



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die Belverderegalerie in Wien.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

mit adverbialen Zusätzen auf, so daß sie schlechterdings nur als Adjectiva und Partizipia geföhlt werden können, so mögen sie mit dem kleinen Buchstaben zufrieden sein. Was soll aber dann geschehen, wenn — was ungemein häufig vorkommt — beide Fälle mit einander vereinigt erscheinen? Man nehme folgende Beispiele, die wir der Kürze wegen nicht erst falsch, sondern gleich so schreiben, wie sie verständigerweise überall geschrieben werden sollten: das unbedeutende, in der Eile hingeworfene — etwas selbstverständliches, mit Händen greifbares — etwas großes, der ganzen Menschheit ersprießliches — die Forderung des volkstümlichen, stark individuellen — der Charakter des disziplinierten, alle Willkür ausschließenden — eine nach dem pikanten, noch nicht dagewesenen haschende Phantasie — mit Verzicht auf das verlorene und zu unsrer Sicherheit unbedingt notwendige u. s. w.

Man sieht aus diesen Beispielen — und dies zu zeigen war der Zweck auch unsers Zusazes — wie sehr es sich empfehlen würde, die großen Anfangsbuchstaben im Deutschen entweder ganz fallen zu lassen oder wenigstens auf die wirklichen Substantiva zu beschränken. Wir wären geneigt, der letztern Maßregel den Vorzug zu geben, nach dem Grundsatz, daß der, der reformiren will, nicht mit isolirten Theorien kommen darf, sondern die bei der Masse herrschende Praxis benutzen muß, oder wie Goethe einmal an Zelter schreibt, als dieser mit dem Kopfe durch die Wand wollte: „Zu dem Guten, von dem wir überzeugt sind, die Menschen zu bewegen, dürfen wir uns nicht unsrer Argumente bedienen, sondern wir müssen bedenken, was ohngefähr die ihrigen wären.“

* * *



Die Belvederegalerie in Wien.



as Stilleben, welches die kaiserlichen Kunstsammlungen in Wien lange Zeit hindurch geführt haben, ist in den letzten Jahren einer erfreulichen Regsamkeit gewichen. Die neuen, von Semper entworfenen, von Hasenauer leider sehr „selbständig“ zu Ende geführten Museumsgebäude ermöglichen endlich die Vereinigung und systematische Anordnung der bisher zersplitterten, in der Hofburg, dem obern und dem untern Belvedere untergebrachten Kunstschätze; gleichzeitig soll aber auch der wissenschaftliche Apparat hergestellt werden, dessen es zum Studium der Sammlungen bedarf, und den man in Wien bisher schmerzlich vermifzte — ein ebenso großes wie verdienstliches Unternehmen, da die Arbeit für einzelne Samm-

lungen wohl früher in Angriff genommen worden, aber theils unvollendet geblieben ist, theils weder dem Bestande jener, noch dem gegenwärtigen Standpunkte der Wissenschaft mehr entspricht.

Als erste Frucht des von dem Oberstkämmerer Grafen Cremleville inauguirten neuen Systems kommt uns der Katalog der italienischen, spanischen und französischen Schulen in der Gemäldegalerie zu.^{*)} Diesen Namen — Gemäldegalerie — wird die Sammlung wohl künftig führen, da die wie „Cremlevage“ und „Louvre“ in der ganzen Welt eingebürgerte Bezeichnung „Belvedere“ leider ihre Berechtigung und der offizielle Titel „Dritte Gruppe der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“ wenig Aussicht hat, populär zu werden. Es ist ein stattlicher, 570 Seiten und einen Grundriß umfassender Band, welchem noch zwei weitere Bände: Deutsche, Niederländer und moderne Schulen, folgen sollen; mithin ist der Gedanke, den Katalog als Begleiter beim Besuche der Galerie zu betrachten, von vornherein ausgeschlossen. Der Verfasser, Direktor Eduard von Engerth, nennt ihn „beschreibendes Verzeichnis“ und betont ausdrücklich, daß darunter nicht ein catalogue raisonné im Sinne früherer Zeiten zu verstehen sei, da die Kritik dem Beschauer anheimgegeben werde. Das wird niemand tadeln. In einigen andern Beziehungen können wir jedoch der Methode Engerths nicht zustimmen. Wie das Raisonnement, so scheinen uns auch die biographischen Mittheilungen über die Künstler völlig entbehrlich, sobald sie nicht auf neuen selbständigen Forschungen beruhen. Letzteres ist hier nicht der Fall. Für die Italiener, also sieben Achtel der ganzen Schaar, hat Crowe die zum Theil recht umfangreichen Biographien geliefert, die natürlich mit den in seiner doch allgemein zugänglichen Geschichte der italienischen Malerei enthaltenen im wesentlichen identisch sind, beziehentlich auf das vorbereiten, was die etwaige Fortsetzung jenes Werkes bringen wird. Und auch in Betreff der übrigen Lebensbeschreibungen läßt sich ungefähr daselbe geltend machen, was Engerth zur Frage des Raisonnements sagt. Für einen Katalog genügt Name, Beiname, Geburts- und Todesjahr des Meisters, während die Geschichte des Bildes selbstverständlich hochwillkommen ist. Durch Weglassung der Biographien wäre ein sehr bedeutender Raum erspart worden, von dem ein geringer Teil sich anderweitig hätte nützlich verwenden lassen. Herr von Engerth besitzt nämlich eine Abschrift des Inventars der Gemäldesammlung, welche einst der Königin Christine von Schweden gehört hatte, 1722 von dem Regenten Philipp von Orleans angekauft wurde und nicht wenige Stücke aus der einstigen Prager Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. enthielt. Dieses Inventar ist bisher nicht publizirt worden und erscheint auch hier nicht im ganzen Umfange abgedruckt, sondern nur in Gestalt einer Auswahl derjenigen Gemälde,

^{*)} Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis von Eduard R. v. Engerth. I. Band. Wien, Selbstverlag der Direktion, 1882.

über deren frühere oder spätere Schicksale etwas mitgeteilt werden kann. Diese Beschränkung ist sehr zu bedauern, und das Motiv derselben stellt sich als gänzlich unhaltbar dar, wenn man bedenkt, daß gerade die Publizierung des ganzen Verzeichnisses hätte zur Ermittlung von Thatsachen führen können, welche dem Verfasser des Katalogs nicht bekannt waren. Wenn ferner nur zu billigen ist, daß sich Engerth gegenüber dem in neuester Zeit so fleißig betriebenen Umtausen der Bilder vorsichtig verhalten hat, da ja auch auf diesem Gebiete die Mode ihr Wesen treibt und eine Galerieverwaltung deren wechselnden Strömungen nicht unbedingt folgen könnte, ohne die größte Verwirrung anzurichten, so hätten doch bei der Erwähnung abweichender Meinungen über die Autorschaft eines Werkes immer diejenigen Autoritäten genannt werden sollen, welche dasselbe dem einen Meister ab- und einem andern zuerkennen (was beispielsweise bei Morelli-Vermolieff mit Konsequenz nicht geschehen ist), und das Register sollte unter den verschiedenen Namen auf die betreffenden Stücke hinweisen. Der so bescheiden auftretende Verfasser wird diese Ausstellungen nicht ungerechtfertigt finden können. Seine fleißige Arbeit im einzelnen zu besprechen ist hier nicht der Ort. Aber auch einen weiteren Leserkreis dürfte einiges aus der historischen Einleitung interessieren, die vielerlei ganz neues Material beibringt.

Über die Rudolphinische Kunstkammer, mit welcher die kaiserlichen Sammlungen in einem gewissen Zusammenhange stehen, hat ein Prager Schriftsteller vor einigen Jahren dankenswerte Mitteilungen gemacht.*) Rudolf II. bekümmerte sich, wie wir wissen, äußerst wenig um die Regierung seines Reiches, hing vielmehr auf dem Gradstein seinen Neigungen für Künste und Wissenschaften, insbesondere für Alchymie und Astrologie, nach. Die Kunstkammer seines Vaters Maximilians II., der auch schon Sammler gewesen war, ließ er bald nach seinem Regierungsantritt, 1576, nach Prag bringen, und später folgten noch mehrmals Sendungen von Antiquitäten und Gemälden aus Wien; ebenso kamen seines Vaters Antiquarius, der sattfam bekannte Jakob Strada, und dessen Sohn Ottavio an seinen Hof, wo sie umso größern Einfluß gewannen, als eine natürliche Tochter Jakobs die Maitresse des unvermählten Kaisers wurde. Neben diesen beiden kauften zahlreiche Agenten in Deutschland, Italien, dem Orient für den Kaiser auf, was damals für schön, merkwürdig oder wunderbar galt, und Fürsten und Städte, die etwas vom Kaiser erreichen wollten, schenkten ihm Gegenstände für seine Kunst- und Wunderkammer, die nach damaliger Sitte neben Gemälden, Statuen, Waffen, Gold- und Elfenbeinarbeiten, Instrumenten u. dgl. m. auch allerlei Naturalien, Mißgeburten, das Gebiß einer Sirene, Nägel von der Arche Noah u. s. w. aufnahm. Dürers Rosenkranzfest erwarb der Maler Johann von Achen in Venedig, und vier Männer mußten

*) Kulturhistorische Bilder aus Böhmen. Von Josef Svátek. Wien, Wilh. Braumüller, 1879.

es von dort auf ihren Schultern nach Prag tragen; das Bild kam später, wahrscheinlich 1782, an das Kloster Strahow bei Prag. Desselben Meisters Dreifaltigkeitsbild schenkte die Stadt Nürnberg, Graf Rhevenhüller sammelte in Spanien u. s. f. Was der Kaiser besaß, war aber nur für ihn und seine Vertrauten vorhanden, in der Kunstkammer und in den Werkstätten seiner Maler, Krystall- und Edelsteinschleifer (welche letzteren für die Entwicklung der böhmischen Glasindustrie von Bedeutung werden sollten) verbrachte er seine meiste Zeit.

Schon während er noch lebte, wurden seine Sammlungen beraubt, und zwar durch seinen vertrauten Kammerdiener Lang von Langensfels, einen getauften Juden, und dessen Nachfolger Rucky; doch scheinen diese beiden sich vornehmlich an Gegenstände von materiellem Wert gehalten zu haben. 1619 fing man an, die Schätze der Kunstkammer zu Gelde zu machen, welches zur Befoldung der böhmischen Truppen gegen Ferdinand II. gebraucht wurde, und im Jahre darauf machte sich Kurfürst Maximilian von Baiern für die geleistete Hilfe zum Teil ebenfalls mit Kunstwerken bezahlt. 1631 entführte Kurfürst Johann Georg von Sachsen abermals einen beträchtlichen Teil, und nachdem in den folgenden Jahren wieder zahlreiche Gemälde aus Wien und von der 1630 in Mantua gemachten Beute (von welcher der Kastellan des Palazzo ducale noch heute zu berichten pflegt, als ob er Augenzeuge gewesen wäre) nach Prag geschafft worden waren, räumte 1648, kurz vor dem Friedensschlusse, Königsmark noch einmal gründlich auf. Durch den Erzherzog Leopold Wilhelm, den ebenso kunstliebenden wie kriegerischen Bischof von Olmütz, der während seiner Statthalterschaft in den Niederlanden, 1646 bis 1655, unter fortwährenden Kämpfen mit den Franzosen doch Muße gefunden hatte, eine glänzende Bildergalerie, hauptsächlich aus dem Besitze Karls I. von England, zu schaffen, erfuhr die Kunstkammer auf dem Gradschin abermals eine Wiedergeburt. Doch wurde unter Karl VI. vieles davon nach Wien gebracht, während der Kriege unter Maria Theresia anderes nach Dresden, Petersburg und andern Orten verkauft, der Rest 1756 vor den Preußen größtenteils in einen Felsenteller geflüchtet und dort vergessen. Erst 1782, als unter Joseph II. der Gradschin in eine Artilleriekaserne umgewandelt werden sollte, entdeckte man das „zerbrechliche Zeug“ und verschleuderte dasselbe schmählich in öffentlicher Versteigerung: der Kloneustorfo in der Münchener Glyptothek wurde von einem Trödeljuden für 51 Kreuzer Wiener Währung erstanden.

Aus dem Erzählten erhellt bereits, daß die oft wiederholte Behauptung, die Galerie im Belvedere verdanke ihr Entstehen wesentlich der Kunstliebe Rudolfs II. — worauf dann tschechische Patrioten den Vorwurf einer Bereicherung Wiens auf Kosten ihrer Nation begründet haben (als ob die Privatsammlungen des Kaisers je Landeseigentum gewesen wären!) — nur sehr uneigentlich aufgestellt werden kann. Denn gerade die Gemälde, welche im vorigen Jahrhundert von Prag nach Wien geführt worden sind, hatten zum größten Teil lange nach

Rudolfs Tode dieselbe Reise in umgekehrter Richtung gemacht. Engerth hat nun die Entstehung der Wiener Galerie quellenmäßig festgestellt. Vier Bilder gehören der Zeit Karls IV. an, sind aber erst zu Ende des vorigen Jahrhunderts aus der Schloßkapelle der Burg Karlstein in Böhmen nach Wien gekommen. Schon 1556 war der erwähnte Jakob Strada Pfleger der Wiener Kunstammer, und 1558 wurden im sogenannten Augustinergange der Hofburg zehn Räume für die Sammlungen hergerichtet; dort verblieb, was Rudolf II. nicht für Prag entnommen hatte, bis zur Vereinigung der Schätze Karls VI. in der „Stallburg,“ 1728—1732. Die Baiern fanden 1620 in Prag 700 Bilder vor, ebensoviel 1648 die Schweden; der also inzwischen hergestellte Ersatz hat nach Engerths Ansicht teilweise aus Stücken bestanden, welche bei drohender Gefahr nach Wien geflüchtet oder versteckt gewesen waren, teilweise aus kaiserlichem Besitz in Wien und Graz. Das auf Befehl der Königin Christine 1652 angefertigte Inventar weist 393 Bilder aus Prag auf, während das zwei Jahre früher aufgenommene Verzeichniß der auf dem Gradschin verbliebenen Dinge nur zehn Bilder nennt: Dürers Rosenkranzbild, wahrscheinlich von den Schweden zurückgelassen, weil es bei der Vergung vor den Sachsen Beschädigungen erlitten hatte; ein Bild, dessen Nummer es wahrscheinlich macht, daß darunter der noch im Belvedere vorhandene Triumph Cäsars von Giulio Romano zu verstehen sei — es mag versteckt gewesen sein, da die sechs andern zu dem Cyklus gehörigen Stücke von den Schweden entführt wurden; eine heilige Jungfrau mit dem Erzengel Michael; acht Bilder von drei Altären. Außerdem sind nur noch leere Rahmen erwähnt. In Wien waren nach 1631 verblieben und so den Schweden entgangen: die Io und der Ganymed von Correggio, beide aus der Sammlung des Antonio Perez stammend, Parmegianinos Amor als Bogenschnitzer, ebendaher, von Dürer die Dreifaltigkeit, die Marter der Zehntausend, die Madonnen, das Bildnis Max' I., ferner einige altdeutsche Bilder, Werke von Brueghel, Savery und den Malern Rudolfs II.

Bedeutenden Zuwachs erhielt die Kunstammer nach dem Tode Leopold Wilhelms 1662, der alle seine „gemähl, statua's vnnnd heidnische Pfenning alsß das Vornehmste und mir das liebste stuchh von meiner Verlassenschaft“ dem Kaiser Leopold vermacht hatte. Und in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts schritt Karl VI. zur Bildung einer eignen Gemäldegalerie, für welche in der „Stallburg“ elf Zimmer eingerichtet wurden. Hierbei verfuhr man nun, wie Engerth erzählt, auf eigentümliche Weise. Von der an sich ja ganz berechtigten Vorstellung ausgehend, daß Bilder Zimmerschmuck seien, reihte man dieselben nicht nach heutigem Gebrauch an- und übereinander, sondern fügte sie in die durch Rahmenwerk gegliederten Wände ein und schnitt sie je nach Form und Dimension der Felder und Pfeiler zurecht, machte aus den Vierecken Ovale oder Achtecke u. s. w. Zum Glück wurde in den meisten Fällen nur der Hintergrund davon betroffen, und bei der Übertragung der Galerie in das Bel-

vedere haben viele Bilder ihre ursprüngliche Gestalt wieder erhalten. Die Aufstellung in der Stallburg ist bildlich erhalten: Ferdinand von Storffer kopirte sämtliche Wände in Miniatur auf Pergament. Außerdem enthält das *Theatrum artis pictoriae* von Jos. Ant. Brenner, 1728, einen Teil der damaligen Galerie, der Prodromus von Stampart und Brenner dieselbe ganz. Dem Besuch und Studium zugänglich gemacht wurde die Sammlung durch Maria Theresia 1773. Die Einrichtung des einstigen Lustschlosses des Prinzen Eugen von Savoyen, Belvedere, zur Bildergalerie, 1776 angeordnet, kam 1778—1781 zur Durchführung. Die Zahl der Gemälde hatte sich inzwischen bedeutend vermehrt, so durch Austausch zwischen Wien und Ambras in Tirol, wo Erzherzog Ferdinand, der Gemahl der Belslerin, seine berühmte Rüst- und Wunderkammer gegründet hatte, mit der 1663 die Bildergalerie des Schlosses zu Innsbruck (darin u. a. Raffael's Madonna im Grünen) vereinigt worden war; aus den Schlössern in Graz und Preßburg; aus der Erbschaft des Herzogs Karl von Lothringen, des Feldherrn in den schlesischen Kriegen; durch Kauf von den aufgelösten Jesuitenklöstern in Belgien und von der Abtei am Coudenberg (die Altarbilder und andres von Rubens, ferner Sachen von Van Dyck, den Brueghels, Seghers, Crayer u.). Verhängnisvoll für Wien wurde dagegen der zwischen den Brüdern Kaiser Franz II. und Großherzog Ferdinand von Toscana 1792 beschlossene Austausch von Gemälden: Wien erhielt 15, meistens untergeordnete Bilder und gab dafür 28 nach Florenz, wie Dürers Anbetung der Könige, zwei Bilder von Tizian, je eins von Holbein, Giorgione, Rubens, Veronese, Van Dyck, Palma u. 1801 wurde wieder eine größere Anzahl vom Fürsten Albani in Rom und aus Bologna erworben, unter letzteren von Velasquez das Bild seiner eignen Familie.

Vor den französischen Invasionen, 1805 und 1809, war jedesmal ein großer Teil der Schätze des Belvedere geflüchtet worden, da das Schloß außerhalb der Festungswerke lag. Das zweitemal räumte Denon aus, was übrig geblieben war, 401 Bilder, darunter auch solche, die in die Mauer eingelassen waren; Marias Himmelfahrt von Rubens wurde zum Verpaktwerden zersägt. Jüger, damals Galeriedirektor, glaubte, nach dem Friedensschlusse und der Vermählung Napoleons mit einer Erzherzogin könne der Raub zurückverlangt werden, allein die Regierung scheint einen Schritt, dessen Erfolglosigkeit sie einsehen mußte, nicht erst gethan zu haben. Auch 1815 gelang es nicht, sämtlicher Stücke wieder habhaft zu werden, 30 blieben zurück, teils in Pariser Kirchen, wo sie wahrscheinlich nicht sofort ausgeforscht werden konnten, teils in Provinzstädten; Engerth beklagt hauptsächlich den Verlust zweier Zeichnungen Dürers.

Seitdem hat bis auf die jüngste Zeit die Galerie keine wesentliche Veränderung erfahren.