 1940, S. 3.

o. A.: Makart-Ausstellung in Salzburg, in: Neues Wiener Tagblatt, 9. März 1940, S. 6.

²⁵⁹ o. A.: Erweiterung der Makart-Ausstellung; in: Salzburger Landeszeitung, 22. Mai 1940, S. 6.

²⁶⁰ In der ersten Auflage des Kataloges sind nur 150 Werke verzeichnet. Ob es sich in der aktualisierten Anzahl in der 2. Auflage lediglich um einen Nachtrag oder um eine Erweiterung der Exponate handelt, ist nicht aufklärbar. Bei den Arbeiten auf Papier ist die Nr. 88 zweimal vergeben: *Badende Frauen* (Nr. 88) und *Porträtstudie* (Nr. 88a).

²⁶¹ Sieht man von der Nachlassauktion vom 26.3.1885 im Atelier ab. Im Vergleich mit der Makart-Ausstellung im Künstlerhaus Wien 1885, hier wurden 89 Werke meist aus Privatbesitz gezeigt. Allein in ihrem Umfang wurde die Ausstellung erst 2011 mit der Doppelschau „Makart-Maler der Sinne“ im Belvedere und „Ein Künstler regiert die Stadt“ Wien Museum übertroffen. Die Retrospektive von 1972 stellte rund 130 Werke aus.

²⁶² Silber 1940, Sp. 3.

²⁶³ Die Nummern in Klammer beziehen sich auf das Verzeichnis des Ausstellungskataloges von 1940.

(Nr. 29) und *Ruheplatz* (Nr. 46), beide um 1860 datiert, sind Beispiele für die Zeit, als Makart auf seine Aufnahme in die Meisterklasse von Carl Theodor von Piloty in München wartete. Mit dem kleinformatigen, als *Paracelsus und sein Famulus* betitelte Werk (Nr. 57)²⁶⁴, heute im Besitz des Oberösterreichischen Landesmuseums Linz, war das Erstlingswerke nach dem Eintritt in die Piloty-Klasse vertreten. Zu den spätesten Arbeiten zählen die beiden Werke *Der Sieg des Lichtes über die Finsternis* 1883–1884 und das *Blumenstück* (Nr. 47) von 1884; mit dem unvollendet gebliebenen Gemälde *Der Frühling* (Nr. 74) endet schließlich Makarts Schaffensphase.

Hinsichtlich der großen Historiengemälde musste man aufgrund von restauratorischen und militärischen Gegebenheiten Abstriche hinnehmen. Jenes Werk, das Makart über Nacht berühmt gemacht hatte, das Triptychon *Die Pest in Florenz*, konnte in der Ausstellung nur anhand von elf detaillierten und malerisch ausgeführten Zeichnungen aus dem Historischen Stadtmuseum München veranschaulicht werden (Nr. 127–137). Von Makarts zweitgrößten Historiengemälde *Einzug Karl V. in Antwerpen* konnte aus der Hamburger Kunsthalle nur die kleinformatige Ölskizze (Nr. 12) aus dem Jahre 1876/77 präsentiert werden. Es handelt sich hierbei um die zweite vorbereitende Studie, die sich von dem ausgeführten Monumentalgemälde im gesamten Bildaufbau unterscheidet. Ebenfalls als Ölskizze waren die Themen *Die Jagd der Diana* (Nr. 13) und *Der Sommer* (Nr. 15) zugegen. Als größter Erfolg lässt sich Makarts Auseinandersetzung mit dem Thema der Caterina Cornaro verbuchen. Mit dem vollendeten Gemälde konnte man Makarts ersten künstlerischen und zugleich gesellschaftlichen Höhepunkt in seiner Wiener Schaffensphase beleuchten. Es war die erste Präsentation des Werkes in Österreich, seit es 1877 von der Berliner Nationalgalerie angekauft wurde. Neben dem vollendeten Gemälde (Nr. 1) war das Sujet zusätzlich als erste gemalte Skizze *Die Ankunft der Caterina Cornaro in Venedig* (Nr. 18) und ein heute verlorener Kompositionsentwurf (Nr. 2) präsent. Somit bestand die außergewöhnliche Gelegenheit, diese drei Fassungen für einen direkten Vergleich gegenüberzustellen. So glückte der Schau, Makarts Herangehensweise von der Ideenskizze über den Kompositionsentwurf hin zum vollendeten Gemälde nachzuvollziehen. Der Karrierhöhepunkt des Malers – der historische Festzug zur Silberhochzeit von Kaiser Franz Joseph I. und Kaiserin Elisabeth 1879 – wurde in diversen Techniken gegenwärtig: die von Makart erst nach dem Festzug vollendeten elf Ölgemälde (Nr. 75–85), sechs Tuschezeichnungen (Nr. 144–149), ausgeführt von Malerkollegen, und einer heute verschollenen übermalten Fotografie des Künstlerwagens der Künstlergenossenschaft (Nr.

²⁶⁴ Noch in der Ausstellung von 2007 als „*Theoprastus Paracelsus in seiner lateinischen Küche*“ betitelt, siehe: Ebner/Schaffer 2007, S. 194. Auf Basis eines Briefes Makarts an Baronin Sophie Stockart-Bärenkopf plädiert Frodl jedoch für den Bildinhalt von Lavoisier im Gefängnis. Siehe: Frodl 2013, WV 32, S. 59.

150). Silber stellt zudem die Überlegung an, dass auch *Die Falknerin* (Nr. 17) als eine Kostümstudie zum Festzug gewertet werden könnte.²⁶⁵

Makarts wechselseitige Wirkung auf das Theater und die Oper wurde nicht nur im Rollenporträt *Charlotte Wolters als Messalina* (Nr. 16) und in Entwürfen für Theatervorhänge (Nr. 59, 60 und 153), sondern auch durch die Auseinandersetzung mit der Oper von Wagner, der Ring der Nibelungen, dargestellt. Die künstlerische Auseinandersetzung wurde mit einer frühen Ölskizze *Tristan und Isolde*²⁶⁶ (Nr. 43) und dem Ölgemälde *Alberich und die Rheintöchter* (Nr. 42) visualisiert. Makarts Anregungen aus der Literatur zeigten sich in Werken wie Goethes Faust (Nr. 140), der Kleopatra-Thematik (Nr. 11 und 19), welche von William Shakespeares beeinflusst war, und den Schneewittchen-Darstellungen (Nr. 39 und 40).

Der einzige und unvollendet gebliebene Staatsauftrag – die Ausstattung des Stiegenhauses des Kunsthistorischen Hofmuseums – war durch die Farbskizze zum großen Deckengemälde *Der Sieg des Lichtes über die Finsternis* (Nr. 68) und durch drei Ölskizzen für die Lünetten (Nr. 69–71) präsent. Makarts Begeisterung für Architektur wurde jedoch nicht nur durch seine Ausstattungsmalerei (Nr. 61–71) veranschaulicht, sondern auch durch detailreiche architektonische Zeichnungen aus seiner späten Schaffensphase (Nr. 122–125). Diese zeigen Grundrisse, Querschnitte und Aufrisse von Phantasiegebäuden oder Fassadendetails.

Neben der Ausstattungsmalerei bildete die 20 Porträtdarstellungen einen weiteren thematischen Schwerpunkt. Sie teilen sich in ein Selbstbildnis (Nr. 33), fünf Kinderbildnissen (Nr. 23, 24, 30, 31 und 152) und rund 15 Frauenbildnisse (Nr. 20–22, 25–29, 32, 34–38 und 50) auf. Anhand der Frauenporträts lassen sich auch stilistische Merkmale, wie die reiche Kostümierung in historisierender Tracht, angelehnt an Venedig des 16. Jahrhunderts oder der Rubens-Zeit, oder auch sein künstlerisches Interesse an der Kunst und Kultur Japans, wie im Gemälde *Dame im japanischen Kostüm* (Nr. 50) aufzeigen.²⁶⁷

Der Vollständigkeit halber wurden von den Organisatoren ebenfalls Gattungen miteinbezogen, mit denen sich Makart selten künstlerisch auseinandersetzte. So waren zwei Zeichnungen von Landschaften (Nr. 90 und 92) oder auch religiöse Themen wie die Ölskizze *Kranke pflegen* (Nr. 56) und die Zeichnung *Christus, dem Volke dargestellt* (Nr. 91) zu sehen.

Die Tatsache, dass man nicht nur die herausragenden Werke aus dem Œuvre zeigen konnte, sondern vielfach auf Kompositionsentwürfe in Öl oder Entwurfszeichnungen zurückgreifen

²⁶⁵ Silber 1940, Sp. 10.

²⁶⁶ Das Werk trägt heute den Titel *Siegmond und Sieglinde in Hundings Hütter*, siehe: Frodl 2013, WV 248, S. 161.

²⁶⁷ Das Porträt zeigt Auguste Baronin Stummer von Tarnok im japanischen Kostüm, vgl.: Frodl 2013 WV 361, S. 205.

musste, wurde als Stärke dieser „Leistungsschau“ betrachtet. Die Ölskizzen erlauben es, als Zwischenergebnis die Veränderung der Konzepte der Gemälde zu dokumentieren und veranschaulichen so den Werkprozess. Die versammelten Ölskizzen Makarts werden weniger als autonomes Kunstwerk gewertet, als viel eher farbige Variante der Werkvorbereitung oder als flüchtig gemalte Ideenskizze. Sie zeugen vor allem von Makarts Inventionsdrang – seiner Erfindungskraft – und weisen eine malerische Bandbreite auf. So zeigt sich in Werken wie *Spielende Kinder* (Nr. 51) oder *Siesta am Hofe der Medici* (Nr. 14) der skizzenhafte erste Eindruck von Farb- und Masseverteilung. Dem gegenüber stehen Ölskizzen wie der *Entwurf zum geplanten Ringtheatervorhang in Wien* (Nr. 59) in viel weiter fortgeschrittenem Stadium. Ähnlich wie das Deckenbild für das Stiegenhaus im Kunsthistorischen Museum, stellt das Werk die letzte Stufe vor der Übertragung ins Monumentale dar.

Galten die Zeichnungen des Salzburgers 1919 noch als uninteressant, wurde in der Ausstellung von 1940 erstmals ein großer Fokus auf sie gerichtet. Anhand der 65 Zeichnungen in Tusche, Kohle oder Blei, zum Teil aquarelliert, wurden Makarts oftmals beschriebenes Formengedächtnis ebenso aufgezeigt, wie weitere Einblicke in seine Arbeitsmethode gewährt. Die Auswahl zeigt einerseits studienhafte Motivsammlungen, Kompositionsentwürfe und andererseits deutlich seltener autonome bildhafte Kompositionen. Der Großteil der Zeichnungen entstammte einem 200 Blätter umfassenden Konvolut aus Wiener Privatbesitz (Nr. 92-126). Vor allem anhand der Vorstudien zu den großen Kompositionen – wie im Falle für die Darstellung *Die Pest in Florenz* – sollte aufgezeigt werden, dass Makart nicht nur aus einer Schnellmalerei heraus schuf. Dies wird besonders bei den Porträtdarstellungen von Baronin Stummer von Tarnobitz deutlich. Das genau durchgezeichnete Brustbild gibt die Dargestellte in niederländischem Kostüm mit großem Spitzenkragen wieder (Nr. 88a). Das ausgeführte Gemälde (Nr. 22) zeigt die Porträtierte als Halbfigur mit großem Hut und hochgeschlossenem Kragen. Bei der Ausführung war neben Makart auch Lenbach beteiligt.²⁶⁸ Im Katalog sind die beiden Abbildungen einander gegenübergestellt und ermöglichen so einen direkten Vergleich. Anhand des Bildmotives der Rückenfigur *Dame am Spinett* konnte Makarts vorbereitende Kompositionsfindung durch zwei Zeichnungen (Nr. 142 und 143) mit dem ausgeführten kleinformatigen Gemälde (Nr. 38) veranschaulicht werden. Sie stellen die Konzentration auf Detailspekte vor Augen, in diesem Fall auf den Faltenwurf der Sitzenden. Zusätzlich finden sich auch Zeichnungen zu Gebrauchsgegenständen, wie etwa der Entwurf zu einem Fächer mit dem Motiv der Elfenkönigin (Nr. 86) oder einem Teller mit einem tanzenden Paar (Nr. 87).

²⁶⁸ Nach Frodl stammen Gesicht und Hand von Lenbach, der Hintergrund und das Kostüm von Makart. Frodl 2013, WV 262, S. 165.

Für Gustav Künstler lag der Sinn der Ausstellung darin, den Besuchern eine Vorstellung von der Fülle und Schaffenskraft Makarts zu geben.²⁶⁹ Dieser Anspruch konnte anhand der ausgestellten Werke durchaus realisiert werden. Inwiefern die Möglichkeiten den Gemälden die jeweiligen Zeichnungen oder Ölskizzen gegenüberzustellen, auch konzeptionell im Ausstellungsraum übernommen wurden, muss offene bleiben, da wie bereits erwähnt keine dokumentarisch-fotografische Material zur Hängung überliefert ist.

Außer Katalog, aber in der Ausstellung präsent, waren das Aquarell Rudolf von Alts *Hans Makarts Atelier in der Gusshausstrasse*²⁷⁰, das Gemälde seiner Mutter *Katharina Makart*²⁷¹ aus der Residenzgalerie und die Bildnisse von Makarts Großeltern Katharina Rüsse Mayer und Johann Zacharias Daniel von Barbara Krafft²⁷² ausgestellt.

Die *Falknerin* erfuhr in besonderer Weise Vermarktung und Hervorhebung, zierte sie doch den Umschlag des Kataloges, sondern war auch als einziges Werk in der Ausstellung mit einer eigenen Plakette versehen – darauf wurde die Schutzherrschaft Görings und Hitler als Geschenkegeber geehrt. Alle anderen Objekte waren, wie damals üblich, nur mit Nummern versehen. Daher oblag die Vermittlungsfunktion beim Ausstellungskatalog.

Die fotografischen Aufnahmen Franz Kriegers ermöglichen, nur einen kleinen Teil der Ausstellung hinsichtlich des Hängungskonzepts zu beurteilen.²⁷³ Soweit ersichtlich, erfolgte die Hängung in einem dichten einreihigen Aufbau. Eine chronologische oder auch thematische Strukturierung konnte wohl aufgrund der räumlichen Gegebenheiten nicht umgesetzt werden. Aus den Bildern tritt der ‚klassische‘ Makart entgegen: als Ausstattungskünstler, Maler großformatiger Historien Gemälde und als Porträtist von Frauen in historischen Kostümen. Wandfüllend verdeckte das Gemälde *Venedig huldigt Caterina Cornaro* (Nr. 1) den Durchgang zum Rittersaal (Abb. 7). Auf dem an der Wand montierten Bildträger arrangieren sich an der Längswand bis zum Eingangsportal in rhythmischer Abfolge die Bilder *Abundantia: die Gaben der Erde* (Nr. 8), *Die fünf Sinne* (Nr. 4–7), *Abundantia die Gaben des Meeres* (Nr. 9) und versammelten somit die Ausstattungsbilder für das Palais von Joseph Alexander Freiherr von Helfert (1820–1910) (Abb. 7–8). Die dem Eingang zugewandte erste freistehende Zwischenwand (Abb. 9) präsentierte fünf Werke, identifizierbar sind *Die Falknerin* (Nr. 17), der Entwurf zu *Einzug Karl V. in Antwerpen* (Nr. 12), und das Gemälde *Charlotte Wolter als Messalina* (Nr. 16). Die Aufstellung der übrigen

²⁶⁹ Künstler 1940 (WNN), S. 6.

²⁷⁰ Wien Museum, Inv. Nr. 17937.

²⁷¹ Das Gemälde galt damals noch von einem unbekannten Maler ausgeführt. Erst Frodl hat es Hans Makart zugeschrieben. Frodl 1974, WV 1, S. 281.

²⁷² Salzburg Museum, Inv. Nr. 139-26 und 138-26.

²⁷³ Abb. 10 stellt einen Versuch einer Rekonstruktion dar.

Exponate kann aufgrund fehlender Ausstellungspläne, Raumaufnahmen und entsprechender Rezensionen nicht weiter nachvollzogen werden. Ebenfalls haben sich über die Präsentation im angrenzenden Kaisersaal keine Informationen erhalten. Wie auf den Fotos ersichtlich, wurde die Ausstellung von keinen begleitenden Wandtexten didaktisch unterstützt. Unter den Bildern waren lediglich kleine Schilder mit der Angabe der Katalognummer angebracht.

Mit der Besucherfrequenz zeigte man sich sichtlich zufrieden, diese setzte sich nicht nur aus der Bevölkerung Salzburgs und Umgebung zusammen, sondern auch aus Angehörigen der Wehrmacht und auswärtigen Gästen. Bereits nach einer Woche Laufzeit konnte am 3. Juni der 1.000 Besucher gezählt werden,²⁷⁴ nach zweiwöchiger Laufzeit war die Anzahl verdoppelt.²⁷⁵ Bis Anfang Juli konnten 5.000 Besucher verzeichnet werden.²⁷⁶ Die Ausstellung blieb als Publikumserfolg über die gesamte Laufzeit in der lokalen Press stets präsent. Da der Andrang am Schließwochenende groß war, wurde die Ausstellung bis Sonntag ganztägig verlängert.²⁷⁷ Ein Schreiben von Friedrich Welz an Max Silber gibt über die erbrachten Einnahmen der Schau Auskunft.²⁷⁸ Diese setzten sich aus dem Verkauf der Eintrittskarten, dem Katalog, den Einnahmen durch die Garderobe und dem Verkauf von Postkarten zusammen und ergaben eine Summe von 10.532,50 Reichsmark. Ein Abschlussbericht inklusive einer Kostenaufstellung bezüglich Ausgaben und Einnahmen ist leider nicht vorhanden. Daher kann nicht ermittelt werden, ob die Ausstellung in finanzieller Hinsicht gewinnbringend war. Weiters gibt das Schriftstück auch die genaue Frequenzierung mit 15.288 Besuchern über die gesamte Laufzeit an. Um diese Zahl im Kontext zu verstehen, sei auf die in der *Salzburger Landeszeitung* und dem *Salzburger Volksblatt* publizierte Bilanz über den Salzburger Kultursommer 1940 verwiesen.²⁷⁹ Mit Kriegsbeginn 1939 kamen die Vorbereitungen für die Salzburger Festspiele für 1940 zum Erliegen, das kulturelle Sommerereignis musste abgesagt werden.²⁸⁰ Auf Eigeninitiative der Wiener Philharmoniker wurde in Form eines 14-tägigen Konzertzyklus eine Alternative organisiert.²⁸¹ Zusätzlich wurden in die veröffentlichten Bilanz die Gäste der Dichtertage, der Tagung der Mozartforscher und die Besucher der Ausstellungen über Hans Makart und Michael Nader miteinbezogen. Der genannte Artikel verzeichnet insgesamt 40.000 Personen, welche die unterschiedlichsten Kulturveranstaltungen trotz Kriegsjahr besucht hätten. Mit ihren über 15.000 Besuchern entfällt auf die Makart-

²⁷⁴ o. A.: Die Makart-Ausstellung im Karabinierisaal; in: *Salzburger Volksblatt*, 3. Juni 1940, S. 6.

²⁷⁵ o. A.: Erinnerung an Makart; in: *Salzburger Volksblatt*, 15. Juni 1940, S. 8.

Das ergibt einen Besucherdurchschnitt von 143 Personen pro Tag für die ersten beiden Wochen.

²⁷⁶ o. A.: Der 5000 Besucher der Makart-Ausstellung; in: *Salzburger Landeszeitung*, 6. Juli 1940, S. 7.

²⁷⁷ o. A.: Kulturelles Leben; in: *Salzburger Landeszeitung*, 30. August 1940, S. 4.

²⁷⁸ Salzburg Museum Inv.-Nr. BIB ARV 05054-0204, Abgedruckt in: *Ausst.-Kat. Salzburg* 2018, S. 25.

²⁷⁹ o. A.: Salzburgs reicher Kultursommer 1940; in: *Salzburger Landeszeitung*, 25. September 1940, S. 5.

o. A.: Salzburger Kultursommer-Bilanz; in: *Salzburger Volksblatt*, 25. September 1940, S. 4.

²⁸⁰ *Salzburger Landeszeitung*, 2. September 1939, S. 7.

²⁸¹ Kriechbaumer 2013, S. 318.

Ausstellung ein Anteil von 38,2 %, sie gilt als größter Erfolg der Sommersaison. Die Konzerte der Wiener Philharmoniker wurden von 11.528 Personen besucht, die Ausstellung über Michael Neder in der Galerie Welz vom 23. Juli bis 31. August 1940 verzeichnet nur 1.500 Personen.²⁸² Die Makart-Ausstellung war bis in die 1950er Jahre die bestbesuchte Ausstellung der Salzburger Residenz. Abgelöst wurde diese Bilanz von der Waldmüller-Ausstellung 1953, diese sollte einen Richtwert von 15.000 Besuchern erreichen – überstieg diesen völlig überraschend mit über 40.000 Besuchern.²⁸³

3.2. Ausstellungskatalog

Dem Ausstellungskatalog kommen zwei unterschiedliche Funktionen zu. Er diene sowohl als Führer durch die Ausstellung als auch als wissenschaftlicher Beitrag. Mit der Herausgabe des Kataloges durch Heinrich Hoffmann in dessen Verlag *Kunst dem Volk*, sicherten sich die Organisatoren „eine weitestgehende Einflussnahme auf Inhalt und Ausstattung“ und rechneten mit einer großen Verbreitung.²⁸⁴ Dies gelang auch, denn bereits im Juni musste der Katalog neu gedruckt werden.²⁸⁵ In der zweiten Auflage befinden sich drei zusätzliche Werke als Nachtrag. Ob dies als Erweiterung der Ausstellung während der Laufzeit zu werten ist, bleibt jedoch aufgrund fehlender Quellen ungewiss.

Hinsichtlich der Vermittlung der Inhalte kam dem Ausstellungskatalog die Hauptrolle zu. Im Ausstellungsraum gab es weder Beschreibungen der Exponate noch Kurztexpte, die die Besucher bei ihrem Rundgang informativ unterstützt hätten. Die Exponate selbst waren lediglich mit einer kleinen Plakette versehen, die eine Nummer zeigt. Diese korrespondierte mit den jeweiligen Katalognummern. Der interessierte Besucher konnte also nur durch den Erwerb des Kataloges an grundlegende Informationen über die Exponate gelangen.

Der in nüchternem weiß gehaltenem Umschlag (Abb. 11) wird von der großformatigen farbigen Abbildung – dem Gemälde *Die Falknerin* – eingenommen, welche mit einer dünnen schwarzen Linie eingefasst wurde. Darunter platziert sich der in schwarz gehaltenen Außentitel „*Hans Makart 1840-1884*“.

Aus dem Vorwort von Dr. Albert Reitter geht deutlich die nationalsozialistische Instrumentalisierung Makarts hervor. Er schreibt:

„Unsere nationalsozialistische Zeit hat ihn wieder auf den ihm gebührenden Platz gestellt und so erfüllt seine engere Heimat eine Verpflichtung, wenn sie zu seinem

²⁸² o. A.: Salzburger Kultursommer-Bilanz; in: Salzburger Volksblatt, 25 September 1940, S. 4.

²⁸³ Plasser 2007a, S. 70 und 74.

²⁸⁴ AdB Z28/1940, Makart-Ausstellung, Salzburg, Brief Friedrich Welz an Bruno Grimschitz vom 10. März 1940.

²⁸⁵ o. A.: Der 5000 Besucher der Makart-Ausstellung; in: Salzburger Landeszeitung, 6. Juni 1940, S. 7.

hundertsten Geburtstag in einer Ausstellung seiner Werke einen Überblick über seine Lebensarbeit zu geben versucht. Der Generalfeldmarschall Hermann Göring hat durch die Übernahme der Schutzherrschaft über diese Ausstellung diesen Tag zu einem Fest der ganzen Nation erhoben und damit das endgültige Urteil gesprochen, daß Hans Makart, dieser kraftstrotzende, lebenssprühende und farbenfroher Maler, für immer einen Ehrenplatz in der deutschen Kunst einnehmen wird.“²⁸⁶

Schon das Vorwort nimmt dem Besucher jegliches Urteil über Makart vorweg, bevormundet die Leser folglich und stilisiert den Salzburger Maler ehrenvollen Vertreter innerhalb der deutschen Kunst und definiert dieses naheliegende Verdikt als Errungenschaft der nationalsozialistischen Zeit. Besonders fallen in diesem Zusammenhang die deterministische Kategorisierung wie „endgültiges Urteil“ und „für immer“ als Teil der nationalsozialistischen Rhetorik auf. Mit dieser tendenziösen Einführung soll durch die Ausstellung eine Neubewertung nicht erst angeregt werden, im Gegenteil: sie ist längst schon erfolgt und über-positiv ausgefallen. Das persönliche, individuelle Kunsturteil wird zugunsten eines diktierten, kollektiv vorausgesetzten ausgeschaltet.

Für das Geleitwort konnte man Dr. Bruno Grimschitz gewinnen, der als Direktor der Galerie des 19. Jahrhunderts in Wien maßgeblich an der Organisation beteiligt war. In seinem Beitrag charakterisiert er Makart ausschließlich als Ausstattungskünstler, vergleichbar mit den „großen Meistern der raumschmückenden Malerei des 18. Jahrhunderts“ und positioniert „Makarts bildkünstlerische Kraft als einmaliges Phänomen.“²⁸⁷

Mit dem monografischen Leitaufsatz über Hans Makart im Ausstellungskatalog konnte man den Wiener Kunsthistoriker Dr. Gustav Künstler (1902–1974) betrauen. Gemäß der Bedeutung, die der Ausstellung beigemessen wurde, sollte auch der Katalog eine „*Publikation dauernden wissenschaftlichen Wertes*“²⁸⁸ sein. Künstler studierte unter Josef Strzygowski am ersten Wiener Institut für Kunstgeschichte, bei dem er 1927 über die Mosaiken des Rogerzimmers im königlichen Schloss zu Palermo promovierte. Im Unterschied zu seinem Lehrer, griff Künstler die zum Teil offen rassistischen Konstrukte von Strzygowski nicht auf. Bereits während seines Studiums war Künstler als Lektor des Krystall-Verlages tätig – diese Laufbahn blieb ihm erhalten. In den darauffolgenden Jahren war er Leiter der Verlage Rohrer und Hölzel. In den Nachkriegsjahren gab er die Monatsschrift *Die Wiener Bühne* im Bergland-Verlag heraus. Von 1947 bis 1967 hatte er die Leitung des Wiener Kunstverlages Anton Schroll inne. Kunsthistorisch hegte Künstler ein breites Interesse und veröffentlichte monografische Beiträge über Wolf Huber, Velázquez, Hans Makart, Adolf Loos oder Egon Schiele. Er interessierte sich aber auch für die Kunst der Moderne und

²⁸⁶ Ausst. Kat. Salzburg 1940, o.S.

²⁸⁷ Ausst. Kat. Salzburg 1940, S. 8.

²⁸⁸ o. A.: Makart-Ausstellung; in: Salzburger Volksblatt, 11. Mai 1940, S.8.

publizierte abseits der bildenden Kunst auch zu Themengebieten der Literatur, Musik, Theater und Film.²⁸⁹

1940 fokussiert sich der Kunsthistoriker in seiner publizistischen Tätigkeit ausschließlich auf Hans Makart. Bereits im Jänner veröffentlicht der Autor eine ausführliche Studie *Über Hans Makart und die Alte Kunst* in der von Heinrich Hoffmann herausgegebenen Zeitschrift *Kunst dem Volk*.²⁹⁰ Anhand von drei Gemälden aus dem Bestand der *Galerie des 19. Jahrhunderts* Wien setzte sich Künstler mit dem Fragenkomplex bezüglich Makarts Verhältnis zu künstlerischen Bezugs- und Referenzquellen auseinander. Die Vergleichsbeispiele für die Komposition stammen alle aus dem Bestand des *Kunsthistorischen Museums* Wien. So brachte er das mittlere Gemälde *das Gesicht* aus dem Zyklus der fünf Sinne mit der Darstellung der jungen Frau im Gemälde *die drei Lebensalter des Weibes und der Tod* von Hans Baldung Grien aus dem Jahr 1510 in Verbindung.²⁹¹ Details im Porträt von Magdalena Plach – wie die Profilansicht oder die Haltung der Arme – zeigen motivische Anregungen durch das Gemälde *die Heimsuchung Mariae* von Theodor von Thulden. Wohingegen der Autor durch die Gesamthaltung der Porträtierten eine „untergründige Beeinflussung“ durch die Gestalt der Maria im 1490 entstandenen Gemälde *Die Himmelfahrt Mariae* von Rueland Frueaups d. Ä. vermutete.²⁹² Makarts *Der Triumph der Ariadne* sei ohne Kenntnis von Rubens Gemälde *Das Venusfest* „undenkbar“.²⁹³ Somit versuchte er Makarts Anregungen nicht nur auf die italienische Renaissance und den Rubens-Kreis zu beziehen, sondern bringt auch „die unbeachtete Tatsache“ vor, Makart habe sich gleichsam von der altdeutschen Kunst beeinflussen lassen.²⁹⁴ Die Analyse zeige, dass der Maler entweder eine isolierte Einzelfigur oder Teilstücke von Kompositionen übernehme. Künstler betont jedoch auch, dass diese Herangehensweise ein „außerordentlich häufiges Phänomen“ in der Geschichte der bildenden Kunst sei.²⁹⁵ Makarts freie Umgestaltung der Anregung als „man möchte fast sagen ‚abstrakt‘ – optische Erscheinung“ verweise jedoch auf seine künstlerische Sonderstellung.²⁹⁶

In seinem zweiten Artikel über Makart fokussiert sich Gustav Künstler auf den bislang weniger beachteten Teil des Œuvre des Malers.²⁹⁷ Der Autor publizierte einen Beitrag über Makarts Zeichnungen in der Neuen Folge der Zeitschrift *Die Graphischen Künsten*, herausgegeben von Arpad Weixlgärtner (1872–1961).²⁹⁸ Künstler versucht anhand eines Konvolutes von 250

²⁸⁹ Siehe hierfür die von E. Knabe zusammengestellte Bibliographie in: Knabe 1974, S.217-219.

²⁹⁰ Künstler 1940 (KdV), S. 31-38.

²⁹¹ Ebd., S. 31.

²⁹² Ebd., S. 32.

²⁹³ Ebd., S. 36.

²⁹⁴ Ebd., S. 37.

²⁹⁵ Ebd., S. 38.

²⁹⁶ Ebd., S. 38.

²⁹⁷ Heinrich Zimmermann war der erste, der über Makarts Zeichnungen publizierte, siehe: Zimmermann 1919.

²⁹⁸ Künstler 1940 (DgK).

skizzenhaften Zeichnungen aus einer Wiener Privatsammlung, einen Einblick in den Schaffensprozess zu geben, ist sich jedoch bewusst, dass nur eine gesamte Durchsicht des zeichnerischen Werks zu einer fundierten Erkenntnis führen kann. In seiner Analyse bezieht der Kunsthistoriker jene Blätter mit ein, die ein Mosaik von willkürlichen Einzelmotiven aufweisen. Das motivische Sammelsurium belege „*wie allgemein Makarts künstlerisches Interesse war*“ und könne als Beweis für „*das unermüdliche Arbeiten seines bildnerischen Gestaltungstriebes*“ gelten.²⁹⁹ Das Formengedächtnis und die Eigenart, seine visuell Erinnerungtes oftmals spiegelverkehrt zu übernehmen, veranlasst den Forscher zu der Annahme, dass Makart ein Eidetiker war.³⁰⁰

Die Erkenntnisse, die Künstler durch die Auseinandersetzung mit Makarts Werkprozess gewonnen hat, fließen ebenso in seinen Beitrag im Ausstellungskatalog mit ein.³⁰¹ Der Artikel sollte den wissenschaftlichen Anspruch der Ausstellung unterstreichen und gliedert sich in zwei Teile. Zunächst beginnt der Verfasser mit einer kritischen Forschungsübersicht. Das nun wiederauflebende Interesse an Makart sieht er in „*dem Erstaunen, wie gut doch ein Künstler gemalt hat, den man jahrzehntelang beinah mißachtete*“.³⁰² Die von Künstler erarbeitete Biografie Makarts fußt auf einer objektiven Anschauung und will die reiche Legendenbildung um Makarts Werdegang revidieren. In den bisherigen Darstellungen des frühzeitigen Abbruchs der Malervorbereitungsklasse an der Wiener Akademie Makarts 1858 erkennt er zwei Absichten. Die Auslegung des Abgangs aufgrund „Talentmangels“ bildet die Basis für eine triumphale Rückkehr Makarts nach Wien 1869. Zusätzlich zeige sich an ihr die Reformbedürftigkeit des Akademiebetriebes. Dieselbe Tendenz der Überhöhung zeige sich auch an dem Sujet von Makarts finanziell ärmlicher Jugendzeit. Der Autor stützt sich auf die damals rezente, bis heute bahnbrechende Studie der Wiener Kunst- und Sozialwissenschaftler Ernst Kries und Otto Kurz *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* aus dem Jahre 1934.³⁰³ Inhaltlich arbeitet er die klassischen Stereotypen, wie die frühe kindliche Begabung, die ärmlichen Verhältnisse, die Entdeckung des Talents durch eine männliche Vorbildfigur, das Verkennen des Talents und den sozialen Aufstieg des Künstlers heraus: „*Die Motive des Erwähltseins zum Künstler und des märchenhaften sozialen Aufstieges charakterisieren aber keineswegs nur die Biographie Makarts, sondern es handelt sich bei ihnen um Elemente der Künstleranekdote ganz allgemein.*“.³⁰⁴ Künstler

²⁹⁹ Ebd., S. 36.

³⁰⁰ Ebd., S. 37 und 40.

³⁰¹ Künstler 1940.

³⁰² Ebd., S.10.

³⁰³ Das Buch ist im Krystall-Verlag erschienen, in dem Gustav Künstler als Lektor tätig war. Siehe: Kris/Kurz 1995.

³⁰⁴ Künstler 1940, S. 14.

charakterisiert Makarts Erfolg als ein Ereignis, dem der Maler „ohne sein aktives Mitwirken“³⁰⁵ passiv gegenübersteht:

„Er lebt nur sich selbst, schafft ganz in seinem Geiste – und wird von Stufe zu Stufe hinaufgetragen.“³⁰⁶

Im zweiten Teil folgt eine Auseinandersetzung mit dem Werk Makarts, „*der richtige Weg zur Erkenntnis liegt doch in der Betrachtung der Werke selbst*“.³⁰⁷ So wird die Malweise gegen die seines Lehrers Piloty abgegrenzt. Während Piloty deckende Primamalerei betrieb, begann Makart bald mit einem schichtweisen Malaufbau. Wobei die Lasurmalerei ausschließlich auf die Wiedergabe der Haut beschränkt ist. Für Künstler ermögliche der Reiz zwischen lasierender und deckender Malweise für den Betrachter eine Art sinnliche Erlebbarkeit.³⁰⁸ Über die thematische Vielfalt von Makarts Schaffen gibt er hingegen nur einen kurzen Überblick. In Makarts Frühwerk erkennt der Forscher eine gegenständliche Romantikkrezeption. Als Beispiele werden das Gemälde *Der schlafende Sänger und die Nixen*, die Illustrationen zu Uhlands-Gedichten und die Auseinandersetzung mit dem Märchen Schneewittchen genannt.³⁰⁹ So würde die romantische Stimmung im *Frühling* wieder anklingen, wodurch sich nun „*ein Kreis geschlossen, ein Weg zu Ende gegangen sei*“.³¹⁰

Die bisherige Annahme, Makart hätte seine Bildgestaltung ausschließlich aus der Farbvorstellung heraus erarbeitet, bezweifelt Künstler und führt als Gegenbeweis die Formanalogien der mehrfigürlichen Kompositionen anhand der Gemälde von Tizian oder Rubens auf.³¹¹ Mit den Zeichnungen zu dem Zyklus der *Sieben Werke der Barmherzigkeit* zeige sich, dass „*manchmal die Idee zu dem Thema von Bildern früher da war als Farbvorstellungen oder Gestalten und Gruppen, und daß er vom Thema her zum Bilde vorzustößen versuchte*“.³¹² Makarts Deckengemälde, die Darstellungen der Putten und halbwüchsigen Menschen werden mit den frühkindlichen Eindrücken der barocken Umgebung des Künstlers in seiner Heimatstadt in Verbindung gesetzt.³¹³ Somit hebt der Autor den Bezug zu Salzburg aus der rein biografischen Ebene hinaus. Vor allem die Architektur und die Deckengemälde im Schloss Mirabell hätten als Inspirationsquelle gedient.

³⁰⁵ Ebd., S. 26.

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Ebd., S. 28.

³⁰⁹ Ebd., S. 28.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Ebd., S. 29. An dieser Stelle wiederholt er auch den Vergleich von Makarts Werk *Triumph der Ariadne* mit Rubens *Venusfest*.

³¹² Ebd., S. 30-31.

³¹³ Ebd., S. 31.

In seiner umfassenden Bewertung markiert der Text Gustav Künstlers im Ausstellungskatalog eine Ausnahme innerhalb der frühen Makartforschung. Der Autor trägt durch seine Analyse wesentlich zu einer sachlichen Korrektur bestimmter Aspekte bei. Völlig frei von ideologischem Gehalt revidiert er die bisherige Künstlerlegende auf Basis solider wissenschaftlicher Arbeit.

Der Katalog schließt mit 22 meist seitenfüllenden Abbildungen in Schwarz-Weiß ab, darunter auch fünf Werke, welche sich nicht in der Ausstellung befunden haben: *Bildnis der Frau Magdalena Plach*, *Wanddekoration zu den Modernen Amoretten*, *Der Triumph der Ariadne* aus dem Besitz der Galerie des 19. Jahrhunderts, *Die Niljagd* aus Privatbesitz und *Der Einzug Karls V. in Antwerpen* aus der Kunsthalle Hamburg.

3.3. Pressereaktion

Die nationalsozialistische Kunstpolitik wurde von einer systematischen Öffentlichkeitsarbeit begleitet. Ebenso wie die Kulturproduktion unterlag auch die Berichterstattung umfassender staatlicher Lenkung. Schon die Gleichschaltung der Presse ab 1933 erschwerte die Ausübung der Kunstkritik. Die ehemals reichhaltige deutsche Presselandschaft reduzierte sich durch mehrere Verbotswellen von 4.000 Medien auf die Hälfte.³¹⁴ Mit dem Erlass von Josef Goebbels vom 27. November 1936 wurde diese anspruchsvolle Sparte der Kunstkritik endgültig verboten.³¹⁵ Anstelle der als zersetzend empfundenen Kritik trat der nicht-wertende Kunstbericht. Ein weiteres Kontrollorgan ergab sich über die nationalsozialistischen Presseanweisungen, die vom Reichsministerium herausgegeben wurden.³¹⁶ Diese behandelten zumeist die inhaltlichen oder sprachlichen Ebenen, konnten aber auch Vorgaben zur formalen Gestaltung der Berichterstattung, wie der Typografie erteilen.³¹⁷ Damit war es für die Schriftleiter nicht mehr möglich, negative Kritik zu üben. Die im Nationalsozialismus staatlich gelenkte umfassende Berichterstattung über das kulturelle Leben, wie Theater, Kunst und Ausstellungen, war ein essenzielles Propagandainstrument. Neben einem kulturellen Neubeginn als Leistung des Regimes, sollte auch die deutsche Kunst gestärkt werden.

Die öffentliche Reaktion zur Ausstellung war durch ihre Größe und der von ihren Veranstaltern beigemessenen Bedeutung geprägt. Die öffentliche Reaktion schlug sich in einem großflächigen medialen Echo nieder, das von kurzen Ankündigungen bis zum umfangreichen einschlägigen Artikeln reichte. Nicht nur die Tages- und Wochenzeitungen in der „Ostmark“ widmeten der Ausstellung ausführliche, durchwegs lobende Kritiken, sondern auch Zeitungen aus dem gesamten

³¹⁴ Dussel 2010, S. 546.

³¹⁵ Wulf 1983, S. 128.

³¹⁶ Siehe hierfür Thomae 1978.

³¹⁷ Siehe hierfür Thomae 1978, S. 38.

Deutschen Reich. Beiträge über Makarts Jubiläum und die Salzburger Ausstellung erschienen ebenso in Kunstperiodika wie etwa *Weltkunst*, *Die Bühne*, *Kunst im Deutschen Reich*, *Kunst für Alle*, *Kunst dem Volk*, *Velhagen und Klassings* Monatsschriften, oder *Die Pause*. Damit konnte ein breites Publikum erreicht werden.

Während die meisten Artikel über Hans Makart in der Tagespresse ohne Abbildungen auskamen, waren die Beiträge in den Unterhaltungs- und Fachzeitschriften reich illustriert.

3.3.1. Pressereaktion in Tageszeitungen

Die größte Aufmerksamkeit erfuhr die Schau naturgemäß in den Salzburger Medien, von den ersten offiziellen Ankündigungen im Februar 1940 über die gesamte Laufzeit bis zum Abbau im September wurde immer wieder über Ausstellung und Künstler berichtet. Die Organisatoren Friedrich Welz und Max Silber traten auch als Rezensenten der Ausstellung auf und grieffen somit aktiv in die Bewerbung der Ausstellung ein. Welz veröffentlicht im Vorfeld der Ausstellung einen Artikel in der parteiamtlichen *Salzburger Landeszeitung* mit dem programmatischen Titel „*Hans Makart in neuem Lichte – sein wahres Künstlertum in der Salzburger Gedächtnis-Ausstellung*“.³¹⁸ Der Artikel gibt neben Einblicken in die Vorbereitungen der Ausstellung auch die Intention deutlich wieder:

*„Indem Salzburg so seinen großen Maler-Sohn zu ehren sich anschickt, will es ihn zugleich aus der Sicht heutigen Kunstbegriffens neu kenntlich machen, frei sowohl von überlebten Verallgemeinerungen wie von Überschätzung; ins Bildfeld aller treten soll vielmehr das echte malerische Genie, wie es sich zwar auch in manchen großen Prunkgemälden, doch wesentlich in den bislang kaum beachteten Entwürfen, Studien und namentlich auch hochkultiviertem Porträtwerk äußert. Man wird von dieser Ausstellung ab Hans Makart – den Künstler, nicht den Dekorateur – menschlich wie kunsthistorisch in völlig anderem Licht sehen.“*³¹⁹

Welz führte die rasch einsetzende posthume Ablehnung von Makarts Kunst auf die Nachahmung des „Makartstils“ als Dekorationselement zurück.³²⁰

Am selben Tag veröffentlichte das *Salzburger Volksblatt* erste Einblicke über den Aufbau der Ausstellung in den Tagesneuigkeiten.³²¹

Eine intensive Auseinandersetzung mit Makart und seiner Kunst findet sich bei dem Salzburger Kulturjournalist Paul Sackarndt. Er veröffentlichte während der Laufzeit der Ausstellung eine fünfteilige Serie über Makart in der *Salzburger Landeszeitung*, dem offiziellen Gaublatt. Er widmete sich dabei dem Werk in unterschiedlichen Aspekten, als Basis diente ihm hierfür der

³¹⁸ Welz 1940 (SLZ), S. 10-11.

³¹⁹ Ebd., S. 10.

³²⁰ Ebd.

³²¹ o. A.: Makart-Ausstellung; in: Salzburger Volksblatt, 11. Mai 1940, S. 8.

monografische Aufsatz von Gustav Künstler im Ausstellungskatalog. Sackarndts Intention bestand darin, „auf Grund solcher gültigen Forschungsarbeit eine fachliche Anschauung des Begriffes ‚Makart‘ zu bieten, die die Anschauung seines ausgestellten Werkes einigermaßen erläutert“. ³²² Der Autor arbeitet sich in den ersten vier Teilen der Serie an Themen der *Persönlichkeit* (1. Juni) ³²³, der *Umwelt* (5. Juni) ³²⁴, der Zuschreibung als *Kolorist und Visionär* (16. Juli) ³²⁵ und *Bildnisse und Entwürfe* (20. Juli) ³²⁶ ab. Während jedoch der Katalogbeitrag von Gustav Künstler Makart als „österreichischen Künstler“ ³²⁷ wertet, versucht Sackarndt Makart als „ostmärkischen“ Künstler vor und eine Verbindung zur nationalsozialistischen Blut-und-Boden-Ideologie herzustellen. Dies zeigt sich vor allem in seinem fünften Teil mit dem Titel *Der ostmärkische Künstler – Das Urteil der Gegenwart* vom 20. Juli 1940. ³²⁸ Darin wird Makart nicht nur als mit „Fehlurteilen der Ästheten und Kunstgeschichtler“ belastet dargestellt, konträr sei er in „der besten deutschen Kunst einzureihen“. ³²⁹ Er folgert, Makart könne auch als „Ostmärker“ betrachtet werden. ³³⁰ Als genuin ostmärkisch verweist Sackarndt auf die „tiefe Verbundenheit mit Stadt und Land Wien“ durch welche sich Makarts Kunst erst realisieren hätte können. ³³¹ Seine Heimatverbundenheit zeige sich zudem in „zwangsläufige Verbundenheit mit der ostmärkischen Kunst des Barock“. ³³² Ohne die Inspiration der Architektur seiner Geburtsstadt Salzburg sei seine Malerei schlicht nicht denkbar.

Gustav Künstler bemühte sich wiederum um die Bewerbung in den Wiener Tageszeitungen und verwies wenige Tage vor der Eröffnung auf die „gegenwärtige Bedeutung des umstrittenen Malers“, das Interview wurde dann am 24. Mai 1940 im *Wiener Neues Tagblatt* veröffentlicht. ³³³ Der Maler wird als „sinnesfroher Augenmensch, den die Farbe, das Kolorit reizten“ charakterisiert. ³³⁴ Die Ausstellung bietet die Möglichkeit, Makart „durch seine besten Werke“ betrachten zu können und ihn als „Vorkämpfer der Kunst um die Jahrhundertwende“ wahrzunehmen. ³³⁵ In seinem Beitrag vom 27. Mai 1940 in der Tageszeitung *Wiener Neueste Nachrichten* unterstreicht Künstler mit Verweis auf die Gedächtnisausstellung von 1885, die

³²² Sackarndt 1940a, S. 7.

³²³ Sackarndt 1940 (I).

³²⁴ Sackarndt 1940 (II).

³²⁵ Sackarndt 1940 (III).

³²⁶ Sackarndt 1940 (IV).

³²⁷ Ausst. Kat. 1940, S. 25.

³²⁸ Sackarndt 1940 (V).

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Ebd.

³³¹ Ebd.

³³² Ebd.

³³³ Dr. J. M. 1940.

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Ebd.

Bedeutung der Salzburger Ausstellung, Makarts weitverstreute Werke wieder in einer Einzelpräsentation zusammengeführt zu haben.³³⁶,

In der Wiener Ausgabe des *Völkischen Beobachters*, dem publizistischen Parteiorgan der NSDAP, finden sich mehrere Beiträge zur Ausstellung. Eine kurze Notiz wird am 25. Mai 1940 gedruckt.³³⁷ Der Autor mit dem Kürzel „Erk.“ veröffentlicht einen Text über Makart an seinem Ehrentag.³³⁸ Der Artikel zeichnet sich durch biografische Ungenauigkeiten aus. So wird unter anderem die frühkindliche künstlerische Förderung durch Makarts Lehrer und seinem Onkel negiert.³³⁹ Gravierend ist die Darstellung, dass Makart als Siebzehnjähriger seinen Vater mit einem Skizzenheft überrascht hätte – obwohl der Vater bereits 1849 in Italien verstorben war.³⁴⁰ Ebenso wird die Berufung Makarts durch Kaiser Franz Joseph I im Jahr 1869 negiert.³⁴¹ Stattdessen sei Makart *„als freier, als unbekannter Künstler von Ehrgeiz und Arbeitslust erfüllt, mit dem Pinsel als Marschallstab in seinem Farbenkoffer“*³⁴² nach Wien zurückgekehrt. Tags darauf wird der Bericht über die Ausstellungseröffnung von Paul Sackarndts gedruckt,³⁴³ dieser scheint eine inhaltlich gekürzte Version seines Artikels in der Salzburger Landeszeitung zu sein.³⁴⁴ Es erstaunt, dass es abseits von der Erwähnung der Schirmherrschaft Görings und dem Dank an die Wehrmacht als Bewahrer der deutschen Kultur zu keiner weiteren Anleihe mit der nationalsozialistischen Ideologie kommt. Für den Kulturredakteur des *Völkischen Beobachter*, Wilhelm Antropp ist die Makart-Ausstellung im Salzburger Kultursommer *„wie immer man über den Künstler denken mag [...] eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges“*.³⁴⁵

Dr. Max Silber (1883–1942) veröffentlichte eine ausführliche Studie zu Makart in der vom ihm herausgegebenen Zeitschrift des Salzburger Museumsvereins, den *Salzburger Museumsblätter*.³⁴⁶ Der Artikel webt dabei geschickt einen Überblick über Zeichnungen, Gemälde, Fotografien und Briefe des Künstlers aus dem Sammlungsbestand des SMCA ein. Besondere Aufmerksamkeit lenkt Silber auf das *„noch nicht gebührend gewürdigtes“*³⁴⁷ kleinformatige Bild *Ruheplatz* aus eigenem Bestand:

³³⁶ Künstler 1940 (WNN).

³³⁷ o. A.: Bildende Kunst; in: *Völkischer Beobachter*, 25. Mai 1940, S. 5.

³³⁸ Ekr.: Hans Makart; in: *Völkischer Beobachter*, 28. Mai 1940, S. 5.

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Sackarndt 1940 (VB) 1940, S. 5.

³⁴⁴ Sackarndt 1940a.

³⁴⁵ Antropp 1940.

³⁴⁶ Silber 1940.

³⁴⁷ Ebd.

„Als eine Arbeit des erst zu seinem Ruhme aufsteigenden Makart bildet sie einen Markstein für die Erkenntnis seines künstlerischen Werdegangs und erhält so für unsere Sammlung den Wert einer besonderen Kostbarkeit.“³⁴⁸

Bezüglich des Gemäldes *Die Falknerin*, vermutet der Autor eine Kostümstudie für den Festzug und beruft sich dabei auf eine mündliche Überlieferung.³⁴⁹ Abschließend stellt Silber die Intention der Makart-Ausstellung dar, welche *„nicht bloß in Erinnerung [ruft], was er geschaffen hat, sondern sie wird letzten Endes unserer Zeit die Erkenntnis erschließen, was sein unleugbar geniales Künstlertum an bleibenden Werten der deutschen Kunst geschenkt hat“³⁵⁰.*

Ernst Reitzner verweist darauf, dass es kaum möglich sei, *„die Werke dieses Künstlergenies zeitlich und entwicklungsmäßig nebeneinander zu stellen“* oder den Künstler *„irgendwie zu katalogisieren“³⁵¹*. Die Ausstellung beweise jedoch, dass Makart – trotz Anregungen von den vorhergehenden Epochen – *„eine einmalige und einzigartige Erscheinung des deutschen Kunstlebens war“³⁵²*. Der Autor wiederholt die von Welz, Künstler und Silber vorgegebene Intention, die Ausstellung stelle einen *„gelungenen Versuch dar, die großen, ewigen Werte im Schaffen Hans Makarts herauszustellen“³⁵³*. Worin diese ewigen Werte jedoch liegen, blieb letztlich vage und wird auch in dieser Ausstellungsnotiz nicht erläutert.

Eine direkte Resonanz auf den Ausstellungsbesuch findet sich im zweiten Teil des Berichtes von Dr. Kurt Pichler über die *„kleine Kunstfahrt Salzburg-München“* in den *Innsbrucker Nachrichten*.³⁵⁴ Durch die Ausstellung bestätige sich *„die Richtigkeit unserer Wahrnehmung vollauf: Makart ist nicht der Vertreter einer bombastischen Spießbürgerlichkeit, wie sie die Zeit vor dem Kriege in Anspruch nahm, sondern der Künstler, der aus reicher Fülle schafft.“³⁵⁵*

3.3.2. Pressereaktion im „Altreich“

Zahlreiche Beiträge zu Makarts Geburtstag und der Eröffnung der Ausstellung erschienen auch in den reichsdeutschen Zeitungen. Neben knappen Notizen finden sich auch einige monografisch aufgebaute Aufsätze, konzise Ausstellungsrezensionen finden sich dagegen kaum.

Die früheste Auseinandersetzung mit Makarts Jubiläum wird vom Autor mit dem Kürzel „P.F.“ in den *Münchner Neueste Nachrichten* am 19. Mai 1940 veröffentlicht.³⁵⁶ Für den Autor sei es kaum vorstellbar, dass in *„der Stadt Mozarts [...] jemals noch ein anderer großer Künstler, und gar ein*

³⁴⁸ Ebd., S. 7.

³⁴⁹ Ebd., S. 10.

³⁵⁰ Ebd., S.10.

³⁵¹ Reitzner 1940.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Ebd.

³⁵⁴ Pichler 1940.

³⁵⁵ Ebd.

³⁵⁶ P. F. 1940.

*Maler geboren sein könnte“.*³⁵⁷ Der kurze Beitrag fokussiert sich vor allem auf das Gemälde *Raub des Reihngolds* aus der Graphischen Sammlung München, welches „in seiner skizzierenden Behandlung und seiner kühnen Lichtführung auch für den heutigen Geschmack Probe eines außerordentlichen Malertemperaments“ sei.³⁵⁸

In der liberalen *Frankfurter Zeitung*, die sich trotz Gleichschaltung vom Nationalsozialismus distanzierte, findet sich ein Artikel über Hans Makart von Hermann Uhde-Bernays (1873–1965).³⁵⁹ Dies überrascht insofern, als der Kunstkritiker ab 1937 mit einem Schreibverbot belegt war. Der Autor charakterisiert „die besten Schüler Pilotys“ Gabriel Max, Franz Defregger und Hans Makart als „der schwermütige Pessimist, der herzensgute, heimatentreue Idealist, der sanguinische, dem schnellen Aufsteigen seines Gestirns vertrauenden Optimist“.³⁶⁰ Die Konkurrenz zwischen Makart und Feuerbach begründe sich für ihn nun „mehr aus gegenseitigem Mißverstehen als aus begründetem Widerspruch“.³⁶¹ Die Bilder des Salzburgers mögen zwar dem „modernen Geschmack nicht mehr zusagen“, sie seien jedoch „hervorragende persönliche Künstlerdokumente“.³⁶² Makart wäre nicht das bestimmende Element der damaligen Zeit gewesen, sondern mehr der herrschenden Mode gefolgt. Zwar habe Makart nur geringen Einfluss auf die deutsche Kunst ausgeübt, Anknüpfungspunkte zeigten sich aber in den „sinnlich bewegten Genreplastiken“ von Reinhold Vegas oder einzelnen Werken von Arnold Böcklin und Max Klinger.³⁶³ Am ehesten sieht Uhde-Bernays Makart „als Roman- oder Bühnenfigur“ und verweist unter anderem auf die „schwülstigen Epen Robert Hammerlings, den lüsternen Erzählungen Sacher-Masochs und Adolf Hildebrandts“.³⁶⁴

Der österreichische Kunsthistoriker Leopold Zahn (1890–1970) veröffentlicht am 27. Mai 1940 einen Artikel in der *Magdeburgischen Zeitung*, bis 1944 die älteste deutschsprachige Zeitung Deutschlands. Indem er hauptsächlich Makarts Konkurrenten Anselm Feuerbach zu Wort kommen lässt, übt er Kritik.³⁶⁵ Sein Artikel schließt mit einer gegenüberstellenden Bewertung der beiden Künstler:

³⁵⁷ Ebd.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Uhde-Bernays 1940.

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Ebd.

³⁶² Ebd.

³⁶³ Ebd.

³⁶⁴ Ebd.

³⁶⁵ Zahn 1940. Zahn veröffentlicht im März 1940 eine Feuerbach-Monografie. Vgl: Leopold Zahn: Im Schatten Apollos. Anselm Feuerbach und das XIX Jahrhundert, Berlin 1940.

„Während Feuerbach die Fahne des deutschen Idealismus heroisch unter Aufopferung seines Erdenglücks hochhielt, kapitulierte Makart vor den Mächten seiner Zeit, die alles Hohe, Vornehme und Strenge an einen flachen Daseinsgenuß verriet“.³⁶⁶

Ein anonymes Artikel im *Schwäbischen Merkur* vom 27. Mai 1940 und ein Bericht im *Hannoverschen Kurier* am 28. Mai 1940 mit „C.K.“ unterzeichnet, sind inhaltlich fast deckungsgleich. Beide Texte fragen nach der aktuellen Bedeutung Makarts, der Künstler wird zum Inbegriff „des falschen Prunks und der Ansammlung von Kitsch“³⁶⁷ bzw. „einer Geschmacksverirrung“.³⁶⁸ Die Gemälde Makarts stehen für beide Autoren, ebenso wie „die berühmten Makart-Sträuße [...] symbolisch für die Unkultur einer ganzen Epoche“.³⁶⁹

Erneut werden Makarts Bilder mit den „herbstlich-welken Blättern und abgestorbenen Blumen“ des Makartbuketts am Beginn des Artikels von Ernst Friedrichs in der *Schlesischen Zeitung* verglichen.³⁷⁰ Der Autor führt das Kolorit in den historischen Bildern als zweites Charakteristikum von Makarts Kunst an. Als „farbenprächtigster Schüler“ Pilotys habe er zu „einer tiefgehenden Wandlung der deutschen Malerei“ beigetragen.³⁷¹ Dass Makarts Gemälde 20 Jahre nach seinem Tod vielfach begannen, in ihrer Farbigkeit zu verblassen, führt der Autor jedoch nicht auf die Beifügung von Asphalt durch den Künstler zurück, sondern auf die „fabrikmäßig hergestellte [...] schlechte, leicht vergängliche Farben“.³⁷²

In der *Kölnischen Volkszeitung* skizziert der österreichische Kunsthistoriker Erwin H. Reinalter folgendes Bild von Hans Makart:

„Die Zeit Makarts mußte in sich selbst künstlerisch überwunden werden, damit der Weg zu kommendem frei würde, und Makart überwand sie, indem er sie in Farbe aufstrahlen ließ und mit einer Schönheit verklärte, die ihr im Grunde fremd war. Er mußte gegen eine arme und ohnmächtige Zeit auftrumpfen und auftrumpfen, um sich ihr gegenüber als Künstler zu bewähren.“³⁷³

Obwohl für den Reinalter feststeht, dass Makart in eine falsche Epoche geboren wurde – er verweist auf das Florenz der Medici oder das Venedig Tizians –, könne der Maler nur aus seiner Zeit heraus begreifbar gemacht werden.³⁷⁴

Der Korrespondent der *Dresdner Neuesten Nachrichten*, Hans Braun, zeigt sich in seiner Ausstellungsrezension angenehm überrascht von den ausgestellten Werken.³⁷⁵ Zwar stehe man

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ o. A.: Makart und seine Zeit; in: *Schwäbischer Merkur*, 27. Mai 1940, S. 7.

³⁶⁸ C. K. 1940.

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ Friedrichs 1940.

³⁷¹ Ebd.

³⁷² Ebd.

³⁷³ Reinalter 1940

³⁷⁴ Ebd.

³⁷⁵ Braun 1940.

Makart zunächst von seiner „*anfechtbarsten Seite: als Maler von riesigen historisch-kostümierten ‚Schinken‘*“³⁷⁶ gegenüber, welche dem eigenen Lebensgefühl fremd geworden sind. Der weniger bekannte Makart zeige sich erst an den ausgestellten Porträts, welche virtuos gemalt, eine seelische und persönliche Tiefe aufweisen.³⁷⁷ Ebenso spricht er positiv von den frühen Landschaften, Entwürfen und Zeichnungen. Den Vergleich von Makarts Gemälde *Ruheplatz* mit Spitzweg führt der Autor jedoch nicht weiter aus.

Dr. Karla Eckert veröffentlicht unter dem Titel „*Ein Fürst der deutschen Maler*“ ihre Gedanken zu Hans Makart und seiner Kunst im *Hamburger Tagblatt*, dem amtlichen Gaublatt von Hamburg.³⁷⁸ Die Autorin beginnt den Artikel mit dem Hamburger Makart-Gemälde *Einzug Karl V. in Antwerpen*, welches als „*beliebteste[s] und volkstümliche[s] Bild der Kunsthalle*“ charakterisiert wird.³⁷⁹ Doch eben jene Volkstümlichkeit sei „*noch kein unbedingter Wertmaßstab, aber es muß ihr doch eine ursprüngliche Kraft innewohnen, wenn es durch sechs Jahrzehnte eine gleichbleibende Wirkung ausüben konnte*“.³⁸⁰ Die Autorin führt weiter aus, dass Makart aus seiner Zeit heraus schuf und seine Bilder „*in eine schönere, freiere Welt als die der Wirklichkeit*“führten.³⁸¹ Tags darauf veröffentlicht Friedrich W. Herzog seinen Ausstellungsbericht mit dem Titel „*Ein rehabilitierter Maler*“.³⁸² Der Autor kommt zu dem Schluss, dass angesichts der Ausstellung „*dem allgemein herrschenden Urteil über Makart eine gründliche Wandlung zur Folge haben wird, wird und muß die Bezeichnung jeder dekorativ überladenen Geschmacklosigkeit als ‚Makart-Stil‘ endgültig aus dem Sprachgebrauch verschwinden*“.³⁸³ Makarts Bilder seien „*Zeugnisse eines besessenen Schönheitskünstlers*“.³⁸⁴

Ein Bericht über die Ausstellungseröffnung findet sich auch in *Der Führer*, dem Hauptorgan der NSDAP im Gau Baden.³⁸⁵ Als Höhepunkt der Ausstellung verweist man erneut auf die Porträts, Entwürfe und Studien zu den großen Gemälden, welche „*in ihren wohlausgewogenen Farbenwerten, in der herrlich gegliederten Komposition, in ihrer genialen Pinselführung und künstlerischen Ausdruckskraft eine Meisterschaft, der nicht leicht eine gleiche an die Seite zu*

³⁷⁶ Ebd.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Eckert 1940.

³⁷⁹ Ebd.

³⁸⁰ Ebd.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Herzog 1940 (HT).

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ Ebd.

³⁸⁵ o. A.: Makart-Ausstellung in Salzburg, *Der Führer*, 31. Mai 1940, S. 5.

stellen ist“³⁸⁶ bewiesen. Anhand dieser Werke sollte sich „die Wiedergeburt Makarts und die endgültige Stellung des Meisters im deutschen Kulturleben“³⁸⁷ vollziehen.

3.3.3. *Pressereaktion in Fachzeitschriften*

Anlässlich Makarts Jubiläum, welches mit der Ausstellungseröffnung eingeleitet wurde, erschienen auch diverse monografische Aufsätze in Fachzeitschriften. Ähnlich wie in der Tagespresse weisen diese zumeist einen positiven Grundtenor auf. Dr. Hans Wühr veröffentlichte regelmäßig Beiträge über alte Kunst, in der von Adolf Rosenberg redigierten, offiziellen nationalsozialistischen Kunstzeitschrift *Die Kunst im Deutschen Reich*. In der Folge 6 von 1940 erschien ein langer, üppig illustrierter Aufsatz über Hans Makart.³⁸⁸ Der Autor deutete Makarts gesamtes Schaffen, egal welche Gattung, als „wunderbaren Bühnenvorhang“³⁸⁹. Im ganzen Text gibt es immer wieder Rückgriffe auf das Theater, daher sei die Aufgabe von Makarts Kunst eine „Überhöhung des Lebensgefühls“.³⁹⁰ Wühr schließt seinen Artikel mit der Feststellung:

*„Makart ist ein verspäteter Barockmaler. Seine großen Gemälde sind volkstümlich und befriedigen auf eine großartige Weise die Schaulust der Mengen. Alleine man muß auch seine kleinen Gemälde, Bildnisse, Skizzen sehen, um zu erkennen, mit welcher Kühnheit und Meisterschaft er der wirklichen Pracht der Dinge gerecht wurde.“*³⁹¹

In der darauffolgenden Ausgabe berichtet Friedrich W. Herzog über die Ausstellung und ihre Eröffnung, auf inhaltlicher Ebene kommt der Autor über eine reine Aufzählung von Werken Makarts nicht hinaus.³⁹²

Als einzige weibliche Position veröffentlicht die Kunsthistorikerin Ann Tizia Leitich einen Artikel zu Makart in *Velhagen & Klasings Monatshefte*.³⁹³ Makarts „hervorragende Volkstümlichkeit“ zeige sich daran, dass er „nicht das große Genie war, das der Menge schwer verständlich ist, und es anderseits doch fast so sehr war, daß er sie aufzuwecken und hinzureißen vermochte“.³⁹⁴ Eine leichte Kritik formulierte die Autorin anhand des nicht ausgestellten Gemäldes *Einzug Karl V. in Antwerpen*. Dieses zählt „zeichnerisch und malerisch zu seinen besten“ und bietet „ein Musterbeispiel für Makarts Vorzüge und Fehler“.³⁹⁵ Zu kritisieren wäre Makarts freier Umgang

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ Wühr 1940.

³⁸⁹ Ebd., S. 183.

³⁹⁰ Ebd., S. 182.

³⁹¹ Ebd., S. 184.

³⁹² Herzog 1940 (DKiDR).

³⁹³ Leitich 1939/1940.

³⁹⁴ Ebd., S. 629.

³⁹⁵ Ebd., S. 640.

mit geschichtlichen Vorbildern, in diesem Falle die nackten Frauen im „*kühlen Klima Antwerpens*“.³⁹⁶

Dr. Eduard Castel veröffentlichte einen Artikel in der von Karl Pawek 1935 gegründeten Kulturzeitschrift *Die Pause*. Der Autor schildert Makart als unbekümmerte Malernatur, dem es nicht auf „*höheren gedanklichen Inhalt*“ ankäme.³⁹⁷ In seiner Eigenheit über die Natur hinauszugehen, sei Makart mit Michelangelo und Rubens zu vergleichen. Als „*Schöpfung für wenige Stunden*“ ist der Festzug 1879 für den Autor das „*größte volkstümliche Werk*“ des Künstlers.³⁹⁸ Auf die im Artikel abgebildeten Gemälde *Dora Fournier-Gabillion*, *Einzug Karl V. in Antwerpen*, *Die Gaben des Meeres* und *Die Falknerin* nimmt Castel keinen Bezug.

Auch Friedrich Welz veröffentlicht einen Text zur Ausstellung in *Die Pause*. Für ihn liegt die Intention der Ausstellung darin, „*zu der Künstlerpersönlichkeit Makart in ein seiner Leistung entsprechendes Verhältnis zu gelangen und jahrzehntelang gültige Vorurteile abzubauen*“,³⁹⁹ seiner Ansicht nach sei das auch gelungen. Der Autor sieht in Makarts großzügigen Kompositionen eine Vorbildwirkung für die gegenwärtige nationalsozialistische Malerei. Die vitale Kraft der Entwürfe fände sich jedoch in den ausgeführten Monumentalgemälden nicht wieder, sie „*bleiben große Dekorationen ohne geistige Substanz*“⁴⁰⁰. Die Frauenporträts charakterisiert Welz als „*den höchsten und dauernden Ausdruck*“ von Makarts Kunst:

„Die Frau ist, trotz ihrem reichen Aufputz, nicht Puppe, sondern lebendige Persönlichkeit mit natürlicher Eleganz, eine vollkommene Einheit des malerischen wie des physiognomischen Ausdrucks.“⁴⁰¹

Für den Autor steht außer Frage, dass sich der Maler „*einen Ehrenplatz in der Geschichte der deutschen Kunst bewahre*“,⁴⁰² auch wenn manche Werke zeitgebunden wirken und billige Effekte aufweisen würden.

Um einen sachlichen Bericht über die Ausstellung ist man in der Wochenzeitschrift *Weltkunst* bemüht. Die von dem Juden Bondy 1927 gegründete Zeitschrift wurde 1934 gleichgeschaltet. Am 7. Juli 1940 widmet der Autor mit dem Kürzel „F.N.“ der Salzburger Präsentation einen Leitartikel.⁴⁰³ Für den Autor gibt es zwei Möglichkeiten, der Kunst Makarts wieder zu Anerkennung zu verhelfen. Die erste bestehe darin, übersehene malerische Qualitäten in seinen

³⁹⁶ Ebd.

³⁹⁷ Castel 1940 (*die Pause*), S. 38.

³⁹⁸ Ebd., S. 55.

³⁹⁹ Welz 1940 (*die Pause*), S. 34.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 35.

⁴⁰¹ Ebd.

⁴⁰² Ebd.

⁴⁰³ F. N. 1940, S. 1.

Werken hervorzuheben. Als einzig malerisch durchgestaltetes Werk in der Ausstellung, wertet der Verfasser das Porträt der Tante Makarts, Katharina Rüsseymayers.⁴⁰⁴ Die zweite bestehe darin Makart als „*Ausdruck einer zeitgebundenen Epoche einzuschätzen*“⁴⁰⁵. Dafür bedürfe es jedoch der Visualisierung von dessen Ausstattungsmalerei in ihrem ursprünglichen architektonischen Kontext.⁴⁰⁶ Eine Rekonstruktion von Räumen im Makartstil war im Rahmen dieser Ausstellung jedoch nicht möglich.⁴⁰⁷

In der Zeitschrift *Die Wiener Bühne*, freut man sich in einem Artikel ohne Autor, dass Makarts Schaffen „*einer Revision*“ unterzogen wurde und man dem Künstler nun „*gerechter gegenüber*“ stünde.⁴⁰⁸

Als Nachklang kann Paul Sackarndts Artikel über *Makarts Porträt und Improvisationen* im Periodikum *Die Kunst für Alle* in der September-Ausgabe gelten. Die Salzburger Ausstellung zwingt dazu, „*das bisherige Urteil über Hans Makart zu kassieren*“.⁴⁰⁹ Dem Vorwurf der Wesenlosigkeit von Makarts Kunst wird die Porträtmalerei gegenübergestellt – diese biete trotz mangelnder Ähnlichkeit zwischen Modell und Werk, eine ganze „*Charakterschilderung*“.⁴¹⁰ Makarts „*überragende[s] Können*“ zeige sich vor allem in den Ölskizzen und nicht in den repräsentativen Ausführungen.⁴¹¹ Anhand der Porträts und Ölskizzen vollziehe sich die gegenwärtige Neubewertung Makarts. Er wäre kein Renaissancemensch, dafür aber „*ein Neulanderoberer aus den Gründen des ostmärkischen Barocks, dessen unbewußt oder provisorische Leistungen die wurden, die blieben*.“⁴¹²

Grundsätzlich fällt das Urteil über die Ausstellung positiv aus, man erkennt vor allem die Leistung, Makart abseits von seinen großen Gemälden zu präsentieren, an. Im Fokus der meisten Veröffentlichungen standen die Porträts und Ölskizzen. Ohne diese jedoch genau zu analysieren, sollen sie für die Neubewertung von Makarts Kunst herangezogen werden. Die Organisatoren ging es nicht darum, eine Rezeptionsvorlage vorzugeben. Mit der Eingliederung Makarts in eine größere deutsche Kunstgeschichte tat man sich jedoch schwer – dies zeigt sich auch daran, dass er kaum als Vorbild für die zeitgenössische nationalsozialistische Kunst angesehen wurde.

⁴⁰⁴ Ebd.

⁴⁰⁵ Ebd.

⁴⁰⁶ Ebd.

⁴⁰⁷ Dieser Überlegung kehrt auch in der Ausstellungsplanung von 1954 wieder, konnte aber erst mit der Retrospektive in Baden-Baden 1972 und der Rekonstruktion des Arbeitszimmers im Palais Dumba realisiert werden. Ausst.-Kat. Baden Baden 1972, S. 56-64.

⁴⁰⁸ o. A.: Farbenrausch der siebziger Jahre, in: *Die Wiener Bühne*, Heft 11, 1940, S. 14-15.

⁴⁰⁹ Sackarndt 1940 (DKfA), S. 276.

⁴¹⁰ Ebd., S. 281.

⁴¹¹ Ebd., S. 282.

⁴¹² Ebd., S. 282.

3.4. Die Ausstellung als Propagandainstrument

Weder Makarts Persönlichkeit noch sein Erscheinungsbild wurden in den Ausstellungsberichten im Sinne einer rassenideologischen Kunstpolitik des Nationalsozialismus beurteilt. Die von Alfred Rosenberg forcierte Betrachtung der Kunst unter rassistischen Kriterien wurde auf Makart kaum angewandt. Auch seine Werke wurden selten als Vorbild für die „deutsche“ Kunstentwicklung gewertet.⁴¹³ Makart erfuhr, anders als etwa Mozart, keine Umdeutung als ein Vertreter des „arischen Deutschtums“. Dennoch versuchten einige Autoren Makarts Werk im Sinne der Ideologie zu werten – sprachlich wurde dies in den Artikeln vor allem in Makarts „Volkstümlichkeit“ sichtbar. Diese Kategorisierung wurde zumeist in Bezug auf den Festzug zur Silberhochzeit⁴¹⁴ oder seinen Gemälden mit großem Publikumserfolg angewandt.⁴¹⁵

Die Neubewertung von Makarts Kunst und Stellung in der Kunstgeschichte sollte jedoch vorrangig auf der werkimmanenten Ebene betrieben werden. Dennoch kommt es in den Ausstellungsberichten kaum zu einer Auseinandersetzung mit seinem Werk auf inhaltlicher oder maltechnischer Ebene, meist bleibt bei exemplarischen Werknennungen. Neben der rehabilitierenden Würdigung des Malers und seinem Werk kommt der Schau auch eine Funktion für die nationalsozialistische Außen- und Innenpropaganda zu. In den meisten Berichten zeigte sich in der Schutzherrschaft von Hermann Göring die kulturpolitische Relevanz,⁴¹⁶ wiederholt findet sich das Deutungsmuster *„erst dem Nationalsozialismus ist es vorbehalten, ein gerechtes Urteil zu fällen“*.⁴¹⁷ Als Beleg hierfür wird auf das Gemälde *Die Falknerin* verwiesen, welches Adolf Hitler dem passionierten Jäger Herman Göring am 12. Jänner 1938 zum Geburtstag schenkte. In manchen Fällen wird die Ausstellung sogar als „Ehrenrettung“ hochstilisiert.⁴¹⁸ Um diese Argumentationslinie zu unterstreichen, verweisen viele Autoren auf die posthume negative Bewertung und Ablehnung Makarts als „Dekorateur“ durch Kunsthistoriker oder Künstler oder setzten das bisherige Urteil metaphorisch mit dem verstaubten Makartbukett gleich. Demgegenüber gibt Gustav Künstler in einem Artikel in den *Wiener neuesten Nachrichten* ein differenziertes Bild.⁴¹⁹ Er thematisiert die jahrzehntelange Ablehnung, doch mit Verweis auf Ausstellungsbeteiligung Makarts Werke in Wiener Ausstellungen der letzten 15 Jahren, sieht er den Ausgangspunkt der beginnenden Revision, welche *„als unerwartet hohe Kunstleistung zu*

⁴¹³ Inwieweit die nationalsozialistische Malerei eine konkrete stilistische Orientierung an der „schmeichelhaften Hell-Dunkel-Malerei“ Makartscher Prägung aufzeige, wäre Gegenstand einer eigenen Untersuchung. siehe: Bussmann 1975, S.184; Petsch 1994, S. 58.

⁴¹⁴ Leitich 1939/1940 S. 629; Castel 1940 (die Pause), S. 55.

⁴¹⁵ Wühr 1940, S.181-184; Eckert 1940, S. 2.

⁴¹⁶ Künstler 1940 (WNN).

⁴¹⁷ Kunz 1940 (SV Mai); Paulin 1940.

⁴¹⁸ Herzog 1940 (S NS-K).

⁴¹⁹ Künstler 1940 (WNN).

*bewundern waren“ und „die Jahrzehnte währende Mißachtung des Künstlers allmählich einer leicht erstaunten, ruhigen Anerkennung wenigstens eines Teils seines Werkes wich“.*⁴²⁰

Mit Beginn der militärischen Offensive gegen Frankreich – dem Westfeldzug ab dem 10. Mai 1940 wird die Ausstellung durch militärische Propagandarhetorik zu einer Legitimation für die Expansion des Reiches instrumentalisiert. Dies klang schon in der Eröffnungsrede von Dr. Reitter und seinem Dank für die Taten der Wehrmacht an, die der Nation die Möglichkeit wahren würden, deutsche Kunst auch heute zu hüten und zu pflegen. Deutlich formuliert dies Max Silber in seinem Aufsatz in den *Salzburger Museumsblätter*:

*„Draußen, jenseits der Grenzen Nordwestdeutschlands, tobt der Kampf. Mit vernichtenden Schlägen dringt Großdeutschland gegen seine Gegner vor; die es überfallen und zerstückeln wollten. Unter dem Schutz der siegreichen Waffen unseres Heeres nimmt im Inneren des Reiches aber das kulturelle Leben seinen Fortgang. Der Führer selbst wünscht und fördert dies. So hat sich auch Generalfeldmarschall Hermann Göring als Schirmherr an die Spitze jener großen Veranstaltung gestellt, die Reichsgau und Gauhauptstadt Salzburg in Form einer Gedächtnisausstellung für Hans Makart zur Feier der 100. Wiederkehr seines Geburtstages durchführten“*⁴²¹

Ähnlich propagandistisch formuliert dies auch Otto Kunz bereits im Titel *„Deutsche Kunstpflege im Krieg“*⁴²² seines Beitrags im *Salzburger Volksblatt*. Die Präsentation wird zur Ehrentat und er setzt fort:

*„Gibt es wohl in ganz Frankreich und England derzeit eine Schau solchen Formates? Wenn blindwütiger Haß die Deutschen ‚Barbaren‘ nennt, dann braucht man, abgesehen von tausend anderen Gegenbeweisen, nur auf diese einzige Ausstellung zu weisen, um zu zeigen, wie tief und echt und mit welcher vollen deutschen Hingabe unser Vaterland selbst im Krieg seine Kunst lebt.“*⁴²³

Durch die als opferbereit skandierte Wehrmacht konnte sich die nationalsozialistische Führung als Bewahrer und Förderer des deutschen Kulturlebens inszenieren. Die Makart-Ausstellung wurde demnach zu einer *„Dokumentierung des gewaltigen Kunstwillens des gesamten deutschen Volkes“*⁴²⁴ stilisiert. Unter militärischen Vorzeichen wird die Kultur, ebenso wie der Kriegsdienst als Dienst am Vaterland gesehen. Darüber hinaus wurde die Ausstellung auf lokaler Ebene in Salzburg auch zur Etablierung eines identitätsstiftenden Profils im Bereich der bildenden Kunst genutzt. Salzburg konnte sich erneut als kulturelles Zentrum zeigen und sein Image als *„Insel der Seligen“* festigen. Kulturpolitisch verfolgte der Salzburger Gauleiter Rainer ambitionierte Pläne,

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Silber, 1940, Sp. 1.

⁴²² Kunz 1940 (SV Mai).

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ o. A.: Die Makart-Ausstellung im Karabinierisaa; in: Salzburger Volksblatt, 3. Juni 1940, S. 6.

wonach Salzburg neben der Funktion als Erholungsgebiet auch zu einem Kulturgau ausgebaut werden sollte. Seine Anschauung formulierte Rainer im Vorwort des 1941 erstmals herausgegebenen Kunstjahrbuches für den Reichsgau Salzburg „*Das Flügelroß*“:

*„Salzburg mag in diesem großen Krieg wie eine Insel der Seligen erschienen. Mitten im Lärm der Schlacht führt es sein kultiviertes Leben weiter. Seine engen Gassen und weiten Plätze widerhallen von Musik; Festspiele, Kongress und Tagungen vereinigen entzückte Besucher aus allen Teilen des Reiches und aus vielen Staaten des Auslandes.“*⁴²⁵

Die Tagespolitik wirkt sich auch direkt in die retrospektive Betrachtung und Bewertung des Malers aus, so erklärt Otto Kunz die Ausstellung zu einem „Kampf um Makart“⁴²⁶. In dem Artikel will der Autor vor allem „*die Stellung [Makarts], wie sie heute und wahrscheinlich endgültig erscheint, innerhalb der Kunstentwicklung*“ fixieren.⁴²⁷ Die Ausstellung soll einen „*Schlußpunkt hinter eine Epoche des Widerstreites setzen*“.⁴²⁸ Makarts Versuch, Pathos und Ekstase des Cinquecento in die Kunst des 19. Jahrhunderts einzuführen, wertet er als misslungen. Dennoch sei der Künstler mit seiner Monumentalmalerei ein wichtiges Bindeglied zur „*echten Renaissance*“⁴²⁹ wie sie sich bei Veronese oder Tintoretto gezeigt habe. Makarts malerische Qualitäten liegen laut Kunz in der „*Wiedergeburt des realistischen Bildnisses, das in der Schablone der glatten Biedermeiermalerei und ihrer Ausläufer erstickt war*“.⁴³⁰ Für ihn ist in Makarts souveräner Technik der unvergängliche Wert seiner Kunst begründet, welche sich „*zu höchsten seelischen Konzentration zu steigern vermag und im Stofflichen an die Virtuosität eines Velasquez reicht*“.⁴³¹

Eine negative Bewertung des Salzburger zeigt sich schon im Titel des Artikels „*Verwelkte Buketts, verwelkte Zeit. Zeitgemäße Gedanken zu einem Künstlerjubiläum – Hans Makart und seine Zeit*“ in der Tageszeitung *Das kleine Volksblatt*.⁴³² Der Autor mit dem Kürzel S verknüpft die Bedeutung Makarts mit dem Sinnbild des „Makart-Bukett“:

*„Erst dem 20. Jahrhundert blieb es vorbehalten, das Makart-Bukett aus den Zimmer zu verbannen – und mit Recht, denn es war nicht nur ein übler Staubfänger, sondern auch der Zeuge einer Zeit, die längst versunken war.“*⁴³³

⁴²⁵ Zillich 1941, S. 5.

⁴²⁶ Kunz 1940 (SV Juli).

⁴²⁷ Ebd.

⁴²⁸ Ebd.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Ebd.

⁴³¹ Ebd.

⁴³² S. 1940.

⁴³³ Ebd.

Der Text schließt mit der Feststellung: „*Wir heutigen gedenken nicht ohne eines leisen Schauers dieser Zeit und ihres Mannes – denn durch unsere Tage pfeift ein anderer Wind*“.⁴³⁴ Er greift somit das Deutungsmuster von Adolf Loos wieder auf.

⁴³⁴ Ebd.

1. Exkurs: Film Operette, 1940

In einer anderen Gattung wird Hans Makart in seinem Jubiläumsjahr erneut gewürdigt. Der Film *Operette* wurde am 20. Dezember 1940 uraufgeführt und sollte Willi Forsts bekanntester Film werden. Mit nostalgisch-verklärtem Blick erlaubt der Streifen, in die Wiener Theaterwelt des 19. Jahrhunderts einzutauchen. Die Handlung basiert frei auf der Biografie des Wiener Schauspielers und späteren Theaterdirektor Franz Jauner (Willi Forst) und wurde mit einer Liebesgeschichte zur dessen Entdeckerin und späteren Rivalin, der Schauspielerin, Marie Geistinger (Maria Holst) verknüpft. In eine Szene des Films treffen die beiden Protagonisten im detailliert nachgebauten großen Atelier von Hans Makart (Victor Heim) aufeinander. Das dicht ausgestattete Atelier entspricht dem tradierten dekorativen Bild wie etwa bei Aquarell *Hans Makarts Atelier in der Gusshausstraße* von Rudolf von Alt von 1885. Neben unzähligen Gegenständen, Teppichen, Stoffen, Skulpturen und Möbelstücke, sind auch mehrere Werke Makarts aus unterschiedlichen Schaffensphasen zu sehen. So werden unter anderem das wandfüllende Gemälde *Der Frühling*, *Das Gesicht* oder *Die Nixe mit Perlen* identifizierbar integriert. In der Szene sitzt Geistinger dem Künstler gerade für ein historisierendes Rollenbild Modell – unverkennbar ist die Adaption von Makarts *Charlotte Wolters als Messalina* – nichts wäre für die fiktive Figur der Schauspielerin passender gewesen als die spiegelverkehrte Nachahmung des Gemäldes (Abb. 12). Makart wird als schillernder Künstler, nicht zuletzt durch die Stofflichkeit seines seidig glänzenden Mantels, dargestellt. Rezeptionsgeschichtlich betrachtet operiert der Film mit den Topoi Makarts als Maler schöner weiblicher Modelle, tief verankert in der Theaterwelt und sein Atelier als gesellschaftlichem Treffpunkt. Makart wird jedoch nicht nur als Produzent von repräsentativen Rollenporträts, sondern auch als aktiver Gestalter der Theaterwelt in Form von Bühnenbildern vorgestellt. In der Makartforschung wird der Film erstmals 2011 im Ausstellungskontext besprochen.⁴³⁵

⁴³⁵ Ausst.-Kat. Wien 2011a, S. 224, Nr. 7.8.

2. Exkurs: Emil Pirchan: Hans Makart, 1942

In den Rezensionen zu der Ausstellung von 1940 wird der Beitrag von Gustav Künstler im Ausstellungskatalog gelobt, gleichzeitig wird auf das Fehlen einer eigenständigen Monografie über Makart hingewiesen.⁴³⁶ Der Bühnenbildner, Maler und Schriftsteller Emil Pirchan (1884–1957)⁴³⁷ begegnet dem gestiegenen Interesse an Makarts Werk und Leben mit einer ersten Künstlermonografie und leistet damit Pionierarbeit.⁴³⁸ Spätestens ab dem Frühjahr 1941 bereitet er das Projekt vor und stieß im Zuge seiner Recherchen auf ein bis dahin unbekanntes Werk des Künstlers.⁴³⁹ Das heute im Foyer des Hotel Bristol präsentierte Gemälde *Nero beim Brand von Rom*⁴⁴⁰ fand der Autor zusammengerollt bei Hans Hübner⁴⁴¹ in dessen Garage in Wien-Hietzing.

Das Buch wurde im Juli 1942 im arisierten Verlag Wallishausser⁴⁴² veröffentlicht und stellt zu diesem Zeitpunkt die umfangreichste Einzeldarstellung zu Hans Makarts Leben dar. Das Cover zeigt ein Ausschnitt aus dem Gemälde *Der Triumph der Ariadne* (Abb. 13). Pirchan begründet seinen „ersten Buchbeitrag zu dem vielumstrittenen Problem Makart“ damit, dass man nun „sein deutsches Dogma der Dekoration in der Malerei“ wieder zu deuten imstande sei.⁴⁴³ Pirchans literarischer Stil, geprägt von einer allgemein verständlichen Sprache, anekdotischen Details, der Verwendung von Metaphern und Assoziationen, richtet sich an eine breite Leserschaft und nicht ausschließlich an ein Fachpublikum. Durch den lebendigen Erzählstil kann das Buch eher dem Genre eines Künstlerromans zugeordnet werden. Bis heute gilt es vor allem als wertvolle Quelle für Anekdoten über Makart und wird noch immer viel zitiert.

Pirchans Interpretation von Makart war merklich am Künstlermythos orientiert und stand somit im Kontrast zu dem wissenschaftlich aufgebauten Beitrag von Gustav Künstler im Ausstellungskatalog von 1940. Er bedient die etablierten Künstler-Topoi, wie sie bei Kris und Kurz beschrieben wurden, um eine Makart-Legende zu schaffen. Dies zeigt sich im Text am deutlichsten in der frühkindlichen Begabung und der Entdeckung des Talents durch niemand Geringeren als Kaiser Franz Joseph, dessen Skizzenbuch der junge Knabe korrigiert hatte.⁴⁴⁴

⁴³⁶ Castel 1940 (WI), S. 22.

⁴³⁷ Emil Pirchan und seinem vielschichtigen Werk wurde 2018 eine umfangreiche Einzelausstellung gewidmet. Siehe: Ausst. Kat. Wädenswil 2018.

⁴³⁸ Die Manuskriptfassungen werden in der Wienbibliothek im Rathaus aufbewahrt: ZPH 1381, Archivbox 2, ZPH 1381/2 Umschlag Nr. 1.1.7.1 und Nr. 1.1.7.2. und ZPH 1381, Archivbox 3, ZPH 1381/3, Umschlag Nr. 1.1.7.3 – 1.1.7.5.8.

⁴³⁹ o. A.: Ein wiedergefundenes Makart-Bild; in: Völkischer Beobachter, 5. September 1941, S. 5.

⁴⁴⁰ Frodl 1974, WV 629, S. 439; bei Frodl 2013 wird das Bild nicht mehr aufgeführt.

⁴⁴¹ Pirchan 1942, Abb. 10.

⁴⁴² Der Verlag wurde 1939 arisiert und veröffentlichte während des Krieges meistens nostalgisch-verklärende Viennensia. Siehe hierfür Bachl-Hofmann/ Diernberger 2012, S. 20.

⁴⁴³ Pirchan 1942, S.103.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 14.

Pirchans literarische Darstellung setzt den Schwerpunkt auf die biografischen Details des Künstlerlebens, welche mit den Werken in 18 chronologischen Kapiteln verknüpft werden. Den einzelnen Kapiteln stellt der Autor Zitate von deutschen Dichtern, Philosophen oder Künstlern voran, dadurch ordnet er Makart in eine „deutsche“ Genealogie ein. Die Zitate stammen von Goethe, Novalis, Heinrich Wölfflin, Joseph Anton Koch, Walther von Klingen, J. G. Schadow, Adolf Wilbrandt, Nietzsche, aber auch Zeitgenossen Makarts wie Carl von Lützow und Anselm Feuerbach. Als charakteristisch für Pirchans Auffassung der Künstlerbiografie kann das Zitat des Kunsthistorikers Wölfflins im ersten Kapitel angesehen werden: *„Für den einzelnen Künstler sind neben dem durchgehenden Charakter seine menschlichen Erlebnisse von entscheidender Bedeutung. Die Biographie wird unmittelbar zur Kunsterklärung.“*⁴⁴⁵

Pirchan knüpft auch an die „Blut-und-Boden-Ideologie“ von Alfred Rosenberg an und betont Makarts Volksverbundenheit: *„Makart war ja Blut von ihrem Blut, das hier immer frischen Zustrom aus den Alpenländern erhielt; und so berührte er gleichgestimmte Saiten, was allen leicht verständlich und bald so volkstümlich, wie kaum ein Maler von seiner Zeit“* war.⁴⁴⁶

Pirchan verweist immer wieder auf die Prägung Makarts durch die barocke Umgebung in seiner Heimatstadt Salzburg: *„Makart, dem doch das Barock im Blute lag“*.⁴⁴⁷ Die Komposition *Moderne Amoretten* ist für den Autor auf Makarts Kindheitseindrücke durch *„Raphael Donners Puttis und Rottmayrs Freskenfiguren zurückzuführen“*.⁴⁴⁸ Diese künstlerische Beeinflussung führt bis zum Gemälde *Der Frühling* weiter, in welchem Pirchan erneut einen barocken Rückgriff erkennt.

In seiner Monografie bespricht und publiziert Pirchan jedoch nur eine Auswahl an Makarts Gemälden – das grafische Werk zieht er in seinen Darstellungen nicht mit ein, obwohl er 32 Zeichnungen abbildet. Für den Autor stehen vor allem die Sensationsbilder, welche eine große Publikumsbeachtung erfuhren, im Fokus. Werken wie *Die Pest in Florenz*, *Einzug Karl V. in Antwerpen* oder auch *dem Festzug* widmet Pirchan ganze Kapitel. Jedoch sind es die Begleitumstände, die das Interesse des Autors lenken, es kommt kaum zu einer inhaltlichen oder formalen Analyse. Die für Makarts Œuvre so bedeutende Gattung der repräsentativen Damenporträts spart Pirchan fast völlig aus, da es dem Künstler mehr um die Gewänder und das schmückende Beiwerke gegangen wäre, als um die naturnahe Ähnlichkeit der Dargestellten.⁴⁴⁹ Erwähnt werden nur Helene Rakowitz als Walküre, das Porträt von Eugenie Scheuffelen und die Freundin von J. Falke als Falknerin.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 11.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 31.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 32.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 26.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 46.

Pirchan schließt seine Abhandlung mit einem Zitat von Mirko Jelusich, der österreichische Schriftsteller war bekennder Nationalsozialist:

*„So hoch Makart von seinen Zeitgenossen gepriesen wurde, so tief ward er von den folgenden Geschlechtern verlästert. Beides mit Unrecht. Denn mögen die Vorwürfe, die gegen ihn erhoben wurden, zurecht bestehen: unreine Zeichnung, Effekthascherei, vielfach grobsinnliche Wirkung – es muß ihm zugebilligt werden, daß er ein Eigener war, ein künstlerisches Temperament, das sich stilistischer An- und Entlehnungen nicht mehr, ja eher weniger bediente als das übrige Kunstschaffen jener Epoche. Und eines ist gewiß: wie kein anderer hat er seiner Zeit gegeben, wonach sie verlangte.“*⁴⁵⁰

Pirchan ist sich sicher, dass es ihm anhand der zeitgenössischen Mitteilungen gelungen sei, „das charakteristische Künstlerprofil des altösterreichischen Meistermalers plastisch auszuprägen“.⁴⁵¹

Der Verfasser stattet seine Abhandlung mit 158 Abbildungen aus, von denen 107 auf die „markantesten Makart-Arbeiten“ beziehen.⁴⁵² Pirchan bezieht hier am deutlichsten die jüngste Forschungslage, wie sie von Gustav Künstler und durch die Ausstellung 1940 erkenntlich wurde, mit ein. So thematisiert er den von Künstler getätigten Vergleich von Makarts *Der Triumph der Ariadne* mit Peter Paul Rubens *Venusfest*. Weiters stellt er Gemälden die entsprechende Zeichnung gegenüber, wie etwa bei *Die Pest in Florenz*, *Siesta am Hofe der Mediceer*, *Einzug Karls V. in Antwerpen* oder *Der Frühling*. Im Vergleich mit Fotografien gelingt es dem Autor etwa, Hanna Klinkosch als Dame mit dem Blumenkorb im Kolossalgemälde *Einzug Karl V. in Antwerpen* zu identifizieren⁴⁵³ oder Helene Rakowitz als Modell für *Die Walküre*.⁴⁵⁴

Pirchan listet insgesamt 120 Publikationen in seinem Literaturnachweis auf und verweist auf die Unbrauchbarkeit und Fragwürdigkeit einiger seiner angeführten Quellen hin ⁴⁵⁵. Seine reichlich verwendeten Zitate im Text kennzeichnet er zwar als Fremdaussagen, gibt jedoch keine Quellenangaben dazu an.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 102.

⁴⁵¹ Ebd., S. 103.

⁴⁵² Ebd., S. 108.

⁴⁵³ Ebd., S. 64, Abb. 61-63.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 47, Abb. 64-65.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 205.

4. 1954 „Makart und seine Zeitgenossen“ zum 70. Todestag

Am 4. Mai 1945 wurde die Stadt Salzburg von den US-Truppen kampflos befreit und die NS-Herrschaft über Salzburg somit beendet. Zwischen 16. Oktober 1944 und 1. Mai 1945 gingen in 15 Angriffen rund 900 Bomben auf die Stadt Salzburg nieder.⁴⁵⁶ Der Fokus in den ersten Jahren lag auf dem Wiederaufbau der zerstörten Stadt – gekennzeichnet durch Wohnungsnot, einer zerstörten Infrastruktur und einem allgemeinen Chaos. Die jeweiligen Besatzungsmächte in Österreich übten zwischen 1945 und 1955 nicht nur auf das politische, ökonomische und soziale Leben des Landes einen starken Einfluss aus, sondern auch auf das Kulturleben. Dabei zeigten sich unterschiedliche Herangehensweisen zwischen der amerikanischen und sowjetischen Armeeführung. Während die Amerikaner zuerst an eine Entnazifizierung dachten, entschied sich die Sowjetführung dafür, die Kultur möglichst schnell wieder aufleben zu lassen.⁴⁵⁷ Weder die schlechte Versorgungslage noch die Wohnungsnot konnten von den Besatzungskräften schnell gelöst werden. Mithilfe des kulturellen Lebens sollte die Sehnsucht nach Normalität gestillt werden.⁴⁵⁸ In diesem Kontext ist auch die Tatsache zu betrachten, dass nur drei Monate nach Kriegsende die Salzburger Festspiele am 12. August 1945 eröffnet wurden.⁴⁵⁹ Der amerikanische General Mark W. Clarke, Oberkommandierender der US-Streitkräfte in Österreich von 1945 bis 1947, betonte bei der Eröffnung die politische Ausrichtung. Die Festspiele galten als Zeichen für das Aufleben einer österreichischen Tradition und dienten der Stabilisierung des kulturellen Selbstverständnisses. Salzburg konnte sich somit wieder als Kulturstadt etablieren und war zunächst auf die Sommersaison ausgerichtet.

Der kulturelle Wiederaufbau war auf die Entwicklung eines eigenständigen Österreichbildes ausgerichtet – man versuchte an dem Identitätsbild des Austrofaschismus anzuknüpfen und griff unter anderem auf die kulturelle Traditionslinie der Habsburgermonarchie zurück. Österreich sollte sich wieder als „Kulturnation“ etablieren, dies wurde auch von den alliierten Mächten als identitätsstiftendes Potential erkannt und unterstützt.⁴⁶⁰

Nach Kriegsende zeigte sich die museale Situation für die bildende Kunst in Salzburg wie folgt: Das SMCA wurde am 17. November 1944 von Bomben getroffen und zerstört, wohingegen das Künstlerhaus und die Residenzgalerie den Krieg unbeschadet überstanden haben. Die wohl wichtigste Entscheidung hinsichtlich der Salzburger Museumspolitik war die Auflösung des

⁴⁵⁶ Marx/Waitzbauer 1995, S. 22.

⁴⁵⁷ Siehe hierfür u.a.: Hanisch 2023, S. 165.

⁴⁵⁸ Ebd.

⁴⁵⁹ Ebd., S. 166.

⁴⁶⁰ Ausführlich dazu: Knapp 2005.

sogenannten „Zweckverbands Salzburger Museum“.⁴⁶¹ Dieses, im Oktober 1944 von Gauleiter Gustav Adolf Scheel offiziell gegründete Projekt, bestand nur kurz und ging eigentlich auf die Initiative von Friedrich Welz zur Gründung einer Landesgalerie zurück.⁴⁶²

Das spannende Feld des Ausstellungsbetriebs in der Stadt Salzburg in der Nachkriegszeit stellt bis heute ein Desiderat dar. An dieser Stelle kann allerdings nur ein kurzer Überblick gegeben werden. Wie bereits angeführt, hatte das Künstlerhaus den Krieg halbwegs unbeschadet überstanden. Nach einer notdürftigen Instandsetzung war somit wieder eine Ausstellungsfläche in Salzburg vorhanden. Die erste Schau „*Malerei und Handschrift*“ fand auf Anregung der Landesregierung vom 18. August bis 30. September 1945 statt.⁴⁶³ Es folgte die Jahresausstellung der Salzburger Künstlergenossenschaft, die mit 3.068 Besuchern und einem Verkaufserlös von 20.523 Reichsmark einen Erfolg erzielen konnte.⁴⁶⁴ Darüber hinaus wurde das Salzburger Ausstellungswesen im Bereich der bildenden Künste in den ersten Nachkriegsjahren von Privatpersonen unterstützt. Der Kunsthistoriker Christian M. Nebhay übernahm die Galerie Welz in der Sigmund-Haffner-Gasse 16 und eröffnete im Oktober 1945 mit einer Dürer-Ausstellung. Im Jahr 1946 kommt es unter anderem zu einem Frankreich-Schwerpunkt in den Salzburger Kunstaussstellungen. Auf Anregung der Landesregierung stellte das Künstlerhaus seine Räume für die Albertina-Präsentation „*Französische Graphik des 19. Jahrhunderts*“ zur Verfügung, während Nebhay Werke von Honoré Daumier zeigte, gefolgt von einer Ausstellung über „*Zeitgenössische französische Graphiken*“, ebenfalls im Künstlerhaus.⁴⁶⁵

Für das SMCA galt es zunächst, die Museumsbestände aus dem bombenzerstörten Museumsgebäude und den unterschiedlichen Bergungsorten zu sichern. Diese mehrere Jahre dauernde Arbeit, geschah durch Rigobert von Funke-Elbstadt (1891–1960), seit 16. Juli 1945 provisorischer Leiter des SMCA. Als Übergangsquartier wurden Büros und Depots zunächst im alten Borromäum eingerichtet. Neben diesen Bergungsarbeiten wurde die Rückgabe der arisierten Kunstobjekte vorangetrieben, sofern die rechtmäßigen Eigentümer ausfindig gemacht werden konnten. Mangels Materials konnte an einen Neubau für das SMCA in der unmittelbaren Nachkriegszeit nicht gedacht werden. Trotz fehlendem eigenem Museum und damit ohne Ausstellungsfläche vermochte es Rigobert von Funke-Elbstadt einige Werkschauen aus dem Bestand des SMCA in den Räumen des Künstlerhauses durchzuführen. Präsentiert wurden

⁴⁶¹ Koller 2000, S. 11-43; zur Auflösung des Zweckverbandes nach Kriegsende siehe: Plasser 2007a, S. 46; Danner 2018, S. 92-96.

⁴⁶² Koller 2000; Danner 2018, S. 97-98.

⁴⁶³ Goiginger 1994, S. 174.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 175.

⁴⁶⁵ o. A: Erfolg und Mißerfolge der neuen Malerei. Gedanken zu den Gemäldeausstellungen der Bundesländer; in: Berichte und Informationen des österreichischen Forschungsinstitutes für Wirtschaft und Politik, 1. Jahrgang, Heft 6, 7. Juni 1946, S. 15.

Ausstellungen über Hubert Sattler 1946, eine Sonderausstellung über gotische Kunst 1947 oder eine Exposition über Graphik des 16. bis 20. Jahrhunderts 1950.⁴⁶⁶

Ab 1948 regte sich jedoch der kulturelle Unmut in Salzburg, so äußerte sich der Autor mit dem Kürzel „Novi.“ in der Wochenschrift *Berichte und Informationen* über „Das ungelöste Museumsproblem“⁴⁶⁷ zur Situation wie folgt: „Museumsschau und Ausstellungskultur gehört jedenfalls auch zu einer Festspielstadt“⁴⁶⁸. Der Autor empfand die kommende „auswertige Schau“⁴⁶⁹ als symbolhaftes Zeichen, dennoch gehe es bei der Lösung „nicht nur um das Gesicht von drei Wochen im Jahr, in denen an der Salzach eine internationale Kunststadt lebt, es geht auch um die restlichen neunundvierzig Wochen, in denen sie mit einem Kulturleben [...] eine Besonderheit sein – könnte.“⁴⁷⁰ Ein verstärkter kultureller Wiederaufbau Salzburgs setzt mit dem Juristen Dr. Josef Klaus (1910–2001) ein. Der ÖVP-Politiker wurde am 1. Dezember 1949 zum Salzburger Landeshauptmann gewählt. Kulturpolitisch verfolgte er das Ziel, Salzburg „als Kulturzentrum zwischen Wien und München“⁴⁷¹ zu positionieren. In seiner programmatischen Rede am 21. November 1950 im Salzburger Festspielhaus anlässlich der Festversammlung der österreichischen Kulturwoche, legte er seine Vision für die Salzburger Kulturaufgabe dar.⁴⁷² Stadt und Land sollte „nicht bloß als eine landschaftlich und architektonisch schöne Kulisse irgend welcher künstlerischer und gesellschaftlicher Spitzenveranstaltungen.“⁴⁷³ wahrgenommen werden. Die Kulturpolitik müsse zu einer „Einheit von Volkskultur und Hochkultur, oder wenigstens eine möglichst enge Verbindung beider“ führen.⁴⁷⁴ Für 1951 waren von der Landesregierung eine Viertelmillion Schilling für Kunstaussstellungen eingeplant.⁴⁷⁵ Klaus vertrat eine konservative Tendenz, wie sie auch in den im Juni 1945 formulierten „Programmatischen Leitsätzen“ der ÖVP vertreten wurde.⁴⁷⁶ Für die Kulturpolitik forderte man eine „zielbewusste Pflege des österreichischen Geistes und schärfste Betonung des eigenständigen Kulturgutes, das

⁴⁶⁶ Slg. Kat. Salzburg 1955, S. 150.

⁴⁶⁷ Novi.: 1948, S. 14-15.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 14.

⁴⁶⁹ Gemeint war die Ausstellung der Österreichischen Galerie mit dem Titel „Österreichs Barockkunst – Malerei und Plastik“, welche unter Leitung von Fritz Novotny von Juni-September 1948 in den Räumen der Salzburger Residenz veranstaltet wurde. Siehe: Ausst.-Kat. Salzburg 1948.

⁴⁷⁰ Novi. 1948, S. 14.

⁴⁷¹ o. A.: Salzburg als Brücke; in: Salzburger Nachrichten 25. 4. 1951, S. 4.

⁴⁷² Klaus 1950.

⁴⁷³ Ebd., S. 3.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 4.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 8.

⁴⁷⁶ https://austria-forum.org/af/AEIOU/%C3%96sterreichische_Volkspartei%2C_%C3%96VP/Programmatische_Leits%C3%A4tze_1945 (11.06.2024)

in dem als Vätererbe auf uns überkommenen christlich-abendländischen Ideengut begründet ist“⁴⁷⁷.

Die Weichenstellung, um die kulturelle Identität Salzburgs repräsentativ zu erweitern, wurde mehrfach im Gemeinderat als auch öffentlich wirksam in den Tageszeitungen thematisiert. Im Fokus stand zunächst die Suche nach einem Ersatzquartier für das SMCA. Die Idee, den gesamten Museumsbestand auf die Festung Hohensalzburg zu verlegen, wurde ab 1946 immer wieder hitzig diskutiert.⁴⁷⁸ Zwar bestand Einigkeit darin, dass das SMCA ein neues Heim benötige, doch für die Unterbringung in der Festung Hohensalzburg wurden Argumente und Gegenargumente in die Öffentlichkeit getragen.⁴⁷⁹

Die Reaktivierung der Residenzgalerie ging vor allem auf die Bestrebungen von Landeshauptmann Klaus zurück. Unter seinem Vorsitz wurde am 6. November 1951 die erste Kuratoriumssitzung einberufen und neu konsolidiert.⁴⁸⁰ Während die Prunkräume ab 1945 für diverse Veranstaltungen genutzt wurden, dienten die Räume der ehemaligen Residenzgalerie im dritten Stock als Büros für die amerikanischen Besatzungsmächte und französischen Verbindungsoffiziere (Abb. 14).⁴⁸¹ Ab Jänner 1952 bemühte sich der Landeshauptmann um die Freigabe einiger Säle.⁴⁸² Als Argument wurde vorgebracht, *„daß es einfach nicht länger angeht, der Allgemeinheit und unsren Gästen aus dem In- und Ausland die in öffentlichem Besitz stehenden Kunstwerke zu entziehen.“*⁴⁸³ Die Galerie sollte *„binnen kurzem [...] einen neuen Anziehungspunkt von internationalem Format aufweisen“*.⁴⁸⁴

Schließlich kommt es im Sommer 1952 zu den großen institutionellen Wiedereröffnungen in Salzburg. Für das SMCA wurden mehrere Ausweichquartiere gefunden. Die mittelalterliche Sammlung wurde in den umgestalteten Fürstenzimmern der Festung Hohensalzburg untergebracht. Im Hellbrunner Monatsschlüssel wurde das Volkskundemuseum eingerichtet und das historische Vogelhaus im Mirabellgarten als Museumspavillon für Sonderausstellungen umgebaut. Nachdem der Museumsbestand fast acht Jahre in Kisten im Depot lagerte, stand für das SMCA ab Juni 1952 ein dreiteiliger Ausstellungskomplex zur Verfügung. Am 2. August 1952 konnte die Residenzgalerie, in fünf Räumen der ehemaligen Galerie im dritten Stock von

⁴⁷⁷ Ebd.

⁴⁷⁸ o. A.: Museum auf Hohensalzburg; in: Berichte und Informationen des österreichischen Forschungsinstitutes für Wirtschaft und Politik, 1. Jahrgang, Heft 27, 1. November 1946, S. 18.

⁴⁷⁹ cf 1950, S. 7.; Bacher 1950, S. 3.

⁴⁸⁰ Plasser 2007a, S. 53.

⁴⁸¹ Plasser 2007a, S. 56.

⁴⁸² Plasser 2007a, S. 56-57.

⁴⁸³ o. A.: Neuaufstellung der Residenzgalerie, Salzburger Nachrichten 11. Januar 1952, S. 5.

⁴⁸⁴ Ebd.

Unterrichtsminister Ernst Kolb feierlich eröffnet werden.⁴⁸⁵ Die Präsentation umfasste das gesamte Spektrum des Sammlungsbestandes– Gemälde, Skulpturen und Grafiken vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert, wobei dem Salzburger Anton Faistauer ein ganzer Raum gewidmet war. Landeshauptmann Klaus definierte die Ziele der Galerie wie folgt: „*Die neue Residenzgalerie soll eine Heimstätte repräsentativer alter und neuer Kunst von Graphik, Malerei und Plastik sein, tolerant in der Kunstrichtung, nicht aber in der Qualität*“.⁴⁸⁶ Die weitere räumliche Situation der Galerie konnte im Herbst 1952 geklärt werden, sodass ab 1953 alle Räume im dritten Stock als Ausstellungsfläche dienten.

Die Wiedererrichtungen dieser beiden Institutionen erregten auch Aufmerksamkeit unter den Museumsfachleuten und wurde breit diskutiert.⁴⁸⁷

Zwischen 1952 und 1955 kam es in der Salzburger Residenzgalerie zu einem dichten Ausstellungsprogramm, welches von Roswitha Juffinger als kultureller „Nachholbedarf“ der Salzburger Bevölkerung charakterisiert wurde über.⁴⁸⁸ Die von Friedrich Welz vorgeschlagene Waldmüller-Ausstellung von 1953 führte zu einem überraschenden Erfolg mit über 40.000 Besuchern.⁴⁸⁹ Unter den gewandelten Bedingungen der frühen Zweiten Republik hatte die Präsentation Salzburger Söhne auf dem Gebiet der bildenden Künste weiterhin eine identitätsstiftende Funktion. Mit Ausstellungen zu den Künstlern Johann Michael Rottmayr, Hans Makart, Anton Steinhart und Anton Faistauer standen 1954 vor allem Salzburger Söhne im Fokus und sollten als Beweis für die kulturellen Leistungen Salzburgs abseits des Images als Musik- und Festspielstadt dienen.

4.1. Ausstellung 1954

Die Ausstellung von 1954 stellte die erste Möglichkeit der Makart-Rezeption in der Nachkriegszeit dar. Es ist dies die dritte Personale von Makarts Werken in Salzburg innerhalb von 20 Jahren. Am 6. Oktober 1953 kündigen die *Salzburger Nachrichten* den Entschluss des erweiterten Direktoriums für die Makart-Ausstellung im kommenden Jahr an.⁴⁹⁰ Über die tags davor abgehaltenen Sitzung unter dem Vorsitz von Franz Narobe, berichtet der Autor mit dem Kürzel „-up.“, dass für das Jahr 1954 eine Reihe von Ausstellungsmöglichkeiten diskutiert wurden. Zur Debatte standen Expositionen von Altdorfer, Rottmayr, Hieronymus Bosch, Makart, van Gogh und

⁴⁸⁵ Kerschbaumer 2000, S. 190; Plasser 2007a, S. 60.

⁴⁸⁶ Blechinger 1980, S. 13.

⁴⁸⁷ Ausführlich dazu: Plasser 2007a, S. 59-60.

⁴⁸⁸ Einleitung von Juffinger in: Juffinger/Plasser 2007, S. 13.

⁴⁸⁹ Plasser 2007a, S.70-74, zum Besuchererfolg siehe: S. 74.

⁴⁹⁰ -up 1953.

den Surrealisten. Das Direktorium kam dazu überein, „*daß die Galerie in der Salzburger Residenz vorwiegend großen Österreichern geöffnet sein soll und weniger auf eine internationale Basis gestellt zu werden braucht. Ebenso verständlich und begrüßenswert ist das Streben, die Verbindung mit Salzburg zu wahren.*“⁴⁹¹ Daher entschied sich das Direktorium für das „*Dreigestirn Rottmayr, Makart und Faistauer*“, welche als die „*größten künstlerischen Potenzen*“ gewertet wurden. Durch die gewählten Künstler konnte ein Überblick von der Barockkunst, über das 19. Jahrhundert bis in das 20. Jahrhundert gegeben werden.

Im Vorwort des Rottmayr-Katalogs betont Landeshauptmann Dr. Klaus erneut die tiefergehende kulturpolitische Dimension des sommerlichen Ausstellungsprogrammes von 1954:

*„Salzburg aber will damit erneut, wie schon im vergangenen Jahr mit der Waldmüller- und im heurigen mit der Faistauer- und der großen Makartausstellung, beweisen, welche Bedeutung in den letzten Jahren neben der Musik auch der bildenden Kunst hier beigemessen wird.“*⁴⁹²

Für Makart sprach man sich aber auch aus organisatorischen Gründen aus, „*weil dieser folgerichtig die mit der Waldmüllerausstellung begonnen Linie fortsetzt*“, die Kunst des 19. Jahrhunderts zugänglich zu machen. In Abgrenzung zu der von Friedrich Welz im Jahr 1940⁴⁹³ veranstalteten Schau, sah das Konzept nicht nur eine Gedenkausstellung, auf eine einzige Künstlerpersönlichkeit ausgerichtet vor. Vielmehr sollte die Atmosphäre der Gründerzeit spürbar gemacht werden. Der Leitfigur Makart stellte man nicht nur Anton Romako als wichtigste Persönlichkeit gegenüber, sondern versuchte, die europäische Basis seiner Kunst aufzuzeigen. Das Auswahlkriterium für die Zeitgenossen aus Deutschland, Frankreich und England war dadurch bestimmt, dass sie den allgemein aufkommenden Impressionismus nicht mittrugen. Zusätzlich wollte man durch Modelle und Fotografien auch die damalige Wohnkultur sichtbar machen, und so wurde die Einrichtung eines Makartzimmers angedacht – beide Anliegen wurden jedoch nicht ausgeführt. Demnach galt das geplante Konzept als erste Ausstellung, die sich explizit das Ziel setzte, Makarts Kunst im Kontext mit einer europäischen Kunstgeschichte zu präsentieren. Damit sollte der Diskurs um Makart einen neuen Impuls erhalten. Diese Zusammenstellung leistete somit Pionierarbeit hinsichtlich der Kontextualisierung von Makarts Schaffen und der Frage seines Beitrages zur Entwicklung der europäischen Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bei der Durchführung wurde die Residenzgalerie von Land und Stadt Salzburg unterstützt.

Am 22. Oktober 1953 setzt sich der Salzburger Landeshauptmann Josef Klaus mit Dr. Karl Garzarolli, seit 1947 Direktor der Österreichischen Galerie Wien, in Verbindung. Darin bittet er

⁴⁹¹ Ebd.

⁴⁹² Ausst.-Kat. Salzburg, Rottmayr 1954, S. 6.

⁴⁹³ Im Bericht mit der Jahreszahl 1943 angegeben, siehe: -up 1954.

um Unterstützung von Dr. Mühlmann, der mit den ersten Vorbereitungen der Ausstellung beauftragt wurde. Es ginge vor allem um Werke Makarts und Romakos aus dem Bestand der ÖG. Zusätzlich informiert Klaus, dass Friedrich Welz „in keiner Weise eingeschaltet“ sei.⁴⁹⁴ Zwischen dem Kunsthändler Friedrich Welz und Karl Garzarolli war es im Jahr davor anlässlich der Waldmüller-Ausstellung zu einem Konflikt gekommen.⁴⁹⁵ Für Garzarolli stellte dieses Ersuchen jedoch einen Interessenskonflikt dar. Er stand mitten in den Vorbereitungen für die Wiedereröffnung der Galerie des 19. und 20. Jahrhunderts im Oberen Belvedere, diese war mit 1. Juli 1954 angesetzt. Garzarolli wollte nur Werke entleihen, welche nicht für die eigene Neuaufstellung benötigt würden, daher wand er sich am 26. Oktober 1954 an das Bundesministerium für Unterricht.⁴⁹⁶

Am 18. November 1953 wendet sich Mühlmann, der soeben in Linz Romako-Werke besichtigt hatte an Fritz Novotny, Kustos der ÖG.⁴⁹⁷ Er bat Novotny um Unterstützung bezüglich der Beschaffung von Romako-Werken aus Privatbesitz. Auch solle er den Salzburger Landeshauptmann sowie Dr. Lechner von der Gegenüberstellung Makarts mit Romako überzeugen. Diese ablehnende Haltung war durch Ernst Köller bedingt, der die Gegenüberstellung der beiden Künstler durch möglichst viele Zeitgenossen „in seiner Lächerlichkeit unterdrückt“ haben wollte. Novotny sicherte seine Unterstützung hinsichtlich der Romako-Werke in österreichischen Sammlungen zu und bot auch noch eine Alternativliste an. Bezüglich der Überzeugungsarbeit blieb er jedoch ratlos.⁴⁹⁸

Die Finanzierung und Planung sollten bis Ende November abgeschlossen sein – dies bezeugt auch das Protokoll des Direktoriums vom 2. Dezember 1953.⁴⁹⁹ Die Ausstellung wurde nun offiziell im Ausstellungsprogramm verankert und ihr Budget mit 220.000 Schilling festgelegt. Die Planung und Gestaltung der Ausstellung wurden nun offiziell aufgeteilt. Für Makart und Romako wurde der Salzburger Kunsthistoriker Dr. Josef Mühlmann (1886–1972) beauftragt.⁵⁰⁰ Gemeinsam mit seinem Halbbruder Kajetan war er während des Nationalsozialismus am internationalen Kunstraub in Polen, den Niederlanden und Frankreich involviert. Nach Kriegsende beteiligte er sich an den Bergungsarbeiten des durch einen Bombentreffer weitgehend zerstörten SMCA. Sein Engagement bei der Bergung des Museumsbestandes brachte ihm ab 1945 eine Anstellung im Museum durch

⁴⁹⁴ AdB Z545/1953, Makart-Ausstellung, Salzburg, Brief Josef Klaus an Karl Garzarolli vom 22. Oktober 1953.

⁴⁹⁵ Siehe hierfür Plasser 2007a, S. 71.

⁴⁹⁶ AdB Z545/1953, Makart-Ausstellung, Salzburg, Brief Karl Garzarolli an BMU, vom 26. Oktober 1953.

⁴⁹⁷ AdB Z545/1953, Makart-Ausstellung, Salzburg, Brief von Josef Mühlmann an Novotny vom 18. November 1954

⁴⁹⁸ AdB Z545/1953, Makart-Ausstellung, Salzburg, Brief von Fritz Novotny an Josef Mühlmann vom 25. November 1953.

⁴⁹⁹ Daten entnommen vom Protokoll des erweiterten Direktoriums vom 2. Dezember 1953. Siehe Reproduktion bei Juffinger/ Plasser, 2007, S. 362-364.

⁵⁰⁰ Zur Biografie siehe Plasser 2007b, S. 278 und ausführlicher Dohle 2018, S. 203-215.

den damaligen Museumsdirektor Dr. Rigobert Funke-Elbstadt ein. Neben Bergungsarbeiten übernahm er auch Restaurierungsaufträge. Im September 1948 kam es zum Bruch zwischen Funke-Elbstadt und Mühlmann und dieser endete mit der Dienstenthebung Mühlmanns.⁵⁰¹ Als freischaffender Restaurator pflegte er weiterhin enge Kontakte in der Salzburger Museumslandschaft und war 1952 als Kurator und Restaurator an der Residenzgalerie angestellt, bis er 1955 aus gesundheitlichen Gründen seine Tätigkeit einstellte. Der Kunsthistoriker Dr. Ernst Köller (1918–1969) sollte den Teil für die Zeitgenossen übernehmen.⁵⁰² Köller hatte bereits 1953 bei den Ausstellungen über Lurçat und Waldmüller in der Residenzgalerie mitgearbeitet. Für die Exponate wurden, wie schon bei Waldmüller im Jahr davor, alle 15 Räume der Residenzgalerie zur Verfügung gestellt.

Im Dezember interveniert Landeshauptmann Klaus beim Bundesminister für Unterricht, Ernst Kolb bezüglich der Leihgaben aus der ÖG.⁵⁰³ Klaus argumentiert mithilfe der bisher zur Verfügung gestellten Leihgaben aus dem In- und Ausland sei *„eine nicht nur schöne, sondern vor allem auch kunsthistorisch wertvolle Ausstellung“*⁵⁰⁴ möglich. Zudem *„wird es aber bei dem Reichtum der Galerie sicher möglich sein, für diese kurze Zeit zumindest den Großteil der Bestände von Makart, Romako und Rottmaier [sic!] nach Salzburg zu geben“*.⁵⁰⁵ Er schließt mit dem Argument der erfolgreichen Waldmüller-Ausstellung, welche gezeigt hätte, dass in Salzburg während des Sommers ein kunstinteressiertes Publikum vorhanden sei.⁵⁰⁶ Der Minister stellt jedoch nur jene Werke in Aussicht, die für die Eröffnung der Österreichischen Galerie nicht in Frage kämen.⁵⁰⁷ Ende Dezember erhielt Garzarolli vom Bundesministerium den Auftrag zur Unterstützung sowohl der Makart-Ausstellung als auch der Rottmayr-Ausstellung in Salzburg. Seinen Unmut machte er in einem Schreiben an das Ministerium am 28. Dezember 1954 kund.⁵⁰⁸ Für ihn gäbe es hinsichtlich der geplanten Neueröffnung des Oberen Belvedere nur zwei Möglichkeiten: *„entweder nach 9jähriger Pause das Obere Belvedere als Österreichische Galerie des 19. und 20. Jahrhunderts zu eröffnen oder aber deren Bestände in der Provinz herumzuverleihen“*.⁵⁰⁹ Er sichert die Ausstellungsunterstützung zwar zu, jedoch bleibe *„das qualitativ beste Material in Wien“*,⁵¹⁰ sofern er vom Ministerium keine andere Weisung erhalte. Auf die Makart-Ausstellung

⁵⁰¹ Dohle 2018, S. 211.

⁵⁰² Zur Biografie siehe Plasser 2007b, S. 282.

⁵⁰³ AdB Z670/1953, Makart-Ausstellung, Salzburg, Abschrift des Schreibens von Landeshauptmann Klaus, angefertigt von Josef Musil an die Direktion der Österreichischen Galerie vom 18. Dezember 1953.

⁵⁰⁴ Ebd.

⁵⁰⁵ Ebd.

⁵⁰⁶ Ebd.

⁵⁰⁷ AdB Z618/1953, Makart-Ausstellung, Salzburg, Bericht von Ernst Kolb an Josef Klaus vom 24. November 1953.

⁵⁰⁸ AdB Z545/1953, Makart-Ausstellung, Salzburg Schreiben von Karl Garzarolli an das BMU, Sektion II vom 28. Dezember 1953.

⁵⁰⁹ Ebd.

⁵¹⁰ Ebd.

bezogen, sei sie in ihrem Effekt nicht vergleichbar mit der Waldmüller-Ausstellung. Ebenso kritisch sieht er die übermittelten Künstlerlisten für die Zeitgenossen Makarts, wodurch „*diese Veranstaltung keineswegs attraktiv zu werden verspricht*“⁵¹¹.

Am 11. Jänner 1954 wandte sich Mühlmann an die Direktion der ÖG mit einer Liste von acht Gemälden Makarts als Leihgabe und bittet auch Novotny um eine Liste von Romako-Werken in Wiener Privatbesitz.⁵¹² Kolb fordert währenddessen am 13. Jänner bei Landeshauptmann Klaus einen Statusbericht bezüglich der Übereinkunft zwischen den Ausstellungs-Kuratoren und der ÖG an. Sollten die Ausstellungen zu Makart und Rotmayr jedoch ohne Beteiligung der ÖG stattfinden, befürchtete man seitens des Ministeriums einen hohen Einnahmefall. Und weiter:

*„Es wird daher zu überlegen sein, ob das Bundesministerium für Unterricht eine Ausfallhaftung für eine nicht erstrangige Ausstellung (wie es z.B. wohl die Waldmüller-Ausstellung war) übernehmen kann, da dem Rechnungshof gegenüber bei einer derartig hohen Ausgabe nicht einmal auf den kulturellen Wert einer derartigen Ausstellung hingewiesen werden könnte.“*⁵¹³

Garzarolli unterrichtet das BMU am 20. Jänner 1954, dass er dem Leihansuchen nachgeben werde, „*wenn auch wahrscheinlich in anderer Zusammenstellung*“ und verweist erneut auf seine Bedenken hinsichtlich der Ausstellung.⁵¹⁴ Im Februar gewährte das Bundesministerium aus dem Kulturgroschen eine Ausfallhaftung im Höchstmaß von 70.000 Schilling für die Makart- und Rottmayr-Ausstellungen. Das entsprach fünf Elftel der Gesamtaufwandes, das restliche Defizit hätten Land und Stadt Salzburg selbst zu tragen.⁵¹⁵

Am 5. Mai 1954 fragt Garzarolli bei Mühlmann für ein endgültiges Leihansuchen nach, vor allem im Hinblick der Liste mit Makarts Zeitgenossen.⁵¹⁶ Die Vorbereitungen kamen aufgrund einer längeren Erkrankung Mühlmanns zum Erliegen. Am 24. Mai 1954 reiste er nach Wien und traf sich persönlich mit Garzarolli um die Angelegenheit der Leihgaben aus der ÖG endgültig zu klären. Nach dem ganzen Hin und Her stellte das Belvedere lediglich zwei Werke für die Ausstellung zur Verfügung. Zum einen das Porträt von *Martha Kaposi-Hebra* (Nr. 61)⁵¹⁷, zum anderen *das Gesicht* (Nr. 32) aus dem Zyklus der fünf Sinne. Letzteres kann in gewisser Weise als

⁵¹¹ Ebd. Wann und von wem die Künstler-Liste übermittelt wurde, konnte nicht festgestellt werden.

⁵¹² AdB Z39/1954, Makart-Ausstellung, Salzburg Schreiben von Josef Mühlmann an die Direktion der Österreichischen Galerie vom 11. Jänner 1954.

⁵¹³ Ebd.

⁵¹⁴ AdB Z39/1954, Makart-Ausstellung, Salzburg, Schreiben von Karl Garzarolli an das BMU, Sektion II vom 20. Jänner 1954.

⁵¹⁵ AdB Z39/1954, Makart-Ausstellung, Salzburg, Schreiben von Ernst Kolb an Josef Klaus, vom 12. Februar 1954.

⁵¹⁶ AdB Z39/1954, Makart-Ausstellung, Salzburg, Brief Karl Garzarolli an Josef Mühlmann, vom 5. Mai 1954.

⁵¹⁷ Die Nummer in Klammer bezieht sich auf den Ausstellungskatalog von 1954.

Zugeständnis seitens der ÖG betrachtet werden, hätte der Zyklus ursprünglich vollständig in der am 16. Juli 1954 eröffneten Galerie des 19. und 20. Jahrhunderts präsentiert werden sollen.⁵¹⁸

Die Werkauswahl für die Ausstellung hing von verschiedensten Faktoren ab, unter anderen – und ganz grundlegend – von der Verfügbarkeit der Werke. Der Großteil der Werke stammte aus österreichischen bzw. süddeutschen Museumsbestands. Obwohl die Ausstellung in der Residenzgalerie stattfand, waren keine Objekte aus ihrem Bestand Teil der Schau. Entliehen haben das SMCA, die Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, das Historische Museum der Stadt Wien, die Albertina, die Österreichische Galerie und das Niederösterreichische Landesmuseum. Weitere Leihgaben stammen von der Städtischen Sammlungen Münchner, der Städtischen Lenbachgalerie Schrobenuhausen, der Kunsthalle Bremen und der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Zusätzlich stellten auch das Petit Palais Paris, die Tate Gallery in London, sowie das Musée Royaux des Beaux-Arts in Brüssel Werke zur Verfügung. Einer der größten Leihgeber war Wolfgang Gurlitt, insgesamt steuerte er 22 Exponate bei, davon zehn Werke Romakos. Die Leihgaben stammten sowohl aus dem Bestand seiner Galerie in München, als auch aus der Neuen Galerie Wolfgang-Gurlitt-Museum der Stadt Linz, welche aus seinem privaten Sammlungsbesitz hervorging. Friedrich Welz entlieh dieses Mal nur zwei Werke, dazu kamen noch weitere aus Salzburger und Wiener Privatbesitz. Zum Teil sind die privaten Leihgeber im Katalog namentlich genannt.⁵¹⁹ Die fünf Werke von Defregger kamen aus Familienbesitz und waren zum Teil erstmals öffentlich zugänglich. Bei 21 Werken von Makart findet sich die Besitzerbezeichnung „Ungenannt“, dabei handelte es sich um solche, die ehemals für Hitlers Museumsprojekt in Linz, seinem Berghof am Obersalzberg oder für Schloss Posen bestimmt waren und um Werke aus der Sammlung von Hermann Göring. Dieser Bestand wurde von der US-Militärregierung 1945 im sogenannten Central Collecting Point – kurz CCP – in München verwaltet.⁵²⁰ Dessen Aufgabe bestand darin, die an verschiedenen Bergungsorten aufgefundenen Kunstwerke der NS-Raubkunst zu identifizieren und wenn möglich zu restituieren. Sämtliche noch nicht restituierten Kunstgegenstände wurden am 1. Dezember 1948 von der amerikanischen Militärregierung in die Treuhänderschaft des bayerischen Ministerpräsidenten übergeben. Von 1952 bis 1962 oblag die Ermittlung der Werkprovenienzen dem Sonderreferat „Treuhandverwaltung von Kulturgut beim Auswärtigen Amt“ – kurz TVK.

⁵¹⁸ Ebd.

⁵¹⁹ Im Dezember erfolgte ein Aufruf für private Leihgeber sich mit der Niederösterreichischen Landessammlung in Verbindung zu setzen. Das Institut übernahm die wissenschaftliche Katalogisierung der so noch unbekannten Werke Makarts. Siehe: o. A.: Eine Makart-Ausstellung; in: Arbeiter-Zeitung, 1. Dezember 1953 S. 5.

⁵²⁰ Zusätzlich wurden in Wiesbaden, Offenbach und Marburg ebenfalls Collecting Points eingerichtet.

Die Ausstellungseröffnung am 3. Juli 1954 wurde im Carabinierisaal mit einem „*außergewöhnlich stimmungsvollen Festakt*“⁵²¹ begangen. Die Begrüßung der Gäste, darunter auch Vertreter Italiens und der USA in Salzburg, erfolgte durch den Direktor der Residenzgalerie, Dr. Franz Narobe (1893–1988) und dem Salzburger Bürgermeister Stanislaus Pacher (1892–1970). Landeshauptmann-Stellvertreter Franz Peyerle (1897–1967), zuständig für das Kulturressort, hielt die Festrede, in der er „*das heikle Thema der reproduzierenden Kunst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts*“⁵²² thematisiert. Als Resümee fordert Peyerl auf, die Ausstellung „*im Sinne der Revision von Werturteilen*“ zu betrachten.⁵²³ Dem folgte die Rede von Landeshauptmann Dr. Josef Klaus, in welcher die Stellung Makarts als Repräsentant seiner Zeit erklärt wird.⁵²⁴ Im Anschluss führten die Kuratoren Dr. Mühlmann und Dr. Köller die Gäste durch die Ausstellung. Diese lief bis zum 30. September 1954 und war täglich von 9 bis 18 Uhr geöffnet. Der Eintritt lag regulär bei 6,- Schilling. Beworben wurde die Schau mit einem Plakat im Format 120 x 42 cm (Abb. 15). Dieses zeigt in Schwarz-Weiß das Porträt von Amalie Makart aus dem Bestand der Residenzgalerie, welches jedoch nicht in der Ausstellung präsent war. Neben den Informationen in weißer und gelber Farbe, referenziert das Plakat in seiner Gestaltung auf das berühmte Makartrot.

Der Ausstellungskatalog führt 152 Werke an, tatsächlich wurden jedoch 156 aufgeteilt auf alle Räume der Residenzgalerie präsentiert. Zwei Drittel entfallen auf die titelgebende Leitfigur Makart, er war mit 94 Werken vertreten: 65 Ölgemälde und 29 Zeichnungen. Wie schon 1940 richtete sich auch 1954 das Interesse auf die Präsentation des thematisch vielfältigen Œuvres. Für den internationalen Überblick dienten 62 Ölgemälde und Ölskizzen von 27 zeitgenössischen Künstlern aus Belgien, Deutschland, Österreich, Frankreich und England. Während die meisten Zeitgenossen nur mit einem bis drei Werken vertreten waren, wurden Anton Romako, Franz von Lenbach und Franz von Defregger umfangreicher präsentiert. Romako, als Gegenposition zu Makart, war mit 16 Exponaten vertreten. Makarts Mitschüler und Künstlerfreunde Lenbach war mit neun und Defregger mit fünf Arbeiten präsent. Chronologisch eröffnet die Ausstellung einen Einblick in die Kunstproduktion zwischen 1850 und 1890. Anliegen war es, Makarts Stellung im europäischen Kunstgeschehen herauszuarbeiten, zu kontextualisieren und wechselseitige Anregungen aufzuzeigen. Die ausgestellten Werke weisen eine enzyklopädische Breite auf, einen thematischen Schwerpunkt zeigt sich insgesamt an den 45 repräsentativen und intimen Porträtdarstellungen, davon 30 Exponate Makarts. Daneben versammelte man vor allem

⁵²¹ o. A.: Gerechtigkeit für Makart und seine Zeit; in: Salzburger Nachrichten, 5. Juli 1954, S. 5.

⁵²² Ebd.

⁵²³ Ebd.

⁵²⁴ Ebd.

allegorische Themen, Ausstattungsmalerei, Genreszenen, Landschaftsbilder sowie Blumen- und Fruchtstilleben. Aufgrund der räumlichen Gegebenheiten wurde seitens der Organisatoren auf großformatige Hauptwerke von Anfang an verzichtet, wodurch Makarts Schaffen nicht in „seiner vollen Abrundung“⁵²⁵ gezeigt werden konnte. Diese räumliche Einschränkung machte sich vor allem hinsichtlich der Historiengemälde bemerkbar. Diese Gattung nimmt in Makarts Schaffen einen zentralen Stellenwert ein und hätte sicher spannende Vergleiche zu seinen Zeitgenossen ermöglicht.

Die Hängung lässt sich aufgrund fehlender Quellen nicht rekonstruieren, aus der zeitgenössischen Presse lässt sich lediglich nachvollziehen, dass die Zeichnungen Makarts separat und eingangs in den ersten Räumen aufgestellt wurden.⁵²⁶ Da alle Räume der Residenzgalerie für die Ausstellung zur Verfügung standen, kann jedoch von einer lockeren Hängung ausgegangen werden. Für die Dauer der Ausstellung wurden von Dr. Franz Fuhrmann (1916–2016), seit 1948 Kustode der kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlung des SMCA, Führungen angeboten.⁵²⁷

An den Erfolg der Waldmüller-Ausstellung im Vorjahr mit 43.000 Personen in drei Monaten konnte nicht angeknüpft werden. Die Makart-Ausstellung wurde von 17.000 Personen besucht, die Rottmayr-Ausstellung verzeichnete 25.000 Besucher.⁵²⁸ Insgesamt zählte die Residenzgalerie 55.000 Gäste für die Ausstellungssaison vom 8. Mai bis 30. September 1954.⁵²⁹ Bei einem Eintrittspreis von regulär 6 Schilling ergibt sich ein geschätzter Erlös von 252.000 Schilling.

4.2. Ausstellungskatalog

In Format, Umfang und Aufbau ähnelt der Katalog demjenigen von 1940, durch sein handliches Format eignete auch er sich zum Gebrauch in der Ausstellungselbst. Auf dem in Rot gehaltenen Titelblatt findet sich Makarts *Damenbildnis* (Nr. 45) abgebildet (Abb. 16), auf der Rückseite eine Reproduktion eines aus Silber gefertigten Deckelpokals, im Katalog als einen Entwurf von Hans Makart ausgewiesen (Abb. 17).⁵³⁰ Das Geleitwort des Direktoriums der Salzburger Residenzgalerie betont erneut den Fokus auf Salzburger Künstler für das Ausstellungsprogramm

⁵²⁵ Aust.-Kat. 1954, S. 13.

⁵²⁶ J.L. 1954.

⁵²⁷ Slg. Kat. Salzburg 1955, S. 162.

⁵²⁸ o. A.: Ausstellungen und Sommergäste; in: Berichte und Informationen des österreichischen Forschungsinstituts für Wirtschaft und Politik, 9. Jahrgang, Heft 428, 1. Oktober 1954, S. 13.

⁵²⁹ Daten entnommen vom Protokoll der Kuratoriumssitzung vom 3. 5. 1955. Siehe Reproduktion bei Plasser/Juffinger 2007, S. 372. Im Bericht „Zehn Jahre Wiederaufbau“ wird die Besucherfrequenz für 1954 mit 49.000 angegeben, diese wurde jedoch handschriftlich durchgestrichen und mit 55.000 korrigiert. Siehe ebd., S. 385.

⁵³⁰ Ausst.-Kat 1954, S. 4. Es handelt sich hierbei um den sog. Makartpokal von 1879, nach einem Entwurf von Josef Ritter von Storck (1830-1902), ausgeführt von Stephan Schwarz (1851-1924). Salzburg Museum, Inv.-Nr. 291-53.

des Jahres 1954. Der 70. Todestag des Künstlers, welcher als „besondere Verpflichtung“ wahrgenommen wurde, galt als zusätzliche Begründung für die Durchführung. In Abgrenzung zu der Jubiläumsausstellung von 1940 heißt es:

„Wenn diesmal auch Gemälde wichtiger Zeitgenossen des Künstlers einbezogen wurden, so geschah dies, um Werke und Persönlichkeit Makarts gegen den Hintergrund seiner vielumstrittenen Zeit- und Kunstrichtung abheben zu lassen. Gerade die Möglichkeit des Vergleiches mit seinen Zeitgenossen in Europa, allerdings ohne die französischen Impressionisten, berechtigen zur Hoffnung, daß nicht nur der einfache Beschauer, sondern auch der wissenschaftlich Interessierte an der Ausstellung besondere Freude gewinnen wird.“⁵³¹

Der Katalog gliedert sich anschließend in drei Textteile. Zunächst verfasst Josef Mühlmann einen Beitrag über Hans Makart und seine Kunst.⁵³² Er beginnt mit einer nüchternen Biografie des Künstlers und verweist darin auch auf einzelne Werke, ohne diese allerdings einer formalen Analyse zu unterziehen. Mühlmanns Intention für die Ausstellung, bestand vorrangig in einem rehabilitierenden Charakter:

„Die Ausstellung soll zeigen, was von der Kunst Makarts an dauernden Werken übrig bleibt. Da seine Bilder in den letzten Jahrzehnten große Mode wurden, setzt ein schwunghafter Handel ein, der sie von den früheren Standorten in alle Welt zerstreute, weshalb sich die Auswahl auf Österreich und Süddeutschland beschränken mußte. Großformatige Bilder wurden aus raumbedingten Gründen ausgeschlossen, weshalb das Schaffen Makarts nicht in seiner vollen Abrundung gezeigt werden kann. Makart hat seine Bilder nur selten mit Jahreszahl versehen, so daß eine Chronologie vielfach nur auf Grund der Stilkritik gewonnen werden kann. Da aber seit früher Zeit die Presse über alle großen Bilder berichtet hat, wird gerade sie für die zukünftige Forschung eine neben Archiven und Privatnachrichten wichtige Quelle sein.“⁵³³

Makarts üppige Atelierausrüstung begreift Mühlmann als „ein malerisches Ganzes, in dem jeder Gegenstand seinen unverrückbaren Platz hatte“⁵³⁴ und somit als Teil eines Gesamtkunstwerkes. Als „symbolisch für die sterbende Richtung seiner Kunst“ stehe hingegen Makarts frühes Ende.⁵³⁵

Anhand der zwei themengleichen Gemälde *Die Siesta im Hause der Medici* von 1864 und der zehn Jahre späteren Variante desselben Sujets zeigt Mühlmann den stilistischen Wandel von Makarts Kunst auf: „Glaubt man bei der ersten Fassung, noch im Zeitalter des Barocks zu sein, so ist bei der zweiten kein Zweifel möglich, daß man in den dargestellten Menschen Zeitgenossen Makarts vor sich hat, wenn auch in historischen Gewändern.“⁵³⁶ Die Übersiedlung Makarts nach Wien im Jahr 1869 mache sich auch in seiner stilistischen Entwicklung bemerkbar, der Gesamtton würde

⁵³¹ Ebd., S. 5.

⁵³² Ebd., S. 9-17.

⁵³³ Ebd., S. 13-14.

⁵³⁴ Ebd., S. 11.

⁵³⁵ Ebd. S. 13.

⁵³⁶ Ebd., S. 14.

heller und die Darstellungen nähern sich dem Naturalismus an.⁵³⁷ Hierfür analysiert der Autor die Porträts von Mutter und Tochter Gabillon. Das Bildnis der Schauspielerin Zerline Gabillon entstand 1873 in München. Angelehnt an Tizian, zeige es eine schwermütige Gestalt und weise die charakteristische düstere und schwere Farbe auf. Demgegenüber versprühe das um 1879/80 in Wien entstandene Porträt der Tochter, Dora Fournier-Gabillon, einen helleren Grundton, lockerere Farbe und eine Annäherung an eine natürlichen Darstellung. Für Mühlmann ist das Letztgenannte „ein Meisterwerk der Porträtkunst, höchst lebendig im Ausdruck und eine wunderbare Tonmalerei, womit Makart die äußerste Grenze der Stilentwicklung zum Impressionismus und den Gipfel seiner Vollendung erreicht“.⁵³⁸

Auch die Monumentalmalerei weise Entwicklungsstufen auf. Die in München entstandenen Gemälde *Modernen Amoretten* und *Die Pest in Florenz* seien von einer „Kühnheit in Farbe und Komposition und persönlicher Erfindung“ und wäre auch noch in den in Wien entstandenen *Abundantia*-Gemälden zugegen. Die späteren Historiengemälde hingegen wiesen eine starke Beeinflussung durch Tizian, Veronese und Rubens auf. Hinsichtlich des kompositionellen Aufbaues verweist Mühlmann auf die in der deutschen Monumentalmalerei gängigen Schemata einer friesartigen, symmetrischen Anordnung der Figurengruppen mit Bühnencharakter.⁵³⁹ Die Intention und Funktion der Zeichnung Makarts bewiese sich vor allem in bloßen Gedächtnisskizzen. Davon grenzt er jedoch die frühen Zeichnungen der Lehrzeit ab, welche als geschlossene Kompositionen gelten können.⁵⁴⁰ Die Begeisterung Makarts für architektonische Entwürfe führt der Autor auf den Urgroßvater zurück, der Baumeister war. Ein Anknüpfungspunkt zur barocken Kunst ergebe sich durch die perspektivische Darstellung und die typische Untersicht.⁵⁴¹

Der Kunsthistoriker Fritz Novotny (1903–1938) konnte für einen eigenen kurzen Beitrag über Anton Romako gewonnen werden.⁵⁴² Der Künstler war in der Ausstellung mit 16 Werken vertreten. In seinem Text stellt Novotny keine Gegenüberstellung zu Makart her. Es kommt zu keiner formalen Analyse oder vergleichenden Betrachtung zwischen den beiden Künstlern. Novotny hatte sich intensiv mit dem Werk Romakos auseinandergesetzt, 1950 war er an der von der Österreichischen Galerie veranstalteten Gedächtnisausstellung über den Künstler in der Wiener

⁵³⁷ Ebd., S. 15.

⁵³⁸ Ebd., S. 15.

⁵³⁹ Ebd., S. 16.

⁵⁴⁰ Ebd.

⁵⁴¹ Ebd., S. 17.

⁵⁴² Ebd., S. 18.

Akademie der bildenden Künste beteiligt. Später im Jahr 1954 konnte er schließlich die bis dahin erste Romako-Monografie vorlegen.

Ernst Köller leitet seinen Beitrag über „Kunst und Künstler der Makart-Zeit“ mit einem Zitat des englischen Künstlers Edward Burne-Jones (1833–1898) ein: *„Ich versteh unter einem Bild den schönen, romantischen Traum von etwas, das nie war und nie sein wird“*. Diese Definition dürfte auch für die Makart-Zeit in Anspruch genommen werden, so Köller, welche darauf angelegt sei *„zu rühren, zu berauschen, zu verzaubern, ohne jedoch im tieferen Sinne des Wortes überzeugen zu wollen“*⁵⁴³. Die Malerei sei eine reine Ausstattungskunst, welche *„immer durch ihre Spontanität fesseln, oftmals aber durch die Bedenkenlosigkeit in der Wahl ihrer Mittel abstoßend“*⁵⁴⁴ wirke. Der *„Kunst der Makartianer“* stellt er hinsichtlich ihrer Tendenz zur Entrückung der Welt die Stilrichtung der Symbolisten – im speziellen die Präraffeliten zur Seite.⁵⁴⁵ Ausgangspunkt für die Kunst der Makart-Zeit sei die Aufnahme der Rubens-Tradition durch die belgischen Monumental- und Historienmaler Louis Gallait (1810–1887) oder Gustaaf Wappers (1803–1874). 1842 kommt es zur Ausstellung der sog. „Belgischen Bilder“ in München⁵⁴⁶. Die Berührung mit dem belgischen Kolorismus übte einen prägenden Einfluss auf Carl Theodor von Piloty (1826–1886) aus, welcher diesen wiederum durch seine Lehrtätigkeit an der Münchner Akademie ab 1856 weitervermittelte, wodurch es zur Ablöse des postnazarenischen Linearstils in München kommt.⁵⁴⁷ Für Köller stand demnach die an malerische Ideale orientierte Kunst an den alten Meistern im Vordergrund. Das Interesse galt der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, wie etwa Rubens oder van Dyck, und dem italienischen Kolorismus, wie bei Tizian oder Veronese.

Makarts *„Hang zum Naiven, Unraffinierten, Ungekünstelten“* sieht Köller als *„ein[e] typisch österreichische[n] Zug“*, dieser finde sich auch bei Hans Canon (1829–1885), aber nicht bei Lenbach (1836–1904) oder Defregger (1835–1921). Letzterer übersetzte die Bildkomposition seines Lehrers ins Genrebild, seine Figuren sind fast choreografisch geordnet. Der aus Griechenland stammende und ab 1854 in München lebende Maler Nikolaus Gysis (1843–1901) stellt für den Autor eine Mittelposition zwischen Piloty und Defregger dar. Arthur Fitger (1840–1909) weise für Köller einen *„Makart ähnlichen Malvortrag“*⁵⁴⁸ auf. Eduard Charlemont (1848–

⁵⁴³ Ebd., S. 19.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 20.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 19.

⁵⁴⁶ Dabei handelte es sich um die Ausstellung der sogenannten *„belgischen Bilder“*. Zwischen 1842 und 1844 wurden die beiden Monoumentalgemälde Die Abdankung Kaiser Karls V. zugunsten seines Sohnes Philipps II. zu Brüssel am 25. Oktober 1555 von Louis Gallait und Der Kompromiß der flandrischen Edeln am 16. Februar 1566 von Eduard de Biéfve (1808–1882) auf Tour durch Deutschland geschickt, zu sehen waren die Werke neben München auch in Köln, Berlin, Dresden, Wien, Stuttgart, Karlsruhe, Darmstadt und Frankfurt am Main. Die Werke, waren belgische Staatsaufträge und diente dazu, die nationale Selbstständigkeit.

⁵⁴⁷ Ausst.-Kat. Salzburg 1954, S. 27 und 29.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 27.

1906) und Karl Johann Spielter (1851–1922) werden lediglich als Schüler Makarts erwähnt, ohne auf mögliche Anregungen einzugehen.

Köller kommt auch auf die malerische Wechselbeziehung zwischen Deutschland und Frankreich zu sprechen. Der Pariser Maler Thomas Couture (1815–1879) zeige sich in der Lösung reizvoller koloristischer Probleme und auch thematisch von Piloty angeregt. Die Porträts von Louis Gustave Ricard (1823–1873) orientieren sich an Lenbach und seien „*koloristisch ein überzeugendes Pendant zum Galeriestil Münchens*“.⁵⁴⁹ Das „*Träumerisch-Erscheinungshafte*“ der Makart-Zeit zeige sich in den Arbeiten von Virgilio Narcisso Díaz de la Peña (1808–1876) und Henri Fantin-Latour (1836–1905).⁵⁵⁰ Während Jean-Baptiste Carpeaux (1827–1875) durch die Unmittelbarkeit der Gestaltung mit Makart verbunden sei, sieht der Autor im monochromen Spätwerk von Eugène Carrière (1849–1906) die Überwindung des Makartstils.⁵⁵¹

Auch in England finde sich dekorative Historien- und Porträtmalerei mit „*unverkennbar makartische[n] Züge[n]*“, als deren stärkster Repräsentant der von den Venezianern beeinflusste Georg Frederic Watts (1817–1904) vorgestellt.⁵⁵² John Singer Sargent (1856–1925), der dieselben Gesellschaftsschichten wie Makart porträtierte,⁵⁵³ betrachtete Köller als „*Erben des Makartstils im breitesten Sinne*“.⁵⁵⁴ Den Schlusspunkt der diagonal durch Europa laufenden Entwicklungslinie der Antwerpener Schule stelle der englische Maler Frank Huddleston Potter (1845–1887) dar. Köller schließt seinen Beitrag mit dem englischen Klassizisten Frederic Leighton (1830–1896), dessen Einflüsse sowohl „*nazarenische und präraphelitische Impulse ebenso wie belgische und italienische Anregungen*“⁵⁵⁵ aufweisen. Abschließend gibt Köller einen Ausblick und Anknüpfungspunkt für die Gegenwart, in dem er die Kunst der Makart-Zeit, mit ihrer Schein- und Traumwelt, als Vorläufer des Films betrachtet.⁵⁵⁶

An die Beiträge schließen eine Kurzbiografie der Zeitgenossen und eine Auflistung der ausgestellten Exponate an: die von Hans Makart erfolgt in chronologischer, die der Zeitgenossen in alphabetischer Reihenfolge. Der Katalog verfügt zudem über einen Abbildungsteil mit 32 Schwarz-Weiß Abbildungen, davon entfallen 25 auf Werke von Hans Makart, jeweils zwei auf

⁵⁴⁹ Ebd., S. 30.

⁵⁵⁰ Ebd., S. 21 und 26.

⁵⁵¹ Ebd., S. 22, 24 und 25.

⁵⁵² Ebd., S. 22.

⁵⁵³ Ebd., S. 22,

John Singer Sargent wurde von August Rodin als ‚Van Dyck of our age‘ bezeichnet, siehe: Ormond/Kilmurray 2003, S. 64.

⁵⁵⁴ Ausst. Kat. 1954, S. 31.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 22.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 23.

Werke von Anton Romako, Frederic Leighton⁵⁵⁷ und Virgilio Narcisso Díaz de la Peña und ein Werk von Thomas Couture.

4.3. Vergleiche mit Zeitgenossen anhand der Ausstellungsstücke

Das vereinende Element ist der formale und inhaltliche Rückgriff der Künstler auf vergangene Stilformen. Während Mühlmann zumindest für die Makart Werke in seinem Text eine Analyse hinsichtlich des Entwicklungsstils des Künstlers vornimmt, vermeiden Novotny direkte Bildanalysen oder Vergleiche bezüglich Bildinhalten oder Malweise. Parallelen zwischen Makart und den Zeitgenossen werden von Köller zum einen auf der banalen Ebene des gesellschaftlichen Status der Künstler getroffen. Dem Typus eines modernen Malerfürsten⁵⁵⁸ entsprächen Makarts Malerkollegen Lenbach, Kaulbach, Defregger, Munckácsy und Leighton. Zum anderen werden durch motivische Vergleiche oder Ähnlichkeiten in der malerischen Herangehensweise hergestellt. Im Fokus steht hierbei vordergründig die Orientierung an der belgischen Historien- und Dekorationsmalerei und die Auseinandersetzung mit dem Kolorismus der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts. Dabei bilden Rubens, van Dyck oder Rembrandt auf der einen und Tizian, Tintoretto und Veronese auf der anderen Seite die Bezugspunkte, direkte Verweise auf konkrete Anlehnungen werden nicht aufgezeigt. Ein Versuch, die ausgestellten Werke miteinander in Bezug zu setzen, ist über folgende Ansätze möglich: die Orientierung an Kompositionen, Motiven, der Farbwahl, des Farbauftrags. Es ging bei der Ausstellung weniger um eine Konfrontation als um eine Darstellung des breiten Spektrums. Anhand der Werkliste des Ausstellungskataloges ergeben sich zum Teil Annahmen über die Konzeption.

In der 1858 entstandenen Ölskizze zu *Romeo und Julia* (Nr. 114) des englischen Malers Frederic Leighton zeigen sich motivische Berührungspunkte, welche durch die in Bleistift ausgeführten Studien Makarts (Nr. 83 und 90b) zu dem Gemälde *Die scheinote Julia Capulet* veranschaulicht wurden.⁵⁵⁹ Makarts Zeichnungen zeigen Kompositionsvorbereitungen seiner Frau in der Rolle der Julia Capulet.

⁵⁵⁷ Es handelt sich hierbei jedoch um das Bildnis der Malerin Dorothy Tennant von George Frederic Watts. Vgl: Ausst. Kat. 1954, letzte Abbildung.

⁵⁵⁸ Dem Phänomen des Malerfürsten widmete 2018 die Bundeskunsthalle Bonn eine eigene Ausstellung. Ausst.-Kat. Bonn 2018.

⁵⁵⁹ Sieh dazu: Frodl 1974, S. 52, Anm. 190. Zusätzlich macht Lehmann auf die Möglichkeit aufmerksam, dass Makart das Gemälde Leightons auf seiner Studienreise 1862 nach London gesehen haben könnte. Lehmann 2011, S. 48, Anm. 160.

Die Praxis, mithilfe von mehreren farbigen Ölskizzen die Bildideen zu konkretisieren,⁵⁶⁰ nimmt in der Ausstellung wohl mit der dritten Skizze des Bildthemas *Thusnelda im Triumphzug des Germanicus* (Nr. 127) von Carl Theodor Piloty, dem Lehrer Makarts, ihren Ausgangspunkt.⁵⁶¹ Der Salzburger selbst verwendete diese Arbeitsmethode vor allem für seine großen Historiengemälde, wie der erste Entwurf *Die Ankunft der Caterina Cornaro in Venedig* (Nr. 3) zeigt.

Das von Mihály von Munkácsy (1844–1900) ausgeführte Gemälde *Besuch bei der Wöchnerin* von 1879 diente in der Ausstellung als Beispiel eines großbürgerlichen Interieurs im sogenannten „Makartstil“.

Der Musik als Inspirationsquelle kam in der Malerei im 19. Jahrhundert eine tragende Rolle zu und lässt sich an einigen der ausgestellten Werke veranschaulichen. Sowohl Makart als auch der französische Maler Henri Fantin-Latour setzten sich mit den Kompositionen Wagners auseinander. Makarts Bearbeitung von Wagners Oper lässt sich in den Gemälden *Hagen ersticht Siegfried* (Nr. 5) und *Tristan und Isolde* (Nr. 37) nachvollziehen. Fantin-Latour war in der Ausstellung jedoch mit seinem Werk *in memoriam Hector Berlioz* (Nr. 105) präsent. Die musikalische Orientierung wird auch bei Anton Romakos Gemälde *Mozart am Spinett* (Nr. 138) ersichtlich. Mit dem Gemälde ergibt sich auch ein direkter Salzburg-Bezug von Romako, er malte das Gemälde 1877 dort, möglicherweise als Auftrag des Mozarteums.⁵⁶²

Der zeitgleich in Wien tätige Hans Canon wurde als Ausstattungskünstler anhand einer Farbskizze zu dem Deckengemälde (Nr. 91), die Muse Klio darstellend, präsentiert.⁵⁶³ Das dekorativ-allegorische Werk lässt sich kompositionell mit Makarts Farbskizze zum Plafond *Die vier Weltteile* (Nr. 43) und dem Deckenentwurf *Allegorie der Musik* (Nr. 48) gegenüberstellen.

Anton Romako war mit 16 Werken von den Zeitgenossen her am stärksten vertreten, präsentiert wurden Porträts, Genreszenen und der Landschaften, seine Betätigung als Historienmaler wurde ausgeklammert. Ein motivischer Vergleich zwischen Romako und Makart ergibt sich in der Oberflächengestaltung von Ritterrüstungen. Demnach stehen die Darstellungen Romakos *Singende Ritter* (Nr. 130)⁵⁶⁴ und *zwei kämpfenden Ritter* (Nr. 133),⁵⁶⁵ dem frühen Gemälde

⁵⁶⁰ Die Ölskizze als Visualisierung einer schnellen Bildidee entwickelte sich im 16. Jahrhundert und wurde von Makarts künstlerischen Vorbildern wie Tintoretto, Veronese und Peter Paul Rubens verwendet.

⁵⁶¹ Sowohl Makart als auch Defregger waren zum Zeitpunkt des Entstehens des Bildes bereits in der Klasse von Piloty eingetreten und konnten so den Entstehungsprozess des Werks mitverfolgen.

⁵⁶² Novotny kann keinen direkten Auftrag der Stiftung nachweisen. Vgl: Novotny 1954, S.35 und WV 224; siehe auch Reiter 2010, WV 363, S. 202.

⁵⁶³ Das Werk wurde 1965 von der Akademie der bildenden Künste an die Universität Wien geschenkt.

⁵⁶⁴ Reiter 2010, WV 78, S. 120.

⁵⁶⁵ Ebd., WV 305, S. 177.

Makarts *Rüstung mit Schwert* (Nr. 1) und den Zeichnungen *Studie von vier Rüstungen* (Nr. 72) und *zwei tote Krieger* (Nr. 87) gegenüber.

Franz von Lenbach stieg ab 1870 zum Porträtisten der Gründerzeitgesellschaft in München auf und erreichte wie Makart den sozialen Status eines „Malerfürsten“. Ausgestellt war das Porträt *Magdalena Plach* von 1874, die zweite Gattin des Kunsthändlers Georg Plach, sie wird im historisierenden Kostüm des 16. Jahrhunderts wiedergegeben. Darin lassen sich deutlich motivische Anlehnungen an Makarts repräsentative Kostümporträts entdecken. Lenbach und Makart verband eine enge Freundschaft. Zwischen 1872 und 1875 mietete sich Lenbach in Makarts kleinem Atelier ein. Ein motivischer Vergleich kann in der Ausstellung mit Makarts *Dame in altniederländischem Kostüm* von 1876 (Nr. 45) hergestellt werden. Eine weitere motivische Ähnlichkeit lässt sich in Makarts Porträt seiner Cousine Clothilde Beer um 1878 (Nr. 58) aufzeigen, ebenfalls im historischen Kostüm. Während Lenbach Plach frontal als Hüftstück mit verschränkten Armen darstellt, öffnet sich Makarts Porträt zu einem gedrehten Kniestück. Beide Damen haben das Gesicht nahezu en face dem Betrachter zugewandt. Eine Gegenüberstellung mit Makarts Porträt der Magdalena Plach von 1870 aus der ÖG war in der Ausstellung nicht möglich, da das Werk nicht entliehen wurde.

Die fünf Werke von Defregger stammten allesamt aus privatem Familienbesitz und wurden somit erstmals einer Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Gezeigt wurden akademisch gemalte Landschaften wie *Die Haselburg bei Meran* (Nr. 100), Sujets aus dem Tiroler Freiheitskampf wie *Andreas Hofer in der Hofburg* (Nr. 98) oder bäuerliche Genreszenen wie *Junge Eltern* (Nr. 97) oder *Sarner Bauerngruppe* (Nr. 101). Spannend ist jedoch die 1888 entstandene Skizze *Feierabend* (Nr. 99) Defreggers. Sie verweist im freien, offenen Pinselstrich auf die Auseinandersetzung des Künstlers mit den Gestaltungsmöglichkeiten der Schule von Barbizon.⁵⁶⁶

Von Makarts Schüler und langjährigem Ateliermitarbeiter Eduard Charlemont wird das Gemälde *Makart in seinem Atelier* (Nr. 94) ausgestellt. Die Darstellung zeigt Makart nicht als Maler, sondern über ein Buch an seinem Schreibtisch vertieft. Der Künstler scheint mit seinem Atelier zu verschmelzen und bildet eine untrennbare Einheit.

Mit den Künstlern Adolphe Monticelli (1824–1886) und Virgilio Narcisso Díaz de la Peña konnte man Makart die französischen Realisten gegenüberstellen. Vergleichbar sind Ähnlichkeiten in der Maltechnik, vor allem die Lichtverhältnisse, Farbvorstellungen und die skizzenhafte Spontanität. Das Porträt der französischen Schriftstellerin *Madame Allourd-Jouan* (Nr. 146), um 1882 von John

⁵⁶⁶ Der Künstler war von 1863-1865 in Paris.

Singer Sargent ausgeführt,⁵⁶⁷ orientiert sich am dunklen Stil von van Dyck und verdeutlicht die Tendenz, die zeitgenössische Mode in das Gesellschaftsportrait miteinzubeziehen.

Im Fokus der Ausstellung stand durchaus auch eine vergleichende Gegenüberstellung von Makarts Kunst mit seinen Zeitgenossen, vor allem die malerischen Qualitäten sollten hervorgehoben werden.⁵⁶⁸ Ob dieses jedoch auch im räumlichen so durchgeführt wurde, konnte mangels überlieferten Materials nicht rekonstruiert werden.

4.4. Pressereaktion

Gerhard Plasser wertet die Berichterstattung in seiner kurzen Analyse der Ausstellung in den deutschsprachigen Medien als überwiegend positiv, an kritischen Stimmen, verweist er auf einen Beitrag des Journalisten und Kunstkritikers, Jörg Mauthe (1924–1986) in der Tageszeitung *Die Presse*.⁵⁶⁹ Mauthe war sowohl für die katholische Wochenzeitschrift *Die Furchen* als auch ab 1955 als Kulturredakteur in der *Die Presse* tätig. Erste Berichte über den Entschluss zur Ausstellung finden sich in der Salzburger und Wiener Tagespresse.⁵⁷⁰ Die kritische Auseinandersetzung begann schon mit der Bekanntgabe des Ausstellungsprogramms im Herbst 1953. Ende November 1953 zeigt sich der Autor mit dem Kürzel „W.“ in einem Beitrag in den *Berichten und Informationen des österreichischen Forschungsinstitutes für Wirtschaft und Politik* mit Verweis auf die erfolgreiche Waldmüller-Ausstellung überrascht, denn man habe sich „die Fortsetzung anders vorgestellt“.⁵⁷¹ Dennoch wertet er das Ausstellungskonzept „die Breite der Malerei des 19. Jahrhunderts darzustellen“ als positiv, obwohl auf Vertreter von Naturalismus, Impressionismus, der romantischen Tradition und des Symbolismus verzichtet wird. Der Fokus lag auf „Meister der zeitgenössischen Erfolge“:

„Durch Hervorheben gerade der kleineren oder skizzenhaften Arbeiten vor den pompös auftretenden soll eine Art Ehrenrettung jener versucht werden, die seinerzeit überaus hoch eingeschätzt wurden, jetzt aber unterschätzt oder ganz vergessen sind.“⁵⁷²

Anhand der Einbeziehung von Makarts Lehrer, Mitschülern, Malerkollegen und die Erweiterung auf den internationalen Bereich zeige sich die „wissenschaftliche Fundierung“.⁵⁷³

Kritisch betrachtete Emmerich Schaffran (1883–1962) die geplante Ausstellung in seinem ersten Bericht in der *Weltkunst* im Jänner 1954.⁵⁷⁴ Der Wiener Künstler und Kunstschriftsteller äußert

⁵⁶⁷ Ormond/Kilmurray, 1998, WV 52, S. 63.

⁵⁶⁸ Frodl 1974, S. 7.

⁵⁶⁹ Plasser 2007a, S. 76.

⁵⁷⁰ o. A.: Salzburg plant Makart-Schau; in: Wiener Kurier, 7. Oktober 1953, S. 4; LK 1953.

⁵⁷¹ W. 1953.

⁵⁷² Ebd.

⁵⁷³ Ebd.

⁵⁷⁴ Schaffran 1954a.

darin seine Bedenken hinsichtlich des Ausstellungskonzepts. Während der Autor die geplante Gegenüberstellung Makarts mit seinen Zeitgenossen aus München und Wien – allen voran Lenbach, Romako und Canon – als durchaus begrüßenswert empfindet, wertet er die Ausweitung des Vergleiches mit Zeitgenossen aus Frankreich und England als „*Reaktionerscheinung*“ umso bedenklicher.⁵⁷⁵ Dies könnte laut Schaffran zu „*einer sehr ungewollten Uebertönung Makarts führen*“.⁵⁷⁶ Sollte das Konzept so beibehalten werden, schlägt er eine Titeländerung zugunsten einer größeren Nüchternheit vor: „*Die malerischen und geistigen Strömungen in der europäischen Malerei zwischen 1860 und 1880*“.⁵⁷⁷ Im August äußert Schaffran erneut „*methodische Bedenken [...] bei der Umrahmung seiner Werke durch solche der Zeitgenossen*“, für die grundsätzlich „*vorzüglich arrangierte*“ Ausstellung.⁵⁷⁸ Auch wenn der Autor die Präsentation von Makarts umfassendem Œuvre als „*belehrend*“ empfindet, so sei die Werkauswahl „*nicht gerade sorgfältig, immerhin aufschlußreich*“ gewählt.⁵⁷⁹ Den Maler „*als Großmeister des Renaissancismus*“ darzustellen, wäre „*plausibel und lehrreich gewesen*“, ⁵⁸⁰ wird jedoch konterkariert:

„Wenn aber diese Zusammenstellung durchbrochen wird, weil Romako, sein Gegenspieler, mit 16, nicht durchaus günstigen Werken dasteht, so hätten doch auch andere Gegenspieler, wie Marées, Böcklin, Feuerbach u. a. mit noch viel mehr Recht gezeigt werden müssen.“⁵⁸¹

Am irritierendsten empfindet der Autor das Damenbildnis von Georg Friedrich Watts, den „*pronunzierten Gedankenmaler*“, und kritisiert die Auslegung des Künstlers im Katalog als „*stärkster Exponent der makartartigen Malerei Englands (!) [sic]*“.⁵⁸²

Der Journalist und Kunstkritiker Jörg Mauthe wertete das Ausstellungskonzept als misslungen. Sein Bericht „am Rande notiert“ vom 7. Juli 1954⁵⁸³ eröffnet er mit der Annahme, dass die Neue Residenz in Salzburg „*die österreichische Kunstgeschichte in Verruf zu bringen*“ gedenkt. Bereits die Waldmüller-Ausstellung 1953 wertete er wegen ihrer „*ungeschickten Werkauswahl*“ als Desaster und sieht „*Ähnliches und Ärgeres*“ auch für die Makart-Ausstellung gegeben. Das grundsätzliche Ausstellungskonzept wertet Mauthe zwar als richtig und notwendig um Makart als stilbildenden Künstler zu rehabilitieren, er schlägt dafür jedoch andere Herangehensweisen vor:

„...man hätte entweder den „Makartzeit“-Makart mit seinen zwar pompösen und unserem Geschmack widerstrebenden, aber in ihrer Art doch großen Prunk- und Staatsstücken in den Vordergrund stellen oder aber dem vergessenen und verkannten

⁵⁷⁵ Ebd.

⁵⁷⁶ Ebd.

⁵⁷⁷ Ebd.

⁵⁷⁸ Schaffran 1954b.

⁵⁷⁹ Ebd.

⁵⁸⁰ Ebd.

⁵⁸¹ Ebd.

⁵⁸² Ebd.

⁵⁸³ Mauthe 1954.

*Maler Makart endlich Aufmerksamkeit verschaffen können. Es wäre sogar möglich und wertvoll gewesen, ihn nur als Porträtisten der Gesellschaft zu publizieren. In jedem Fall aber hätte man sich Zeit, viel Zeit und Sorgsamkeit gönnen müssen, ehe man dieses in jeder Hinsicht schwierige und von Vorurteilen belastete Unternehmen in Angriff nahm. Aber man hatte weder viel Zeit noch Mühe auf sich genommen, sondern in Eile zusammengestoppelt, was an Leihgaben zu bekommen war: kleine, eilige Skizzen zu großen Gemälden, halbfertige Bilder, drittklassige Arbeiten, eine Reihe schöner Porträts, unbedeutende Bleistiftzeichnungen – es ist ein wahrer Jammer!*⁵⁸⁴

In einer anonymen Notiz in der Sonntagsbeilage von *Die Presse* befürchtet man, ob aufgrund der Ausstellung und der neu erschienenen Monografie von Emil Pirchan nun eine „Makart-Renaissance“ auszubrechen drohe. Oder ob die angenehme Wirkung seiner Bilder nur aus einer Sehnsucht nach einer „friedlich-üppigen Zeit“ herrührte.⁵⁸⁵ Erneut äußerte man sich in einem Artikel in der Zeitung *Die Presse* vom 23. Juli 1954 negativ über die als „Monsterschau“ bezeichnete Ausstellung, die Gegenüberstellung mit seinen Zeitgenossen sei eine „bloße Glosse, während Makart selbst durch Häufung ohne Ordnung triumphiert“⁵⁸⁶. Für den Autor mit dem Kürzel „J.L.“ ist durch eine bedenkenlose „lückenhaften Addition“ die als Schaustellung zu wertende Expositur ein „künstlerisches Verlustgeschäft“, in dem sich das Publikum kaum ein Bild von Makart machen könne.⁵⁸⁷

Eine ausdifferenzierte Ausstellungsanalyse veröffentlicht der Kustode des SMCA, Dr. Franz Fuhrmann, mit dem Titel „Im Zwiespalt von Genie und Virtuosität“ in den *Salzburger Nachrichten* vom 24. Juli 1954.⁵⁸⁸ Als Kernaufgabe der Ausstellung sieht er die Frage, ob Makart als bedeutender Maler in der europäischen Kunstgeschichte zu verorten sei. Fuhrmanns Urteil schwankt. Er betont vor allem die malerischen Qualitäten, wie sie sich in den Porträts von Gabillon, Freiin von Waldberg, Bildnis Amalie, Rückenakt, Japanerin zeigen, „in all diesen Bildern erweist sich Makart als Farbenzauberer von höchstem Grade“.⁵⁸⁹ Dem konträr stehen Makarts Verzeichnungen wie im Gesicht des Porträts von Franziska Charlemont oder der völlig missglückten Hand im Porträt *Isabella Gräfin Potocka* gegenüber. Die gezeigten Zeichnungen hinterlassen für den Autor „keinen starken Eindruck“ und werden in seiner Analyse nicht mit einbezogen. Fuhrmann begrüßt die Möglichkeit der Ausstellung, Makart nicht als ein solitäres Wiener Phänomen zur präsentieren. Die Exposition erlaube, den Makartstil aus dem Flämischen abzuleiten und seine Kunst in die Stilgeschichte der europäischen Malerei einzuordnen. Daher sieht der Autor auch die Auswahl der Vergleichsbeispiele als bewusste Absicht, die „form- und

⁵⁸⁴ Ebd.

⁵⁸⁵ o. A.: Hans Makart, in: *Die Presse*. Der Sonntag. Beilage zum 18. Juli 1954, S. 13.

⁵⁸⁶ J.L. 1954.

⁵⁸⁷ Ebd.

⁵⁸⁸ Fuhrmann 1954.

⁵⁸⁹ Ebd.

geistesverwandten, um das Gestirn Makart kreisenden Pflanzen zu zeigen“, also eine Gruppe von Malern, die zum damaligen Zeitpunkt nicht unbedingt die berühmtesten Vertreter waren.

Der österreichische Maler Georg Eisler widmet der Ausstellung am 31. Juli 1954 in der Tageszeitung *Der Abend* einen Beitrag.⁵⁹⁰ Die Ausstellungsgestaltung könne Makarts Kunst entstauben und den „wahren Künstler von Temperament und Kultur“ entdecken lassen.⁵⁹¹ Das *Blumenstück* wertet der Autor als „expressives Bild, das weit seiner Zeit vorausgreift“. ⁵⁹² Lobende Erwähnung finden die Zeichnungen, in denen mit wenigen Strichen das Wesentliche erfasst werde. Von den Zeitgenossen nennt er unter anderem Romako, dessen Werke „eine böse-ironische Paraphrase makartscher Historienbilder“⁵⁹³ seien, Lenbach, Defregger und Monticelli setzt er jedoch nicht direkt mit Makart in Verbindung. Eine inhaltliche oder formale Werkanalyse findet ebenso wenig statt.

Auch die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* veröffentlicht am 26. August 1954 eine Rezension mit dem bezeichnenden Titel „Makart non redivivus“. ⁵⁹⁴ Erneut wird die Qualität der Werkauswahl kritisiert, „so zeigen Makarts getupfte Flecken die Schwächen der Gesamtanlage“⁵⁹⁵. Weiters kommt der Rezensent zu der Feststellung: „Im Anblick dieser Ausstellung bedauert man nicht, daß das alte Bündnis zwischen Gesellschaft und Porträtmaler heute gelöst ist“. ⁵⁹⁶ Der Bericht schließt mit folgendem Urteil: „die soziologische Wertung des Phänomens kann Makart nicht retten, sie führt nur in die Irre“. ⁵⁹⁷

Ebenso finden sich in der Fachwelt einige Artikel zu Hans Makart und der Salzburger Ausstellung. Der österreichische Kunsthistoriker, Rupert Feuchtmüller (1920–2010) veröffentlicht im Juni-Heft der *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien* einen Artikel über Hans Makart und sein Werk.⁵⁹⁸ Dort erkennt er in den Werken Makarts eine „romantische, oft exotische Grundhaltung und eine starke Bindung zum Literarischen“. ⁵⁹⁹ Den theatralischen Zug in Makarts Werken, wertet er nicht negativ. Dessen künstlerische Unabhängigkeit verdeutlicht sich für den Autor anhand der Ölskizzen zu den Gemälden mit ihrem „barocker Schwung“ und dem „Fluss der Farben“. ⁶⁰⁰ Bei einer Bewertung Makarts müsse man das „geistige Ziel“ des Künstlers

⁵⁹⁰ Eisler 1954.

⁵⁹¹ Ebd.

⁵⁹² Ebd.

⁵⁹³ Ebd.

⁵⁹⁴ Abgedruckt bei Ausst. Kat. 1972, S. 146.

⁵⁹⁵ Ebd.

⁵⁹⁶ Ebd.

⁵⁹⁷ Ebd.

⁵⁹⁸ Feuchtmüller 1954.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 124.

⁶⁰⁰ Ebd.

in einem „festlichen Glanz der Farben“ verorten.⁶⁰¹ Einen musischen Vergleich zieht der Autor zu Johann Strauss, dessen Musik das Ziel hatte, „Freude und Erhebung“ zu verbreiten.⁶⁰² Ohne Ausstellungsbezug stellt Feuchtmüller fest, dass Makarts Schaffen als „Ausdruck des positiven Lebensgefühls“ zu werten sei.⁶⁰³

Ernst Köller, als wissenschaftlicher Mitarbeiter der Ausstellung, verfasste mehrere Berichte. So findet sich eine ausführliche Beschreibung über das Ausstellungskonzept in der von Leopold Zahn herausgegebenen Zeitschrift *Das Kunstwerk*. Das Heft 2 war ausschließlich dem Salzburger Kultursommer 1954 gewidmet. Im Geleitwort der Ausgabe charakterisiert der Salzburger Landeshauptmann Klaus die Maler Hans Makart und Anton Faistauer als „letzte Träger österreichischer Barockkunst“⁶⁰⁴ und betont den wissenschaftlichen Wert der Makart-Ausstellung, „da sie auch den künstlerischen Hintergrund der viel umstrittenen Zeit- und Kunstrichtung Makarts in Österreich, Deutschland und in anderen europäischen Ländern zeigt“. Ernst Köller veröffentlicht im selben Heft einen Artikel über Makart und seine Zeit.⁶⁰⁵ Das Ausstellungsprogramm in Salzburg sieht er als Teil eines „Rechenschaftsbericht[s] über die Geschichte der österreichischen Malerei“⁶⁰⁶ vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Wie bereits in seinem Beitrag im Ausstellungskatalog führt Köller die als „Ausstattungskunst, Kunst, die auf Wirkung angelegt war“ und „dem schönen Schein zu huldigen[de]“ Kunst Makarts als Vorläufer des Films an und diese müsse daher mit dem gleichen „Wertemaßstäben gemessen“ werden.⁶⁰⁷ Im Vergleich mit Anselm Feuerbach offenbare sich, „daß Makart als Künstler Träger einer spontanen Lebendigkeit“ war.⁶⁰⁸ Als „Geist österreichischer Expressivität“, wird Makart in eine Traditionslinie von den nachgotischen Schnitzaltären bis zu Kokoschka eingegliedert.⁶⁰⁹ Der Autor schließt seine Betrachtung wie folgt:

„Die Ausstellung ‚Makart und seine Zeit‘ ist ein gefährliches Unterfangen. Sie hat sich die Aufgabe gestellt, den Beweis zu führen, daß die Dekorateure von gestern im Kerne echte Künstlernaturen waren; sie will versuchen, Werturteile zu revidieren, das Bleibende vom Vergänglichen zu scheiden, das Spontane vom Markierten.“⁶¹⁰

⁶⁰¹ Ebd.

⁶⁰² Ebd.

⁶⁰³ Ebd., S. 124.

⁶⁰⁴ Klaus 1954.

⁶⁰⁵ Köller 1954 (DK).

⁶⁰⁶ Ebd., S. 16.

⁶⁰⁷ Ebd.

⁶⁰⁸ Ebd.

⁶⁰⁹ Ebd.

⁶¹⁰ Ebd., S. 17.

Erneut publiziert Köller einen Artikel in der Zeitschrift *FORUM. Österreichische Monatsblätter für kulturelle Freiheit* im Doppelheft für Juli/August 1954.⁶¹¹ In Reaktion auf die kritischen Stimmen, die sich seit der Bekanntgabe des Konzeptes 1953 geäußert haben, verteidigt Köller die Ausstellung als ein „*Unterfangen größerer avantgardistischer Kühnheit*“ und fordert die Kunstgeschichte auf, „*Mut zur ständigen Revision ihrer Verdikte*“ zu haben.⁶¹² Die Kunstentwicklung des 19. Jahrhunderts sei erstarrt zwischen zwei parallellaufenden Polen. Einerseits in der Line von „*Realismus-Naturalismus-Impressionismus-Kubismus*“ und andererseits „*Romantik-Symbolismus-(eventuell Expressionismus)-Surrealismus*“.⁶¹³ Die breite malerische Strömung jedoch – die Genrekunst, Historien- und Dekorationsmalerei – sei „*rundweg abgelehnt*“ worden, ebenso wie Makart, der als Symbol dieser Epoche fungiere.⁶¹⁴ Als eine „*Kunst zweiter Hand*“ charakterisiert, zeigten sich bei Makart durchaus formale Impulse, angeregt von Realismus, Impressionismus, Spätromantik, Symbolismus und den Präraffaeliten.⁶¹⁵

Im Artikel wird Lenbach als Gegenpol zu Makart positioniert. Anhand ihrer Interessen für die lasierende Maltechnik der alten Meister vergleicht Köller die zwei Künstler in ihrer Arbeitsweise. Während Lenbach seine Effekte genau berechnete, male Makart „*unbekümmert drauflos*“.⁶¹⁶ Makarts Hauptkomponenten – die belgische Historien- und Dekorationsmalerei und die Auseinandersetzung mit der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts – gelte auch für dessen Zeitgenossen. Köller verweist zudem auf die Bedeutung des englischen Porträtstils des ausgehenden 18. Jahrhunderts als Anregung für Makarts Schaffen, ohne diese näher auszuführen.

Während die renommierte *Kunstchronik* ausführliche Rezensionen über die Salzburger Ausstellungen zu Ferdinand Georg Waldmüller 1953⁶¹⁷ und Johann Michael Rottmayr 1954⁶¹⁸ veröffentlicht, findet die Ausstellung über Hans Makart nicht einmal Erwähnung im Ausstellungskalender.

Betrachtet man das mediale Echo, so lässt sich aus den Rezensionen schließen, dass die Salzburger Ausstellung vordergründig in ihrem Grundkonzept begrüßt wurde, Makart als Teil einer europäischen Stilgeschichte zu verorten. Die Besprechungen heben den Versuch Makart mit seinem direkten Münchner und Wiener Umfeld zu vergleichen lobend hervor, um dadurch einen kunsthistorischen Überblick zu geben. Die kritischen Stimmen beziehen sich vor allem auf den

⁶¹¹ Köller 1954 (Forum).

⁶¹² Ebd.

⁶¹³ Ebd.

⁶¹⁴ Ebd.

⁶¹⁵ Ebd.

⁶¹⁶ Ebd.

⁶¹⁷ Wichmann 1953.

⁶¹⁸ Hubala 1954.

Einbezug der künstlerischen Positionen aus Frankreich und England. Auf die Auswahl, die Qualität der gezeigten Werke und ihre Präsentation stand in der Kritik, wodurch für manche Rezensenten die Frage blieb, ob die Salzburger Ausstellung überhaupt zu einer kunsthistorischen Aufarbeitung dieser Epoche beitragen könne. Nur selten wird auf die ebenfalls versammelten Werke der Zeitgenossen Bezug genommen – der Fokus der Berichte liegt überwiegend auf den Kunstwerken Makarts. Der ausgestellte Zeichnungsbestand Makarts wird kaum thematisiert. Eine Auseinandersetzung mit der Ausstellung in der Residenzgalerie Salzburg fand ausschließlich in deutschsprachigen Medien statt, eine internationale Rezension konnte zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht festgestellt werden. Die Wahrnehmung der Ausstellung zeigt sich als ambivalent – ein von den Veranstaltern erhoffter revidierender Impuls, stand somit der ablehnenden Kritik gegenüber.

3. Exkurs: Emil Pirchan Neuauflage der Monografie 1954

Der österreichische Schriftsteller und Kunstkritiker Karl Emmerich Hirt wandte sich in einem Brief vom 26. Februar 1944 an Emil Pirchan. In der Zuversicht, Pirchan würde sicher bald eine zweite Auflage seiner Monografie publizieren, wies er den Autor auf einige Fehler hin. Für Hirt stellt Hans Makart neben Jan Matejko den „*bedeutendsten Maler jener Epoche in Oesterreich*“ dar.⁶¹⁹ Ab wann Pirchan an der Neuauflage arbeitete, lässt sich nicht nachvollziehen. Das Buch wurde vom Bundesministerium für Unterricht unterstützt und sollte pünktlich zum Geburtstag des Künstlers am 28. Mai veröffentlicht werden. Das Cover zierte nun das Bildnis von *Freiin von Waldberg*⁶²⁰ (Abb. 18). Der Autor unterrichtete am 22. März 1954 den Salzburger Landeshauptmann Josef Klaus in einem Brief über die geplante Publikation seiner Makart-Monografie im Bergland Verlag Wien.⁶²¹ Pirchan hegte die Hoffnung, dass die Landesregierung Salzburg eine größere Anzahl des Buches beim Verlag bestellen würde, auch im Hinblick auf die bevorstehende Ausstellung.⁶²² Dies erklärt, warum im Ausstellungskatalog auf dem Frontispiz eine ganzseitige Werbung über die Monografie platziert wurde. Im Vorwort der inhaltlich unveränderten Neuauflage von Pirchans Publikation weist der Autor mit dem Kürzel „A. G.“ darauf hin, Makart nicht als Einzelphänomen zu sehen. Hingegen sei es ein lohnendes Unterfangen, die Stellung zu seinen Lehrer, Vorbildern und Zeitgenossen zu klären. Nur dadurch könne man Rückschlüsse auf Makarts persönliche Leistung und Bedeutung innerhalb der Kunstgeschichte zu ziehen. Diesen Anspruch verweist auf die Auseinandersetzung mit dem Konzept der Makart-Ausstellung von 1954. Pirchan kommt dieser jedoch in seinem Text nicht nach. Heinrich Decktr verfasste am 15. Juli 1954 in *Die Furche* eine Buchrezension und kritisiert, dass Pirchan Erkenntnisse zu Makarts Vorbildern, die seiner Meinung nach offensichtlich seien, schuldig bleibe.⁶²³

⁶¹⁹ WBR, Nachlass Emil Pirchan, ZPH 1381, Archivbox 3, Nr. 1.1.7.10.1.: Brief von Karl Emerich Hirt an Emil Pirchan, 26. Februar 1944.

⁶²⁰ Frodl 2013, WV 501, S. 292. Mittlerweile als *Porträt Frau Platshek, Mutter Violetta von Waldberg* bezeichnet.

⁶²¹ WBR, Nachlass Emil Pirchan, ZPH 1381, Archivbox 3, Nr. 1.1.7.10.2.: Brief von Emil Pirchan an Landeshauptmann Klaus, Salzburg 22. März 1954.

⁶²² Ebd.

⁶²³ So vergleicht er Makarts *Nero beim Brand Roms* mit Delacroix *Sardanapal*, *Die Fünf Sinne* mit Panneaux *Prudhons* im Hotel de Lanois in Paris oder *Charlotte Wolter als Messalina* mit G. B. Tiepolos *Venezia* des Palazzo Ducale, in der *Huldigung an Caterina Cornaro* sei Paris Bordone *Übergabe des Ringes des hl. Markus an den Dogen* zu erkennen. Decker 1954.

5. Conclusio

Mit der vorliegenden Arbeit wurde das Ziel verfolgt, durch eine eingehende Analyse der drei Jubiläumsretrospektiven zu Hans Makart in seiner Heimatstadt Salzburg zwischen 1934 und 1954 eine erste Fallstudie vorzulegen, welche die Relevanz von Ausstellungen für die posthume Rezeptionsgeschichte des Künstlers aufzeigt. Ausstellungen, vor allem Einzelausstellungen, können als ein Parameter für die rezeptions- und wissenschaftsgeschichtliche Forschung über einen Künstler betrachtet werden. Sie spielen eine nicht zu unterschätzende Rolle und sind selten zum reinen Selbstzweck konzipiert. Als ein präsentierendes Medium können sie unter Umständen Kunstgeschichte schreiben oder werden politisch instrumentalisiert. Im Zusammenspiel mit den Ausstellungskritiken können sie sogar Einfluss auf den Kunstgeschmack ausüben. Der Künstler und sein Werk waren in Salzburg jedoch in unterschiedlicher Form sichtbar.

Das Gedenken an Hans Makart in seiner Geburtsstadt Salzburg vollzieht sich auf unterschiedlichen Ebenen. Wie im ersten Kapitel dargelegt werden konnte, prägt die Erinnerungskultur an den Salzburger in seiner Heimatstadt zunächst vornehmlich topografische Merkmale des urbanen Raumes. Sowohl ein Platz, als auch ein Kaiabschnitt tragen bis heute seinen Namen. Auch diese namensgebundenen Ehrungen unterlagen politisch motivierten Umbenennungen oder verschwanden wie der Makartsteg ebenso namentlich wie architektonisch vollständig aus dem Stadtbild. Bestrebungen für ein freistehendes Denkmal wurden mehrfach angeregt, jedoch nicht verwirklicht.

Noch bis in die 1920er-Jahre galten die Sammlungsbestände zu Hans Makart im SMCA als unbedeutend. Die Sammlung ging vorrangig auf Schenkungen und weniger auf ein gezieltes Sammlungskonzept zurück. Der Aufschwung und die Aufwertung von Makart ist mit zwei Namen in Verbindung zu bringen: Anton Faistauer und Julius Leisching. 1924 wird in der erst im Jahr davor gegründeten Residenzgalerie ein eigener Makartsaal eingerichtet. Zum Großteil mit Leihgaben aus der ÖG bestückt, war Makart der einzige Vertreter des 19. Jahrhunderts und bildete den Abschluss des Museumsrundgangs. Als Julius Leisching das SMCA 1921 als Direktor übernahm, verfolgte er eine Neukonzeptionierung des gesamten Museums. Neben einer stärkeren Präsenz der Werke Makarts in der 1928 eingerichteten Gemäldesammlung konnte der Bestand hauptsächlich durch gezielte Ankäufe erweitert werden.

Im Fokus der Ausstellung von 1934 stand nicht nur die Würdigung des 50. Todestages des Künstlers, sondern gleichfalls die Wahrnehmung Salzburgs als Heimatstadt Makarts. Mit rund 20 Gemälden gelang es dem Salzburger Kunstverein eine bisher nie gezeigte Dichte an Werken des Malers in seiner Heimatstadt zu präsentieren. Obwohl kaum Quellen vorhanden sind, konnten

mithilfe der Ausstellungsrezensionen 14 Ausstellungsstücke identifiziert werden. Zwar hegten manche Kunstjournalisten die Hoffnung, die Ausstellung könne zu einer Neubewertung von Makarts Schaffen beitragen, doch der geringe Umfang der gezeigten Werke und die geringe mediale Berichterstattung konnten kein umfassendes Bild über Hans Makart vermitteln.

Während die Ausstellung von 1934 noch als Zeichen des „Tiefstandes“⁶²⁴ gewertet werden könnte, wurde Makarts 100. Geburtstag 1940 unter völlig anderen Vorzeichen begangen. Kunst und Kultur waren im Nationalsozialismus ein wichtiges Propagandainstrument und wurde von den Verantwortlichen für ihre Ideologie missbraucht.⁶²⁵ Caspar David Friedrich wurde zu einem Exponenten der „norddeutschen Seele“ und seine Gemälde zum Vorbild für die deutsche Landschaftsmalerei stilisiert.⁶²⁶ Hans Thoma wurde als „Kämpfer für deutsche Kunst“ gefeiert.⁶²⁷ Beiden wurde, ebenso wie Makart, eine Jubiläumsausstellung gewidmet.⁶²⁸ Als Träger einer prestigeträchtigen Ausstellung, veranstaltet von offizieller Seite der Salzburger Gauhauptstadt und unter der Schirmherrschaft von Hermann Göring, wäre eine Umdeutung des Künstlers oder seines Werks in den ausstellungsbegleitenden Publikationen im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie erwartbar. Die Makart-Ausstellung stieß auf eine breite Berichterstattung im gesamten Deutschen Reich. In den Presseberichten wurde Makart nur selten als deutscher Künstler oder als Inbegriff des Deutschtums charakterisiert. Ideologische Betrachtungsweisen äußerten sich in den Anstrengungen einiger Autoren, die Volkstümlichkeit von Makarts Kunstwerken zu betonen. Der Umgang mit dem Maler Makart im Nationalsozialismus zeigt zwar, dass der Künstler als Bestandteil des deutschen Kulturerbes inszeniert, seine Person, sein Leben und Werk jedoch kaum ideologisch vereinnahmt wurde. Vielmehr wurden das Zustandekommen und die Durchführung der Ausstellung als Vehikel für die nationalsozialistische Kriegspropaganda und als Beweis für die Rolle des Nationalsozialismus als Kulturbewahrer genutzt. Durch die Betonung dieses Narratives der posthumen Ablehnung und Schmähung seiner Kunst, konnte man Hans Makart nun eine Ehrenrettung zukommen lassen. Verknüpft mit dem tagesaktuellen Kriegsgeschehen im nationalsozialistischen Westfeldzug wurde die Ausstellung zum Propaganda- und Herrschaftsinstrument. Die eigentliche Bedeutung der monografischen Ausstellung zeigt sich darin, nach 55 Jahren und trotz kriegsbedingter Hindernisse in der Beschaffung der Kunstwerke, das vielschichtige Œuvre des Malers wieder einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht zu haben. Diese Bestrebungen spiegelten sich auch positiv in der umfangreichen Berichterstattung

⁶²⁴ Kunz 1934 (Bergland), S. 51.

⁶²⁵ Benz 2004, S. 18.

⁶²⁶ Siehe hierfür die Analyse von Nina Hinrichs 2016.

⁶²⁷ Siehe hierfür die Analyse von Metz/Löffler 2021, S. 5-89.

⁶²⁸ Hans Thoma Ausstellung zu seinem 100 Geburtstag wurde am 2. Juli 1939 in Karlsruhe eröffnet. Im selben Jahr wie die Makart-Jubiläumsausstellung wurde in der Staatlichen Gemäldegalerie in Dresden am 7. Mai 1940 die Ausstellung zu Caspar David Friedrich eröffnet.

wider. Seit März und während der gesamten Laufzeit war die Ausstellung vor allem in den lokalen Salzburger Medien – dem *Salzburger Volksblatt* und der *Salzburger Landeszeitung* – omnipräsent. Die Schau bildete den kulturellen Mittel- wenn nicht sogar Höhepunkt des sogenannten *Salzburger Kultursommers* 1940. Um die Ausstellungseröffnung wurden Beiträge in unterschiedlicher Länge und mit variierendem Informationsgehalt im gesamten Deutschen Reich publiziert, welche den gesteigerten kulturellen Stellenwert der Exposition bezeugen. Dieser lag nicht nur in dem Protektorat von Hermann Göring begründet, sondern vielmehr in der Möglichkeit Makart aufgrund einer werkimmanenten Basis zu rehabilitieren. Wiederholt wurde für die Ausstellung von den Rezensenten prognostiziert, man werde „die Wiedergeburt Makarts und die endgültige Stellung des Meisters im deutschen Kulturleben“⁶²⁹ ermöglichen, zu einer differenzierten kunsthistorischen Einordnung kam es jedoch nicht.

Die Analyse der Ausstellungsgenese von 1940 anhand der Akten aus dem Archiv des Belvederes ermöglichte es erstmals, die organisatorische Bedeutung von Max Silber, den damaligen Direktor des SMCA, nachzuvollziehen. Hierbei gelang ein revidierender Blick auf die bisherige Forschung hinsichtlich der Ausstellungsorganisation.

Die Auseinandersetzung von Gustav Künstler mit der Biografie und dem Werk Hans Makarts zeugt zweifellos vom Bemühen, sich dem Phänomen Makart auf einer wissenschaftlichen Ebene zu nähern. Seine Texte kommen ohne ideologische Tendenz aus und versuchen kunstwissenschaftliche Impulse zu setzen. Vor allem sein Beitrag im Ausstellungskatalog wurde wiederholt als zukunftsweisend für die Makart-Forschung gewertet. Seine Bestrebungen die Makart-Legende zu relativieren und somit ein objektiveres Bild des Künstlers aufzuzeigen, wurden 1972 von Mikula im Beitrag des Ausstellungskataloges fortgeführt.⁶³⁰

Mit dem Exkurs zu Willi Forsts Film *Operette* konnte ferner veranschaulicht werden, dass Makart in seinem Jubiläumsjahr abseits des musealen Kontext, in einer nicht dezidiert kunsthistorischen Disziplin einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Auch wenn Makart nur einen kurzen Auftritt hat, wird hier ein typisches Makart-Bild transportiert.

Dem wissenschaftlichen Ansatz von Gustav Künstlers Texten steht die 1942 von Emil Pirchan publizierte Monografie über Hans Makart konträr gegenüber. Der Autor zeichnet mit seinem sprachlichen Stil ein Bild Makarts als erfolgreichen fleißigen Maler. Seine Publikation weist nur schwache ideologische Tendenzen auf, nationalsozialistisches Gedankengut lässt sich nur selten finden. Pirchan bezieht zwar die wissenschaftlichen Erkenntnisse von Gustav Künstler mit ein,

⁶²⁹ o. A.: Makart-Ausstellung in Salzburg, Der Führer, 31. Mai 1940, S. 5.

⁶³⁰ Mikula 1972, S. 218-234.

kann jedoch nur wenig zur Forschung beitragen. Durch seine anekdotenreiche Darstellung ist seine Abhandlung auf eine Vermittlung an ein breites Publikum ausgerichtet.

Der Verweis auf Makarts 70. Todestag diente zwar als Legitimation für eine erneute Ausstellung über Hans Makart in Salzburg, doch wurde die Schau konzeptionell in einen größeren Zusammenhang gestellt. In Kombination mit der im Jahr davor abgehaltenen Waldmüller-Präsentation sollte sie einen Überblick über die Kunst des 19. Jahrhunderts ermöglichen. Um sich von der Ausstellung von 1940 abzugrenzen und somit möglicher Kritik entgegenzuwirken, wurde von den Organisatoren 1954 das Konzept verfolgt, Makart nicht als singuläres Genie, sondern als einen stilbildenden Künstler im europäischen Kontext seiner Zeit zu präsentieren. Dieses Grundkonzept stellte eine Premiere dar und wurde von den Kritikern vorerst positiv aufgenommen. Die Analyse der Ausstellungsgenese anhand der Akten aus dem Archiv des Belvederes zeugte von den Widerständen, die dem Projekt bereits in der Planungsphase entgegengebracht wurden. Dies wird von der Presse schon nach Bekanntgabe des Konzeptes im Herbst 1953 immer wieder thematisiert. Die Qualität der ausgestellten Werke und die Einbindung von französischen und englischen Positionen wurde zum Gradmesser für die kunstwissenschaftliche Bedeutung. Für viele Autoren konnte die Ausstellung in den genannten Punkten und auch durch die Hängung der Werke nicht überzeugen. Auf den im Zusammenhang mit der Ausstellung publizierten Katalog wird in den Rezensionen nicht weiter eingegangen. Die Ausstellung von 1954 löste ambivalente Gefühle aus und wurde Großteils als Verlustgeschäft gewertet.⁶³¹

Pirchans 1954 publizierte Neuauflage der Makart-Monografie konnte zum Referenzwerk aufsteigen, da ihm in geraumer Zeit kein deutschsprachiges Werk mit ähnlichem Anspruch folgen sollte.

Dem grafischen Œuvre Makarts wurde sowohl in der Ausstellung von 1940 als auch 1954 überraschend viel Platz eingeräumt. Die Zeichnungen wurden 1940 erstmals einer breiteren Öffentlichkeit präsentiert, in der Presse jedoch kaum rezipiert. In der Ausstellung von 1954 galten sie zum Teil als nicht diskussionswürdig.

Den Ausstellungen war gemein, dass sie vorrangig eine Rehabilitierung Makarts und seines Werkes vorantreiben und den Künstler im kulturellen Leben von Salzburg verankern wollten. Der Salzburg-Bezug ging jedoch nie über die rein biografische Ebene als Makarts Heimatstadt hinaus.

⁶³¹ J.L. 1954.

Dies zeigt sich am deutlichsten in den Presseberichten, welche wiederkehrend bloß die prägende Wirkung des Salzburger Barocks auf die Kunst Makarts betonten.

Die Kontextualisierung der drei Ausstellungen in der regionalen Kulturpolitik konnte veranschaulichen, dass vonseiten der Kulturverantwortlichen in Salzburg mit den Ausstellungen ein Mehrwert für Salzburgs kulturelle Identität, abseits der gängigen Vision als schöne Stadt und Festspielstadt verbunden waren. Daraus lässt sich wohl auch ableiten, warum einige Autoren, abgesehen von der reinen biografischen Gegebenheit Salzburgs als Geburtsstadt Makarts, die künstlerische Vorbildwirkung der heimischen Architektur und Ausstattungsmalerei des Barocks auf Makarts Schaffen betonen, ohne dabei konkreter zu werden.

Im Fall Makarts und den hier untersuchten Salzburger Ausstellungen zwischen 1934 und 1954, zeigen sich drei unterschiedliche Rezeptionsstufen. So kommt man 1934 kaum über eine kleine lokale Gedächtnisfeier hinaus. Wohingegen der äußere Anlass des 100. Geburtstags 1940 zur ersten wissenschaftlich fundierten Auseinandersetzung und zu Bemühungen führte, Makarts vielschichtiges Œuvre zur Diskussion zu stellen. Mit der Ausstellung von 1954 hingegen versuchte man, den Künstler nicht nur als singuläres Phänomen zu präsentieren, sondern sein Schaffen als Teil einer europäischen Entwicklung sichtbar zu machen.

Die im Rahmen der Masterarbeit präsentierten Rechercheergebnisse können einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung der Rezeptionsgeschichte der Werke Hans Makarts in seiner Heimatstadt Salzburg und zur Rezeptionsgeschichte im Allgemeinen leisten. Es versteht sich andererseits von selbst, dass einige Fragen weiterhin offenbleiben. Dies gilt vor allem für die Rekonstruktion der räumlichen Konstellation der Ausstellungen, welches dem spärlichen Archivmaterial geschuldet ist. Eventuell gelänge es im Rahmen einer weiterführenden Archiv-Forschung zumindest für die Ausstellung von 1954 neue Erkenntnisse bezüglich des Hängungskonzeptes und den daraus resultierenden Blickachsen ans Licht zu bringen. Darüber hinausgehende Ansätze könnten sich der Rezeption der Ausstellungen außerhalb des deutschsprachigen Raums widmen und nach der internationalen Stellung Makarts in jenem Zeitraum fragen. Nicht zuletzt böte die Problematisierung posthumer Ausstellungsbeteiligungen in Kollektivausstellungen Ansatzmöglichkeiten der frühen Genese unseres heutigen Makartbildes.

6. APPENDIX

6.1. Quellen- und Literaturverzeichnis

Archive:

Salzburg, Salzburg Museum

BIB PLA 8081
BIB ARV 05054-0204

Archiv der Stadt Salzburg

Fotoarchiv Franz Krieger, Neg. Nr. 40.315/15-40.315/25

Wien, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung

Nachlass Emil Pirchan, ZPH 1381,

Archivbox 2 und Archivbox 3, 1.1.7 Hans Makart. Werk, Leben und Zeit (Wien/Leipzig: Wallishausser 1942)

Archivbox 3, 1.1. 7.10. 1 und 1.1.7.10.2.

Wien, Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere

AdB Z161/1924
AdB Z382/1939
AdB Z28/1940
AdB Z545/1953
AdB Z670/1953
AdB Z39/1954

Onlineressourcen:

Datenbank „Sonderauftrag Linz“ ,Deutschen Historischen Museums

https://www.dhm.de/datenbank/linzdbv2/queryresult.php?search%5Bprovenance%5D=&search%5Btitle%5D=&search%5Bartist%5D=Makart&search%5Blocation%5D=&Status=0&Treffer=x&submit_search=submit_search
(11.06.2024)

Siegfried Göller: Zeitungsdokumentation der Stadt Salzburg von 1938-1945

<https://www.stadt-salzburg.at/ns-projekt/materialien/zeitungsdokumentation/> (11.06.2024)

Die programmatischen Leitsätze der ÖVP 1945

[Programmatische Leitsätze 1945 | Österreichische Volkspartei, ÖVP | AEIOU Österreich-Lexikon im Austria-Forum](#)
(11.06.2024)

Lexikon Provenienzforschung:

<https://www.lexikon-provenienzforschung.org/grimschitz-bruno> (11.06.2024)

<https://www.lexikon-provenienzforschung.org/hareiter-karl> (11.06.2024)

Auktionskataloge:

Aukt. Kat. Wien, Wawar 251, 6.5.1918

251. Kunstauktion. 6. Mai 1918. Alte und Moderne Gemälde, Aquarelle,[...] aus dem Nachlass Hugo Othmar Miethke, Aukt. Kat. Kunstauktionshaus C.J. Wawra, Wien 1918.

Aukt.-Kat. Wien, Dorotheum 401, 17. – 19.2.1930

401. Kunstauktion 17. Bis 19. Februar 1930, Aukt. Kat. Dorotheum, Wien 1930.

Aukt. Kat. Wien, S. Kende, 91, 20.4.1934

91. Kunstauktion. 20. April 1934. Alt Wiener Patrizierbesitz, Aukt. Kat. S. Kende, Wien 1934.

Ausstellungskataloge:

Ausst.-Kat. Baden Baden 1972

Hans Makart. Triumph einer schönen Epoche, Klaus Gallwitz (Hg.), Stuttgart 1972.

Ausst.-Kat. Bonn 2018

Malerfürsten, Doris H. Lehmann (Hg.), Bundeskunsthalle Bonn 2018.

Ausst.-Kat. Hamburg 2020

Making History. Hans Makart und die Salonmalerei des 19. Jahrhunderts, Markus Bertsch und Amelie Baader (Hg.), Petersberg 2020.

Ausst.-Kat. London 1934

Austria in London: Austrian National Exhibition of Industry, Art, Travel, Sport; Dorland Hall, Piccadilly Circus ; April 16 to May 12 1934.

Ausst.-Kat. Salzburg, Makart 1940a, 1. Auflage

Hans Makart. 1840-1884. Katalog der Gedächtnisausstellung anlässlich der 100. Wiederkehr seines Geburtstages, Heinrich Hoffmann (Hg.), 1. Auflage, Wien 1940.

Ausst.-Kat. Salzburg, Makart 1940b, 2. Auflage

Hans Makart. 1840-1884. Katalog der Gedächtnisausstellung anlässlich der 100. Wiederkehr seines Geburtstages, Heinrich Hoffmann (Hg.), 2. Auflage, Wien 1940.

Ausst.-Kat. Salzburg, Makart 1954

Makart und seine Zeit, Josef Mühlmann (Hg.), Salzburg 1954.

Ausst.-Kat. Salzburg, Makart 1987

Hans Makart. Gemälde aus Salzburger Sammlungen, Gerbert Frodl (Hg.), Salzburg 1987.

Ausst.-Kat. Salzburg, Rottmayr 1954

Johann Michael Rottmayr. Barock in Salzburg. Residenzgalerie Salzburg 1954.

Ausst.-Kat. Salzburg 1994

150 Jahre Salzburger Kunstverein. Kunst und Öffentlichkeit 1844-1994, Salzburger Kunstverein (Hg.), Salzburg 1994.

Ausst.-Kat. Salzburg 2007

Hans Makart. 1840-1884, Erich Marx /Peter Laub (Hg.), Salzburg 2007.

Ausst.-Kat. Salzburg 2018

Anschluss, Krieg & Trümmer. Salzburg und sein Museum im Nationalsozialismus, Salzburg Museum (Hg.), Jahresschrift des Salzburg Museums, Band 60, Salzburg 2018.

Ausst.-Kat. Wädenswil 2018

Emil Pirchan: ein Universalkünstler des 20. Jahrhunderts : Bühnenbildner, Graphiker, Architekt, Designer, Beat Steffan (Hg.), Wädenswil 2018.

Ausst.-Kat. Wien Künstlerhaus 1885

Makartausstellung, Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Hg.), Wien 1885.

Ausst.-Kat. Wien, Künstlerhaus 1898

Jubiläums-Kunst-Ausstellung. Fünfzig Jahre österreichische Malerei, 2. Teil, Genossenschaft bildender Künstler Wiens (Hg.), Wien 1898.

Ausst.-Kat. Wien, moderne Galerie 1903.

Katalog der Modernen Galerie, Wien 1903.

Ausst.-Kat. Wien 1924

Katalog der Galerie des neunzehnten Jahrhunderts, Wien 1924.

Ausst.-Kat. Wien 2023

Das Belvedere. 300 Jahre Ort der Kunst, Wien 2023.

Ausst.-Kat. Wien 2011a

Makart. Ein Künstler regiert die Stadt, Ralph Gleis (Hg.), Wien-Museum im Künstlerhaus, 2011.

Ausst.-Kat. Wien 2011b

Makart. Maler der Sinne, Agnes Husslein-Arco und Alexander Klee (Hg.), Wien, München 2011.

Ausst.-Kat. Venedig, Biennale 1934

XIX. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte – Venezia, Venezia 1934.

Sammlungskataloge:

Slg. Kat. Salzburg 1868

Jahresbericht des Städtischen Museum Carolino Augusteum zu Salzburg für das Jahr 1868.

Slg. Kat. Salzburg 1882

Jahresbericht des Städtischen Museums Carolino Augusteum zu Salzburg für das Jahr 1882.

Slg. Kat. Salzburg 1931

Wegweiser durch die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen, Salzburger Museums-Verein (Hg.), Salzburg 1931.

Slg. Kat. Salzburg 1955

Jahresschrift 1955, Salzburger Museum Carolino Augusteum (Hg.), Salzburg 1956.

Slg. Kat. Salzburg 1961

Jahresschrift 1961, Salzburger Museum Carolino Augusteum (Hg.), Salzburg 1962.

Slg. Kat. Salzburg 2010

Residenzgalerie Salzburg – Gesamtverzeichnis der Gemälde; Roswitha Juffinger (Hg.), Band 2, Residenzgalerie Salzburg 2010.

Slg. Kat. Wien, Belvedere, Neuaufstellung, 1954

Österreichische Galerie des XIX. und XX. Jahrhunderts in Oberen Belvedere. Katalog der Neuaufstellung 1954, Österreichischen Galerie Belvedere (Hg.), Wien 1954.

Zeitungsartikel:

Die Zeitungartikel wurden alphabetisch nach dem Titel des Mediums gelistet und darin chronologisch aufgereiht. Sofern bekannt, wird auf den Autor verwiesen und dieser im Kürzel angeführt. Für jene Artikel, die sich über Online-Portale aufrufen lassen, wurde der Hyperlink eingefügt. Alle Links wurden am 11.06.2024 auf ihre Aktualität überprüft.

Arbeiter-Zeitung

o. A.: Eine Makart-Ausstellung, in: Arbeiter-Zeitung, 1. Dezember 1953 S. 5.

verfügbar: [ANNO, Arbeiter Zeitung, 1953-12-01, Seite 5 \(onb.ac.at\)](#)

Bergland

Kunz 1934 (Bergland)

Otto Kunz: Hans Makart, Bergland, Band 16, Heft 7, Juli 1934, S. 11-18, 49-52.

Berichte und Informationen des österreichischen Forschungsinstitutes für Wirtschaft und Politik

o. A.: Erfolg und Mißerfolge der neuen Malerei. Gedanken zu den Gemäldeausstellungen der Bundesländer, in: Berichte und Informationen des österreichischen Forschungsinstitutes für Wirtschaft und Politik, 1. Jg., Heft 6, 7. Juni 1946, S. 15-16.

verfügbar: [ANNO, Berichte und Informationen des österreichischen Forschungsinstituts für Wirtschaft und Politik, 1946-06-07, Seite 18 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: Museum auf Hohensalzburg, in: Berichte und Informationen des österreichischen Forschungsinstitutes für Wirtschaft und Politik, 1. Jg., Heft 27, 1. November 1946, S. 18.

verfügbar: [ANNO, Berichte und Informationen des österreichischen Forschungsinstituts für Wirtschaft und Politik, 1946-11-01, Seite 18 \(onb.ac.at\)](#)

Novi 1948

Novi.: Drei Punkte für Salzburg, in: Berichte und Informationen des österreichischen Forschungsinstitutes für Wirtschaft und Politik, 3. Jg., Heft Nr. 111, 1948, 11. Juni 1948, S. 13-14.

verfügbar: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=bif&datum=19480611&query=%22Museumsproblem%22&ref=anno-search&seite=13>

W. 1953

W.: Salzburg 1954: Makart und seine Zeit, Berichte und Informationen des österreichischen Forschungsinstituts für Wirtschaft und Politik, 8. Jahrgang, Heft 384, 27. November 1953, S. 15.
verfügbar: [ANNO, Berichte und Informationen des österreichischen Forschungsinstituts für Wirtschaft und Politik, 1953-11-27, Seite 17 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: Ausstellungen und Sommergäste, in: Berichte und Informationen des österreichischen Forschungsinstituts für Wirtschaft und Politik, 9. Jahrgang, Heft 428, 1. Oktober 1954, S. 13.

Fremden-Zeitung

o. A.: Das Makartdenkmal im Wiener Stadtpark, in: Fremden-Zeitung, 15. Oktober 1898, S. 1-2.
verfügbar: [ANNO, \(Salzburger\) Fremden-Zeitung, 1898-10-15, Seite 1 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: Fünfzig Jahre österreichische Malerei, in: Fremden-Zeitung, 29. Oktober 1899, S. 6.
verfügbar: [ANNO, \(Salzburger\) Fremden-Zeitung, 1898-10-29, Seite 6 \(onb.ac.at\)](#)

Das Blatt der Hausfrau

A. St. 1934

Dr. A. St.: Die Makart-Zeit. Vor fünfzig Jahren starb Hans Makart, in: Das Blatt der Hausfrau, Heft 2, zweites Oktober-Heft 1934, Ausgabe B, S. 36—37.
verfügbar: [ÖNB-ANNO - Blatt der Hausfrau \(onb.ac.at\)](#)

Das kleine Volksblatt

S. 1940

S.: Verwelkte Buketts, verwelkte Zeit. Zeitgemäße Gedanken zu einem Künstlerjubiläum – Hans Makart und seine Zeit, in: Das kleine Volksblatt, 22. Mai 1940, S. 7.
verfügbar: [ANNO, Das kleine Volksblatt, 1940-05-22, Seite 7 \(onb.ac.at\)](#)

Das Kunstwerk. Eine Zeitschrift über alle Gebiete der Bildenden Kunst

Klaus 1954

Landeshauptmann Dr. Josef Klaus: Salzburg und die Bildende Kunst, in: Das Kunstwerk. Eine Zeitschrift über alle Gebiete der Bildenden Kunst, 8. Jahrgang, Heft 2, 1954, S. 4.

Köller 1954 (DK)

Ernst Köller: Makart und seine Zeit, in: Das Kunstwerk. Eine Zeitschrift über alle Gebiete der Bildenden Kunst, 8. Jahrgang, Heft 2, 1954, S. 16-17.

Der Führer. Das Hauptorgan der NSDAP Gau Baden

o. A.: Makart-Ausstellung in Salzburg, in: Der Führer, 31. Mai 1940, S. 5.

verfügbar: [Der Führer : das Hauptorgan der NSDAP Gau Baden; der badische Staatsanzeiger - Freitag, 31.05.1940 - Deutsches Zeitungsportal \(deutsche-digitale-bibliothek.de\)](#)

Der Wiener Tag

o. A.: Makart-Ausstellung in Salzburg, in: Der Wiener Tag, 11. September 1934, S. 8-9.
verfügbar: [ANNO, Der Tag, 1934-09-11, Seite 8 \(onb.ac.at\)](#)

Götz 1934

Richard Götz: Makart. Zur 50. Wiederkehr seines Todestages, in: Der Wiener Tag, 4. Oktober 1934, S.6.

verfügbar: [ANNO, Der Tag, 1934-10-04, Seite 6 \(onb.ac.at\)](#)

Die Furche

Decker 1954

Heinrich Decker: Makart – Genie oder Scharlatan?, in: die Furche, 15. Juli 1954.

Die graphischen Künste

Weixlgärtner 1912.

Arpad Weixlgärtner: Gustav Klimt, in: Die graphischen Künste, 35. Jg., 1912, S. 49.

Künstler 1940 (DgK)

Gustav Künstler: Anmerkungen zu einigen Zeichnungen Hans Makarts, in: Die graphischen Künste, Band V, 1940, S. 35-40.

Die Kunst für Alle

Rosenhagen 1905

Hans Rosenhagen: Aus den Berliner Kunstsalons, in: Die Kunst für Alle, 15. November 1905, 21. Jg., Heft 4, S. 91-93.

Witt 1934

Bertha Witt: Hans Makart zum 50. Todestag, in: Die Kunst für Alle, Heft 1, Oktober 1934, S. 24-26.

verfügbar: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1934_1935/0032/image.info

Sackarndt 1940 (DKfA)

Paul Sackarndt: Makarts Porträts und Improvisationen, in: Die Kunst für Alle, Heft 12, September 1940, S. 276-282.

verfügbar: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1939_1940/0291/image.info

Die Kunst im Deutschen Reich

Wühr 1940

Hans Wühr: Hans Makart. Zum 100. Geburtstag des Künstlers, in: Die Kunst im Dritten Reich, München, Jg. 4, Folge 6, Juni 1940, S. 181-184.

Herzog 1940 (DKiDR)

Friedrich W. Herzog: Die Kunstaussstellungen im Reich. Salzburg. Gedächtnisausstellung Hans Makart, in: Die Kunst im Dritten Reich, München, Jg. 4, Folge 7, Ausgabe B, Juli 1940, S. VI - VII.

Die Pause: Kultur, Kunst, Bildung, Leben

Castel 1940 (die Pause)

Eduard Castel: Hans Makart., in: die Pause, 5. Jg., Heft 5, S. 38-40 und S. 55.

Welz 1940 (die Pause)

Friedrich Welz: Makart-Ausstellung in Salzburg, in: die Pause, 5. Jg., Heft 8, 1940, S. 34-35.

Die Presse

J.L.: Makart und seine Zeit?, in: Die Presse, 23. Juli 1954, S. 4.

Mauthe 1954

Jörg Mauthe: Am Rande notiert, in: Die Presse, 7. Juli 1954, S. 3.

o. A.: Hans Makart, in: Die Presse. Der Sonntag. Beilage zum 18. Juli 1954, S. 13.

Die Stunde

o. A.: Die „Makart“-Premiere in der Josefstadt, in: Die Stunde, 3. November 1933, S. 6.

verfügbar: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=std&datum=19331103&query=%22Makart%22&ref=anno-search&seite=6>

o. A.: Die Familie Hans Makarts erhebt Einspruch, in: Die Stunde, 10. November 1933, S. 6.

Verfügbar: [ANNO, Die Stunde, 1933-11-10, Seite 6 \(onb.ac.at\)](#)

J.C. W. 1933

J.C. W.: Panoptikum um Makart, in: Die Stunde, 12. November 1933, S. 6.

verfügbar: [ANNO, Die Stunde, 1933-11-12, Seite 6 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: Ein Makart-Gemälde wird versteigert., in: Die Stunde, 18. April 1934, S. 3.

verfügbar: [ANNO, Die Stunde, 1934-04-18, Seite 3 \(onb.ac.at\)](#)

Die Wiener Bühne

o. A.: Farbenrausch der siebziger Jahre, in: Die Wiener Bühne, Heft 11, 1940, S. 14-15.

verfügbar: [ÖNB-ANNO - Die Bühne \(onb.ac.at\)](#)

Die Zeit

o. A.: Makart-Ausstellung, in: Die Zeit, 11. Juni 1908, S. 8.

verfügbar: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=zei&datum=19080611&query=%22Makart-Ausstellung%22&ref=anno-search&seite=8>

Der Abend

Eisler 1954

Georg Eisler: Entrümpelte Makart. Hans-Makart-Ausstellung in der Salzburger Residenz, in: Der Abend, 31. Juli 1954, S. 5.

Der Wiener Kunstwanderer

Silber 1934

Max Silber: Ein Jahrhundert Salzburger Museum, in: Der Wiener Kunstwanderer, 2. Jahrgang, Juli-August, 1934, S.5-25.

Dresdner Neueste Nachrichten

Braun 1940

Hans Braun: Salzburg feiert Makart, in: Dresdner Neueste Nachrichten, 29. Mai 1940, S. 4.

Frankfurter Zeitung

Uhde-Bernays 1940

Hermann Uhde-Bernays: Hans Makart, in: Frankfurter Zeitung, 26. Mai 1940, o. S.

Freie Stimmen

o. A.: Makart-Ausstellung in Salzburg, in: Freie Stimme, 10. Oktober, S. 7.

verfügbar: [ANNO, Freie Stimmen, 1934-10-10, Seite 7 \(onb.ac.at\)](#)

Forum. Österreichische Monatsblätter für kulturelle Freiheit

Köller 1954 (Forum)

Ernst Köller: Makart oder die ausgenützte Zeit, in: Forum. Österreichische Monatsblätter für kulturelle Freiheit, Heft 7/8, Juli/August 1954, S. 42.

Grazer Volksblatt

Eigner 1934

August Eigner: Anekdotisches um Makart, in: Grazer Volksblatt, 3. Oktober 1934, S. 1-2.

verfügbar: [ANNO, Grazer Volksblatt, 1934-10-03, Seite 1 \(onb.ac.at\)](#)

Hannoverscher Kurier

C. K. 1940

C. K.: Makart und seine Zeit, in: Hannoverscher Kurier, 28. Mai 1940, S. 6.

Hamburger Tagblatt. Zeitung der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei

Eckert 1940

Karla Eckert: Ein Fürst der deutschen Maler. Gedanken zum 100. Geburtstag Hans Makart am 29. Mai, in: Hamburger Tagblatt. Zeitung der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei, 29. Mai 1940, S. 2.

verfügbar: [Hamburger Tageblatt : Zeitung der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei - Mittwoch, 29.05.1940 - Deutsches Zeitungsportal \(deutsche-digitale-bibliothek.de\)](#)

Herzog 1940 (HAT)

Friedrich W. Herzog: Ein rehabilitierter Maler, in: Hamburger Tagblatt. Zeitung der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei, 30. Mai 1940, S. 2.

verfügbar: [Hamburger Tageblatt : Zeitung der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei - Donnerstag, 30.05.1940 - Deutsches Zeitungsportal \(deutsche-digitale-bibliothek.de\)](#)

Innsbrucker Nachrichten

-r 1934

-r: Salzburger Briefe, in: Innsbrucker Nachrichten, 18. Oktober 1934, S. 9.

verfügbar: [ANNO, Innsbrucker Nachrichten, 1934-10-18, Seite 9 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: Der Salzburger Kunstverein, in: Innsbrucker Nachrichten, 13. September 1934, S. 14.

verfügbar: [ANNO, Innsbrucker Nachrichten, 1934-09-13, Seite 14 \(onb.ac.at\)](#)

Stifter 1934

Herbert Stifter: Hans Makart, in: Innsbrucker Nachrichten, 3. Oktober 1934, S. 9.

verfügbar: [ANNO, Innsbrucker Nachrichten, 1934-10-03, Seite 9 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: Innsbrucker Urania, in: Innsbrucker Nachrichten, 6. November 1934, S. 13.

verfügbar: ANNO, Innsbrucker Nachrichten, 1934-11-19, Seite 13 (onb.ac.at)

Paulin 1940

Karl Paulin: Eine Ausstellung von Makarts Meisterwerken, in: Innsbrucker Nachrichten, 3. Juni 1940, S. 12.

verfügbar: [ANNO, Innsbrucker Nachrichten, 1940-06-03, Seite 12 \(onb.ac.at\)](#)

Pichler 1940

Dr. Kurt Pichler: kleine Kunstfahrt Salzburg – München. Die Makart-Ausstellung in der Residenz, in: Innsbrucker Nachrichten, 7. August 1940, S. 2.

verfügbar: [ANNO, Innsbrucker Nachrichten, 1940-08-07, Seite 2 \(onb.ac.at\)](#)

Kleine Volks-Zeitung

Reitzner 1940

Ernst Reitzner: Salzburg zeigt das Lebenswerk Hans Makarts, in: Kleine Volks-Zeitung, 29. Mai 1940, S. 10.

Verfügbar: [ANNO, Kleine Volks-Zeitung, 1940-05-29, Seite 10 \(onb.ac.at\)](#)

Kölnische Volkszeitung

Reinalter 1940

Erwin H. Reinalter: Ein Maler macht Epoche, in: Kölnische Volkszeitung, 29. Mai 1940, S. 4.

Kunstchronik

Hevesi 1903

Ludwig Hevesi: Die moderne Galerie, in: Kunstchronik, N.F. 14, Nr. 29, 12. Juni 1903, Sp 457-462.

Wichmann 1953

Siegfried Wichmann: Bemerkungen zur Ferdinand Georg Waldmüller-Gedächtnis-Ausstellung in Salzburg, in: Kunstchronik, Jg6, Nr. 11, 1953, S.314-317.

Hubala 1954

Erich Hubala: Gedächtnis-Ausstellung J. M. Rottmayrs in der Salzburger Residenz-Galerie, in: Kunstchronik. Jg. 7, Nr. 9, 1954, S. 242-249.

Kunst dem Volk

Künstler 1940 (KdV)

Gustav Künstler: Über Hans Makart und die Alte Kunst, in: Kunst dem Volk, Bd. 11, Heft 1-2, 1940, S. 31-38.

(Linzer) Tages-Post

Ubell 1934

Hermann Abell: Makart-Gedächtnisausstellung in Salzburg, in: (Linzer) Tages-Post, 10. Oktober 1934, S. 2.

verfügbar: [ANNO, \(Linzer\) Tages-Post, 1934-10-10, Seite 10 \(onb.ac.at\)](#)

Magdeburgische Zeitung

Zahn 1940

Leopold Zahn: Leopold Zahn: Makart und Feuerbach. Zur 100. Wiederkehr von Makarts Geburtstag, in: Magdeburgische Zeitung, 27. Mai 1940, o. S.

Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien

Feuchtmüller 1954

Rupert Feuchtmüller: Hans Makart und seine Zeit, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, 6. Jahrgang, Nummer 4, Juni 1954, S. 123-124.

Münchner Neueste Nachrichten

P. F. 1940

P. F.: Makart, in: Münchner Neueste Nachrichten, 19. Mai 1940, S. 11.

Neue Freie Presse

Neue Freie Presse, 17. Juni 1908, S. 11.

verfügbar: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19080617&query=%22Miethke%22&ref=anno-search&seite=11>

A.F.S. 1934

A.F.S.: Erinnerungen an Hans Makart, in: Neue Freie Presse, 30. September 1934, S.1-3.

verfügbar: [ANNO, Neue Freie Presse, 1934-09-30, Seite 1 \(onb.ac.at\)](#)

Neues Wiener Journal

o. A.: Makart-Ausstellung in Salzburg, in: Neues Wiener Journal, 9. Oktober 1934, S. 10.

verfügbar: [ANNO, Neues Wiener Journal, 1934-10-09, Seite 10 \(onb.ac.at\)](#)

Born 1934

Wolfgang Born: Makart jenseits der Makartzeit, in: Neues Wiener Journal, 3. Oktober 1934, S. 6-7.

verfügbar: [ANNO, Neues Wiener Journal, 1934-10-03, Seite 6 \(onb.ac.at\)](#)

Neues Wiener Tagblatt

I.C. 1933

I.C.: Makart jubiliert, in: Neues Wiener Tagblatt, 12. Februar 1933, S. 11.

verfügbar: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19330212&query=%22Makarts%22&ref=anno-search&seite=11>

Friedmann 1934

Armin Friedmann: Hans Makart, in: Neues Wiener Tagblatt, 3. Oktober 1934, S.2-3.

verfügbar: [ANNO, Neues Wiener Tagblatt \(Tages-Ausgabe\), 1934-10-03, Seite 3 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: eine Makart-Gedächtnisausstellung in Salzburg, in: Neues Wiener Tagblatt, 11. September 1934, S. 10.

verfügbar: [ANNO, Neues Wiener Tagblatt \(Tages-Ausgabe\), 1934-09-11, Seite 10 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: Makart-Ausstellung in Salzburg, in: Neues Wiener Tagblatt, 9. März 1940, S. 6.

verfügbar: [ANNO, Neues Wiener Tagblatt \(Tages-Ausgabe\), 1940-03-09, Seite 6 \(onb.ac.at\)](#)

Dr. J. M. 1940

Dr. J. M.: Hans Makart und wir. Die gegenwärtige Bedeutung des umstrittenen Malers, in: Wiener Neues Tagblatt, 24. Mai 1940, S. 8.

verfügbar: [ANNO, Neues Wiener Tagblatt \(Tages-Ausgabe\), 1940-05-24, Seite 8 \(onb.ac.at\)](#)

Österreichische Kunst

o. A.: Makart-Ausstellung in Salzburg, in: Österreichische Kunst, V. Jg., Heft 9, September 1934, S.11.

verfügbar: [ÖNB-ANNO - Österreichische Kunst \(onb.ac.at\)](https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ptb&datum=19080701&seite=13&zoom=33&query=%22Makart%22&ref=anno-search)

o. A.: Ein neuentdeckter Makart, in: Österreichische Kunst, VI. Jg, Heft 7/8, Juli-August 1935, S. 19.

verfügbar: [ÖNB-ANNO - Österreichische Kunst \(onb.ac.at\)](https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ptb&datum=19080701&seite=13&zoom=33&query=%22Makart%22&ref=anno-search)

Prager Tagblatt

o. A.: Wiener Kunstbriefe, in: Prager Tagblatt, 1. Juli 1908.

verfügbar: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ptb&datum=19080701&seite=13&zoom=33&query=%22Makart%22&ref=anno-search>

Salzburger Chronik für Stadt und Land

o. A.: Platztaufe., in: Salzburger Chronik, 10. Mai 1879, S. 2.

verfügbar: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sch&datum=18790510&query=%22Makartplatz%22&ref=anno-search&seite=2>

o. A.: Theater, Kunst und Literatur., in: Salzburger Chronik, 28. Oktober 1924, S. 5.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Chronik für Stadt und Land, 1924-10-28, Seite 5 \(onb.ac.at\)](https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sch&datum=19241028&seite=5&zoom=33&query=%22Makart%22&ref=anno-search)

o. A.: Jubiläums- und Makart-Ausstellung, in: Salzburger Chronik, 10. Oktober 1934, S. 7

verfügbar: [ANNO, Salzburger Chronik für Stadt und Land, 1934-10-10, Seite 7 \(onb.ac.at\)](https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sch&datum=19341010&seite=7&zoom=33&query=%22Makart%22&ref=anno-search)

o. A.: Das Stadtmuseum in Salzburg, in: Salzburger Chronik, 7. Oktober 1933, S. 13.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Chronik für Stadt und Land, 1933-10-07, Seite 13 \(onb.ac.at\)](https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sch&datum=19331007&seite=13&zoom=33&query=%22Makart%22&ref=anno-search)

o. A.: Makarts 50. Todestag, in: Salzburger Chronik, 13. Dezember 1933, S. 7.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Chronik für Stadt und Land, 1933-12-13, Seite 7 \(onb.ac.at\)](https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sch&datum=19331213&seite=7&zoom=33&query=%22Makart%22&ref=anno-search)

o. A.: Künstlerhaus., in: Salzburger Chronik, 12. Mai 1934, S. 8.

Verfügbar: [https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sch&datum=19340512&seite=8&zoom=33](https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sch&datum=19340512&seite=8&zoom=33&query=%22Makart%22&ref=anno-search)

o. A.: Dollfußplatz und Dollfußstraße, in: Salzburger Chronik, 16. August 1934, S. 7.

verfügbar: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sch&datum=19340816&query=%22Makart%22&ref=anno-search&seite=7>

o. A.: Mozart-Gedächtnisausstellung im Künstlerhaus, in: Salzburger Chronik, 6. Oktober 1934, S. 8.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Chronik für Stadt und Land, 1934-10-06, Seite 8 \(onb.ac.at\)](https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sch&datum=19341006&seite=8&zoom=33&query=%22Makart%22&ref=anno-search)

o. A.: 90 Jahre Kunstverein, in: Salzburger Chronik, 8. Oktober 1934, S. 3-4.

verfügbar: [https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sch&datum=19341008&seite=3&zoom=33](https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sch&datum=19341008&seite=3&zoom=33&query=%22Makart%22&ref=anno-search)

Martin 1935

Franz Martin: zweihundert neue Straßennamen in Salzburg, Salzburger Chronik, 15. November 1935, S. 5.

verfügbar: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sch&datum=19351115&query=%22Makartkai%22&ref=anno-search&seite=5>

Salzburger Landeszeitung. Amtliches Blatt des Gaues Salzburg der NSDAP und sämtlicher Staats- und Gemeinde-Behörden

Salzburger Landeszeitung, 2. September 1939, S. 7.

o. A.: Makart-Ausstellung in Salzburg, in: Salzburger Landeszeitung, 28. März 1940, S. 4.

Welz 1940 (SLZ)

Friedrich Welz: Hans Makart in neuem Lichte – sein wahres Künstlertum in der Salzburger Gedächtnis-Ausstellung, in: Salzburger Landeszeitung, 11. Mai 1940, S. 10-11.

o. A.: Erweiterung der Makart-Ausstellung, in: Salzburger Landeszeitung, 22. Mai 1940, S. 6.

Sackarndt 1940a

Paul Sackarndt: Hans Makart künstlerische Traumwelten. Feierliche Eröffnung der Gedächtnis-Ausstellung, in: Salzburger Landeszeitung, 29. Mai 1940, S. 6-7.

Sackarndt 1940 (I)

Paul Sackarndt: Makart. I. Persönlichkeit, in: Salzburger Landeszeitung, 1. Juni 1940, S. 10.

Sackarndt 1940 (II)

Paul Sackarndt: Makart. II. Umwelt, in: Salzburger Landeszeitung, 5. Juni 1940, S. 6.

o. A.: Der 5000 Besucher der Makart-Ausstellung, in: Salzburger Landeszeitung, 6. Juli 1940, S. 7.

Sackarndt 1940 (III)

Paul Sackarndt: Makart. III. Kolorist und Visionär, in: Salzburger Landeszeitung, 16. Juli 1940, S. 5.

Sackarndt 1940 (IV)

Paul Sackarndt: Makart. IV. Bildnis und Entwürfe, in: Salzburger Landeszeitung, 20. Juli 1940, S. 10.

Sackarndt 1940 (V)

Paul Sackarndt: Makart. V. Der ostmärkische Künstler – Das Urteil der Gegenwart, in: Salzburger Landeszeitung, 23. Juli 1940, S. 5.

o. A.: Kulturelles Leben, in: Salzburger Landeszeitung, 30. August 1940, S. 4.

o. A.: Salzburgs reicher Kultursommer 1940, in: Salzburger Landeszeitung, 25. September 1940, S. 5.

Salzburger Museumsblätter

Salzburger Museumsblätter, 13. Jahrgang, Nr. 4, Juni-Oktober 1934.

Silber 1940

Max Silber: Über Hans Makart. Zur Hundertjahrfeier seines Geburtstages, in: Salzburger Museumsblätter, 19. Jahrgang, Nr. 1-3, Jänner-Juni 1940, Sp. 1-10.

Salzburger Nachrichten

o. A.: Salzburg als Brücke, in: Salzburger Nachrichten 25. 4. 1951, S. 4.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Nachrichten, 1951-04-25, Seite 4 \(onb.ac.at\)](#)

Bacher 1950

Gerd Bacher: Museum auf der Hohensalzburg, in: Salzburger Nachrichten, 28. Oktober 1950, S. 3.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Nachrichten, 1950-10-28, Seite 3 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: Neuaufstellung der Residenzgalerie, in: Salzburger Nachrichten 11. Januar 1952, S. 5.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Nachrichten, 1952-01-11, Seite 5 \(onb.ac.at\)](#)

-up 1953

-up.: Residenzgalerie 1954: Makart und seine Zeit, in: Salzburger Nachrichten, 6. Oktober 1953, S. 5.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Nachrichten, 1953-10-06, Seite 5 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: Gerechtigkeit für Makart und seine Zeit, in: Salzburger Nachrichten, 5. Juli 1954, S. 5.

Fuhrmann 1954

Franz Fuhrmann: Im Zwiespalt von Genie und Virtuosität, in: Salzburger Nachrichten, 24. Juli 1954, S. 8.

Salzburger Volksblatt

Salzburger Volksblatt, 22. April 1890, S. 3.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1890-04-22, Seite 3 \(onb.ac.at\)](#)

Widmann 1909

Hans Widmann: Hans Makart. Zur Erinnerung an die fünfundzwanzigste Wiederkehr seines Todestages., in: Salzburger Volksblatt, 2. Oktober 1909, S. 1-3.

verfügbar: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=svb&datum=19091002&query=%22Makart%22+%22Denkmal%22&ref=anno-search&seite=1>

Mühlmann 1924

Josef Mühlmann: Die Residenzgalerie, in: Salzburger Volksblatt, 28. August 1924, S. 3.

Verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1924-08-28, Seite 3 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: Eine Gedenktafel für Hans Makart, in: Salzburger Volksblatt, 29. August 1929, S. 6.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1929-08-29, Seite 6 \(onb.ac.at\)](#)

- o. A.: Anlässlich des 50. Todestages Hans Makart, in: Salzburger Volksblatt, 27. Januar 1933, S. 6.
verfügbar: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=svb&datum=19330127&query=%22Makart%22+%22Denkmal%22&ref=anno-search&seite=7>
- o. A.: Makart-Gedenkjahr, in: Salzburger Volksblatt, 13. Dezember 1933, S. 6.
verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1933-12-13, Seite 6 \(onb.ac.at\)](#)
- o. A.: Vom Salzburger Kunstverein, in: Salzburger Volksblatt, 14. April 1934, S. 9.
Verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1934-04-14, Seite 9 \(onb.ac.at\)](#)
- o. A.: Makart., in: Salzburger Volksblatt, 14. April 1934, S. 15.
verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1934-04-14, Seite 15 \(onb.ac.at\)](#)
- P.K. 1934
P. K.: Wien Hans Makarts „Frühling“ nach Salzburg kam., in: Salzburger Volksblatt, 28. April 1934, S. 6-7.
Verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1934-04-28, Seite 7 \(onb.ac.at\)](#)
- Kunz 1934 (SV)
Otto Kunz: Makarts „Frühling“ im Künstlerhaus., in: Salzburger Volksblatt, 15. Mai 1934, S. 6-7.
Verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1934-05-15, Seite 6 \(onb.ac.at\)](#)
- o. A.: Salzburger Volksblatt, 30. Juni 1934 S. 9.
verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1934-06-30, Seite 9 \(onb.ac.at\)](#)
- o. A.: Ein Dr.-Dollfuß-Platz, in: Salzburger Volksblatt, 18. August 1934, S. 9.
verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1934-08-18, Seite 9 \(onb.ac.at\)](#)
- Salzburger Volksblatt, 3. Oktober 1934, S. 5-6.
verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1934-10-03, Seite 5 \(onb.ac.at\)](#)
- o. A.: Salzburg und Makarts Tod, in: Salzburger Volksblatt, 5. Oktober 1934, S. 5
verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1934-10-05, Seite 5 \(onb.ac.at\)](#)
- o. A.: 90 Jahre Kunstverein, in: Salzburger Chronik, 8. Oktober 1934, S.3.
verfügbar: [ANNO, Salzburger Chronik für Stadt und Land, 1934-10-08, Seite 3 \(onb.ac.at\)](#)
- o. A.: Salzburger Künstlerhaus, in: Salzburger Volksblatt, 8. Oktober 1934, S. 6.
verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1934-10-08, Seite 6 \(onb.ac.at\)](#)
- Glasser 1934 (SV)a
Reinhold Glaser: Makart – Faistauer., in: Salzburger Volksblatt, 13. Oktober 1934, S. 6-7.
verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1934-10-13, Seite 6 \(onb.ac.at\)](#)

Salzburger Volksblatt, 15. Oktober 1934, S. 6.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1934-10-15, Seite 4 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: Hans Makart, in: Salzburger Volksblatt, 18. Oktober 1934, S. 7.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1934-10-18, Seite 7 \(onb.ac.at\)](#)

Glasser 1934 (SV)b

Reinhold Glasser: Die Ausstellung im Künstlerhaus, in: Salzburger Volksblatt, 20. Oktober 1934, S. 6-7.

Verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1934-10-20, Seite 6 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: Romeo und Julia, in: Salzburger Volksblatt, 2. November 1934, S. 6.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1934-11-02, Seite 6 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: Generalversammlung des Kunstvereins., in: Salzburger Chronik, 29. Juli 1935, S. 6.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Chronik für Stadt und Land, 1935-07-29, Seite 6 \(onb.ac.at\)](#)

Kunz 1938

Otto Kunz: Die Sendung Salzburgs in die Zukunft, Salzburger Volksblatt vom 2. April 1938, S.18 -19.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1938-04-02, Seite 18 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: Umbenennungen, in: Salzburger Volksblatt, 22. April 1938, S. 7.

verfügbar: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=svb&datum=19380422&seite=7&zoom=33>

o. A.: Dr. Reitter – Kulturbeauftragter des Gauleiters., in: Salzburger Volksblatt 21. September 1938, S. 7.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1938-09-21, Seite 7 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: Hans Makart, in: Salzburger Volksblatt, 10. Februar 1940, S. 5.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1940-02-10, Seite 5 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: Eine Hans Makart-Ausstellung, in: Salzburger Volksblatt, 8. März 1940, S. 3.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1940-03-08, Seite 3 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: Makart-Ausstellung, in: Salzburger Volksblatt, 11. Mai 1940, S.8.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1940-05-11, Seite 8 \(onb.ac.at\)](#)

Kunz 1940 (SV Mai)

Otto Kunz: Deutsche Kunstpflege im Krieg. Die Makart-Ausstellung in Salzburg wird heute eröffnet, in: Salzburger Volksblatt, 28. Mai 1940, S. 3.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1940-05-28, Seite 3 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: Salzburg ehrt Hans Makart, in: Salzburger Volksblatt, 29. Mai 1940, S. 5-6.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1940-05-29, Seite 5 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: Die Makart-Ausstellung im Karabinierisaal, in: Salzburger Volksblatt, 3. Juni 1940, S. 6.
verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1940-06-03, Seite 6 \(onb.ac.at\)](#)

Kunz 1940 (SV Juli)

Otto Kunz: Der Kampf um Makart. Vergängliches und Unvergängliches seiner Kunst, in: Salzburger Volksblatt, 13. Juli 1940, S. 7.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1940-07-13, Seite 7 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: Erinnerung an Makart, in: Salzburger Volksblatt, 15. Juni 1940, S. 8.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1940-06-15, Seite 8 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: Salzburger Kultursommer-Bilanz, in: Salzburger Volksblatt, 25 September 1940, S. 4.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1940-09-25, Seite 4 \(onb.ac.at\)](#)

Salzburger Volkszeitung

cf 1950

cf: Salzburgs Museum braucht ein Heim, in: Salzburger Volkszeitung, 18. Februar 1950, S. 7.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Volkszeitung, 1950-02-18, Seite 7 \(onb.ac.at\)](#)

Salzburger Wacht

o. A.: Gemeinderats-Sitzung, in: Salzburger Wacht, 17. April 1923, S. 3.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 1923-04-17, Seite 4 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: Städtisches Museum Carolino Augusteum Salzburg, in: Salzburger Wacht, 9. April 1929, S.6.

verfügbar: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sbw&datum=19290409&query=%22Makart%22&ref=anno-search&seite=6>

Salzburger Zeitung

LK 1953

LK: Makart-Ausstellung in der Residenzgalerie, in: Salzburger Landes-Zeitung, 10. Oktober 1953, S. 1.

verfügbar: [ANNO, Salzburger Zeitung, 1953-10-10, Seite 1 \(onb.ac.at\)](#)

Schlesische Zeitung

Friedrichs 1940

Ernst Friedrichs: Kolorismus in der deutschen Malerei. Zum 100. Geburtstag von Hans Makart, in: Schlesische Zeitung, 28. Mai 1940.

Schwäbischer Merkur

o. A.: Makart und seine Zeit, in: Schwäbische Merkur, 27. Mai 1940, S. 7.

Stuttgarter NS-Kurier

Herzog 1940 (S NS-K)

Friedrich W. Herzog: Hans Makart Ehrenrettung, in: Stuttgarter NS-Kurier, 30. Mai 1940, S. 4.
verfügbar: [Stuttgarter NS-Kurier : Bauorgan der NSDAP : Stuttgarter neues Tagblatt - Donnerstag, 30.05.1940 - Deutsches Zeitungsportal \(deutsche-digitale-bibliothek.de\)](http://www.stuttgarter-ns-kurier.de/2014/05/30/Hans-Makart-Ehrenrettung)

Weltkunst

F. N. 1940

F. N.: Makart-Gedächtnis-Ausstellung in Salzburg, in: *Weltkunst*, 14. Jg, 7. Juli 1940, S. 1-2.

Schaffran 1954a

Emmerich Schaffran: Makart in Salzburg, in: *Weltkunst*, 24. Jg., Heft 2, 15. Januar 1954, S. 10.

Schaffran 1954b

Emmerich Schaffran: Makart in Salzburg, in: *Weltkunst*, 24. Jg., Heft 16, 15. August 1954, S. 2.

Wiener Illustrierte

Castel 1940 (WI)

Dr. Castel: Der Maler der Wiener Renaissance. Zum 100. Geburtstag von Hans Makart, in: Wiener Illustrierte, 22. Mai 1940, S. 22 f + 16.

Wiener Kurier

o. A.: Salzburg plant Makart-Schau, in: Wiener Kurier, 7. Oktober 1953, S. 4.

verfügbar: ANNO, Wiener Kurier, 1953-10-07, Seite 4 (onb.ac.at)

Wiener Neueste Nachrichten

Künstler 1940 (WNN)

Gustav Künstler: Hans Makart 100. Geburtstag, in: Wiener Neueste Nachrichten, 27.Mai 1940, S. 6.

verfügbar: [ANNO, Wiener neueste Nachrichten, 1940-05-27, Seite 6 \(onb.ac.at\)](#)

Wiener Sonn- und Montags-Zeitung

Plein-air 1894

Plein-air [Adalbert Franz Seligmann]: Aus dem Künstlerhaus, in: Wiener Sonn- und Montags-Zeitung, 12. März 1894 S. 2.

verfügbar: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wsz&datum=18940312&seite=2&zoom=33>

Velhagen & Klasings Monatshefte

Leitich 1939/1940

Anna Tizia Leitich: Hans Makart, in: Velhagen & Klasings Monatshefte, Bd. 54, 1939/1940, S. 629-640.

Völkischer Beobachter

o. A.: Bildende Kunst, in: Völkischer Beobachter, 25. Mai 1940, S. 5.

verfügbar: [ANNO, Völkischer Beobachter, 1940-05-25, Seite 5 \(onb.ac.at\)](#)

Ekr.: Hans Makart, in: Völkischer Beobachter, 28. Mai 1940, S. 5.

verfügbar: [ANNO, Völkischer Beobachter, 1940-05-28, Seite 5 \(onb.ac.at\)](#)

Sackarndt 1940 (VB)

Paul Sackarndt: Die Makart-Ausstellung in Salzburg, in: Völkischer Beobachter, 29. Mai 1940, S. 5.

verfügbar: [ANNO, Völkischer Beobachter, 1940-05-29, Seite 5 \(onb.ac.at\)](#)

Antropp 1940

Willhelm Antropp: Sterne über Salzburg, in: Völkischer Beobachter, 8. August 1940, S. 5.

verfügbar: [ANNO, Völkischer Beobachter, 1940-08-08, Seite 6 \(onb.ac.at\)](#)

o. A.: Ein wiedergefundenes Makart-Bild, in: Völkischer Beobachter, 5. September 1941, S. 5.

verfügbar: [ANNO, Völkischer Beobachter, 1941-09-05, Seite 5 \(onb.ac.at\)](#)

Sekundärliteratur:

Anderl/Caruso 2005

Gabriele Anderl, Alexandra Caruso (Hg.): NS-Kunstraub in Österreich und die Folgen, Innsbruck 2005.

Assmann 1999.

Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.

Bachl-Hofmann/Diernberger 2012

Christina Bachl-Hofmann, Dagmar Diernberger: Genial, umstritten, berühmt, unterschätzt – Klimt-Rezeption und Publikationsgenese im Wandel, in: Agnes Husslein-Archo und Alfred Weidinger (Hg.): Gustav Klimt 150 Jahre, Wien 2012, S. 11-29.

Backes 1988

Klaus Backes: Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich, Köln 1988.

Baader 2020

Amelia Baader: Biografie eines Skandals. Hans Makart Einzug Karls V. in Antwerpen, in: Ausst.-Kat. Hamburg 2020, S. 29-39.

Benz 2004

Wolfgang Benz: Hitlers Künstler. Zur Rolle der Propaganda im nationalsozialistischen Staat, in:

Hans Sarkowicz (Hg.): Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus, Frankfurt am Main – Leipzig 2004, S. 14-40.

Blechinger 1980

Edmund Blechinger: Residenzgalerie mit Sammlung Czernin und Sammlung Schönborn-Buchheim, Salzburg 1980.

Boetticher 1895

Friedrich v. Boetticher: Malerwerke des 19. Jahrhunderts Beitrag zur Kunstgeschichte, Bd. 1, Dresden 1895.

Brenner 1963

Hildegard Brenner: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbeck bei Hamburg 1963.

Bussmann 1975

Georg Bussmann: Kunst im 3. Reich. Dokument der Unterwerfung, 4. Auflage, Frankfurt am Mai 1975.

Czernin 1999

Hubertus Czernin: Die Fälschung. Der Fall Bloch-Bauer, Wien 1999.

Danner 2018

Peter Danner: Die Museumslandschaft der Gauhauptstadt Salzburg, in: Ausst.-Kat. Salzburg 2018, S. 87-108.

Dohle 2018

Gerda Dohle: Josef Mühlmann (1886-1872), in: Ausst.-Kat. Salzburg 2018, S. 203-215.

Duck/Habersatter 2023

Astrid Ducke, Thomas Habersatter: von 0 auf 100. Residenzgalerie Salzburg 1923-2023, Salzburg 2023.

Dussel 2012

Konrad Dussel: Wie erfolgreich war die nationalsozialistische Presselenkung?, in: Altrichter/Möller / Szölösi-Janze: Vierteljahresheft für Zeitgeschichte. Band 58, Heft 4, München 2010, S. 543-561.

Ebner/Schaffer 2007

Tanja Ebner, Nikolaus Schaffer: Hans Makart Gemälde, in: Ausst.-Kat. Salzburg 2007, S.192-307.

Faistauer 1961

Anton Faistauer: Ist Salzburg eine Kunststadt?, abgedruckt in: Franz Fuhrmann: Anton Faistauer: Briefe an Felix Albricht Harta. In: Slg. Kat. Salzburg 1961, S. 80-104.

Fest 1973

Joachim C. Fest: Hitler. Eine Biographie, 4. Auflage, Frankfurt/Main, Wien, Berlin, 1973.

Friedell 1987

Egon Friedell: Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg, 5. Buch, Band 2, 1987.

Frodl 1947

Gerbert Frodl: Hans Makart. Monographie und Werkverzeichnis, Salzburg 1974.

Frodl 2013

Gerbert Frodl: Hans Makart. Werkverzeichnis der Gemälde, Wien 20013.

Gleis 2010

Ralph Gleis: Anton Romako (832-1889). Die Entstehung des modernen Historienbildes, Köln – Weimar – Wien, 2010.

Goiginger 1994

Gottfried Goiginger: Toleranz als Programm. Der Salzburger Kunstverein nach 1945, in Ausst.-Kat. Salzburg 1994, S. 170-179.

Habersatter 2023

Thomas Habersatter: Gründung und Anfangsjahre 923-1939, in: Duck/Habersatter 2023, S. 17-28.

Haase 2000

Günther Haase: Die Kunstsammlung des Reichsmarschalls Hermann Göring. Eine Dokumentation, Berlin 2000.

Haase 2002

Günter Haase: Die Kunstsammlung Adolf Hitler. Eine Dokumentation, Berlin 2002.

Haase 2008

Günther Haase: Kunstraub und Kunstschutz, Band I, Norderstedt 2008.

Hanisch 1997

Ernst Hanisch: Gau der Guten Nerven. Die nationalsozialistische Herrschaft in Salzburg 1938-1945, Salzburg – München, 1997.

Hanisch 2023

Ernst Hanisch: Unwirtliche Zeiten. Salzburg nach dem Zweiten Weltkrieg 1945-1947, Wien 2023.

Heinzl 1984

Brigitte Heinzl: Hans Makart. Zeichnungen – Entwürfe, Begleitkatalog zur Ausstellung, Salzburg Carolino Augusteum 1984.

Herklotz 2011

Ingo Herklotz: Rezeptionsgeschichte, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Stuttgart 2011, S. 391-393.

Hevesi 1906

Ludwig Hevesi: Acht Jahre Sezession. Kritik – Polemik – Chronik, Wien 1906, S. 265-269.

Hoffmann 2002

Robert Hoffmann: Mythos Salzburg. Bilder einer Stadt, 2002.

Hoffmann 2011

Robert Hoffmann: „schönste Stadt Deutschlands“. Salzburg-Kult mit braunen Vorzeichen, in: Peter Kramml, Christoph Kühberger (Hg.): Inszenierung der Macht. Alltag – Kultur – Propaganda, Salzburg 2011, S. 14-59.

Hofinger 2016

Johannes Hofinger: Nationalsozialismus in Salzburg. Opfer, Täter, Gegner, Innsbruck – Wien – Bozen, 2016.

Holzschuh 2015

Ingrid Holzschuh: Otto Strohmayer (1900-1945). Hitlers Architekt der Führerbauten in Salzburg, Wien, Köln, Weimar, 2015.

Juffinger/Plasser 2007

Roswitha Juffinger, Gerhard Plasser: Salzburger Landessammlung 1939-1955, Salzburg 2007.

Kammerhofer-Aggermann/Höck 2011

Ulrike Kammerhofer-Aggermann und Alfred Höck: Alltag im Nationalsozialismus. Individuelle Wirklichkeit: in: Peter F. Kramml und Christoph Kühberger (Hg): Inszenierung der Macht – Kultur – Propaganda. Die Stadt Salzburg im Nationalsozialismus, Band 2, Salzburg 2011, S.108-185.

Kerschbaumer 1988

Gert Kerschbaumer: Faszination Drittes Reich. Kunst und Alltag der Kulturmetropole Salzburg, Salzburg 1988.

Kerschbaumer 1994

Gert Kerschbaumer: Kunst im Getriebe der Politik 1933 -1938 -1945, in: Ausst.-Kat. Salzburg 1994, S. 145-169.

Kerschbaumer 2000

Gert Kerschbaumer: Meister des Verwirrens. Die Geschäfte des Kunsthändlers Friedrich Welz, Wien 2000.

Klaus 1950

Josef Klaus: Salzburgs Kulturaufgabe. Rede des Landeshauptmanns von Salzburg vor der Festversammlung der Österreichischen Kulturwoche am 21. November 1950 im Salzburger Festspielhaus, Sonderdruck für die Salzburger Lehrerschaft, 1950.

Knabe 1974

E. Knabe: Nekrolog Dr. Gustav Künstler, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXVII. Jahrgang 1974, S. 217-219.

Knapp 2005

Marion Knapp: Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation. Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945, Frankfurt am Main 2005.

Kramml 2016

Peter F. Kramml: Adolf-Hitler-Platz, Imberg, Gaismair-Hof...Um- und Neubenennungen öffentlicher Räume im Zeichen der NS-Ideologie, in: Alexander Pinwinkler und Thomas Weidenholzer (Hg.): Schweigen und Erinnern. Das Problem Nationalsozialismus nach 1945, Die Stadt Salzburg im Nationalsozialismus. Band 7, 2016. S. 430-497.

Kris/Kurz 1995

Ernst Kris, Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt am Main 1995.

Kriechbaumer 2013

Robert Kriechbaumer: Zwischen Österreich und Großdeutschland. Eine politische Geschichte der Salzburger Festspiele 1933-1944, Wien 2013.

Koller 2000

Fritz Koller: Das Inventarbuch der Landesgalerie Salzburg 1942-1944. Schriftenreihe des Salzburger Landesarchiv, Bd. 1, Salzburg 2000.

Künstler 1940

Gustav Künstler: Von Hans Makarts Leben und Schaffen, in: Ausst.-Kat. Salzburg 1940a, S. 9-36.

Landes 2005

Lilian Landes: Das 19. Jahrhundert im Blick der nationalsozialistischen Kunstgeschichtsschreibung, in: Nikola Doll, Christian Fuhrmeister, Michael H. Sprenger (Hg.): Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Weimar 2005, S. 283-304.

Lehmann 2011

Doris H. Lehmann: Historienmalerei in Wien. Anslem Feuerbach und Hans Makart im Spiegel zeitgenössischer Kritik, Köln – Weimar – Wien 2011.

Lichtwar 1894

Alfred Lichtwark: Makartbouquet und Blumenstrauß, München 1894.

Löhr 2009

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

Loos 2012

Adolf Loos: Interieur. Ein Präludium, in: Peter Stuiber (Hg.): Ornament und Verbrechen, Metroverlag 2012, S. 56.

Marx/Waitzbauer 1995

Erich Marx und Harald Waitzbauer: Die Auswirkungen des Luftkrieges auf die Stadt Salzburg, in: Robert Kriechbaumer (Hg.): Salzburg 1945-1955. Zerstörung und Wiederaufbau, Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung des Salzburger Museums Carolino Augusteum, Salzburg 1995S. 7-23.

Mathieu 1997

Thomas Mathieu: Kunstauffassung und Kulturpolitik im Nationalsozialismus. Studien zu Adolf Hitler – Joseph Goebbels – Alfred Rosenberg – Baldur von Schirach – Heinrich Himmler – Albert Speer – Wilhelm Frick, Saarbrücken 1997.

May 2009

Jan Andreas May: La Biennale di Venezia. Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik, 1895-1948, Berlin 2009.

Mayer 2005

Monika Mayer: Brun Grimschitz und die Österreichische Galerie 1938-1945. Eine biographische Annäherung im Kontext der aktuellen Provenienzforschung, in: Anderl/Caruso 2005, S. 59-79.

Mayr 1994

Norbert Mayr: Das Vorzimmer des Deutschen Reiches. Die NS-Neugestaltungspläne für Salzburg, in: Jan Tabor (Hg.): Kunst und Diktatur, Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956, Band 1, Baden 1994, S. 480-484.

Mikula 1971

Renata Mikula: Studien zu Hans Makart (Diss) Wien, 1971.

Mikula 1972

Renata Mikula: Anmerkungen zur Makart-Legende, in: Ausst.-Kat. Baden-Baden 1972, S.218-234.

Natter 2003

Tobias Günter Natter: Die Galerie Miethke: eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne, Jüdisches Museum Wien 2003.

Novotny 1954

Fritz Novotny: Der Maler Anton Romako 1832-1889, Wien – München 1954.

Mühlen 2004

Ilse von zur Mühlen: Die Kunstsammlung Hermann Görings. Eine Provenienzbericht der Bayrischen Staatsgemäldesammlung, München 2004.

Ormond/Kilmurray 1998

Richard Ormond, Elaine Kilmurray: John Singer Sargent: The early Portraits, Complete Paintings, Bd. I, New Haven – London 1998.

Ormond/Kilmurray 2003

Richard Ormond, Elaine Kilmurray: John Singer Sargent: The Later Portraits, The Complete Paintings, Bd. III, New Haven – London 2003.

Petropoulos 1999

Jonathan Petropoulos: Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich. Berlin 1999.

Petsch 1994

Joachim Petsch: Kunst im Dritten Reich. Architektur, Plastik, Malerei, 3. Auflage, Köln 1994.

Pinwinkler 2022

Alexander Pinwinkler: Albert Reitter – NS-Kulturfunktionär und Präsident der „Stiftung Mozarteum“ von 1938 bis 1945, in: Alexander Pinwinkler/Oliver Rathkolb (Hg.), Die Internationale Stiftung Mozarteum und der Nationalsozialismus. Politische Einflüsse auf Organisation, Mozart-Forschung, Museum und Bibliothek, Salzburg 2022, S. 81–115.

Pirchan 1942

Pirchan, Emil: Hans Makart. Leben, Werk und Zeit, Wallishausser, 1942.

Pirchan 1954

Pirchan, Emil: Hans Makart. Leben, Werk und Zeit, veränd. Aufl., Bergland-Verlag, 1954.

Plasser 1998

Gerhard Plasser: residenzfähig. Sammlungsgeschichte der Residenzgalerie Salzburg 1923-1938. Salzburg 1998.

Plasser 2007a

Gerhard Plasser: I. Zur Geschichte der Salzburger Landessammmlungen 1939-1955, in: Juffinger/Plasser 2007, S.16-77.

Plasser 2007b

Gerhard Plasser: Biographien. In: Juffinger/Plasser 2007, S. 269-289.

Rathkolb 1987

Oliver Rathkolb: Zeitgeschichtliche Notizen zur politischen Rezeption des „Europäischen Phänomens Franz Liszt“ während der Nationalsozialistischen Ära, in: Liszt heute. Bericht über das Internationale Symposium, Eisenstadt 8.-11. Mai 1986, (= Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 78), Eisenstadt 1987, S. 54-55.

Rathkolb 2020

Oliver Rathkolb: Schirach. Eine Generation zwischen Goethe und Hitler, Wien – Graz 2020.

Reiter 2010

Cornelia Reiter: Anton Romako. Pionier und Außenseiter der Malerei des 19. Jahrhunderts, Monografie mit Werkverzeichnis, Wien 2010.

Rolinek 2018

Susanne Rolinek: „...Anteil nehmen an der Neugestaltung des großen deutschen Vaterlandes“. Max Silber und das Salzburger Museum bis 1942, in: Ausst.-Kat. Salzburg 2018, S. 131-143.

Sámány-Parson 2022

Ilona Sámány-Parsons: Die Macht der Kunstkritik. Ludwig Hevesi und die Wiener Moderne. Wien 2022.

Schaffer 2007a

Niklaus Schaffer: Biografie von Hans Makart, in: Ausst.-Kat. Salzburg 2007, S. 9-50.

Schaffer 2007b

Nikolaus Schaffer: Das große Liebesspiel. Ein Versuch über Hans Makart – unter besonderer Berücksichtigung seiner Kritiker, in: Ausst.-Kat. Salzburg 2007, S. 63-125.

Schwarz 2004

Birgit Schwarz: Hitlers Museum. Die Fotoalben „Gemäldegalerie Linz“. Dokumente zum „Führermuseum“, Wien 2004.

Schwarz 2009

Birgit Schwarz: Geniewahn. Hitler und die Kunst, Wien – Köln – Weimar 2009.

Schwarz 2014

Birgit Schwarz: Auf Befehl des Führers. Hitler und der NS-Kunstraum, Darmstadt 2014.

Schwarz 2016

Birgit Schwarz: Nationalsozialistische Raubkunstpolitik im Gau Salzburg, in: Sabine Breitwieser (Hg.): Anti:modern. Salzburg inmitten von Europa zwischen Tradition und Erneuerung, München 2016, S. 120-133.

Schwarz 2018

Birgit Schwarz: Hitlers Sonderauftrag Ostmark. Kunstraub und Museumspolitik im Nationalsozialismus, Wien – Köln – Weimar, 2018.

Steber 2007

Martina Steber: Fragiles Gleichgewicht. Die Kulturarbeit der Gauen zwischen Regionalismus und Zentralismus, in: Jürgen John, Horst Möller, Thomas Schaarschmidt (Hg.): Die NS-Gaue. Regionale Mittelinstanz im zentralistischen „Führerstaat“, München 2007, S. 141-158.

Stiassny 1886

Robert Stiassny: Hans Makart und seine bleibende Bedeutung (Sammlung kunstgewerblicher und kunsthistorischer Vorträge, Bd. 12), Leipzig 1886.

Svoboda 1994

Christa Svoboda: Zur Geschichte des Salzburger Kunstvereins, in: Ausst.-Kat. Salzburg 1994, S. 9-46.

Thomae 1978

Otto Thomae: Die Propaganda-Maschinerie: bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich, Berlin, 1978, 1. Auflage.

Walderdorff 2020

Imma Walderdorff: Schloss Klessheim. Gästehaus des Führers 1940-1945, 2020.

https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/7136/1/Walderdorff_Schloss_Klessheim_2020.pdf (11.06.2024)

Weixlgärtner 1929

Arpad Weixlgärtner: Hans Makart, in: Neue Österreichische Biographie 1815-1918, Bd. 6, Wien 1929, S. 15-43.

Wulf 1983

Josef Wulf: Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Frankfurt, Berlin und Wien 1983.

Yeide 2009

Nancy H. Yeide: Beyond the dreams of avarice. The Hermann Goering Collection, Dallas 2009.

Zillich 1941

Heinrich Zillich (Hg.): Das Flügelross. Erstes Kunstjahrbuch des Reichsgaus Salzburg, Salzburg 1941.

Zimmermann 1919

Heinrich E. Zimmermann: Zeichnungen von Romako und Makart, in: Die bildenden Künste Jg. 2, 1919, S. 56-64.

6.2. Abkürzungen

AdB	Akten des Belvedere
BMU	Bundesministerium für Unterricht
CCP	Central Collecting Point
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
ÖG	Österreichische Galerie Belvedere, Wien
RG	Residenzgalerie, Salzburg
SMCA	Salzburger Museum Carolino Augusteum
TVK	Treuhandverwaltung von Kulturgut beim Auswertigen Amt
WBR	Wienbibliothek im Rathaus
WV	Werkverzeichnis

6.3. Abbildungsteil



Abbildung 1: Der Makartplatz nach seiner Neugestaltung 1909



Abbildung 2: Eröffnung Makartsteg, 1905, Fotoglasplatte, 13 x 18 cm, Stadtarchiv Salzburg Inv-Nr. GP 2251-49.

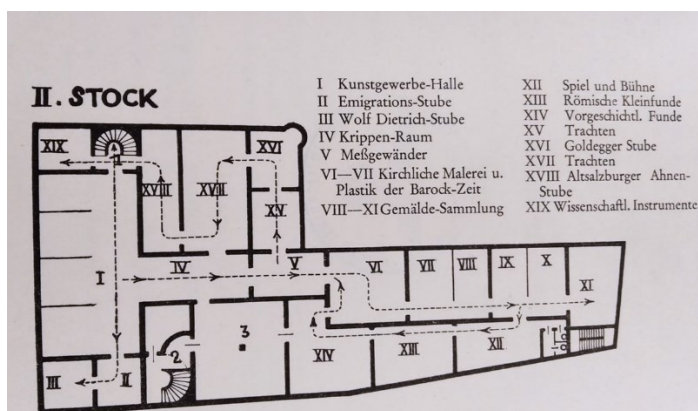


Abbildung 3: Grundriss der Sammlungsanstellung im II. Stock des Salzburg Museum Carolino Augusteum im städtischen Magazin am Gries (Franz-Josef-Kai/ Museumsplatz) 1931. Makarts Gemälde wurden im Raum X präsentiert.

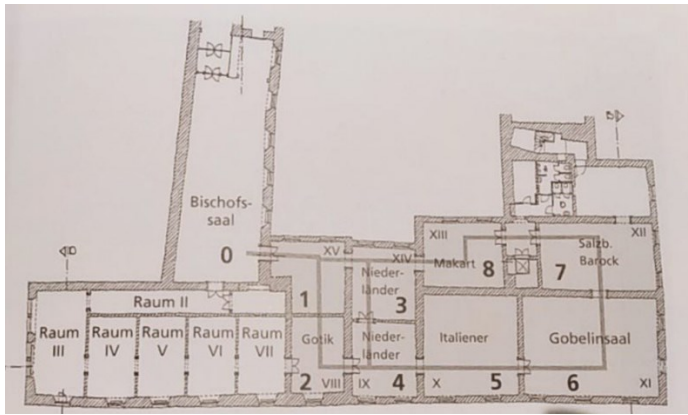


Abbildung 4: Neuaufstellung 1924, Residenzgalerie; der Grundriss basiert auf einem Plan aus dem Jahr 1996.

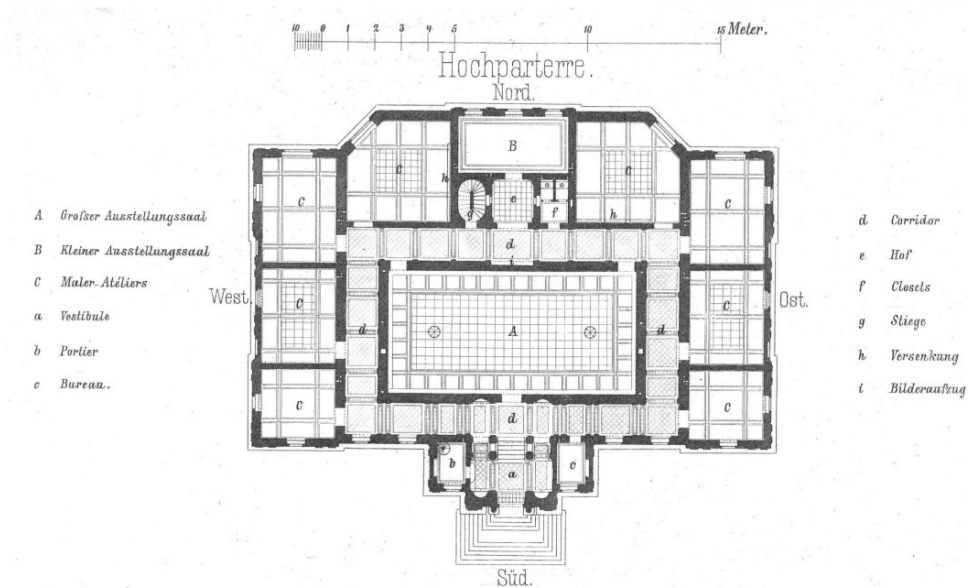


Abbildung 5: Hyacinth Michel, Das Künstlerhaus in Salzburg, Hochparterre mit Ausstellungssaal, 1884.



Abbildung 6: Plakat zur Gedächtnis-Ausstellung Hans Makart 1940, 100 x 70 cm, Druck Anton Pustet, Salzburg Museum, Inv. Nr. BIB PLA 8081



Abbildung 7: Franz Krieger (1914-1993): Einblick in die Eröffnungsfeier der Gedächtnis-Ausstellung Hans Makart, 28.5.1940, Stadtarchiv Salzburg, Fotoarchiv Franz Krieger Inv.-Nr. Film 315/15



Abbildung 8: Franz Krieger (1914-1993): Einblick in die Eröffnung der Gedächtnis-Ausstellung Hans Makart, 28.5.1940, Stadtarchiv Salzburg, Fotoarchiv Franz Krieger, Inv.-Nr. Film 315/20.



Abbildung 9: Franz Krieger (1914-1993): Emil Jannings und NS-Funktionären vor dem Bild *Die Falknerin* bei der Eröffnung der Gedächtnis-Ausstellung Hans Makart, Salzburg, 28.5.1940., Stadtarchiv Salzburg, Fotoarchiv Franz Krieger, Inv.-Nr. Film 315/23.

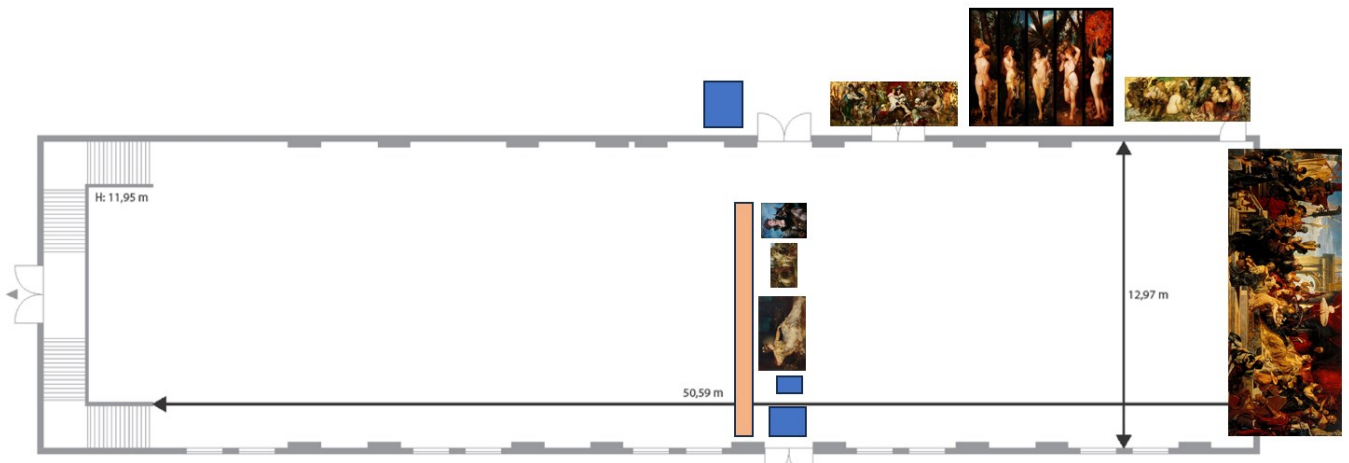


Abbildung 10: Rekonstruktionsversuch für die Hängung der Makart-Ausstellung 1940 auf Basis der Fotografien von Franz Krieger.



Abbildung 11: Ausstellungskatalog zur Gedächtnis-Ausstellung Hans Makart 1940, Bestand Bibliothek Belvedere.



Abbildung 12: Filmstill aus dem Film *Operette* 1940, Makart in seinem Atelier an einem Rollenbild der Schauspielerin Geisteringer malend.

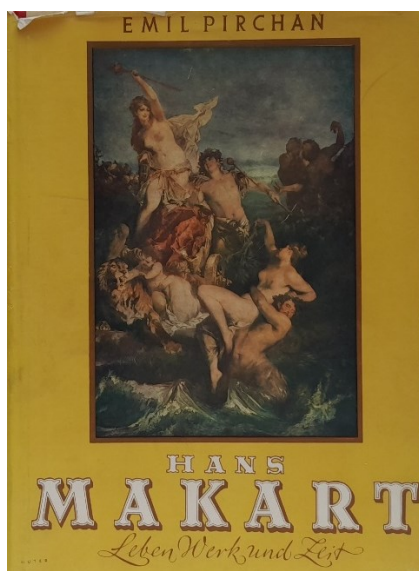


Abbildung 13: Umschlagbild, Emil Pirchan: Hans Makart. Leben, Werk und Zeit, 1942, Bestand Wienbibliothek Rathaus.



Abbildung 14: Salzburger Residenz, Grundrissplan 3. OG: Raumaufteilung zwischen 1945 und 1952.



Abbildung 15: Ausstellungs-Plakat Makart und seine Zeit 1954, 120 x 42 cm, Wienbibliothek, Plakatsammlung, ID-Nr.: AC10588708.

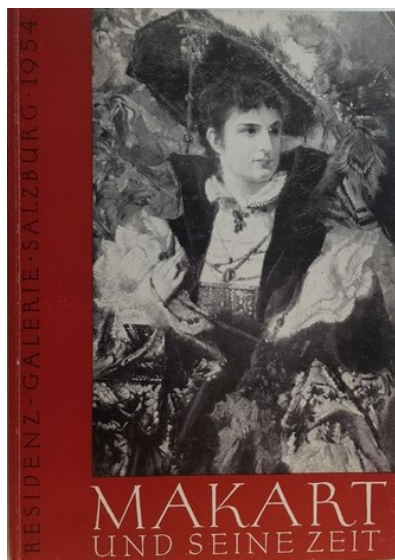


Abbildung 16: Titelblatt des Katalog Makart und seine Zeit, Salzburg 1954, Bestand Fachbereichsbibliothek Kunstgeschichte, Universität Wien.

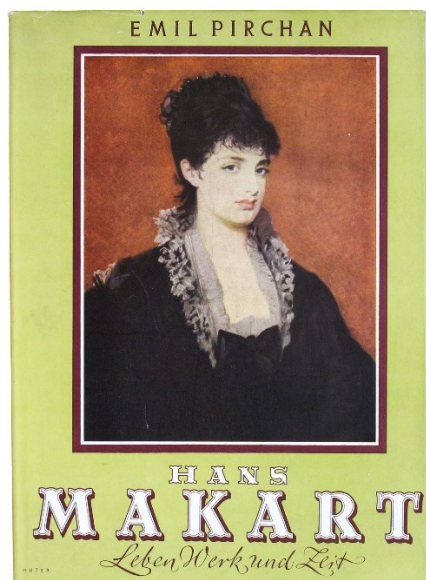


Abbildung 17: Cover des Kataloges „Makart und seine Zeit“, Salzburg 1954

6.4. Abbildungsnachweis

Abbildung 1: Stadtarchiv Salzburg, Sammlung Würthle.

Abbildung 2: Stadtarchiv Salzburg, Sammlung Würthle.

Abbildung 3: Slg. Kat. Salzburg 1931.

Abbildung 4: Plasser 1998, Grafik 1, S. 71.

Abbildung 5: Allgemeine Bauzeitung 1887, LII. Jahrgang, S. 54;

verfügbar: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=abz&datum=1887&page=163>
(11.06.2024)

Abbildung 6: Ausst.-Kat. Salzburg 2018, S. 250.

Abbildung 7: Ausst.-Kat. Salzburg 2007, S. 84.

Abbildung 8: Ausst.-Kat. Salzburg 2007, S. 83

Abbildung 9: Ausst.-Kat. Salzburg 2007, S. 85.

Abbildung 10: Grundriss von:

<https://www.domquartier.at/residenz/raeume/carabinierisaal/#&gid=lightbox-group-87&pid=0> (11.06.2024)

Abbildung 11: Alexandra Iby

Abbildung 12: Pirchan 1942, Abb. 126, S. 202.

Abbildung 13: Alexandra Iby

Abbildung 14: Slg. Kat. Salzburg 2010, S. 361.

Abbildung 15: <https://permalink.obvsg.at/wbr/AC10588708> (11.06.2024)

Abbildung 16: Alexandra Iby

Abbildung 17: <https://emilpirchan.com/autor/> (11.06.2024)

6.5. Rekonstruktion der Makart-Ausstellung 1934

Im Folgenden werden die im Zuge der Recherche rekonstruierbaren Exponate von Makarts Werken für die Ausstellung von 1934 tabellarisch aufgelistet. Als Basis dienen die Angaben in den Ausstellungsrezensionen, welche mit der Nummer des Werkverzeichnisses von Frodl 2013 gleichgesetzt wird.

Titel	Leihgeber zum Zeitpunkt der Ausstellung	gesichert	vermutlich	Frodl 2013
Der Frühling	Landesregierung Salzburg	X		WV 523
Porträt Clothilde Beer	SMCA	X		WV 362
Ruheplatz	SMCA	X		WV 17
Porträt Lusie Rohrweck	SMCA	X		WV 89
Bildnis Josef Mielichhofer	SMCA	X		WV 152
Selbstporträt	SMCA	X		WV 355
Sub Rosa, Skizze	SMCA	X		WV 443
Porträt Freiin von Waldberg	SMCA	X		WV 501
Porträt Amalie Makart	RG	X		WV 228
Die vier Erdteile	RG Leihgabe von ÖG		X	WV 178
Gotische Grabkirche, St. Michael, Turmfassade	RG Leihgabe von ÖG		X	WV 490/1
Gotische Grabkirche, St. Michael, Seitenansicht	RG Leihgabe von ÖG		X	WV 490/2
Blumenstück	RG Leihgabe von ÖG	X		WV 518
Ida und Rissa Rüsse-mayer	Feldmarschallleutnant Karl Wöllner	X		WV 74
Katharina Rüsse-mayer	Feldmarschallleutnant Karl Wöllner	X		WV 12
Romeo und Julia	Salzburger Privatbesitz (Hans Naaf)	X		WV 338
Porträt Gräfin Pálffy	Wiener Privatbesitz (Dr. Georg Günther)	X		WV 409

6.6. Kurzfassung

Ausstellungen stellen eine wichtige Säule in der Rezeptionsgeschichte eines Künstlers dar. Posthum werden diese oftmals im Zusammenhang mit Jubiläen wie Geburts- oder Todestage veranstaltet. Dem österreichischen Künstler Hans Makart (1840-1884) wurde zum Beispiel zum 50. Todestag im Jahr 1934, dem 100. Geburtstag im Jahr 1940 und dem 70. Todestag im Jahr 1954 jeweils eine Ausstellung in seiner Heimatstadt Salzburg zuteil.

Bisher wurden die drei Ausstellungen nur schlaglichtartig unter bestimmten Aspekten wie z. B. der Kunstsammlungen des NS-Eliten oder in institutionengeschichtlichen Aufarbeitungen untersucht. In der Makart-Forschung werden die 1930er und 1940er zumeist als eine „Makart-Renaissance“ wahrgenommen. Mit der vorliegenden Masterarbeit wird nun versucht, die Bedeutung dieser drei Ausstellungen für die posthume Rezeptionsgeschichte von Hans Makart nachzuvollziehen. Als Grundlage für die Ausstellungsanalysen dienen Primärquellen in Form von Ausstellungskatalogen, deutschsprachigen Artikel in Tageszeitungen, illustrierten Wochenzeitschriften und kunstwissenschaftlichen Zeitschriften aus Österreich und Deutschland sowie zeitgenössische Publikationen und Fotografien.

Obwohl nur spärliches museales Archivmaterial vorhanden war, konnten durch die Akten des Hausarchivs im Belvedere Research Center zusätzliche Einblicke für die Ausstellungsgenesen für die Ausstellungen 1940 und 1954 gewonnen werden.

Auf der Grundlage dieser, zum Teil erstmals ausgewerteten, Quellen beleuchtet die vorliegende Masterarbeit die posthume museale Rezeption von Hans Makart und seinem Werk mit einem Schwerpunkt auf seiner Heimatstadt Salzburg zwischen 1934-1954.

6.7. Abstract

Exhibitions are an important part of the history of an artist's reception. They are usually held posthumously in connection with anniversaries such as birthdays or anniversaries of their death. The Austrian artist Hans Makart (1840-1884), for example, was honoured with an exhibition in his hometown of Salzburg on the 50th anniversary of his death in 1934, the 100th anniversary of his birth in 1940 and the 70th anniversary of his death in 1954.

To date, the three exhibitions have only been examined in the context of certain aspects, such as the art collections of the Nazi elite or in institutional history studies. In research about Makart, the period of the 1930s and 1940s is usually perceived as a "Makart renaissance". This master's thesis attempts to trace the significance of these three exhibitions for the posthumous reception and response of Hans Makart. Primary sources in the form of exhibition catalogues, German- language articles in daily newspapers, illustrated weeklies and art journals from Austria and Germany as well as contemporary publications and photographs serve as the basis for the exhibition analyses.

Although only sparse museum archive material was accessible, additional insights into the exhibition geneses for the 1940 and 1954 exhibitions could be gained from the files of the Belvedere Research Center's in-house archive.

Based on these sources, some of which have been analysed for the first time, this master's thesis explores the posthumous museum reception of Hans Makart and his work with a focus on his hometown of Salzburg between 1934 and 1954.