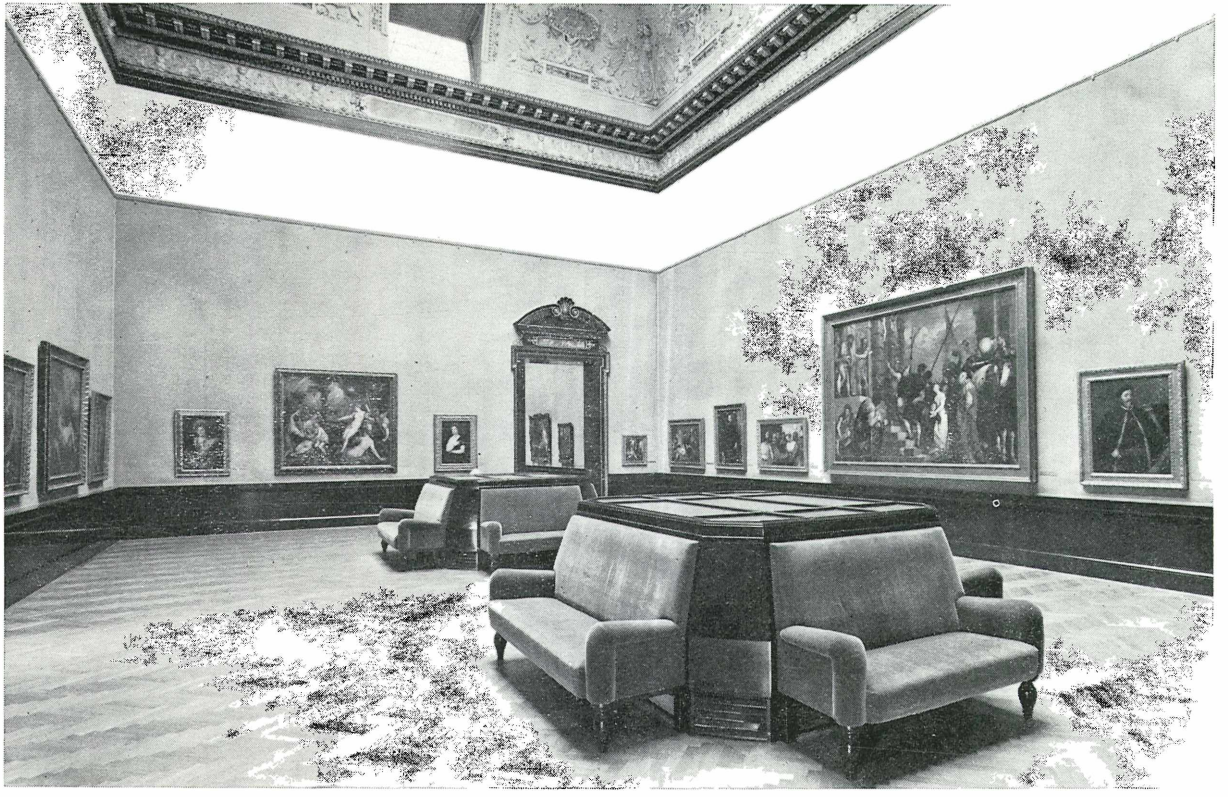

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

Friderike Klauner

DIE GEMÄLDEGALERIE DES KUNSTHISTORISCHEN MUSEUMS

Als Galeriebeamter wird man immer wieder gefragt, *wie* groß und *wie* bedeutend die Wiener Galerie sei und was das Besondere an ihr wäre, inwieweit sie sich von anderen großen Galerien unterschiede. Darauf sagt man, daß sie zu den fünf größten Galerien der Welt gehöre; das sind der Louvre in Paris, die Eremitage in Leningrad, die Alte Pinakothek in München, der Prado in Madrid; daß man überdies nicht vergessen dürfe, daß sowohl im Louvre wie im Prado und in der Pinakothek auch die einheimische nationale Malerei zusammen mit der internationalen gezeigt werde, wohingegen in Wien — wie übrigens auch in Leningrad — für die eigenständige, also österreichische Malerei, ein eigenes Museum vorhanden wäre und daher im Kunsthistorischen Museum ausschließlich die nicht-österreichische Malerei ausgestellt sei.
Was nun die Bedeutung der Galerie angeht, so steht sie auf demselben Niveau wie die genannten anderen Galerien. Jedoch ist diese Frage nur dann befriedigend zu beantworten, wenn man sie zusammen mit der anderen, nämlich derjenigen nach ihrer Besonderheit, stellt: wie die Wiener Galerie sich von den übrigen großen Sammlungen unterscheidet, was sie zu einem einmaligen Phänomen macht.
Die Antwort darauf kann nicht mit wenigen Worten gegeben werden, wie z. B.: nur wir haben ganz sichere Bilder von Giorgione, oder wir haben die größte Bruegel-Sammlung der Welt oder ähnliches. Diese Antwort ist länger und umständlicher und hängt mit der Entstehung der Galerie zusammen. Will man also genauer Bescheid wissen über ihre Eigenart, so muß man wohl etwas Geduld aufbringen und sich etwas mit ihrem Werdegang beschäftigen. — Hat man das getan, kennt man also ihre Charakteristika, ihre besonderen Qualitäten als Sammlung von Kunstwerken spezieller Art, so taucht noch die vierte Frage auf, die einem in der Regel nicht gestellt wird, obwohl sie von eminenter Wichtigkeit ist. Nämlich die: Was bedeutet die Galereie dem heutigen Betrachter? Aber, wie gesagt, vorher muß ihre charakteristische, einmalige Struktur untersucht werden, also ein Blick zurück getan werden.
Man erinnert sich, daß das Königreich Granada der letzte Stützpunkt

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

der Araber in Spanien gewesen ist, in jenem Land, in dem sie fast 800 Jahre residierten und das sie in entscheidender Weise geformt haben. Den katholischen Königen Ferdinand von Aragon (1452—1516) und Isabella von Kastilien (1451—1504) war es gelungen, den Kampf gegen die Ungläubigen siegreich zu beenden. Das war 1492.

In derselben Zeit, in der die katholischen Könige ihren Kampf gegen die Mauren fochten, wurde Maximilian I. zum römischen König gekrönt und etliche Jahre später zum Kaiser. Er ist übrigens fast genau so alt wie das spanische Königspaar (1459—1519). Wenn wir sein Porträt betrachten, das von dem Mailänder Maler Ambrogio de Predis stammt, wird uns etwas deutlich, das auf dem berühmten Dürerbild nicht so klar herauskommt: nämlich, daß er Sohn Friedrich III., zur Hälfte ein Iberer ist: Seine Mutter war Eleonore von Portugal, halb spanisch, halb portugiesisch, eine Tante zweiten Grades von Isabella der Katholischen. So war Maximilian also verwandt mit den spanischen Königen. Es war darum nicht nur politische Erwägung, sondern auch aus verwandtschaftlichen Gründen naheliegend, daß er seinen Sohn, Philipp den Schönen (1478—1506), den er aus seiner ersten Ehe mit Maria von Burgund hatte, mit der Tochter der katholischen Könige, Juana (später die Wahnsinnige genannt, 1479—1555), verheiratet. Ebenso verheiratete er seine Tochter, Margarete von Österreich (1480—1530) — in zweiter Ehe —, mit Juan, dem Bruder Juanas. Da Maria von Burgund ebenfalls zu einem Viertel Portugiesin war, hatte Philipp der Schöne, Erzherzog von Österreich, vom Vater wie von der Mutter her, iberisches Blut. Nach dem Tod seiner Schwiegermutter — 1504 — wurde Philipp Herzog von Burgund, als Nachfolger seiner frühverstorbenen Mutter, und dann König von Kastilien. Er ist aber jung, schon 1506 gestorben und seine schwer melancholische Frau, die noch lange lebte, wurde nach dem Tod ihres Vaters Königin von Spanien. Margarete von Österreich wird nach dem Tod ihres Bruders Philipp Gouverneurin Burgunds, also der heutigen Niederlande (1507). Sie war damals 27 Jahre und residierte in Mecheln.

Es gibt Porträts Juanas, Philipps und Margaretes von flämischen Malern, die der beiden ersteren von Juan de Flandes, d. h. also Hans von Flandern, des Hofmalers Isabellas der Katholischen.

Die niederländische Malerei des 15. Jhdts., angefangen von den van Eycks, Roger v. d. Weyden, usw., bedeutet einen Höhepunkt der europäischen Malerei, sie war das Schönste, Vornehmste und Teuerste, was man an Malerei haben konnte. Darum schätzte man sie nicht nur in ihrem burgundischen Ursprungsland, sondern auch anderswo. Die erwähnten dynastischen Beziehungen zwischen den Niederlanden und Spanien begünstigten natürlich das schnelle Bekanntwerden der niederländischen Malerei in Spanien. Es kam zu einem regen Import dieser Bilder, man bezahlte in Wolle — die kastilische Schafwolle war berühmt wegen ihrer besonderen Güte. Die einheimische spanische Malerei stand vollkommen unter dem Einfluß der niederländischen und Isabella beschäf-

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

tigte die flämischen Künstler nicht nur an ihrem Hof; sie besaß auch eine Sammlung schönster niederländischer Bilder, die heute noch zur Gänze erhalten sind und in der Capilla Real in Granada hängen. Ebenso besaß Margarete von Österreich eine Reihe wertvollster niederländischer Bilder (unter anderem van Eycks Arnolfini-Doppelporträt, heute in London).

Die niederländische Malerei war also schon zur Zeit ihrer ersten Höhepunkte eng mit dem Haus Österreich, der Casa de Austria, verbunden. Daraus erklärt sich z. B. auch das Auftreten niederländischer Malerei in Neapel und Sizilien am Hof der spanischen Aragonesen, und gemäß der weiteren historischen Entwicklung, in der die Niederlande durch Jahrhunderte habsburgisch blieben, ist die niederländische Malerei demnach engstens mit dem Haus Habsburg verbunden und ein Charakteristikum ihrer Kunstsammlungen. Seit Isabella der Katholischen von Kastilien und ihrer Schwiegertochter, Margarete von Österreich, war es beste Tradition, diese wahrhaft noble Malerei zu besitzen. Tatsache ist, daß sie vom spanischen Hof bzw. von den spanischen Niederlanden ausgehend ihren Weg nach Österreich genommen hat.

War also schon im 15. Jahrhundert die spanische Verbindung für unsere Galerie nicht ohne Bedeutung, so wurde sie es noch viel deutlicher im 16. Jhdt. — Philipp der Schöne und Johanna die Wahnsinnige hatten mehrere Kinder: den nachmaligen Karl V., Ferdinand (später Ferdinand I.) und mehrere Töchter. Wir wissen, daß Karl V. sein Reich, „in dem die Sonne nicht unterging", in der Art teilte, daß er selbst für seinen Sohn Spanien und die spanischen Gebiete, also auch die Niederlande, Amerika usw. behielt, seinem Bruder Ferdinand die österreichischen Länder sowie Böhmen und Ungarn überließ und ihn zum Nachfolger in der Kaiserwürde vorschlug.

Karl V. wird bestimmend für das Gesicht der habsburgischen Kunstsammlungen, er gibt die neue Richtung an. Mehr noch als sein Großvater Maximilian war Karl durchdrungen vom Glauben an die sakrale Würde des Kaisertums und von der Verpflichtung, dieser Würde auch nach außenhin Ausdruck zu geben. Und kein anderer Künstler als Tizian, der am meisten geschätzte Maler seines Jahrhunderts, war so geeignet, dieses Bedürfnis nach Würde und Repräsentation zu befriedigen. Damit wurde nicht nur Tizian der Maler des Kaisers, sondern die venezianische Malerei, die ohnedies im 16. Jahrhundert als die beste galt, die Malerei der habsburgischen Fürsten und ihre alleinige Domäne. Weshalb übrigens die französischen Könige, die ständigen Gegner der Habsburger, die florentinische Malerei bevorzugten. Freilich steckt hier nicht nur der politische Gegensatz dahinter, sondern auch die Vorliebe der Franzosen für den intellektuellen Formalismus der toskanischen Malerei. Tizian und der venezianischen Malerei geht dieser ganz ab. Der dunkle, weiche Schimmer, die malerische Pracht von Tizians Gemälden, die Unbestimmtheit der Konturen, sprechen nicht den Intellekt, sondern viel eher das Gemüt an. Tizian malte mehrere Porträts des

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

Kaisers, unter anderem das berühmte Reiterporträt von der Schlacht von Mühlberg 1547. Damals ließ Karl auch seinen großen protestantischen Gegenspieler, Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen, gefangen setzen und von Tizian porträtieren. Es gibt zwei Porträts von ihm: Das eine hängt in Madrid, das andere in Wien. Ferdinand I., der Bruder Karl V., hatte weniger Gelegenheit zu größeren Kunstaufträgen. Als König von Böhmen und Ungarn lag die Hauptlast der ständigen Abwehrkämpfe gegen die Türken auf ihm. Während seiner Regierung belagerten sie zum ersten Mal Wien, und so machte die ständig drohende Gefahr aus dem Osten eine größere Sparsamkeit notwendig; der lebhafte und gebildete Herrscher wandte sich demnach mehr der „billigeren" Numismatik zu und dementsprechend hatte er keinen Tizian, sondern nur einen Jakob Seisenegger zum Hofmaler. Immerhin wollte Karl V. auch diesen an sich ziehen, ein Beweis dafür, wie hoch er ihn einschätzte. Aber Seisenegger blieb König Ferdinand I. treu. Trotzdem befand sich der Maler eine Zeitlang im Gefolge des Kaisers, als dieser sich 1532 in Bologna aufhielt. Dort porträtierte er ihn in ganzer Figur mit seinem Hund, und dieses Bild nahm Tizian zur Vorlage für ein weiteres Porträt des Kaisers, das sich im Prado befindet.

Wenn nun Ferdinand, wie gesagt, aus naheliegenden Gründen sehr sparsam sein mußte, so war er es doch bei der Erziehung seiner Söhne nicht (Max II., Ferdinand von Tirol, Karl von Steiermark). Seine Kinder sollten in keiner Weise zurückstehen vor ihrem Cousin, dem Sohne Karls V., nämlich Philipp II., dem späteren König von Spanien. Maximilian II., Nachfolger seines Vaters Ferdinand auf dem Kaiserthron, hatte seine Jugend in Spanien verbracht und heiratete 1548 seine Cousine Maria, die Schwester Philipps II. Max, der natürlich auch fließend Spanisch sprach — übrigens auch viele andere Sprachen —, war ein großer Freund und Förderer der Plattnerei und der Goldschmiedekunst. Sein Waffenbesitz in der Waffensammlung des Kunsthistorischen Museums gehörte zum schönsten Europas. In seinem später leider von den Türken zerstörten Schloß, dem Neugebäude bei Wien, besaß er eine hervorragende Antikensammlung, die er mit Hilfe des Kunstkenners, Sammlers und Antiquars Jacopo de Strada aufstellen ließ. Das Porträt Stradas von Tizian stammt aus dieser Zeit, obwohl es erst im 17. Jahrhundert im kaiserlichen Besitz nachgewiesen werden kann.

Philipp II. (1556—1598) hatte Tizian sozusagen von seinem Vater Karl V. übernommen. Wir wissen, daß Graf Baldassar Castiglione am Hof von Urbino 1528 in seinem berühmten „Libro de Cortegiano", dem Buch vom Hofmann, geschrieben hatte, daß die vornehmste Aufgabe des Kavaliers und Edelmannes nicht nur das Waffenhandwerk sei, sondern ebenso müsse er in den Wissenschaften, in der Musik bewandert sein und er müsse ein Kenner der Poesie und der bildenden Kunst, vor allem der Malerei, sein!

Das heißt also, daß das Bildungsideal der Standesperson auch die Beschäftigung mit der Kunst als ganz selbstverständlich mit einschloß. Das

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

ist nicht die Erfindung Castigliones, er spricht nur das aus und faßt es in einer sehr gültigen Weise zusammen, was man ohnehin schon vor ihm vom Edelmann erwartet hatte. Interesse an den Erzeugnissen der Künste war also für den Renaissancefürsten eine Selbstverständlichkeit. Denn abgesehen von einer vielleicht wirklich bestehenden, nicht anerzogenen Neigung zur Kunst, war sie ihm notwendig als Mittel zur Repräsentation seines Standes und beides ging wohl ineinander. Bei Philipp II. spielte außerdem seine schrankenlose Verehrung, die er für seinen Vater fühlte, mit und sein Bestreben, ihm, so wie in allen anderen Dingen, auch in Sachen der Kunst, nachzueifern.

So ließ er sich zunächst von Tizian die herrliche sogenannte „Poesie" malen, mythologische Szenen, wie die „Danae" im Prado oder „Diana und Callisto" (heute in Edinburgh) und andere, und so begann er das unglaubliche Unterfangen der Erbauung des Klosters Escorial

Der Bruder Maximilians, Erzherzog Ferdinand (1529—1595), zuerst Statthalter von Böhmen, dann in Tirol, war der erste systematische Sammler der Familie. Von ihm stammt die berühmte Ambraser Kunstkammer, vor allem aber die Porträtsammlung von fast allen fürstlichen Familien Europas, darüber hinaus von sogenannten Zelebritäten, also von berühmten Leuten aller Art, außerdem die einmalige Sammlung von Harnischen berühmter Zeitgenossen.

In besonders nachhaltiger Weise für die in Wien befindlichen Kunstsammlungen machte sich der spanische Einfluß erst in der nächsten Generation geltend, nämlich bei den Kindern Maximilians II., vor allem bei Rudolf (dem späteren Kaiser Rudolf II. (1552—1612) und seinem Bruder Ernst.

Im Herbst 1563 verließen die beiden Brüder Wien (Rudolf 12jährig, Ernst 11jährig), um in Madrid am Hof ihres 36jährigen Onkels Philipp II. erzogen zu werden. Erst sieben Jahre später kamen sie nach Wien zurück, beide zu spanischen Prinzen geworden. Philipp hatte seinen Neffen eine gründliche Erziehung gegeben, durchtränkt von den Grundsätzen des strengen spanischen Katholizismus.

Hier nun, in dieser Umgebung, empfing Rudolf die entscheidenden Einflüsse für sein Leben, und hier fand er die geistigen Grundlagen für seine weltberühmte Kunstsammlung. Der Kunstbesitz Philipps II., vor allem aber seine herrlichen Gemälde, mußten den sensiblen introverierten jungen Mann, der vom Vater Geschmack und Kunstverstand übernommen hatte, im Innersten bewegen und seinen Neigungen förderlich sein. Besonderen Eindruck hatte auf ihn aber offenbar die universale Gesinnung gemacht, welche die Grundlage für die Schöpfung des Escorial bildete. Kloster, Gesamtuniversität, Forschungsstätte der Wissenschaften — als deren höchste die Theologie angesehen wurde —, zugleich aber auch die Sammlung herrlichster Gemälde und Kunstgegenstände! Noch bevor Rudolf nach Wien zurückkehrte, wurde er mit der Infantin Isabella Clara Eugenia, seiner Cousine, verlobt, die Heirat wurde jedoch niemals vollzogen; er blieb auch weiterhin unverheiratet:

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

die Kunst wurde ihm Ersatz für Frau, Kind, ja sogar für Herrschaft und Macht.

Ein Wort hier über die bekanntesten Wiener Porträts dieser Habsburger. Sie stammen alle von dem spanischen Hofmaler Sanchez Coëllo, einem Nachfolger des brillanteren Niederländers A. Mor, Hofmaler Philipps II. Sie kamen wohl alle zur Zeit nach Wien, als die Erzherzöge in Spanien waren bzw. als dann Erzherzogin Anna Philipp II. (seine vierte Frau!) heiratete. Sie sind ein Bestand der Wiener Porträtgalerie und nicht nur für die spanische Porträtmalerei der Zeit vor Velazquez interessant, sondern auch für die Familiengeschichte der Habsburger, denn sie illustrierten aufs beste die enge Verbundenheit zwischen den beiden Zweigen des Hauses in allen Generationen.

Rudolf II. (1552—1612) verlegte bald seine Residenz von Wien nach dem stilleren Prag. 1576, 24jährig, wurde er als Nachfolger seines Vaters, Maximilian II., Kaiser. Damals sahen er und sein Bruder so aus, wie es die beiden Bilder von Martino Rota zeigen. Die einmal eingeschlagene Richtung des spanischen Geschmacks weiter verfolgend, suchte Rudolf natürlich Bilder von Tizian in seinen Besitz zu bringen, z. B. die „Danae" (Wien), eine veränderte Fassung eines Bildes, das Philipp II. besaß, ebenso von Spanien her kannte er die vier „amori", die Liebschaften des Jupiter von Correggio („Leda", „Danae", „Jo" und „Ganymed"). Sie stammen ursprünglich aus dem Besitz Karl V. und kamen auf Umwegen und mit Hilfe des kaiserlichen Gesandten in Madrid, Graf Hans Khevenmüller, in den Besitz Rudolf II. Von der Plünderung der rudolfinischen Kunstkammer in Prag durch die Schweden, 1648, blieben uns von den vier Bildern nur „Jo" und „Ganymed" erhalten, die beiden anderen Bilder landeten schließlich in Berlin und Rom. Ebenfalls aus Madrid konnte er den „Bogenschnitzenden Amor" von Parmegianino kaufen, und zwar aus dem Besitz des ehemaligen Staatssekretärs Philipps II., Antonio Perez.

Eine weitere Vorliebe Rudolfs galt der Malerei Dürers, auch hierin durch den Geschmack seines Onkels geleitet, der eine hervorragende Sammlung der Graphik Dürers besaß und eine ganz spezielle Vorliebe für die „Apokalypse" hatte. Die Dürersammlung der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums geht fast zur Gänze auf Rudolf zurück. Dabei hat Rudolf ursprünglich noch mehr Werke Dürers besessen, z. B. die beiden Tafeln von „Adam und Eva", die heute im Prado hängen. Sie kamen übrigens auf merkwürdige Weise dorthin: Unter der Beute der Christine von Schweden fanden sich auch diese Bilder. Nachdem diese exzentrische Königin Jahre später zum katholischen Glauben übergetreten war, schenkte sie diese Bilder, die sie gewaltsam einem österreichischen Habsburger entführt hatte, dem spanischen Habsburger Philipp IV.

Nach der Meinung vieler, ist das Gesicht der Galerie wohl von den Bildern Pieter Bruegels d. Ä. geprägt. Dafür sind Rudolf II. und sein Bruder Ernst verantwortlich. Ernst war Statthalter der spanischen Nie-

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

derlande und hatte dort eine schöne Sammlung von Gemälden zustande gebracht, ihm und Rudolf II. sind sicher 10 von den 15 Bruegels der Wiener Galerie zu verdanken. Die Vorliebe für diese Art von Malerei hatten sie ebenfalls aus Spanien mitgebracht, denn auch Philipp II. soll Bilder Bruegels besessen haben, sicher aber hatte er die außerordentlichen, ungemein eindrucksvollen Werke von H. Bosch — den „Heuwagen", den „Garten der Lüste" u. a., die er übrigens mit vielen seiner schönsten Bilder dem Escorial schenkte. Bruegel ist schon zu seinen Lebzeiten ein „anderer Bosch" genannt und mit ihm verwechselt worden. Es ist nicht nur eine im Formalen verwandte Malweise, es ist auch die moralisierende Gesinnung vieler seiner Bilder, es sind die grotesken Gleichnisse, die ihn mit Bosch verbinden. Die Annahme liegt nahe, daß Rudolf und Ernst aus diesem Grund leicht Zugang zu Bruegels Werken fanden und natürlich dabei auch die eminente Qualität seiner Malerei nicht übersehen konnten, die ja zumindest für Heutige so besonders an seinen Landschaftsbildern deutlich wird.

Aber nicht nur für die Erwerbungstätigkeit war Philipp seinem Neffen ein Vorbild, er war es ebenso bei der Förderung der Künstler und der Wissenschaftler.

So hat die Wiener Galerie ihre entscheidende Prägung erfahren durch diejenige Sammlerpersönlichkeit, die am nachdrücklichsten bestimmt worden ist durch den so prägnant definierten Kunstgeschmack des spanischen Hofes.

Während Rudolf am Hradschin in Prag seine berühmte Kunstkammer anlegte, entfaltete sein jüngerer Bruder Albrecht ebenfalls ein reiches Mäzenatentum in Brüssel. Er hatte seine Schwester Anna, die als vierte Gattin Philipps nach Madrid gekommen war, begleitet und war zusammen mit seinem Bruder Wenzel ebenfalls in Spanien erzogen worden. Mit 18 Jahren war er Erzbischof von Toledo geworden, dann Kardinal. 1583 ernannte ihn Philipp zum Vizekönig von Portugal. Schließlich verzichtete er auf Wunsch seines Onkels auf seine geistlichen Würden und heiratete mit päpstlicher Dispens Clara Isabella Eugenia, seine Cousine, die ewige Braut Rudolfs II. 1595 zog er als Statthalter in die Niederlande, wo bis zu diesem Zeitpunkt der ältere Bruder Ernst regiert hatte. Am Hof in Brüssel versammelten Albrecht und Clara Isabella eine große Anzahl von Malern um sich, darunter van Dyck, Jan Bruegel, den älteren Sohn P. Bruegels, vor allem aber Rubens, den sie als Hofmaler an sich ziehen konnten. Ein besonders repräsentatives Ergebnis dieser glücklichen Konstellation ist der Ildefonsoaltar, ein Hauptwerk der Wiener Galerie — freilich erst durch Maria Theresia nach Wien gekommen. Albrecht hatte die Bruderschaft des hl. Ildefonso gegründet, als er Vizekönig von Portugal war, und sie dann später in Brüssel angesiedelt. Den Altar hatte Clara Isabella nach dem Tod ihres Mannes bei Rubens in Auftrag gegeben. Auf den Flügeln ist das Statthalterpaar porträtiert.

Rubens hatte die Malerei der Niederlande, die im 15. Jahrhundert einen

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

grandiosen Höhepunkt erreicht hatte, zu einem neuerlichen Gipfel geführt. War es in der Frühzeit das Haus Burgund, das seinen Anteil an diesen Spitzenleistungen hatte, so ist es jetzt das Haus Österreich, das den Niederlanden zu einem neuerlichen künstlerischen Aufschwung verhilft.

Der Kunstverstand Philipp II., der in der Schöpfung des Escorial und seiner Sammlungen gipfelte, war auf den österreichischen Zweig der Casa de Austria übergegangen. Hier vor allem war Rudolf sein Erbe, denn Philipps II. Nachfolger auf dem spanischen Thron, sein Sohn Philipp III., aus seiner Ehe mit Anna von Österreich, der Schwester Rudolfs — er war also der Cousin Rudolfs, gleichzeitig aber auch sein Neffe —, war nicht nur ein ganz unbedeutender Herrscher, er war auch uninteressiert an den schönen Künsten. Glücklicherweise war sein allmächtiger Günstling, der Herzog von Lerma, ein großer Freund der Malerei: er gab Rubens, als dieser nach Spanien kam, mehrere Aufträge. Die Heiraten zwischen dem spanischen und österreichischen Zweig der Familie hielten weiterhin an. Philipp III. heiratete Margarete von Österreich, die Tochter Karls von Steiermark, der ein Bruder Maximilians II. war. Die Porträts des Königspaares — beide in Wien — illustrieren die weitere Entwicklung der spanischen höfischen Porträtmalerei. Philipp ist von Juan Pantoja de la Cruz, einem Schüler Coëllos, und Margarete von Bartolomé Gonzales, der aus derselben Tradition kommt, gemalt. Die Art dieser Porträtkunst zeigt immer noch ganz deutlich ihre Herkunft von dem Niederländer A. Mor, ist jedoch erstarrt zu einer Formel: der Porträtierte ist Abbild seines Standes, Repräsentant seiner Würde, kaum ein Individuum. Darum spielt auch das Kleid eine so eminente Rolle, es wird bis ins kleinste Detail ausgeführt, denn es ist ja auch das am meisten ins Auge fallende Standeszeichen.

Rudolf II. war unverheiratet und ohne Erben gestorben, sein Nachfolger war sein Bruder Matthias, der ebenfalls keine Erben hatte. Es folgte daher aus der steirischen Nebenlinie Ferdinand II. auf den Kaiserthron, der Bruder der eben erwähnten Margarete von Spanien. Der 30jährige Krieg, der kurz vor dem Tode Kaiser Matthias' (1619) ausgebrochen war, verheerte halb Europa. Der Kaiser als Verteidiger des Katholizismus und Träger der Gegenreformation hatte anderes zu tun, als seine Kunstschätze zu mehren. Das blieb wieder der nächsten Generation vorbehalten, also seinem älteren Sohne Ferdinand III., der die spanische Infantin Maria, seine Cousine, heiratete, Tochter Philipps III. und der erwähnten Margarete.

Doch der bedeutendste Bildersammler, den die österreichische Linie der Habsburger hervorbrachte, einer der größten Kunstkenner überhaupt, war der Bruder Ferdinands III., der jüngere Sohn Kaiser Ferdinands II., Erzherzog Leopold Wilhelm. Er war Bischof von Passau, Straßburg, Olmütz und Breslau und von 1647 bis 1656 Statthalter der spanischen Niederlande. In seinem Palais in Brüssel, auf dem für die Malerei so

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

begabten und fruchtbaren Boden der Niederlande, konnte er in den Jahren seiner im übrigen keineswegs friedlichen Statthalterschaft, die ihn auch als Kommandant auf den Kriegsschauplätzen des 30jährigen Krieges fand, eine Sammlung der herrlichsten Gemälde zusammenbringen. Es sind rund 1400, die der Erzherzog nach seiner Abdankung, 1656, nach Wien brachte: fast alle sind noch erhalten und bilden den Hauptstock der Wiener Gemäldegalerie.

Leopold Wilhelm hatte das Glück, daß gerade während seiner Regierungszeit ein paar große englische Kunstsammlungen in Antwerpen — dem damaligen Kunsthandelszentrum des Nordens — versteigert wurden. Er saß also unmittelbar an der Quelle. Die größte Sammlung, die unter den Hammer kam, war diejenige des Herzogs von Buckingham und die König Karls I. von England, die beide im englischen Bürgerkriege 1649 hingerichtet worden waren. So konnte der Erzherzog unmittelbar nach der schrecklichen Zerstörung und Plünderung der kaiserlichen Kunstkammer in Prag 1648 den Gemäldebesitz des Hauses Habsburg in einer nie dagewesenen Fülle und Qualität ergänzen und erweitern. Interessant dabei ist, daß er dabei der traditionellen, von Karl V kreierten Vorliebe der Casa de Austria für die venezianische Malerei nachgeben konnte: Karl I. von England war nämlich, gerade als sich für ihn alles zum Schlechteren wendete, im Begriff, durch seinen Gesandten in Venedig eine vollständige Sammlung venezianischer Bilder des 15. und 16. Jahrhunderts von allergrößtem Wert zu kaufen, und die Bilder waren auch bereits nach England gebracht worden. — Dabei muß noch erwähnt werden, daß Karl I. in seiner Jugend eine Zeitlang am spanischen Hof war und dort zutiefst von den Bildern Tizians und seiner Kollegen beeindruckt worden war, so daß er später alles daransetzte, venezianische Gemälde zu erstehen. Also auch hier der spanische Einfluß. — Diese Kollektion nun, von einem Venezianer Sammler Bartolomeo della Nave herrührend, konnte Leopold Wilhelm zur Gänze erwerben. Angefangen von Antonello, Giorgione, Tizian, Veronese, Tintoretto, Bassano ist die ganze reiche Malerei des venezianischen Cinquecento, aber auch des Seicento darin enthalten. Wie erfreut und wie stolz Leopold Wilhelm über seine Erwerbung war, geht daraus hervor, daß er eine Reihe Total-Ansichten seiner Galerie von seinem flämischen Hofmaler D. Teniers d. J. malen ließ; die darauf abgebildeten Gemälde stammen fast alle aus der della-Nave-Sammlung. Übrigens hat damals auch der französische Hof Erwerbungen aus den englischen Abverkäufen getätigt, wodurch zum ersten Male venezianische Malerei auch in Frankreich Eingang gefunden hat.

Es versteht sich von selbst, daß der Erzherzog, wie auch seine Statthalter-Vorgänger, das reiche Kunstpotential der Niederlande nutzte. Er förderte die zeitgenössischen Künstler im größten Stil, und in seinem Inventar, das er 1656 aufs vorbildlichste anlegen ließ, finden wir aber auch zum ersten Mal Meisterwerke der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts — van Eyck, Roger van der Goes, Memling usw. verzeichnet. Heute sind sie alle in der Wiener Galerie. Wir wissen jedoch nicht, wie

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

Leopold Wilhelm in ihren Besitz kam, es könnte aber sein, daß sie aus dem Nachlaß eines seiner Vorgänger stammen, die in den Niederlanden regierten. Wie immer das auch gewesen sein mag, sicher ist, daß neben der venezianischen Malerei die andere Stärke der Galerie Leopold Wilhelms in ganz traditionellem Sinn die niederländische Malerei war. Interessant ist übrigens auch, daß er einen Altar von H. Bosch besaß, dem Lieblingsmaler seines Großonkels Philipps II. — so lange wirkte dessen Geschmack nach! (Der Altar ist übrigens heute in der Akademiegalerie in Wien.)

Überdies kaufte Leopold Wilhelm nicht nur für sich, sondern erwarb auch für seinen Bruder, Kaiser Ferdinand III., eine Reihe herrlichster Meisterwerke, um die Prager Galerie wieder aufzubessern — sie sind heute in Wien.

Wie schon erwähnt, hatte Kaiser Ferdinand III. die Infantin Maria, Tochter Philipps III. von Spanien und der Margarete von Steiermark, zur Frau. Der Bruder Marias war Philipp IV., König von Spanien, der ebenfalls ein Fürst von größtem Kunstverständnis war. Der jugendliche Philipp wurde noch von Pantoja und Gonzalez gemalt, der erwachsene von Velazques. Bis zu seinem Tod (1660) war Velazquez dem König verbunden, wurde von diesem aufs höchste geschätzt und schuf die Meisterwerke, die heute Hauptanziehungspunkte des Prado sind, aber auch der Wiener Galerie einen besonderen Akzent geben.

Philipp IV. heiratete in zweiter Ehe Maria Anna, seine Cousine, die Tochter Ferdinands III. Die Kinder aus dieser Ehe sind der Infant Philipp Prosper, die Infantin Margareta Teresa und Karl, der spätere König Karl II.

Margareta Teresa wurde die erste Gattin Kaiser Leopolds I., des Sohnes Ferdinands III. Durch diese Verbindung kamen die Porträts von Velazquez und seines Schülers Careños nach Wien.

Das Aussterben des spanischen Zweiges des Hauses Österreich (1700) hatte ein Nachspiel: 200 Jahre hatte die Casa de Austria nicht nur ununterbrochen die Kaiserwürde bekleidet, sondern gleichzeitig ein Reich beherrscht, das vom atlantischen Ozean bis weit in den Osten reichte. Eine ewige Bedrohung und Herausforderung für das von habsburgischem Gebiet umklammerte Frankreich, für das nun endlich der Augenblick gekommen war, endgültig dieses Kräfteverhältnis zu seinen Gunsten zu ändern. So brach der spanische Erbfolgekrieg aus, der erst 1714 endete. Frankreich beanspruchte die spanische Krone für sich auf Grund des Umstandes, daß eine Tochter Philipps IV. mit dem französischen König Ludwig XIV. verheiratet war: Ludwig verlangte die Nachfolge für seinen Enkel Philipp von Anjou und erpreßte vom todkranken König Karl II. ein Testament zu dessen Gunsten. Kaiser Leopold I. jedoch — direkter Nachfolger Ferdinands I., des Bruders Karls V. und ebenfalls mit einer spanischen Infantin verheiratet — verlangte die Thronfolge für seinen jüngsten Sohn Erzherzog Karl, den späteren Kaiser Karl VI.

Der 18jährige Karl reiste 1703 über Holland und England nach Spanien.

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

In Madrid hatte sich inzwischen Philipp von Anjou als Philipp V. von Bourbon auf dem spanischen Thron niedergelassen. Während Kastilien auf der Seite der Bourbonen stand, blieben Katalonien, Valencia und Aragon Karl III. bis zum Schluß treu.
Karl fühlte sich nicht nur dem Namen nach als der legitime Nachfolger Karl V., und es ist daher nicht nur ein Zufall, daß er die riesigen Kartons von Vermeyen erwarb, die den Feldzug Kaiser Karls V. 1538 nach Tunis darstellten, also einer kriegerischen Unternehmung, wie auch er sie gerade durchführte. Jan Vermeyen, Hofmaler der beiden Statthalterinnen in den Niederlanden, Margarete und Maria, erhielt 1546 von Maria, der Schwester Karls V., den Auftrag zur Herstellung der Kartons. Sie befanden sich zu seiner Zeit noch in Brüssel, weil dort 1565 Tapisserien danach gewebt wurden, die jetzt in Madrid sind. Karl ließ ebenfalls eine neue Serie herstellen, die er samt den Kartons nach Wien brachte.
Karl erwarb aber auch Gemälde in Spanien. Darunter ist — um nur ein paar Beispiele zu nennen — die Serie „Das Leben Mariae" von Luca Giordano, einem Neapolitaner Maler, der von 1692 bis 1702 spanischer Hofmaler war. Diese Bilder stammen aller Wahrscheinlichkeit nach aus der Kapelle des alten Königlichen Alcazars in Madrid, der nach dem Brand von 1734 zu dem jetzigen Palacio Real umgewandelt worden ist (jetzt in der Sekundär Galerie).
Außerdem brachte er den einzigen Murillo mit, den die Wiener Galerie besitzt, einen „Johannesknaben".
Ein unerwartetes Ergebnis brachte im übrigen die ganze Unternehmung für die Bildersammlung des Kaiserhauses: Im Inventar Karls VI. tauchen nämlich zum ersten Mal die Bilder von Rembrandt und Hals auf, die heute in Wien sind. Die Beziehungen zum protestantischen Holland waren ja bis jetzt nicht sehr eng gewesen, nun aber, durch die Kriegs-Allianz mit den Holländern und Engländern, scheint er in Besitz dieser Werke gekommen zu sein. Weniger erstaunlich ist, daß Karl aus den spanischen Niederlanden fast alle van Dycks, die wir besitzen, und eine Anzahl von Rubens-Bildern nach Wien brachte.
Obwohl Karl in seinen kriegerischen Unternehmungen Erfolg hatte — Philipp V. mußte einmal sogar aus Madrid flüchten —, so unterlag er letzten Endes doch. England machte infolge des frühen Todes Kaiser Josefs I. (1711) nicht mehr in der Allianz mit, Karl verlor sein Hauptland Spanien, in dem sich nun die Bourbonen etablierten. Ihm blieben aber die europäischen Nebenländer Spaniens, nämlich die Niederlande, Mailand, Neapel, Sardinien und Mantua. (England bekam übrigens damals Gibraltar, das es ja heute noch besitzt.) Zwischen dem Kaiser und Philipp V. kam übrigens kein Friede zustande, weil Karl VI. offiziell nicht auf die spanische Krone verzichtete.
Trotz des Erbfolgekrieges hatte sich Österreichs Großmachtstellung bewährt und gefestigt. Ein äußeres Zeichen dafür war auch die großartige Bautätigkeit, aber auch — was uns enger angeht — ein anderes Ereignis: Karl ließ als Fazit einer jahrhundertelangen Sammeltätigkeit seines

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

Hauses den ganzen Bilderbestand zusammenfassen und neu aufstellen. Die Bilder waren schon seit Leopold Wilhelm in der Stallburg gewesen, jetzt aber wurden sie neu gehängt und nach barocken Prinzipien gleichsam als Innenarchitektur präsentiert. Ein Prunkinventar in drei Bänden erschien, von A. Storffer als erstes Bildinventar herausgegeben (1720 bis 1733). Den Abschluß dieses Unternehmens markiert das Bild Solimenas, das den Kaiser bei Übernahme des Inventars darstellt.

Auch Karl war, wie sein spanischer Vetter Karl II., der letzte seiner Familie im Mannesstamm. Er hatte den Anspruch auf die spanische Krone nicht aufgegeben, und an seinem Hof war noch immer der Einfluß der Spanier groß. Seit 1713 war der spanische Rat eingesetzt worden, der sich mit der Verwaltung von Neapel usw. beschäftigte. Dieser Einfluß erlosch jedoch durch die Verbindung mit Lothringen, als nämlich Karls Tochter, die spätere Kaiserin Maria Theresia, Franz Stephan von Lothringen heiratete. Das brachte eine Umorientierung in der Sammeltätigkeit mit sich. Schon Leopold I. war zwar kunstinteressiert, aber mehr der Musik zugeneigt — er war selbst Komponist — ebenso sein Sohn Josef I. Karl wieder war eher für die Wissenschaft und Technik interessiert, die Lothringer aber eindeutig nur an den Naturwissenschaften. Und wenn auch Maria Theresia unter anderem die Erwerbungen der riesigen Rubens-Altäre der Wiener Galerie tätigte, Caravaggio erwarb und Aufträge an B. Bellotto gab, Josef II. der Galerie im Oberen Belvedere einen neuen Platz verschaffte, außerdem das Sammeln holländischer Malerei in größerem Umfang aufgenommen wurde, und wenn später Franz Joseph das Kunsthistorische Museum erbauen ließ und ebenfalls Erwerbungen aller Art durchführte, so hat dennoch die Galerie ihr Gepräge vorher erfahren, nämlich in der Zeit, als noch der spanische Zweig des Hauses Österreich regierte.

Der große Ansporn ist von der spanischen Linie des Hauses Österreich ausgegangen. Und wenn später die großen Sammler und Gründer unserer Galerie, wie Rudolf II. und vor allem Leopold Wilhelm, keinerlei Ansporn mehr benötigten, denn ihre Sammelleidenschaft war völlig genuin, so hat ihr Kunstgeschmack doch von dieser Seite seine Prägung erfahren. Das macht die Besonderheit der Wiener Galerie aus und das macht sie auch dem Prado so verwandt. Das spürt man um so mehr, wenn man sich aus dem Prado diejenigen Bilder wegdenkt, die erst ab 1700, nach dem Aussterben der spanischen Habsburger, erworben wurden, also z. B. die Werke Grecos, die erst unter den Bourbonen gekauft wurden und die heute für den Prado so charakteristisch sind, ebenso wie die nationalspanische Malerei, wie z. B. die Bilder Goyas.

Damit wäre die eingangs gestellte Frage nach der besonderen Struktur unserer Galerie beantwortet und wir können uns der letzten zuwenden. Was bedeutet die Galerie dem heutigen Betrachter? Seine Haltung kann natürlich nicht dieselbe sein wie die ihrer fürstlichen Begründer aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Denn erst zu Ende des 18. Jahrhunderts beginnt sich eine Betrachtungsweise anzubahnen, die sich als die Grundlage der heutigen herausstellen wird. Sie wird hervorgerufen durch Kaiser

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

Josef II., Sohn der Kaiserin Maria Theresia. Zwei Umstände, die zueinander in Relation stehen, sind dafür hauptsächlich verantwortlich: einerseits die geistigen Grundlagen der Aufklärung, die in ihrer Folge das alte System des absolutistischen Regimes beenden, und andererseits, damit im Zusammenhang, die tiefe Ermattung der künstlerischen Kräfte im Klassizismus. Aristokratie und Kirche, bis dahin die Hauptauftraggeber der Kunst, verlieren ihre absolute Vorrangstellung, das Bürgertum hingegen gewinnt darin allmählich an Bedeutung. Diesem Vorgang entsprach auch in der bildenden Kunst ein Stil-Umschwung, an dessen Ende, durch theoretische Schriften untermauert, als erste historisierende Kunstrichtung der Klassizismus einsetzte. Die Aufklärung erwartete vom Menschen als vernunftbegabtes Wesen, daß er diese ohne Einschränkung zu seiner geistigen und moralischen Höherbildung nutzen müsse, und auch die Kunst sollte zur Erreichung derselben Ziele mitwirken.

Kaiser Josef II., mit allen Theorien und Meinungen seiner Zeit vertraut, faßte für die kaiserliche Galerie einen neuen, bis dahin einmalig dastehenden Entschluß. Zunächst ließ er sie, barockes Standessymbol, auflösen und aus der „Stallburg" in das viel geräumigere Schloß Belvedere übertragen. Dort wurde sie nach völlig neuen Gesichtspunkten aufgestellt, die zusammengehörigen Malerschulen zusammengestellt, chronologisch geordnet und nach dem Wissen der Zeit eine Art von Entwicklung der Malerei darzustellen versucht. Im zu dieser Neuaufstellung erschienenen ersten Galeriekatalog vom eigens nach Wien berufenen Mechel steht deutlich, welchen Zweck man mit ihr verfolge: „Der Zweck alles Bestrebens ging dahin, dieses schöne Gebäude so zu benützen, daß die Einrichtung im Ganzen so wie in den Teilen lehrreich und sichtbare Geschichte der Kunst werden möchte. Eine solche große, öffentliche, mehr zum Unterricht noch als nur zum vorübergehenden Vergnügen bestimmte Sammlung, scheint einer reichen Bibliothek zu gleichen, in welcher der Wißbegierige froh ist, Werke aller Arten und Zeiten anzutreffen, nicht das Gefällige und Vollkommene allein, sondern abwechselnde Kontraste, durch deren Betrachtung und Vergleichung — den einzigen Weg, zur Kenntnis zu gelangen — er Kenner der Kunst werden kann."

Wesentlich an dieser Neuordnung der Gemäldegalerie war, daß sie schon im Jahr 1781 als erste Galerie Europas für das allgemeine Publikum zugänglich und zu einer öffentlichen Sammlung gemacht wurde. Zum ersten Mal ist die große Kunst, soweit sie sich außerhalb der Kirchen befindet, für die gesamte Bevölkerung zugänglich. Was das bedeutete, kann man sich heute nicht mehr vorstellen. Es war ja noch immer alles Besitz des Herrscherhauses und bürgerliche Galeriebesucher wirklich nur Besucher bei einem illustren Gastgeber. Neben der Bewunderung der Kunstschätze und der Ehrfurcht und Scheu vor der kaiserlichen Atmosphäre wird ihm aber das neue Gefühl eines gesteigerten Selbstbewußtseins zugewachsen sein: er beginnt allmählich Anteil zu haben an neuen Werten.

Unter der langen Regierung Kaiser Franz Josephs I. (1848—1916) macht

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

die Betrachtungsweise und Einschätzung der Gemäldegalerie abermals eine Wandlung durch. Die didaktische Einstellung der Aufklärung zur Kunst, die allmählich zu einem Kunstkennertum geführt hatte, beginnt sich zur Kunstwissenschaft auszuweiten. Die Konservatoren der Gemäldegalerie, die bisher immer Maler gewesen waren, sind gegen Ende des 19. Jahrhunderts Kunsthistoriker. Nach dem Willen Franz Josephs sollten also die kaiserlichen Sammlungen wissenschaftliche Institute mit der Aufgabe der Erforschung der betreffenden Sachgebiete sein.

Der inneren Umgestaltung entsprach eine äußere: Ungefähr 100 Jahre nach der Aufstellung der Galerie im Belvedere wird nun zum ersten Mal für die kaiserlichen Kunstsammlungen ein eigenes Gebäude errichtet, ein Museum, das 1891 eröffnet wird. Gleichzeitig entsteht als genaues architektonisches Pendant dazu, dem Kunsthistorischen gegenüber, das Naturhistorische Museum.

Josef II. hatte die Galerie im Belvedere unterbringen lassen, weil es ihm unter anderem auch seiner Größe wegen dafür geeignet erschien. Das Kunsthistorische Museum wurde umgekehrt eigens für die Kunstsammlungen und speziell für die Galerie, die den größten Raum einnimmt, gebaut. Schon bei der Planung des Gebäudes nahm man auf die bestmögliche künftige Unterbringung der Bilder Bedacht. Gemäß der steigenden Bedeutung und Erweiterung sowohl der Sammlung wie der Erkenntnisse der Kunstwissenschaft sollte dem Publikum in übersichtlichster Weise die Geschichte der Malerei vorgeführt werden. Gleichzeitig verfaßte aber der erste Galeriedirektor im neuen Haus, Eduard von Engerth, einen dreibändigen, umfangreichen Katalog, der durchaus den damaligen Wünschen entsprach, alle damals bekannten Forschungsergebnisse verarbeitete und noch heute als Grundlage dienen kann.

Die Epoche nach dem Ende des Ersten Weltkrieges und dem Ende der Monarchie, also zwischen 1918 und 1938, die Zeit der Ersten österreichischen Republik, brachte, wie nicht anders zu erwarten, nach den außen- und innenpolitischen Umwälzungen auch für die Galerie charakteristische Veränderungen.

Die Kunstsammlungen waren nunmehr als Eigentum der Republik auch zum Eigentum des Volkes geworden. Die höchsten Stellen der Kunstverwaltung gingen aus den Händen der Aristokratie in die des Bürgertums über. Das gesteigerte Fachwissen der Konservatoren, die neuen Kenntnisse zur Geschichte der Malerei sowie das Bildungsbedürfnis ganz neuer Schichten der Bevölkerung bilden den Motor zum Einsetzen einer Volksbildung und Kunsterziehung auf breitester Basis: Die Galerie wird zur Lehranstalt für die gesamte Bevölkerung.

Die Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges schufen ganz neue Situationen, deren Folgen uns in der Gegenwart beschäftigen. Die Kunstwerke, während des Krieges geborgen, konnten auch nachher in dem von Bomben schwer beschädigten Kunsthistorischen Museum nicht gezeigt werden. Dieser Umstand und die damalige unsichere politische Lage Österreichs war maßgebend dafür, eine 1946 beginnende jahrelange Ausstellungstournee ins Ausland zu unternehmen. Eine Auswahl von Meister-

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

werken der Galerie (wie anderer Sammlungen des Museums) wurde Jahre hindurch in allen Hauptstädten Westeuropas und Amerikas einem begeisterten, nach Kunst ausgehungerten Publikum gezeigt. Als die Bombenschäden des Kunsthistorischen Museums behoben und in den fünfziger Jahren die Gemälde endlich wieder etappenweise in ihre alte Behausung einziehen konnten, von den Wienern begeistert begrüßt — hatte sich bereits in ganz West- und Mitteleuropa eine hektische Ausstellungstätigkeit etabliert. Ein neuartiges und alle Werte vermischendes Verhältnis des Publikums zur Kunst war die Folge.

Zunächst war das Bedürfnis nach alter Kunst und speziell nach den eigenen, so lange entbehrten Schätzen überall ein echtes. Man erkannte, daß Kunst kein Luxus, sondern eine Notwendigkeit des Lebens ist. Neben den zahlreichen Ausstellungen, die eine sachlich zusammenhanglose Auswahl von Meisterwerken zeigten, daher nur spektakulären Charakter hatten, kam es zu vielen wissenschaftlich sehr ergiebigen Manifestationen, die entweder bestimmte Meister oder bestimmte bisher wenig erforschte Epochen behandelten.

Die Ausstellungen hatten und haben enormen Publikumszuspruch. Der Durchschnittsbesucher aller dieser Expositionen ist aber nicht der Kunstfreund der Vor- und unmittelbaren Nachkriegszeit, sondern der Tourist, der Kunstkonsument, eine Erscheinung, die erst in den letzten Jahrzehnten aufgetreten und bekanntlich ein Phänomen des Wohlstands ist. Der Kunstkonsument — kein Einzelindividuum, sondern Teil einer Massenerscheinung — besucht auch ohne ausgesprochenes Kunstinteresse Ausstellungen und Museen. Er macht dies aus mehreren Gründen, unter denen zwei besonders signifikant sind. Erstens ist die Beschäftigung mit Kunst — sei es das Sammeln von Bildern oder wenigstens von Volkskunst, sei es der Erwerb von Kunstbüchern — wieder ein Standessymbol geworden. Diesmal nicht so sehr eines gesellschaftlichen Standes (wie seinerzeit der Aristokratie), sondern eines Standes, der aus den besseren Lebensverhältnissen heraus wächst, und sowohl den Kleinbürger wie den Proletarier als Träger haben kann. Das Kunstinteresse dieser Gruppen ist oft — nicht immer — sehr oberflächlich und wird eben nur des neuen gesellschaftlichen Standards wegen unterhalten.

Die Möglichkeit zu diesem Verhalten kommt aber nicht allein vom Geld, sondern hat tiefere Gründe. Fast sämtliche wissenschaftliche Disziplinen, allen voran aber die naturwissenschaftlichen, haben durch und nach dem Krieg eine nie dagewesene Vertiefung und Erweiterung erfahren. Die neuen Erkenntnisse bleiben nicht den Fachkreisen allein vorbehalten, sondern werden in leichtfaßlicher Form mit Hilfe der Massenmedien —Rundfunk, Fernsehen, populäre Publikationen — auf schnellstem Weg bekannt gemacht. Von der allgemeinen Verwissenschaftlichung des Lebens ist auch die Kunstgeschichte als Fachwissenschaft und in ihrer Form als Populärwissenschaft mitgerissen worden. Die Produktion an Kunstbüchern ist sehr groß. In oberflächlicher oder weniger oberflächlicher Art, mit zahlreichen Abbildungen und (mit Ausnahme der reinen Fachpublikationen) mit wenig Text ausgestattet, ver-

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

mitteln sie schon beim reinen Durchblättern eine gewisse Information. Erst durch die popularisierte Wissenschaft, die alle Altersstufen und Zweige der Bevölkerung erfaßt, und erst durch den Glauben an die Allmacht der Wissenschaft überhaupt, wird, soweit es die Kunst betrifft, ein Kunst-Touristentum und das damit verbundene Statuswesen überhaupt erst ermöglicht.

Abgesehen von dieser großen Masse bewußt erzeugter Kunstkonsumenten, die Museen und Ausstellungen überschwemmen, gibt es aber noch immer, wenn auch bereits selten, den Kunstfreund im wahren Sinne des Wortes. Aber auch dieser ist durch die allgemeinen Veränderungen nicht unbeeinflußt geblieben. Wie gesagt, stehen in der allgemeinen Wertung die Naturwissenschaften heute an erster Stelle. Und nicht nur das, man versucht ihre Methoden auch auf geisteswissenschaftliche Disziplinen anzuwenden. Jede größere Galerie hat selbstverständlich ein Röntgenlaboratorium und bedient sich der Ultraviolett- und Infrarotstrahlen zur Untersuchung von Bildern, beschäftigt womöglich einen Chemiker zur Analyse der Farben und Malmittel usw., alles Verfahren, die als Hilfsmethoden durchaus brauchbar sein können. Leider verleiten diese untrüglich erscheinenden Methoden besonders den Laien, ein Bild, ein Kunstprodukt, dessen Wesen aus ideellen Werten besteht, als ein physikalisch-chemisches Gebilde, sozusagen als ein Produkt der Natur anzusehen — was es nebenbei ja auch ist. Man versucht sogar die Qualität eines Bildes auf diesem Weg festzustellen. Der interessierte Laie weiß, wenn auch oberflächlich, von allen diesen neuen Methoden und erwartet sich Wunder davon, die nie eintreffen. Damit wälzt er aber zur Hälfte die Verantwortung für die Beurteilung von Kunstwerken von sich ab und unterwirft sich dem Urteil von artfremden Wissenschaftszweigen, die nur als Hilfsmittel dienen, nie aber das eigentliche Urteil ersetzen können.

Der Museumsfachmann, der für die Haltung des Laien mit verantwortlich ist, wird leider auch bisweilen von der Verwirrung der Disziplinen kaptiviert. Vielleicht steckt auch manchmal die Befürchtung dahinter, er könnte als Kunsthistoriker nicht mehr aktuell genug sein im Zeitalter der Raumforschung.

Als Parallelerscheinung dazu gibt es aber auch eine erhöhte Tätigkeit echter Kunstforschung. Neben den herkömmlichen Methoden gewinnt dabei die soziologische und wirtschaftsgeschichtliche Betrachtungsweise der Kunst an Bedeutung. Auch hier liegen übrigens oft Gefahren falscher oder übereilter Anwendungsweisen. Trotzdem ist nicht zu leugnen, daß gerade dadurch das Wissen um die alte Kunst viele neue Aspekte und Erkenntnisse erhält. Man weiß sehr viel und das Publikum will es auch wissen. Nicht so sehr wie früher ist es allein an einer ästhetisch-analytischen Betrachtung des Kunstobjektes interessiert, es sieht vielmehr im Kunstgegenstand ein archäologisches Objekt, das ihm zur Gewinnung eines Gesamtbildes der Vergangenheit verhelfen soll, zu welchem Zweck ihm sämtliche Methoden anwendbar erscheinen.

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

Im Galeriebesucher, der bewußt die Säle einer großen alten Galerie wie der Wiener durchwandert, kann nun ein gewisses Gefühl des Unbefriedigtseins entstehen. Er führt sein Unbehagen auf alle möglichen Ursachen zurück: Symmetrische oder asymmetrische Hängung der Bilder, zu große oder zu kleine Anzahl, zu schlechtes Licht, zu große oder zu kleine Räume usw. Alles Äußerlichkeiten, die den Kern nicht treffen. Oder er beklagt sich darüber, daß es, wie in Wien, kein italienisches Trecento gäbe, oder keinen Leonardo usw.

Das hat in Wirklichkeit folgendes zu bedeuten: Durch die zahllosen allgemeinverständlich gehaltenen Kunstpublikationen und Kunstgeschichten, betrachtet der Besucher unwillkürlich die Bilder einer Galerie als Reproduktionen zur Geschichte der Malerei und erwartet unbewußt Vollständigkeit der Kunstentwicklung wie in einem Buch.

Dazu kommt außerdem, daß jede Zeit ihre Moden hat und derzeit die Kunst des frühen Mittelalters sehr geschätzt wird. Nun kann aber keine noch so große Galerie Vollständigkeit bieten, weil ja die Gesichtspunkte der Sammler früher andere waren als heute. Der Besucher wird daher nicht so sehr durch die Menge der Bilder oder durch die Art der Aufstellung verwirrt, sondern durch die scheinbare Unordnung, die aus der jeweiligen Unvollständigkeit der Sammlung zustande zukommen scheint. Kunstgeschichte nach Reproduktionen zu betreiben ist viel einfacher!

Aus dem allen resultiert für den Musealbeamten die Aufgabe, seine Sammlung so ausführlich als möglich zu zeigen. Nicht nur die Hauptmeister, sondern auch diejenigen zweiter Güte, die für die Entwicklung genau so wichtig sind, sofern sie nicht unter einen gewissen Grad von Qualität absinken. Die Voraussetzung dazu ist natürlich der notwendige Platz. Alle kunsthistorischen, oft sehr komplizierten Zusammenhänge müssen derart herausgearbeitet werden, daß für das Publikum der größte Gewinn an Erkenntnis und damit Ordnung entsteht. Dazu sind als Behelfe genau gearbeitete Kataloge notwendig, außerdem aber noch Führer, die in der Art von kurzen, aber präzisen Handbüchern auf die speziellen Eigenarten der Galerie eingehen müßten. In diesen Führern müßte ganz besonders ein spezielles Kapitel berücksichtigt werden. Bekanntlich hat in der Nachkriegszeit die Ikonographie und die Iconologie als neue Hilfswissenschaften der Kunstgeschichte unerhört an Bedeutung gewonnen. Speziell für bestimmte Epochen bereichern sie das Wissen um die Bedeutung des Bildes. Sie haben außerdem den Vorteil, auf dem Umweg über mühevolle Forschungen dem Betrachter ein ursprüngliches, naives Anschauen von Bildern wieder zu gestatten: nämlich nach dem Sinn und Inhalt der Darstellung.

Alle diese Maßnahmen werden nun das Unbehagen des aufmerksamen Besuchers vermindern, aber nicht ganz beseitigen. Denn offenbar liegt der eigentliche Grund hierfür wo anders. Es scheint nämlich, daß es nicht die Kunst selbst ist, die das Publikum interessiert, sondern nur das *Wissen* über die Kunst. Sein Weg zur Kunst führt durch ein möglichst großes Wissen über sie. Die moderne Kunst ist zu esoterisch und

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

zu intellektuell, um eine Hilfe zu einem unmittelbaren Kunstverständnis zu geben, sie bedarf ja erst recht einer Anleitung, um sie verstehen zu können. Es ist also sowohl bei Betrachtung alter wie neuer Kunst hauptsächlich der Intellekt beteiligt, wenn auch in beiden Fällen auf verschiedene Weise. Die Vorherrschaft des Intellekts, des Wissens ist jedoch in einem unmittelbaren fraglosen Verhältnis zur Kunst, einem inneren, gemüthaften Beteiligtsein abträglich. Denn Wissen schafft Distanz, um so mehr gegenüber einem Kunstwerk, das vor allem aus dem nicht-intellektuellen Bereich der Imagination stammt und ganz wesentlich aus diesem auch verstanden wird. Und so gelangen wir paradoxerweise zu dem Schluß, daß trotz ständig wachsender Besucherzahlen, trotz steigender Bildung des Publikums in Kunstsachen dennoch das unmittelbare Verständnis für Kunst keineswegs im selben Verhältnis wächst, sondern abnimmt.

Wir haben in Wien eine Tradition zu wahren. Man hat sich hier — es sind schon fast 200 Jahre her — zum ersten Mal in Europa Gedanken gemacht über die Erziehung zur Kunst. Man hat sogar damals nach dem Wiener Vorbild in Deutschland, Frankreich und Italien diese Gedanken und Methoden übernommen. Es scheint nun als wäre das damals erstellte, von der Aufklärung diktierte Programm heute zur Gänze erfüllt, und als wäre nichts anderes mehr zu tun, als es zu perfektionieren. Tatsächlich bleibt jedoch kaum etwas anderes übrig, als diese Perfektionierung des Wissens über Kunst voranzutreiben. Denn Wissen, so sollte man meinen, hat noch nie geschadet. Was aber, wenn dieses Wissen letzten Endes von der Sache selbst wegführt, weil es sie ja nur umschreibt und nie in die Mitte trifft?

Wie das Spiel, so hat auch Kunst mit dem Umsetzen und Neu-Erschaffen der Wirklichkeiten des Lebens zu tun. Dieses nie endende und in tausend Variationen immer wieder unternommene deutende Neuschaffen der Welt, ist zur Bewältigung und erweiterten Bewußtmachung der menschlichen Existenz notwendig; ein Prozeß, an dem Künstler wie Publikum gleichermaßen beteiligt sind. Wie außerordentlich dringend aber diese Notwendigkeit ist, erfaßt einerseits der Künstler, und andererseits derjenige, der Kunst entbehren muß, dem sie genommen wird. Erst dann wird er draufkommen, wie lebenswichtig diese zweite Welt ist, die sich der Mensch selbst geschaffen hat.

Wollte man aus dieser Überlegung die Konsequenzen ziehen, so müßte man eine gewissermaßen anti-aufklärerische Stellung beziehen und die Museen zusperren oder sie nur einmal in der Woche öffnen oder Eintrittspreise in der Höhe von Opernkarten verlangen. Das geht nun auch wieder nicht. Erstens würde man den echten Kunstliebhabern, die es ja immer noch gibt, etwas nehmen, was ihnen zusteht. Und zweitens darf man nicht übersehen, daß der anderen, viel größeren Kategorie von Besuchern, den Konsumentenmassen, eine sehr wichtige Funktion zukommt. Es ist doch so, daß steigender Konsum irgendeines Produkts ein steigendes Bedürfnis nach sich zieht und umgekehrt. Dieser Prozeß

© Bundesministerium f. Wissenschaft und Forschung; download unter www.zobodat.at

besitzt große Überzeugungskraft. Steigender Konsum verleiht einer Sache den Anschein von Notwendigkeit. Sobald die Notwendigkeit eines Sachverhaltes erwiesen ist, ist auch sein Bestand gesichert — falls nicht irgendwo eine stärkere Notwendigkeit entsteht!

Also ist die Funktion des Kunst-Konsumententums diejenige nachzuweisen, daß Kunst notwendig ist und ihr Bestand und Weiterbestehen in Museen, Galerien usw. ein absolutes Erfordernis ist. Dieser Nachweis hat an die Adresse aller derer zu gehen, die von höchster Stelle angefangen, die Verantwortung für alles Kunstwesen tragen und die ja im übrigen auch daraus profitieren.

So ist also der Kunstkonsument — dem wir das wahre Kunstverständnis absprechen — dennoch derjenige, der den Weiterbestand von Museen und Galerien sicherstellt, ihre eminente kulturelle Notwendigkeit bestätigt und — auch das ist paradox — für den Kunstliebhaber, der in aller Stille sich seiner Galerie erfreuen will, durch seine lärmende Präsenz ihm eben jene Stille garantieren kann.

Aus diesen Betrachtungen geht hervor, wie mehrdeutig heutzutage ein ursprünglich höchst einfacher Vorgang, nämlich der Besuch einer Galerie ausgelegt werden kann. Daß diese Mehrdeutigkeit Gefahren vorausahnen läßt, dieses unguten Gefühls kann man sich freilich nicht erwehren.

ZOBODAT - 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: 2

Autor(en)/Author(s): Klauner Friederike

Artikel/Article: Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums 7-25