



**Erwin M. Auer**

## **DAS KUNSTHISTORISCHE MUSEUM IN WIEN**

Im Rahmen der laufenden Vortragsreihe über die „Österreichischen Museen“ soll heute das Wiener Kunsthistorische Museum vorgestellt werden. Auch wenn das Hauptgebäude dieses Kulturinstitutes am Burgring erst im Jahre 1891 eröffnet wurde, reicht die Geschichte seiner acht Sammlungen Jahrhunderte weiter zurück. Nur wenige der mehr als 700.000 Besucher, die im Laufe eines Jahres an den in reicher Fülle dargebotenen Objekten ihr Wissen bereichern und Freude am Schönen sowie innere Befriedigung finden wollen, sind mit der Geschichte der ehemals kaiserlichen Sammlungen vertraut. Es liegt daher nahe, die Entwicklung der Sammlungen des früheren Herrscherhauses darzulegen und gleichzeitig an Hand von Lichtbildern auch deren Hauptwerke in einer — wenn auch sehr beschränkten — Auswahl vorzuführen. Einige Gedanken aber über künftige Aufgaben des Kunsthistorischen Museums sollen abschließend den Weg dieses international angesehenen Institutes in die Zukunft skizzieren.

Im Jahre 1857 ordnete Kaiser Franz Josef den Abbruch der Befestigungen rund um Wiens Innenstadt an und stimmte gleichzeitig den Stadterweiterungsplänen zu, die u. a. den Bau von „Museen und Gallerien“ zu berücksichtigen hatten. Die Frage der Museumsbauten war schon seit den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts von den Kustoden der kaiserlichen Sammlungen immer wieder betrieben worden, da die ihnen anvertrauten Bestände in zahlreichen Hofgebäuden verstreut und zum Teil sehr ungünstig untergebracht waren. Freilich sollten noch Jahrzehnte vergehen, bis in den an der Ringstraße gegenüber der Hofburg nach den Plänen Gottfried Sempers und Karl Hasenauers in italienischen Renaissanceformen errichteten Museumsgebäuden die kaiserlichen Schätze der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden konnten. Mit der im Jahre 1891 erfolgten Eröffnung der in dem einen der beiden Museumspaläste endlich vereinigten „Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“ war ein bedeutsamer Abschnitt der Geschichte des an Kunstschätzen reichen Erbes des Hauses Österreich zu Ende gegangen. Bevor

wir uns dieser geschichtlichen Entwicklung nunmehr zuwenden wollen, sei noch darauf verwiesen, daß in Anlehnung an die offizielle Bezeichnung „Kaiserlich und königliches Naturhistorisches Hof-Museum“ für das Schwestergebäude die zu langatmig geratene Benennung „Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“ sehr bald nach der Eröffnung in der Sprache der Hofämter und des Volkes dem Kurznamen „Kunsthistorisches Museum“ weichen mußte. Dieser Kurzname blieb nach dem Zusammenbruch der Monarchie als amtliche Bezeichnung des Museums bis heute erhalten.

Nur wenige der in den Sammlungen des Kunsthistorischen Museums betreuten Objekte lassen sich noch auf den mittelalterlichen **Familienschatz** der Habsburger zurückführen, der in den Gewölben verschiedener Burgen etwa zu Wien, Wiener Neustadt, Graz oder Innsbruck vor Feuer und Raub gesichert aufbewahrt wurde. Im Erbgang, durch Heiratsgut, Ehrengeschenke, Turnierpreise und Kauf — nie aber durch Kriegsbeute — wurde er immer wieder vermehrt, für die Ausstattung der Töchter, durch unglückliche Zeitläufe, aber manchmal auch durch Verschwendungssucht erfuhr er freilich schwere Verluste. Wie Alphons Lhotsky in seiner Sammlungsgeschichte ausführlich darlegte, bildete dieser Hausschatz eine Ansammlung von Silbergeschirr und Edelmetall-Pokalen, von seltenen orientalischen Stoffen und Gewändern, von Schmuckstücken, Edelsteinen und Perlen, von Reliquien, Kelchen und kultischem Gerät, aber auch von kuriosen, seltsamen Dingen aus dem Bereich des Volksglaubens und „abwegiger“ Kunstfertigkeit. Selbstverständlich gehörten Archivalien und handgeschriebene Bücher, in Truhen gegen die Mauerfeuchtigkeit geschützt, als fester Bestandteil zum Schatz des Fürsten. Kaiser Maximilian I., der bereits die Urkunden aus den einzelnen Schatzgewölben in einem eigenen „Briefgewölb“ und wertvolle Handschriften und frühe Drucke zu einer „bibliotheca“ in Innsbruck vereinigte, ließ eines seiner **Schatzgewölbe** auf der Ehrenforte darstellen.

Von den wenigen erhaltenen alten Schatzobjekten sei der sogenannte „Prunkpokal Kaiser Friedrichs III.“ hervorgehoben, den Herzog Karl der Kühne Kaiser Friedrich III. vermutlich anlässlich des Zusammentreffens im Jahre 1473 zu Trier als Ehrengeschenk übergab. Dieser Pokal wurde in Burgund aus teilweise vergoldetem Silber gearbeitet und mit Bergkristalleinsätzen und reichen Emailauflagen verziert. An den Wänden tragen Engel die fünf Vokale A E I O und V, die wir als Eignerzeichen Friedrichs kennen. Am Deckelrand weisen die imperialen Herrschaftszeichen, nämlich der Reichsapfel, das Szepter, die Krone, das Schwert und der Ritterhelm auf Stand und Würde Friedrichs im Reich, die in verschiedenen Zonen aufliegenden Wappen aber auf den beachtlichen landesfürstlichen Besitz des Empfängers hin.

Friedrichs III. Sohn Maximilian I. vermehrte den Schatz in vielfacher Hinsicht; es sei beispielsweise nur auf das reiche Erbe an Tapisserien verwiesen, das er nach dem Tode seiner Frau Maria von Burgund dem Hausschatz zuführen konnte. Noch blieb freilich der auf viele Burgen verteilte Schatz den Zeitgenossen unzugänglich und daher unbekannt, noch wurde ein zwar großer Künstlerkreis nicht der Kunst an sich wegen beschäftigt, sondern wurde nur für spezielle Aufträge herangezogen, deren Ausführung letzten Endes der Ehre und dem Ansehen des Hauses und des Herrschers zu dienen hatte. Entspricht diese Denkweise Maximilians durchaus der mittelalterlichen Auffassung seiner Ahnen von der Bedeutung, die sie dem Hausschatz zuerkannten, so dürfen wir nicht übersehen, daß Maximilian an der Wende zweier Zeiten die Aufgabe zufiel, den Nachkommen einen reichen Schatz zu hinterlassen, aus dem die Enkelgenerationen dann Grundlagen für die **Kunstkammern** der **Renaissance** gewinnen konnten. Als Maximilian I. im Jahre 1519 zu Wels verstorben war, kam es zur Teilung des Hausschatzes zwischen den Enkeln des Kaisers, nämlich zwischen Karl V und Ferdinand I., die schon im Sinne der neuen Zeit erzogen waren, in der sich die gesamten Lebensverhältnisse der europäischen Kulturwelt grundlegend geändert hatten. Ferdinand I., der seit 1520 die Regentschaft in den deutschen Erblanden, in Böhmen und Ungarn, wahrzunehmen hatte, da die Interessen seines Bruders Karl auf das Reich und den Westen sowie den Süden Europas gerichtet waren, machte Wien wieder zur Residenzstadt des Landesfürsten und — seit 1558 — des Kaisers. Er war der erste Landesfürst in den Erblanden, der einen Künstler, nämlich Jakob Seisenegger, als Hofmaler in seinen Hofstaat aufnahm und laufend besoldete. Dessen im Auftrage des jüngeren Bruders gemaltes Porträt Karls V findet sich noch heute im Bestand der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums. Ferdinand ordnete den ihm zugefallenen Teil des maximilianischen Erbes und richtete in Wien eine „**Kunstkammer**“ ein, von der leider keine Beschreibung erhalten geblieben ist, deren Aufstellungsprinzipien wir aber aus dem auf uns gekommenen Münzkatalog erschließen dürfen, der die Münzen nach Herrschern ordnete, so daß der Ablauf der Geschichte an Hand der geordneten Gepräge verfolgt werden konnte. Auch wandte der Herrscher bereits den antiken Funden in dem seiner Residenzstadt benachbarten Carnuntum ein besonderes Augenmerk zu. Ferdinand statete ferner die Wiener Burg mit Porträts, also mit Bildern aus und baute sowohl eine von der Kunstkammer unabhängige Bibliothek als auch eine Harnischkammer auf. Der Harnisch war ja bereits zum standesgemäßen, plastisch gestalteten Kostüm für Festlichkeiten und repräsentative Veranstaltungen geworden. Diese Harnischkammer enthielt wertvolle Erzeugnisse der zeitgenössischen Plattnerkunst, darunter den Feld- und Turnierharnisch, den

der Tiroler Jakob Seusenhofer 1537 für den römischen König Ferdinand schlug. Auch das für ihn in Süddeutschland um 1545 hergestellte Radschloßgewehr und die dazugehörige Hinterladerpistole zählen noch heute zu den Zimelien der Waffensammlung des Kunsthistorischen Museums.

Durch sein letztes Testament teilte Kaiser Ferdinand I. seinen Hausschatz unter den Söhnen Maximilian, Ferdinand und Karl mit der Verpflichtung auf, die noch unverheirateten Töchter standesgemäß zu versorgen. Dem ältesten Sohn Maximilian — er führt als Kaiser später die Ordnungszahl II. — übertrug der Vater die Obsorge für seine „alten munzen und antiquiteten“, also für seine Kunstkammer. Er möge „dieselben unzertrennt bei ainander behalten und verwaren“ und „an aines schatzes stat behalten“, „wi sie denn in solcher menige und guten ordnung nicht leichtlich an ainichen andern ort unsers erachtens gefunden werden“ Der berechnete Stolz eines leidenschaftlichen Sammlers auf seine Kunstkammerbestände spricht aus diesen Sätzen Kaiser Ferdinands I. und macht uns die innerhalb weniger Jahrzehnte gewandelte Einstellung zum Hausschatz deutlich, der vom Großvater im wesentlichen noch des materiellen Wertes wegen und in seiner Bedeutung für das Ansehen des Hauses allein geschätzt wurde. 17 Tage nach dem Tode Kaiser Ferdinands, nämlich am 11. August 1564, schlossen die drei hinterbliebenen Söhne einen Hausvertrag bezüglich der zwei nach ihrer Ansicht wertvollsten Kleinodien des Erbes ab. Es handelt sich einmal um die im 4. Jahrhundert n. Chr. in Trier aus einem Stück gefertigte 75 cm breite Achatschale, um die sich verschiedene Legenden rankten, etwa sie wäre der heilige Gral gewesen oder als Kreuzfahrerbeute nach der Eroberung Konstantinopels im Jahre 1204 nach Europa gekommen. Das zweite Kleinod aber war das „Ainkhürn“, also angeblich der Stoßzahn des sagenhaften Einhorns, das als Symbol Christi und der Macht Gottes galt und deshalb auch im Bereich weltlicher Insignien etwa als Griff eines Szepters oder als Material für einen Thronessel usf. Verwendung fand. König Sigmund II. von Polen hat den Stoßzahn eines Narwales, denn um einen solchen handelt es sich, Ferdinand I. als Ehrengeschenk überreichen lassen, der dieses eigentlich naturwissenschaftliche Objekt, das seiner außerordentlichen Länge von 243 cm wegen auch ein zoologisches Kuriosum darstellt, seiner Wunderkammer einverleibt. Seine Söhne aber kamen in der Hausordnung von 1564 darüber überein, daß diese beiden Kleinodien auf ewige Zeiten bei dem Hause Österreich, und zwar in der Verwahrung des ältesten Fürsten, verbleiben sollen. Sie sind es geblieben und stellen auch noch heute als „Unveräußerliche Erbstücke des Hauses Österreich“ interessante Teile der vom Kunsthistorischen Museum betreuten Schatzkammer dar.

Maximilian II. verwaltete in den zwölf Jahren, die ihm nach

dem Tode des Vaters noch zu leben vergönnt waren, das Erbe getreulich. Er mehrte die Bestände der Kunstkammer, der „bibliotheca palatina“ und der Harnischkammer, der er etwa die bei dem Landshuter Plattner Franz Großschedel bestellte „Rosenblattgarnitur“ übergab. Der Kaiser folgte dem höfischen Brauch seiner Zeit, wenn er sich des Rates eines sachverständigen und wohlgebildeten Mannes, des „antiquarius“, bediente, der zwischen dem Künstler und dem Fürsten vermittelnd, letzteren beriet, Ankäufe vorschlug und nach bestimmten Objekten zu suchen hatte. Maximilian nahm durch lange Zeit die Dienste des Gelehrten und polyglotten Mantuaners Jacopo da Strada in Anspruch, der gleichzeitig auch für andere europäische Höfe tätig war, sich jedoch von Tizian als „Kaiserlicher Antiquarius“ porträtieren ließ. Unter Maximilian II. wurde auch der Kreis der besoldeten Hofkünstler erweitert, der Fürst ist nicht mehr allein Sammler von Kunstwerken, sondern auch Förderer der Künste. Aus dem Kreis der Hofkünstler sei beispielsweise Giuseppe Arcimboldo genannt, der nicht nur die Schloßausstattung — der Herrscher bevorzugte die Lustschlösser in Kaiser Ebersdorf und das Neugebäude — um Porträts verschiedener Familienmitglieder zu bereichern hatte, sondern auch bereits Gemälde mit anderen Darstellungen beisteuerte. Aus der Wiener Zeit haben sich vier seiner Allegorien erhalten, auf denen er in manieristischer Art z. B. als „Winter“ ein Brustbild aus Holz, Efeu, Schwämmen und Stroh gestaltete, während die Symbolgestalt des „Feuers“ die Vlieskette trägt und dadurch auf die große Achtung des Herrschers hinweisen könnte, die dieser als Toisonist nachweislich dem Orden vom Goldenen Vlies zollte.

Maximilians II. nächstälterer Bruder Erzherzog Ferdinand entwickelte bereits als jugendlicher Statthalter im Königreich Böhmen sowohl in Prag als auch auf Burg Bürglitz die dem Reichtum des Landes angemessene prunkvolle Hofhaltung eines Renaissancefürsten. Auf Bürglitz beginnt er den Grundstock für seine Sammlungen zu legen, deren beachtliche Bestände, als ihn die Pflichten des Regenten Tirols und der Vorlande 1565 endgültig nach Innsbruck riefen, in die Hofburg dieser Stadt übergeführt wurden. Schon einige Jahre vorher hatte er das Schloß Ambras bei Innsbruck als Lustschloß zur eigenen Erholung und für die Veranstaltung von Festlichkeiten ausbauen lassen und es seiner bürgerlichen Ehefrau Philippine Welser als Ansitz geschenkt; nach dem Tode der „Welserin“ richtete der Erzherzog seine inzwischen stark vermehrten Sammlungen auf Schloß Ambras nach — man möchte sagen — „modernen musealen“ Gesichtspunkten ein. Ferdinands ausgeprägter Sinn für Systematik und seine Leidenschaft für jedes erworbene Objekt um seiner selbst willen ermöglichte die Aufstellung und beste Darbietung etwa der Rüstungen, die er neben den Porträts als standesgemäßes „Kostüm“ seiner Ver-

wandtschaft sammelte, auf Holzpuppen in teilweise noch erhaltenen Holzvitrinen unterbrachte, in deren Postamente jeweils das Porträt des Trägers eingelassen war. Die Abstimmung der Schabracken-Farben mit den Farben der Pferdefigurinen, die Berücksichtigung des durch die Fenster einfallenden Lichtes, all das mutet ebenso „modern“ an wie die Berücksichtigung der genealogischen Abfolge bei der Aufstellung der Rüstungen seiner Verwandten, die von den Rüstungen ihrer Ratgeber und Feldherren umgeben waren. Für die Zeitaufgeschlossenheit des Erzherzogs zeugt auch, daß in die Porträtsammlung nicht nur Verwandte fürstlichen Geblüts, sondern als „Zelebriitäten“ auch Menschen einbezogen worden sind, die auf ihrem Gebiete Besonderes leisteten. So enthält die in ihrer heutigen Aufstellung nahezu 1000 „Conterfeter“ gleichen Formats umfassende Sammlung neben den von Cranach gemalten Porträts vieler Mitglieder des sächsischen Fürstenhauses auch Bildnisse des Feldhauptmanns Georg Frundsberg, des bayerischen Hofkammerpräsidenten Johann Jakob Fugger u. a. Eine an Prachtmanuskripten reiche Bibliothek, ein den Antiken gewidmetes „Musäum“ und eine beachtliche Münzsammlung waren auf Ambras ebenfalls vorhanden. Besonderes Interesse der Gäste des Erzherzogs aber beanspruchte die **„Kunst- und Wunderkammer“** nicht nur der ausgewählten Erzeugnisse der Haller Glashütte oder der Gantnerschen Keramikfiguren wegen, bewahrte sie doch auch Kunstwerke erlesener Qualität wie die „Saliera“ oder den „Michaelsbecher“ auf, die König Karl IX. von Frankreich Erzherzog Ferdinand anlässlich der Procuravermählung als Ehrengeschenke unter anderem überreichen ließ. Benvenuto Cellini schuf das als Tafelaufsatz gedachte Prunksalzgefäß aus teilweise emailliertem Gold im Guß und in Treibarbeit: Neptun und Tellus symbolisieren Meer und Erde und stellen somit eine Allegorie der Welt dar. Das Salzfaß in Schiffform und ihm gegenüber die Pfefferbüchse in Form eines antiken Triumphbogens weisen auf den Zweck des Tafelaufsatzes hin, während die vier Windgötter und Allegorien der vier Tageszeiten den Sockel aus Ebenholz schmücken. Der kostbare Deckelpokal, dessen Bekrönung der den Luzifer besiegende heilige Michael bildet, wird nicht der verwendeten Materialien wegen, sondern um der künstlerischen Leistung willen mit Recht unter die besten erhaltenen französischen Goldschmiedearbeiten um 1540 eingereiht. Der Bezeichnung „Kunst- und Wunderkammer“ werden daneben Curiosa gerecht, wie die „Tartölen“, ein fünfteiliges Stimmwerk von noch blasbaren Schalmeien in Drachenform, oder Gemälde menschlicher Mißbildungen wie etwa von Zwergen, oder Werke skurriler Kunstfertigkeit aus Materialien des Naturreiches oder auch Werke des derberen Humors jener Zeit wie etwa die Gantnersche Figur von der auf einem Igel sitzenden Frau. — Die Ambraser „Kunst- und Wunderkammern“, die nur die von Kaiser

Maximilian I. hinterlassenen illuminierten Manuskripte als Erbstücke enthielten, deren Bestand im übrigen aber von Erzherzog Ferdinand allein und nach einem einheitlichen Grundkonzept gesammelt worden ist, stellen einen der Höhepunkte des fürstlichen Sammelwesens in Europa am Ausgang des 16. Jahrhunderts dar. Es ist erfreulich, daß sich die von Ferdinand bis ins hohe Alter gesammelten Objekte in ihren Hauptwerken und in wesentlichen Gruppen als Bestandteile der Sammlungen des Kunsthistorischen Museums in Wien und auf Schloß Ambras erhalten haben.

Der jüngste Bruder Maximilians II., Erzherzog Karl, der die Ländergruppe Innerösterreich, nämlich Steiermark, Kärnten und Krain, zu verwalten hatte, richtete in der Burg seiner Residenzstadt Graz ebenfalls eine Kunstkammer ein, indem er das verbliebene Erbe aus den Truhen nehmen und gemeinsam mit den reichen Hochzeitsgeschenken in einem „langen“ Saal der Grazer Burg aufstellen ließ. Rüstungen und Gemälde bewahrte er im Jagdschloß Karlau auf. Mit den Sorgen über die konfessionellen Wirren der Zeit und über die latente Türkengefahr belastet, war der freigiebige Erzherzog, der im besonderen eine Vorliebe für die Baukunst an den Tag legte, nie ein Sammler aus Leidenschaft gewesen, und die Grazer Kunstkammer ließ daher auch das große Konzept vermissen, das der Ambraser Kunstkammer das Gepräge verliehen hat.

So waren aus dem **mittelalterlichen Schatz** des Hauses Österreich in der Epoche Kaiser Ferdinands I. und seiner Söhne also drei habsburgische **Kunst- und Wunderkammern** der Renaissance zu Wien und Graz und auf Schloß Ambras hervorgegangen. Die Idee der „Kunst- und Wunderkammern“ aber in „ihrer letzten Konsequenz durchgeführt zu haben“ und gleichzeitig „durch die Gründung einer Hofwerkstatt und durch die Scheidung zwischen Kunst und Handwerk der künftigen Entwicklung ihre Wege gewiesen“ zu haben, ist das Verdienst eines Mannes der nächsten Generation, die uns bereits in das 17. Jahrhundert hinüberführt. Kaiser Rudolf II., der in diesem Zusammenhang lediglich als bedeutendster Sammler und Förderer der Kunst seiner Zeit unser Interesse beansprucht, war durch einen ausgeprägten Sinn für das Künstlerische in die Lage versetzt, das Schaffen der Künstler zu verstehen und gebührend zu achten. Er hatte einen großen Kreis von Hofkünstlern um sich geschart, die zur Vermehrung zeitgenössischer Werke seiner in der Burg der Prager Residenz errichteten weitläufigen Kunstkammer beitrugen. Bartholomäus Spranger, Joseph Heintz und Hans von Aachen schufen Porträts des Herrschers und statteten die Räume der Burg mit mythologischen Szenen großen Formats aus, die auch auf ein erotisches Interesse des Kaisers schließen lassen. Roelandt Savery steuerte Landschaften mit reicher Tierstaffage in größerer Zahl bei. Rudolfs Sammelleidenschaft für hervorragende Steinschneide-

arbeiten, Goldschmiedewerke und Goldemailarbeiten, für Uhren und naturwissenschaftlich-mathematisches Gerät führte zu Beginn des 17. Jahrhunderts zur Bildung einer kaiserlichen Hofwerkstatt zu Prag, die in Zusammenarbeit verschiedener Künstler einmalige Werke aus kostbarem Material hervorbrachte und einen internationalen Stil entwickeln konnte. Ein mit Rubinen besetzter Narwalhornbecher soll als Beleg dafür dienen, des weiteren eine Chalzedonschale in Goldemailfassung und aus der großen Zahl der Bergkristallgefäße ein Tischaufsatz in Vogelform mit Goldfassung, ein sogenannter „Reiger“, als Beispiel genannt werden. Zu den bedeutendsten Arbeiten dieser Werkstatt leitet Paul de Vianens Deckelkanne, aus Jaspis geschnitten und mit reicher Goldfassung versehen, über. Jan Vermeyen dürfte an der Kaiserkrone Rudolfs II., der späteren Krone des Kaisertums Österreich, besonderen Anteil haben, sie wird jedoch nach neueren Forschungen als Gemeinschaftsarbeit der Prager Hofwerkstatt angesehen. Andreas von Osenbruck zeichnet für den Entwurf und die Ausführung des dazugehörigen Szepters verantwortlich, dessen durchbrochene Kopfverzierung Goldemal, Perlen und Edelsteine verwendet. Die große Gruppe der Uhren und Instrumente endlich mag der Himmelsglobus von Georg Roll vertreten.

Die Hofkünstler hatten über ihr Schaffen hinaus im Verein mit kaiserlichen Gesandten aber auch die Sammelleidenschaft des Kaisers zu befriedigen, wenn es galt, Werke älterer Kunst für die Prager Kunstkammer zu erwerben. Nach dem Tod seines Bruders Ernst, der als Statthalter in den Niederlanden ebenfalls Gemälde gesammelt hatte, erbte Rudolf nicht weniger als sechs Bilder Pieter Bruegels d. Ä., darunter die „Kinderspiele“ oder, aus der Serie der Monatsbilder gewählt, die „Heimkehr der Jäger“. Dieses kostbare Erbe konnte Rudolf noch durch ein siebentes Bild, den „Bethlehemitischen Kindermord“, abrunden. Die beiden Gegenstücke von Correggio, „Jupiter und Io“ und „Die Entführung Ganymeds“, dann Parmegianinos „Bogenschnitzender Amor“ wurden in seinem Auftrag erworben, und seinem hartnäckigen Ringen um Werke Dürers, den er als Künstler besonders schätzte, war schöner Erfolg beschieden. Dürers „Allerheiligenbild“ mag diese Gruppe charakterisieren. An Antiken aber war die „Gemma Augustea“ angekauft worden, ein großer römischer Onyxcameo in später Fassung, dessen Steinschnitt in der oberen Reihe Imperator Augustus die Macht des römischen Reiches symbolisieren läßt und in der unteren Reihe auf die Niederwerfung des pannonischen Aufstandes (12 v. Chr.) anspielt. — Die Vorführung von mehr als 15 Werken aus der Prager Kunst- und Wunderkammer kann den Reichtum Kaiser Rudolfs II. an erlesenen Kunstwerken und die Verdienste um ihre Aufsammlung freilich nur andeuten, nicht aber erschöpfend umreißen.

Kaiser Mathias vermochte nach dem im Jahre 1612 erfolgten

Heimgang Rudolfs II. allen Erbstreitigkeiten zum Trotz den Bestand der Prager Kunstkammer ungeschmälert zu erhalten und sie der Verwaltung des Steinschneiders Ottavio Miseroni als tüchtigen Schatzmeister anzuvertrauen. Mathias, aber auch seine Nachfolger in der Kaiserwürde Ferdinand II. und Ferdinand III., waren keine Sammler mehr. Eine Erstarrung der Bestände trat ein und „die Kunstkammern in Wien, Prag und Ambras wurden allmählich Schatzkammern“ Zwischen den Fürsten und seine Sammlungen trat der Schatzmeister. In Prag folgte als Schatzmeister seinem Vater Dionysio Miseroni nach, der als Steinschneider zum Teil bereits Bestellungen von Privatkunden entgegenzunehmen begann, aber auch weiterhin manch schönes Werkstück für seinen Herrn anfertigte, zum Beispiel Halbedelsteinsträuße in Topasvasen.

Ferdinand II. errichtete 1621 für sein Haus eine Majoratsstiftung und verfügte, daß „sämtliche vorhandene und künftige Hauskleinodien und Kunstschätze nicht mehr an ‚Land und Leute‘ gebunden sein sollten“, sondern „nach der Primogenitur-Erbfolge als unveräußerliches Eigentum dem Erzhause gehören“ Wohl war dadurch der Kunstkammer- und Schatzkammerbesitz erfreulicherweise vor Erbteilungen gesichert. Nicht gesichert aber waren die Kunstkammerbestände vor dem Beuteraub in Kriegsfällen. Der Kurfürst von Sachsen benützte die Eroberung Prags im Jahre 1631 zu ausgiebigen Entnahmen aus der Prager Burg und anno 1648 plünderten die schwedischen Soldaten unter Königsmark die Kunstkammer rücksichtslos. Diese Plünderungen aber bedeuteten das Ende der geheimnisvollen, unermeßlich reichen Kunstkammer Kaiser Rudolfs II.

Dem Hause Habsburg ist im 17. Jahrhundert noch einmal eine bedeutende Sammlerpersönlichkeit entsprossen: Erzherzog Leopold Wilhelm, der ab dem Jahre 1647 als Statthalter der spanischen Niederlande wirkte, verlieh seiner Brüsseler Residenz besonderen Glanz durch eine Galerie, deren Bestände er dauernd in Einzelankäufen und bei Versteigerungen der Sammlungen des Herzogs von Buckingham, des Königs Karl I. von England oder des Venezianers Bartolomeo della Nave um große Posten vermehrte. Der Erzherzog interessierte sich für die venezianische Malerei als dem begehrtesten Sammelgebiet der Zeit, für die zeitgenössische flämische und holländische Malerei, daneben aber auch für altdeutsche Meister und Altniederländer. Giorgiones „Drei Philosophen“, dieses seines hintergründigen Inhaltes wegen vielfach gedeutete Bild, gehörte ebenso zu den Zimelien dieser Brüsseler Galerie wie Tizians „Kirschenmadonna“ Der Hinweis auf Werke von Palma Vecchio, Jacopo Bassano, Jacopo Tintoretto oder Paolo Veronese kennzeichnet nur einige wenige venezianische Künstler, die mit Werken erlesener Qualität in der erzherzoglichen Galerie vertreten waren. Gemälde Bernardo Strozis,

Saracenis oder Guido Cagnaccis seien beispielsweise für italienische Künstler des 17. Jahrhunderts genannt. Lucas Cranach d. J. und der jüngere Hans Holbein einerseits, Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Joachim Patinier, Mabuse und Pieter Bruegel d. Ä. andererseits mögen die altdeutschen und altflämischen Schulen in der Sammlung des Statthalters belegen. Leopold Wilhelm verpflichtete den jüngeren David Teniers als Maler und Galerieverwalter, der überdies die Gäste seines Herrn durch die Galerieräume zu führen hatte. Stolz ließ der Regent seine Galerie mehrmals durch Teniers malen und schenkte die „Abbilder“ befreundeten Höfen. Bilder, die darauf die Wand ähnlich wie in der Prager Burg bis zur Decke füllen, stellen nur einen Teil der Galerie dar, in der Teniers gerade eine Neuerwerbung, nämlich Catenas „Bildnis eines Mannes mit Buch“ dem Erzherzog vorweist. Von den auf diesem Bildinventar dargestellten 54 Bildern italienischer Meister werden noch jetzt 44 Werke in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums betreut. Aus des Statthalters Kunstkammerbestand finden sich denn auch u. a. L'Anticos „Hercules und Antäus“ oder Hans Vischers „Schreitender Jüngling“ in der Plastiksammlung unseres Hauses wieder. Die Bilder freilich machten den Hauptbestand des Kunstbesitzes dieses Sammlers aus. Mit Recht kann behauptet werden, daß die von Erzherzog Leopold Wilhelm später im Jahre 1656 nach Wien übersiedelte und in der Wiener Stallburg neu aufgestellte Galerie durch Kunstwerke ersten Ranges noch heute den Charakter der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums bestimmt.

Erzherzog Leopold Wilhelm hatte die in der Stallburg aufgestellten Kunstschätze testamentarisch seinem Neffen Kaiser Leopold I. überantwortet, dem später auch die Kunstkammerbestände des Schlosses Ambras im Erbgang zufielen. „Die geistig-kulturelle Einstellung dieses Herrschers entsprach dem neuen Kunst- und Bildungsideal des Barocks.“ Der Zug ins Große und Großartige wirkte sich am stärksten in den Bauten und in der Pflege des Theaters, der Oper und des Balletts aus, Leopold komponierte selbst, und das von ihm benutzte Clavicitherium gehört zu den barocken Rarissima der Wiener Sammlung alter Musikinstrumente. Das Verständnis und die Vorliebe für die Kleinkunst — Wachs und Elfenbein hatten die von den Steinschneidern bevorzugten Materialien abgelöst — ging immer mehr verloren. Dafür entwickelte die Wissenschaft, von der naturwissenschaftlichen Beobachtung und Klassifizierung ausgehend, die induktive Methode, die in nicht zu ferner Zeit auch die Erforschung der Kunstwerke in die Wege leitet. Am weitesten war damals dieser Prozeß in der Numismatik fortgeschritten, die an Hand der von ihr betreuten Sammlungen durch die Bibliotheca Palatina gefördert wurde. Leopold I. förderte diese systematische Neuordnung nicht nur in der Kunstkammer seines Onkels, sondern auch in der auf

Kaiser Maximilian II. zurückgehenden Wiener Schatzkammer, die damals in eine weltliche und eine geistliche Schatzkammer geteilt wurde. Kaiser Leopold I. bahnte überdies die Konzentration der kaiserlichen Sammlungen in Wien durch die Überführung einer größeren Zahl von Codices aus Ambras in die Wiener Palatina an.

Sein Sohn Karl VI., der die Herrschaft in den Erblanden 1711 angetreten hatte, versuchte dem „Haus Österreich“ in jeder Hinsicht den ihm zustehenden prunkvollen Rahmen zu verleihen. So erhielt die in der Stallburg untergebrachte Kunst- und Schatzkammer seines Großoheims eine kostbare Ausstattung. Auch die einfachen Galerieräume, die Erzherzog Leopold Wilhelm noch für seine schlichte Hängung der Bilder genügt hatten, erhielten eine barocke Ausstattung durch die mit Gold verzierte Vertäfelung, derzuliebe sogar Korrekturen am Format der Bilder nicht gescheut wurden. Der „barbarische Eingriff in ein Kunstwerk“, der anlässlich des Einpassens der Bilder in barocke Vertäfelungen damals in Europa allgemein üblich war, wird dem Kunstfreund schmerzlich bewußt, wenn er z. B. das ursprünglich von Rembrandt rechteckig komponierte Bildnis seiner Mutter zum Oval beschnitten betrachtet. Karl VI. ließ den Leopold Wilhelminischen Bestand durch Gemälde aus der Prager Burg, Schloß Ambras und anderen Residenzen ergänzen und baute so eine kaiserliche Gemädegalerie aus, die von allen übrigen Kunstkammerobjekten getrennt, der Kunst der Malerei allein vorbehalten blieb. Das Ereignis der Eröffnung der Stallburggalerie im Jahre 1728 wurde für die Nachwelt in einem Historienbild festgehalten, auf dem Francesco Solimena den Augenblick darstellt, da der Oberbaudirektor Graf Althann dem Kaiser das Inventar der in der Stallburg neu aufgestellten Galerie überreicht. Mit Kupferstichen ausgestattete Bildkataloge sorgten dafür, daß die neue Galerie sehr bald im übrigen Europa bekannt wurde; sie konnte von Standespersonen und respektablen Reisenden gegen ein „Trinkgeld“ zu bestimmten Zeiten ebenso wie die Schatzkammern besucht werden.

Im 18. Jahrhundert standen den kaiserlichen Sammlungen gebildete und sachkundige Hofbeamte, oft geistlichen Standes, zur Verfügung, die aus den einzelnen Sammlungen die **Kabinette** der Aufklärungszeit entwickelten. Die Bearbeitung der Objekte in diesen Kabinetten förderte die Forschung, die zu betreiben den Universitäten jener Tage versagt war. In dem nunmehr von der Hofbibliothek abgetrennten und aus verschiedenen Münzsammlungen gebildeten kaiserlich-königlichen Münz- und Antikenkabinett z. B. mußte dank der weitgehenden Spezialisierung der Numismatik eine fachlich begründete Scheidung in eine Abteilung antiker, dann mittelalterlicher und schließlich neuzeitlicher Gepräge vorgenommen und jede der drei Abteilungen mit einem sachkundigen Hofbeamten besetzt werden. Der Oberdirektor des

Münz- und Antikenkabinetts aber hatte die Medaillen zu betreuen. Nimmt es wunder, daß die Beamten des kaiserlich-königlichen Münz- und Antikenkabinettes ebenso wie die des K. K. Naturalienkabinettes oder des K. K. Physikalischen Kabinettes sehr bald eine Reihe wissenschaftlicher Arbeiten veröffentlichten?

Eine besondere Entwicklung machte die weiterhin in der Stallburg untergebrachte k. k. Gemäldegalerie durch, die von den drei vorgenannten Kabinetten und den Schatzkammern getrennt, von einem eigenen Galeriedirektor geleitet wurde. Im Zeitalter der Aufklärung mußte die im Geiste des Hochbarocks geschaffene, rein dekorative Darbietung der Gemälde der karolinischen Galerie in den beengten, auch klimatisch ungünstigen Räumen als „überholt“ und „antiquiert“ wirken. Dazu war auch auf das Zeichnen und Kopieren der jungen Kunstschüler Rücksicht zu nehmen, von denen die Lehrer der neugegründeten k. k. Kunstakademie das Kopieren von Meisterwerken verlangten. Eine Verlegung der Galerie in größere Räume war nicht mehr zu umgehen. Galeriedirektor Josef Rosa, der als Maler auch für das „Restaurieren“ zuständig war, übergab fürs erste die letzten in der Galerie verbliebenen Kunstkammerobjekte Erzherzog Leopold Wilhelms den Schatzkammern; in den Schränken befanden sich u. a. ein Onyx-Cameo mit Mohren und Perlen oder Bertoldo di Giovanni's Bronze „Bellerophon bändigt den Pegasus“. Dann erreichte er von dem Oberstkämmereramt, dem alle Kabinette, die Galerie und die Schatzkammern unterstellt waren, daß in den kaiserlichen und königlichen Schlössern die Bilder, seien sie in Räumen oder auf Dachböden, inventarisiert wurden, damit er auch aus diesem Reservoir für eine künftige Neuaufstellung schöpfen konnte. Für die Inventarisierung aller Bestände auf Schloß Ambras wurde damals in Johann Primisser ein pflichtgetreuer Burghauptmann bestellt.

In diese Zeit fallen die letzten großartigen Erwerbungen für die k. k. Galerie. Kaiserin Maria Theresia hatte erfahren, daß auf dem Dachboden der Jesuitenkirche in Antwerpen große Altarbilder verstaubten, die ihr Vorfahre Erzherzog Albert auf eigene Kosten bei Peter Paul Rubens bestellt, bezahlt (so z. B. die „Himmelfahrt Mariae“) und dem Orden geschenkt hatte. Die Kaiserin sandte daher ihren Galeriedirektor nach Antwerpen, der die im Zuge der Erneuerung der Kirchengestaltung beiseite geschafften Rubensgemälde ankaufen sollte. Darunter befand sich auch das von Albert anlässlich der Heiligsprechung bestellte Hochaltarbild „Die Wunder des hl. Ignatius“ und das dazugehörige Wechselbild mit den „Wundern des (damals gleichzeitig kanonisierten) hl. Franz Xaver“. Bilder anderer flämischer Meister des 17. Jahrhunderts gelang es Rosa ebenfalls nach Wien zu bringen, darunter mehrere Van Dycks, wie den „Seligen Hermann Josef, Maria verehrend“. Ein Jahr später, nämlich 1777, konnte der Galeriedirektor

in Brüssel noch Rubens' reifstes Werk der Spätzeit, den „Idefonso-Altar“, für die Wiener Galerie sichern.

Als die mehr als vier und drei Meter hohen Altar-Tafeln in Wien angekommen waren und in den niedrigen Stallburgräumen unmöglich Platz finden konnten, war Rosa froh, daß die Übertragung der Galerie in das von Prinz Eugen errichtete Lustschloß Belvedere bereits beschlossene Sache war. Noch während der Adaptierungsarbeiten begann Rosa mit der Übersiedlung der Gemälde aus der Stallburg. Werke großer Meister wie Raffaels „Madonna im Grünen“ oder die „Selbstbildnisse Rembrandts“ und viele andere mußten wieder einmal an einen anderen Standort verbracht werden. Christian von Mecheln arbeitete mit Rosa an der Neuaufstellung im Belvedere, die „im Ganzen so wie in den Theilen lehrreich, und so viel möglich, sichtbare Geschichte der Kunst werden“ sollte. 1781 war die Neuaufstellung der Galerie, für die man Bilder auch aus Prag, Ambras, Preßburg und Budapest herbeigeschafft hatte, beendet und 1783 lag der von Mecheln verfaßte Katalog gedruckt vor. Kaiser Josef II. ließ die Belvedere-Galerie an jedem Montag, Mittwoch und Freitag, „wenn es nicht regnete“, für den allgemeinen Besuch öffnen.

Die Schatzmeister, deren Obhut die Weltliche und Geistliche Schatzkammer überantwortet waren, mußten sich noch über ein Jahrhundert hinaus auf die Verwaltungsaufgabe beschränken, die häufigen Abgänge und geringen Zugänge in den Inventaren zu vermerken.

Überblickt man das 18. Jahrhundert, so ist es für die neuzeitliche Ausgestaltung der kaiserlichen Sammlungen und für das Werden und Wachsen der wissenschaftlichen Aufgaben in den Kabinetten der Aufklärungszeit und in der Galerie von beachtenswerter Wichtigkeit gewesen.

Die Jahrhundertwende brachte für alle kaiserlichen Sammlungen schwere Zeiten. Während der Koalitionskriege mußten die von Kustos Johann Primisser auf Schloß Ambras verwahrten Sammlungen mehrere Male verpackt, geflüchtet und wieder aufgestellt werden; neun von den Franzosen beschlagnahmte Harnische verblieben für immer in Paris. Aus der im Oberen Belvedere untergebrachten Galerie, die viele Gemälde nach Ungarn geborgen hatte, entführten französische Soldaten mehr als 400 Gemälde, die der Generaldirektor der französischen Museen persönlich ausgewählt hatte; die Rückgewinnungsverhandlungen zogen sich lange hin, nur ein Teil der Bilder wurde 1815 zurückgestellt. Das Münz- und Antikenkabinett hatte den Fuggerschen Amazonensarkophag und 23 andere antike und ägyptische Objekte nebst einigen Münzen auszuliefern; mit Ausnahme weniger Münzen ist alles wieder nach Wien zurückgekommen.

Im Zuge der Kriegswirren verfügte der Kaiser, daß die Ambraser Bestände künftighin in Wien zu verbleiben haben und im Unteren

Belvedere Aufstellung finden sollen. Im Zusammenhang mit dieser Verfügung wurde die Ambraser Sammlung und ihr Kustos dem k. k. Münz- und Antikenkabinett unterstellt, das später im Jahre 1836 ebenfalls aus den beengten Räumen des Augustiner-ganges in das Untere Belvedere übersiedelte. Carl Goebel hielt vor der Übertragung der Sammlungen in das Musealgebäude am Burgring die Unterbringung der kaiserlichen Sammlungen im Unteren Belvedere auf Aquarellen fest. In der Bibliothek der k. k. Ambraser Sammlung, die den Beamten als Büro diente, waren nicht nur verschiedene zum Ambraser Bestand gehörige Gemälde, sondern auch die Ferdinandeische Porträtsammlung untergebracht. In der Marmorgalerie wurden Hunderte von Objekten dicht gedrängt in Vitrinen zur Schau gestellt, Bronzen standen auf den Vitrinen viel zu hoch, als daß sie studiert hätten werden können. Die Rüstkammerbestände endlich wurden im Sinne der zeitgenössischen Armaturen in der Architektur zu einem großen Ensemble zusammengefügt, das das Betrachten einzelner Objekte wesentlich erschwerte.

„Antiken“ wurden am Wiener Hof seit dem 16. Jahrhundert von einzelnen Mitgliedern des Erzhauses gesammelt, sie wurden auf Schloßern eingemauert gezeigt oder gemeinsam mit antiken Münzen dem Münzkabinett eingegliedert. Das durch die Klassik neubelebte Interesse am griechisch-römischen Altertum regte den Sammeleifer auf diesem Gebiete an. Aus allen Teilen der Monarchie langten Bodenfunde im k. k. Münz- und Antikenkabinett ein, das auch große Privatsammlungen aufzukaufen begann; von Graf Lamberg wurde eine Sammlung von mehr als 400 griechischen Vasen im Jahre 1815 um 150.000 Gulden erworben. Das Münz- und Antikenkabinett hatte überdies die ägyptischen Denkmale zu bewahren, die ursprünglich als Curiosa in die kaiserlichen Sammlungen gelangten. Erst nach der Entzifferung des Steines von Rosette begann man in den ersten zwanzig Jahren des vorigen Jahrhunderts Denkmäler des Nillandes zu sammeln und Kaiser Franz II. gab für den Ankauf solcher Objekte große Geldsummen frei. Aufgestellt wurden sie im Marmorsaal des Unteren Belvederes und in einem anstoßenden Zimmer.

In der **Franzisco-Josephinischen** Ära wurde auch die Schatzkammer als letzter Bereich in ein wissenschaftliches Institut umgewandelt, dessen eigentliche Aufgabe, die historischen Erinnerungsstücke zu sammeln, zu immer neuen Abgaben an die Ambraser Sammlung, an das Münz- und Antikenkabinett, an die Gemäldegalerie usw. führte; solche Sammlungsungleiche sollten die Schatzkammer entlasten. Ab 1871 wurde die weltliche Schatzkammer besitzrechtlich als „Habsburgisch-Lothringischer Hausschatz“ eingestuft.

Dem k. k. Münz- und Antikenkabinett kam in dieser Ära durch archäologische Unternehmungen Österreichs im ostgriechischen Kulturbereich ein größerer Skulpturenbestand zu, darunter als schönstes Objekt der Athlet aus Ephesos. Die Tiroler Stände erbaten sich von Kaiser Ferdinand die Rückführung der Ambraser Sammlung auf Schloß Ambras. Unter Kaiser Franz Joseph wurde das Ersuchen 1855 erneuert und die Verhandlungen zogen sich übrigens ergebnislos bis 1859 hin. Erst in den siebziger Jahren wurden Objekte in Auswahl nach Ambras gegeben. Durch Sammlungsausgleiche, Geschenke, Käufe und Tauschaktionen war die Ambraser Sammlung längst ihrer Ursprünglichkeit entkleidet worden. Im Zuge der Vorbereitung auf den Umzug aller Sammlungen in ein gemeinsames Gebäude mußte auch ein neuer Organisationsplan entworfen werden, in dem die Ambraser Sammlung den Kernpunkt einer großen Sammlung kunstgewerblicher Arbeiten zu bilden hatte. Ihr gelang 1861 eine Tauschaktion, bei der sie eine merkwürdige Vanitasgruppe Gregor Erharts quasi für den Hof rückerwarb; Maria Theresia hatte sie nämlich aus dem Grazer Kunstkammerbestand einmal dem Stift St. Florian geschenkt.

Die Gemäldegalerie hatte in diesem Zeitraum hauptsächlich Werke zeitgenössischer österreichischer Künstler zu erwerben, die seit Jahren bestehende Restaurieranstalt der Galerie erhielt 1889 ein eigenes Statut.

Als eine der letzten Vorbereitungsarbeiten der Reorganisation wurde beschlossen, im neuen Hause eine Bibliothek einzurichten, die durch Abgaben aus den Fachbibliotheken der Sammlungen ihren Grundstock erhalten sollte; reichliche Mittel sollten den Ausbau dieses Grundstockes zu einer wissenschaftlichen Bibliothek ermöglichen, die übrigens auch das „Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“ als Publikationsorgan den Kustoden zur Verfügung zu stellen hatte; zur Zeit erscheint es im 68. Band.

Als am 17. Oktober 1891 das neue Museumsgebäude eröffnet wurde, stand das Hochparterre der aus der Ambraser Sammlung hervorgegangenen „Sammlung von Waffen und kunstindustriellen Gegenständen“ und der mit der „Antikensammlung“ noch vereinigten „Ägyptischen Sammlung“ zur Verfügung, der erste Stock blieb der Gemäldegalerie vorbehalten, die sich für ihre Sekundärgalerie mit dem Münzkabinett in das zweite Stockwerk zu teilen hatte. Im Tiefparterre war die Bibliothek untergebracht.

1916 fielen den „Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“ in Teilen der Estensischen Sammlung des ermordeten Erzherzog-Thronfolgers Franz Ferdinand d'Este wertvolle Objekte zu.

Als der Erste Weltkrieg zu Ende gegangen und die Monarchie zerfallen war, sahen sich die Beamten des Kunsthistorischen Museums

einem Gewaltakt gegenüber, den abzuwehren ihnen unmöglich war. Eine von Soldaten begleitete italienische Kommission forderte eine große Zahl an Bildern italienischer Schulen, die abgegeben werden mußten, bevor noch überhaupt der Friedenszustand zwischen Italien und Österreich eingetreten war. Die in Paris ausgezeichnet geführten Verhandlungen der österreichischen Kommission, der zwei Museumsbeamte angehörten, konnten es erreichen, daß der Anspruch des belgischen Staates auf den Schatz des Ordens vom Goldenen Vließ abgewiesen wurde. Mit Nachfolgestaaten kam es zu gütlichen Einigungen, lediglich mit Ungarn war ein größerer Abtausch von Objekten notwendig geworden.

Die Umorganisation der kaiserlichen Sammlungen, die 1891 wirksam wurde, schied die beiden Schatzkammern aus dem Verband der im neuen Haus untergebrachten Sammlungen aus. 1920 wurde die Schatzkammer der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe des Kunsthistorischen Museums unterstellt, wie der Name für die ehemalige Sammlung für Waffen und kunstindustrielle Gegenstände seit 1918 nunmehr lautete.

Durch den Zerfall der Hofverwaltung mußte das Bundesministerium für Kultus und Unterricht die Obsorge für die große Tapisserien-Sammlung des Hofes übernehmen und übertrug diese der eben genannten Sammlung des Kunsthistorischen Museums.

Im Jahre 1921 hatte das Kunsthistorische Museum einen weiteren ehemaligen Hofbestand zu übernehmen, nämlich die Sammlung der Historischen Prunk- und Gebrauchswagen des Wiener Hofes, die in der Reitschule des Schlosses Schönbrunn 1922 dem Publikum zugänglich gemacht wurde. Die zu diesem Sammlungsbestand gehörigen Kostüme (Ordens-Ornate, etwa des Ordens vom Goldenen Vließ, Hofbeamten- und Garde-Uniformen, Hof-Livreen und persönliche Erinnerungsstücke) wurden im Monturdepot der alten Hofburg belassen.

Die fortschreitende Spezialisierung führte dazu, daß 1920 die ägyptisch-orientalische Sammlung von der Antikensammlung administrativ getrennt und selbständig wurde. 1936 erhielt die Waffensammlung, der Herauslösung aus der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe wegen, eine eigene Direktion und wurde in der Neuen Burg zur Aufstellung gebracht. 1939 entsteht aus den Musikinstrumenten der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe und der Gesellschaft der Musikfreunde eine eigene „Sammlung alter Musikinstrumente“, die ebenfalls in der Neuen Burg eine Heimstätte findet.

Es folgt die Zeit des Zweiten Weltkrieges, der nicht nur Beamten des Kunsthistorischen Museums in der Blüte ihres Schaffens den Tod brachte, sondern auch durch schwere Bombenschäden am Hauptgebäude und im Schönbrunner Bereich der Wagenburg den Wiederaufbau auf Jahre hinaus verzögerte. Die Behebung der

Kriegsschäden im Hauptgebäude ist heute noch nicht abgeschlossen, da mit der Behebung der Kriegsschäden die Modernisierung der mehr als 80 Jahre alten Gebäudeeinrichtung etwa in der Bibliothek, in den Restaurierwerkstätten und nicht zuletzt im Bereiche der Sicherheitsvorkehrungen Hand in Hand gehen muß, alles Arbeiten, die ohne „publicity“ abgewickelt und daher von der Öffentlichkeit kaum zur Kenntnis genommen werden.

Verluste an Objekten, die dank sorgfältig vorbereiteter Bergemaßnahmen von Wien aus verbracht worden waren, sind mit Ausnahme eines Diebstahles aus dem Bergwerk in Altaussee und durch den Brand in Berlin nur nach dem Kriege in der Besatzungszeit in geringerem Umfange zu beklagen gewesen.

Dank der kollegialen Zusammenarbeit aller acht Sammlungen konnten in den vergangenen 25 Jahren also die materiell das Museumsbudget stark belastenden Wiederaufbauarbeiten durchgeführt und einzelne Schausammlungen neu aufgestellt werden. So wurden vor allem im letzten Jahrzehnt die wertvollen Bestände der Gewehr- und Waffensammlung in der Neuen Burg dem Publikum erstmals zugänglich gemacht. Die im Tausch gegen die Abgabe österreichischer Kunstwerke von der Österreichischen Galerie übernommenen Spitzenwerke der internationalen Malerei und Plastik des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts wurden als „Neue Galerie in der Stallburg“ aufgestellt, in deren Räumen bereits einmal Kunstwerke habsburgischer Fürsten ihre Heimstatt gefunden hatten. Werke von Renoir, van Gogh, Courbet, Monet und anderen stehen wieder interessierten Besuchern zur Verfügung. Einige hundert Gemälde, die durch mehr als 80 Jahre nur in Depots betreut werden konnten, vermitteln nunmehr in der neueröffneten Sekundärgalerie den Besuchern Wissen um Zusammenhänge in der Entwicklung der Malerei, vorläufig bedauerlicherweise nur einmal in der Woche. Andere Sammlungen erweitern ihre Schausammlungen ständig mit Objekten der Studiensammlungen, wie etwa die Plastiksammlung, die u. a. wieder Schätze ihrer großartigen Tapisseriensammlung unter Berücksichtigung aller konservatorischen Gesichtspunkte zeigt. Die Ägyptisch-orientalische Sammlung und die Antikensammlung richteten Studiensammlungen ein und bereiteten damit Neuaufstellungen vor, deren erste die ägyptischen Säle noch heuer umzugestalten beginnen soll. Da das Kunsthistorische Museum — und dies ist sein größter „Nachteil“ in unseren Tagen — über keinen Sonderausstellungsraum verfügt, müssen kleinere, freilich raumbeengte Sonderausstellungen etwa in den Schauräumen des Münzkabinetts oder der Gemäldegalerie neue Wege suchen lassen.

Die Pflicht, die vorhandenen Bestände an entscheidenden Schwerpunkten mit wertvollem Kulturgut zu ergänzen und gleichzeitig für Österreich zu retten, bemüht sich das Kunsthistorische Museum trotz fehlender Mäzene immer wieder zu erfüllen. Aus den Neu-

erwerbungen der letzten fünf Jahre sei beispielsweise nur auf Albanis hl. Magdalena, ein für die römische Barockmalerei typisches Werk, auf den für die österreichische Kulturgeschichte bedeutsamen Münzfund von Erlaa oder auf das im letzten Herbst dank des besonderen Verständnisses von Frau Minister Dr. Firnberg für historische Zusammenhänge erworbene einmalige burgundische Elfenbeinrelief mit der Gnadenstuhl-Darstellung aus dem Besitz Herzog Philipps des Guten verwiesen.

Die wissenschaftliche Arbeit der Kustoden des Kunsthistorischen Museums spiegelt sich nicht nur im bereits erwähnten „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien“ und in zahlreichen Einzelveröffentlichungen wider, sondern fand auch ihren Niederschlag in den Katalogen, die der bildnerischen Erschließung des im Kunsthistorischen Museum bewahrten Teiles des österreichischen Volksvermögens in gleicher Weise dienten wie die mehr als 25.000 in den Sammlungen seit Kriegsende veranstalteten Führungen.

Der Weg in die achtziger und neunziger Jahre unseres Jahrhunderts wird durch den Wandel der Bevölkerungsstruktur — schon haben in Wien die im Ruhestand lebenden Altersschichten über 65 Jahre mit den Altersschichten unter dieser Lebensjahrgrenze gleichgezogen — und durch die ständig sich vermehrende Freizeit der arbeitenden Bevölkerung entscheidend mitbestimmt werden. Wenn in der für die achtziger Jahre angestrebten 35-Stunden-Woche 140 Arbeitstagen dann 225 arbeitsfreie Tage im Jahr gegenüberstehen werden, müssen die Museen bereits Vorsorge getroffen haben, daß sie echte Bildungsarbeit auf breiter Basis leisten können, ohne zu reinen „Beschäftigungs-“ oder „Zeitvertreibsanstalten“ umstrukturiert zu werden. Für diese Aufgabe der vermehrten Bildungsvermittlung der Museen wird die wissenschaftliche Erarbeitung der den Sammlungsobjekten innewohnenden Bildungswerte erste Voraussetzung bleiben, die ebenso wie die in einer Zeit der steigenden Umweltverschmutzung besonders wichtige Erhaltung der betreuten Objekte für die kommenden Generationen durch Konservierung und Restaurierung unabdingbar sein wird. Dies alles aber setzt eine wesentliche Erhöhung des Personalstandes im wissenschaftlichen Dienst und in den musealen Restaurieranstalten voraus. Wandeln werden sich ferner die heute keineswegs als „bildungsfördernd“ zu bezeichnenden Öffnungszeiten der Bundesmuseen müssen. Dies erfordert ebenfalls, und zwar schon anlässlich der Einführung der 40-Stunden-Woche, eine Vermehrung des Personals für einen schichtmäßig geteilten Aufsichtsdienst; technische Sicherungseinrichtungen können den Aufsichtsdienst durch Personen nur wirksam ergänzen, keinesfalls aber überflüssig machen. Das Kunsthistorische Museum muß als Aktivpost des österreichischen Fremdenverkehrs für eben diese Fremden vormittags geöffnet bleiben, für die einheimische Be-

völkerung aber vor allem in der zweiten Wochenhälfte bis in die Abendstunden Besuchsmöglichkeit bieten. Es bleiben im Verfolg dieser künftigen Anforderungen an alle Museen noch eine Reihe anderer spezieller organisatorischer und vor allem finanzieller Probleme neben den laufenden musealen Arbeiten im Kunsthistorischen Museum zu lösen. Das Kunsthistorische Museum meisterte in den Jahren 1918 bis 1926, in den Jahren 1938/39 und nicht zuletzt in den Nachkriegsjahren nach 1945 viele an die Existenz des Museums rührende Fragen, den mehr als 190 Bediensteten des Museums wird es daher in kollegialer Zusammenarbeit sicherlich auch gelingen, die sich wandelnden musealen Aufgaben der kommenden achtziger und neunziger Jahre zu bewältigen.

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Österreichs Museen stellen sich vor](#)

Jahr/Year: 1973

Band/Volume: [1](#)

Autor(en)/Author(s): Auer Erwin M.

Artikel/Article: [Das Kunsthistorische Museum in Wien 17-35](#)