

## Der Wiener Kunstmarkt der Zwischenkriegszeit

Die meisten Untersuchungen zur bildenden Kunst der Wiener Zwischenkriegszeit widmen sich Kunsthändlern, Sammlern und Mäzenen, Künstlern, Vereinigungen, Kunstrichtungen, öffentlichen Förderungen, Ausstellungen, Museen, der akademischen Kunstgeschichte oder der Kunstkritik.<sup>1</sup> Der Kunstmarkt selbst jedoch, der Austausch von Kunstwerken, Geldwerten und Leistungen zwischen all den beteiligten Personen, Institutionen und Unternehmen, wurde bislang nicht thematisiert, wohl aus forschungspragmatischen Gründen.<sup>2</sup> Die Untersuchung einzelner Teilbereiche kann jedoch nicht einmal deren Binnenlogik erklären, geschweige denn das Funktionieren des Kunstmarktes selbst. Die Ankaufspolitik der Museen etwa ist ohne Analyse der Sammeltätigkeit von Adel und Bürgertum nicht zu verstehen; die künstlerische Produktion bleibt ohne Untersuchung von Kunstkritik und Auftraggebern ein Mysterium. Daher scheint es notwendig, eine Forschungsperspektive zu entwickeln, die gleichzeitig mehrere, am besten alle Marktfaktoren berücksichtigt. Dies versucht der vorliegende Artikel. Sein Ausgangspunkt sind nicht Theorien, sondern empirische Befunde.

### Bildende Künstlerinnen und Künstler

1938 lebten in Österreich nach Carry Hauser, einem österreichischen Künstler, etwa 1.200 bildende Künstler, davon 800 allein in Wien.<sup>3</sup> Um zu zählen, muss man wissen, wer ein Künstler ist. Doch es gab Künstler ohne und mit Nebenberuf (als Lehrer etwa oder Restauratoren) und viele Abstufungen zwischen Profession und Dilettantismus, hoher Kunst und Massenproduktion, Tradition und Avantgarde. Künstler verkauften ihre Werke mehr oder weniger an Firmen, an kleine Kreise von privaten Sammlern, an öffentliche Museen und/oder gar nicht. Wie die Möglichkeiten, Künstler zu sein, variierten auch die Möglichkeiten, Künstler zu zählen. Das 1926 erschienene *Handbuch des Kunstmarkts* verzeichnete für Wien 513 Maler und Graphiker, 98 Bildhauer, 87 Kunstgewerber und 368 Architekten; die Frauenanteile

waren 25, neun, 74 und fast null Prozent.<sup>4</sup> Die Zählungskriterien sind nicht transparent, die Kategorisierungen der staatlichen Volkszählungen auch mit Hilfe der amtlichen Publikationen nicht nachvollziehbar. Zwar wird in den Rubriken »Bildende Künstler«, »Kunstgewerbler« und »Architekten« zwischen selbständigen und angestellten Berufsträgern unterschieden, doch bleiben die Fragen von Haupt-, Neben-, Einfach- und Mehrfacherwerb ungeklärt.

*Tabelle 1: Zahl der Künstler nach den Volkszählungen 1923 und 1934<sup>5</sup>*

	Bildende Künstler <sup>6</sup>		Kunstgewerbler		Gew. Bildh.	Architekten <sup>7</sup>
	1923	1934	1923	1934	1923	1934
<b>In ganz Österreich</b>	–	<b>2289</b>	–	<b>884</b>	<b>849</b>	<b>1354</b>
Männlich	–	1821	–	217	–	1330
Weiblich	–	468	–	667	–	24
Selbständige in %	–	85,6	–	40,9	–	65,5
Angestellte in %	–	14,3	–	26,1	–	34,5
F. d. Industrie tätig	–	112	–	597	–	1234
Arbeiter in %	–	–	–	31,6	–	–
Lehrlinge in %	–	–	–	0,6	–	–
<b>In Wien<sup>8</sup></b>	<b>1434</b>	<b>1604</b>	<b>1538</b>	<b>650</b>	<b>425</b>	<b>924</b>
Männlich	1122	1250	1160	124	418	905
Weiblich	312	354	378	526	7	19
<b>Selbständig</b>	<b>1242</b>	<b>1357</b>	<b>451</b>	<b>244</b>	<b>122</b>	<b>597</b>
Männlich	973	1062	368	54	121	588
Weiblich	269	295	83	190	1	9
<b>Angestellte</b>	<b>192</b>	<b>247</b>	<b>1087</b>	<b>177</b>	–	<b>327</b>
Männlich	149	188	792	37	–	317
Weiblich	43	59	295	140	–	10
<b>Arbeiter</b>	–	–	–	<b>218</b>	<b>299</b>	–
Männlich	–	–	–	–	294	–
Weiblich	–	–	–	–	5	–
<b>Lehrlinge</b>	–	–	–	<b>4</b>	<b>3</b>	–
Männlich	–	–	–	–	2	–
Weiblich	–	–	–	–	1	–
<b>Arbeitslos<sup>9</sup></b>	–	<b>118</b>	–	<b>157</b>	<b>223</b>	<b>165</b>
Männlich	–	89	–	26	219	160
Weiblich	–	29	–	131	4	5

Die erheblichen Differenzen bei den Zahlen zum Wiener Kunstgewerbe werden nicht auf Berufsumschichtungen, sondern (falls nicht Statistikfehler vorliegen) auf Neudefinitionen von Kategorien zurück zu führen sein. Dies zeigt, dass auch amtliche Definitionen keine geschichtsunabhängige Verbindlichkeit haben. Grenzbeziehungen zwischen Vorstellungen und Festlegungen waren unscharf, denn sie waren umkämpft. Um den Begriff des Künstlers wurde mit ästhetischen wie mit Verteilungsargumenten gestritten, etwa bei den Plänen zu einer nie gegründeten Künst-

lervertretung (Kunst- oder Künstlerkammer):<sup>10</sup> »Eine noch breitere Basis würde die Stellung einer öffentlichen Kunstammer nicht stärken, sondern nur abschwächen; die Grenzen müssen enge gezogen sein oder es gibt überhaupt keine Grenzen mehr. Wollte man alle um ihre Meinung fragen, die sich Künstler nennen, so würden nicht die *wahren* Künstler entscheiden, sondern die große Masse der Pfücher und Dilettanten.«<sup>11</sup> Ebenso wichtig wie diese Unterscheidung waren jene anderen zwischen Haupt- und Nebenerwerbskünstlern und zwischen Berufskünstlern und Amateuren: »*Berufskünstler* [...] leiden Not und haben keine andere Erwerbsmöglichkeit. Die Kunst-Amateure, soweit sie gutes leisten, dominieren ohnehin in einigen Wiener Künstlervereinigungen und haben zu allen Ausstellungen Zugang.«<sup>12</sup>

Der Streit um die Grenzziehung zwischen Kunst und Kunstgewerbe prägte den gesamten Kunstmarkt. Neben unterschiedlichen Vorstellungen von Kunst, vor allem vom Verhältnis von Kunst und Kommerz, ging es dabei wesentlich auch um Geschlechterordnungen. Die berühmte *Wiener Werkstätte* (1903–1932) war die bekannteste von zahlreichen kunstgewerblichen Firmen. Ihr ästhetisches Konzept war höchst umstritten. Adolf Loos etwa polemisierte 1927, moderne Gegenstände seien »nicht nur für eine Oberschicht da, sondern jeden«, und niemand brauche »Architekten, Kunstgewerbeschüler und malende, stickende, Keramiken verfertige, edles Material dilettantisch vergeudende Hofratstöchter oder sonstige Fräuleins aus gutem Hause, die sich unter Kunstgewerbe etwas vorstellen, mit dem man sich sein Taschengeld verdient oder freie Zeit vertreibt, bis man unter die Haube kommt.«<sup>13</sup> Das Wiener Kunstgewerbe wurde vor allem nach 1918 von Frauen dominiert, die hier auch unternehmerisch tätig waren.

Polemik gegen das Kunstgewerbe verband oft die Polemik von Professionisten gegen Amateure<sup>14</sup>, eine männliche Polemik gegen das »Affektierte, Gekitzelte, Falsche, Unechte und vor allem Überflüssige« des »Wiener Weiberkunstgewerbe[s]«<sup>15</sup> und die ästhetisierende Kritik an der »Automatisierung des Geschmacks«: »Einfache, klare und kräftige Männlichkeit, die sich zielbewusst des Zwecks und einer inneren Bedeutung stets bewusst ist, tut uns mehr denn je not. Fort mit den verzärtelten Frauenhänden und den überflüssigen Spielereien verdorbener Phantasien.«<sup>16</sup> Oder in Arthur Roesslers, des Kunstkritikers und Sammlers, Formulierung: »[D]ie Frau [kann] auch als Künstlerin nie zeugen, sondern nur gebären.«<sup>17</sup> Nicht alle Künstler waren derart misogyn. Heinrich Zita etwa unterrichtete ab 1927 Bildhauerei an der *Wiener Frauen-Akademie* und hatte zunächst Bedenken, ob Frauen zur Plastik, der »männlichste[n] der Künste« geeignet seien. Neun Jahre später gab er jedoch zu, dass er seine »ursprüngliche Ansicht« über Bildhauerinnen »gründlich ändern« hätte müssen.<sup>18</sup> Doch insgesamt wurde der Ausschluss von Frauen aus den größten Künstlerverbänden ebenso wenig thematisiert, wie die Geschlechterordnung in der bildenden Kunst in Frage gestellt.<sup>19</sup>

Eine andere Grenze verlief zwischen den Künstlern aus Wien und jenen aus der Provinz. Viele (auch aus den Nachfolgestaaten) zog es in die Hauptstadt. In Wien waren Kunsthochschulen, Regierungsstellen, die größten Museen, die wichtigsten Verbände, Vereine, eine große Zahl an Kunsthändlern und hier lebten auch die meisten Kunstinteressierten. Die Stadt zog traditionell auch das kunstinteressierte Publikum aus den ehemaligen nichtdeutschen Provinzen der zerfallenen Habsburgermonarchie an. Die Hoffnungen der jungen Künstler wurden jedoch meist enttäuscht. »Ich war mehrmals für längere Zeit in Wien, ich glaubte dort Fuß fassen zu können. Fast jeden Morgen ging ich auf ein anderes Unternehmen aus [...] Ganz klein und abgekämpft kam ich abends wieder heim. Es fehlte zwar nicht an Anerkennungen, [aber] bald durchschaute ich das Getue als eine besonders kultivierte, verlogene Gesellschaftsform.«<sup>20</sup> Manche (Rudolf Wacker, Alfred Kubin, Alfons Walde, Anton Kolig, Albin Egger-Lienz) zogen sich aufs Land zurück, wo Künstlervereinigungen wie die *Innviertler Künstlergilde* entstanden, um »den ›Beweis zu erbringen, dass die Kunst kein Monopol der Großstadt ist und jeder künstlerische und kulturelle Auftrieb und Verjüngungsprozeß vom Land ausgeht.«<sup>21</sup>

Auch die für die Wiener Gesellschaft der Zwischenkriegszeit wichtigen politischen Grenzziehungen, etwa zwischen Linken und Rechten sowie Juden und Nichtjuden<sup>22</sup>, galten im Bereich der Kunst. So hatte die *Wiener Secession* um 1931 keine jüdischen Mitglieder.<sup>23</sup> 1934 spaltete sich vom *Werkbund* (mit Josef Frank, Oskar Strnad, Ernst Plischke) ein *Neuer Werkbund* ab, der nun »keine Juden [...] und keine Linken« als Mitglieder hatte.<sup>24</sup> Im Mai 1937 konstituierte sich der *Bund deutscher Maler Österreichs*, der den »Zusammenschluß aller deutschstämmigen Maler Österreichs« proklamierte.<sup>25</sup> Der Verein war im Grunde eine Organisation für illegale NS-Mitglieder oder Sympathisanten.

In der bildenden Kunst waren die Erwerbs- und Berufsmöglichkeiten vielfältig und dementsprechend existierten zahlreiche Kombinationen. 86 Prozent der bei der Volkszählung 1934 registrierten bildenden Künstler – in ganz Österreich wie in Wien – waren selbständig. Die übrigen hatten Anstellungen, zumeist wohl im Staatsdienst, 74 (darunter 16 Frauen) in der »graphischen Industrie«. Die nicht selbständigen 247 Maler in Wien waren großteils als Lehrer tätig (circa 60 in Hochschulen).

Auf Grund der beschränkten öffentlichen Ankäufe in der Zwischenkriegszeit (s.u.) waren die selbständigen Künstler von Sammlern, Kunsthändlern und anderen Auftraggebern abhängig. Theater- und Filmproduktionen<sup>26</sup>, Zeitungen, Verlage, Reklamebüros und Firmen (wie die Wiener Porzellanmanufaktur) setzten Bilder für Produktdesign und Reklame ein. Nur wenige freie Künstler konnten darauf verzichten, als Illustratoren zu arbeiten. Der Wechsel zwischen den Berufen beziehungsweise ihre Kombination hatte nicht nur kategoriale Konsequenzen, sondern auch arbeits- und gewerberechtliche Auseinandersetzungen zur Folge: »Ein Maler erhält

in Österr. keine Gewerbeerlaubnis als Photograph, sondern nur der durch die Handwerkerlehre Verpatzte. Tun dies die Christlichsozialen, so machen die Sozialdem. das Gleiche im Drucker- und Lithographengewerbe.«<sup>27</sup>

Nur wenige (wie Otto Rudolf Schatz, Herbert Boeckl, Willi Nowak, Anton Faistauer oder Carry Hauser) wurden von einem Kunsthändler unter Vertrag genommen.<sup>28</sup> Sergius Pauser erhielt ab 1934 zahlreiche Aufträge vom polnischen Lederfabrikanten Fritz Sinaiberger.<sup>29</sup> Andere mussten mit geringfügigeren Unterstützungen auskommen.<sup>30</sup> Selbst der arrivierte Alfred Kubin, dem es neben Oskar Kokoschka als einzigem gelang, auch am deutschen Kunstmarkt präsent zu sein, klagte 1933 »über eine lausige, ungewisse Zukunft ohne Verleger, Liebhaber und Sammler.«<sup>31</sup>

Vereinzelt reagierten Künstler rasch und nutzen neue kommerzielle Möglichkeiten. Alfons Walde (1891–1958) etwa malte die jeweils neue Wintersportmode und gründete 1927 einen Postkartenverlag. Seine »Landschaftsfabrik« bot Standardmotive in drei verschiedenen Größen, Plakate und Postkarten an.<sup>32</sup> Carry Hauser verband sein Währinger Atelier mit einem Gassenladen, in dem er kleinformatige Drucke und Holzschnitte um zwei Schilling pro Stück verkaufte.<sup>33</sup> Sergius Pauser veranstaltete in seinem Atelier Verkaufsausstellungen.<sup>34</sup>

Ein Teil der Künstler verdingte sich als Lehrer an Gymnasien, Hochschulen oder privaten Kunstschulen, viele gaben auch Privatunterricht. Eine Professur an einer Wiener Kunsthochschule schien vielen höchst erstrebenswert. Doch es gab nur wenige Stellen. Die *Akademie für bildende Kunst* etwa beschäftigte nur 21 bis 30 Lehrer, darunter nur 11 bis 13 Professoren oder Dozenten. Zumeist zerschlugen sich alle »Fieberphantasien von der Wiener Professur.«<sup>35</sup>

So gut wie alle stimmten in der Zwischenkriegszeit überein, dass es die Künstler, zumal materiell, besonders schlecht hatten. Doch über die Ursachen der Notlage sowie über deren künstlerische Konsequenzen gab es keine Einigkeit. Das *Nachrichtenblatt des Zentralverbandes bildender Künstler Oesterreichs* publizierte 1933, in seiner ersten Nummer, die Ergebnisse der Rundfrage: »Halten Sie wirklich die wirtschaftliche Not für die Ursache der großen Interesselosigkeit der heutigen Menschen gegenüber der bildenden Kunst der Gegenwart?«<sup>36</sup> Die Antworten von 19 Politikern, Künstlern, Kunstgelehrten, Journalisten und Kunstsammlern waren unterschiedlich. Keiner sah in der Wirtschaftsnot die einzige Ursache der »Interesselosigkeit«. Die Mehrheit jedoch war wie der oberösterreichische Landeshauptmann Josef Schlegel der Ansicht, die Kunst von heute habe »den Kontakt mit dem Leben und mit den breiten Massen der Bevölkerung verloren«, sie erschöpfe sich in »formalen Versuchen und Problemen«. Ähnlich häufig wurde behauptet, dass andere Interessen (Sport, Technik, Radio, Kino, Politik) das Interesse an bildender Kunst verdrängen würden. Dies sei durch soziale Umschichtungen bedingt, das Publikum jedoch aus ästhetischen wie ökonomischen Gründen nicht mehr in der Lage, Werke

zu würdigen und zu erwerben. Dieses Narrativ enthielt eine modernisierte Künstlerlegende, welche die Qualität von Kunst ursächlich an Genie, Unverstandeneheit und Entbehrung band.<sup>37</sup>

## Künstlerverbände, Kunstvereine

Von der Gründung der *Secession* 1897 bis 1938 existierten zwischen 50 und 70 Künstlervereinigungen.<sup>38</sup> Sie waren zumeist ästhetischen Programmen, Kunstformen oder Regionen verpflichtet. Eine übergeordnete Interessenvertretung aller bildenden Künstler gab es nicht.<sup>39</sup> Die wichtigsten Verbände waren die *Genossenschaft der Bildenden Künstler Wiens (Künstlerhaus, ab 1861)*<sup>40</sup>, die *Vereinigung bildender Künstler (Secession, ab 1897)*<sup>41</sup>, der *Künstlerbund Hagen (ab 1901)*<sup>42</sup> und die *Kunstschau, Bund österreichischer Künstler (1912 bis 1932)*.

Mehr Gewicht hatte für das Unterrichtsministerium die *Ständige Delegation*, die sich aus Repräsentanten dieser Verbände bildete. Sie war Ansprechpartner für Regierungsstellen. Ihre Repräsentativität wurde jedoch von Kritikern bezweifelt.<sup>43</sup> Die *Ständige Delegation* verteidigte ihre Exklusivität: Sie wolle »mit allen jenen Leuten nichts zu tun haben [...], denen Kunst nur Geschäft bedeutet.«<sup>44</sup> In ihr waren Vereine bildender Künstlerinnen nicht vertreten, obwohl die vier Verbände keine Frauen als ordentliche Mitglieder hatten.<sup>45</sup> Auf den Ausstellungen waren Werke von Künstlerinnen quantitativ unterrepräsentiert, und die Veranstaltung ausschließlich weiblicher Kunst gewidmeter Ausstellungen hat die Ausgliederung der Frauen aus dem männlichen Kunstbetrieb eher verstärkt.<sup>46</sup>

Es gab fortwährend Versuche, eine Standesvertretung zu gründen, die alle Künstler vertrat – also auch jene, die nicht den prominenten Vereinen angehörten. So forderten die 1923 neu erscheinenden *Blätter für bildende Künstler. Wirtschaftliche Monatsschrift* die »wirtschaftliche [...] Einigkeit aller Berufskünstler«, obwohl bisher alle Versuche gescheitert wären: »Solch Zerissenheit und Zerfahrenheit, sowohl in künstlerischen als wissenschaftlichen Belangen, herrscht wohl in keiner Gruppe von Kunstbeflissenen oder auch der geistigen Arbeiter, wie gerade unter bildenden Künstlern.«<sup>47</sup> Nicht einmal bei der Durchführung von zwei wichtigen Rahmengesetzen zur Kranken- und Altersunterstützung von Künstlern sei eine Kooperation mit anderen Künstlervereinigungen möglich gewesen. Eine »wirtschaftliche Hauptstelle für bildende Künstler« wäre zu gründen und zwar »durch Errichtung eines Zweckverbandes, dem Abgesandte aller Wiener Kunstvereinigungen angehören und der [...] in allen, die bildende Kunst betreffenden Fragen [...] die gemeinsamen wirtschaftlichen Belange« vertreten soll. Auch einzelne Künstler engagierten sich für die sozialen und ökonomischen Belange des Berufs. Der Maler

Erwin Pendl etwa plädierte in mehreren Publikationen für staatliche Unterstützungen.<sup>48</sup>

Das Problem der Repräsentation gegenüber staatlichen Stellen wurde bis 1934 nicht gelöst. Die Vertretung durch jeweils einen Künstler im Bundeskulturrat und im Staatsrat des Ständestaates war ebenfalls keine zufrieden stellende Lösung effektiv, daher scheiterte zumeist die Durchsetzung von Forderungen nach staatlicher Unterstützung. Ein für 1929 geplanter internationaler Künstlerkongress zur »Schaffung von Standesvertretungen der bildenden Künstler«, der von der *Ständigen Delegation* und dem *Zentralverband* beschlossen worden war, kam nicht zustande, weil die Förderung durch das Ministerium zu niedrig war.<sup>49</sup>

Zur Selbsthilfe veranstalteten die Künstlerverbände zahlreiche Ausstellungen, da nur wenige Kunsthändler zeitgenössische Werke anboten. So kooperierte der *Künstlerbund Hagen* in den 1920er Jahren mit dem Kunsthändler Dr. Otto Nirenstein (1894–1978)<sup>50</sup> und versuchte dabei die Preisgestaltung flexibel und transparent zu halten, etwa 1930 mit einem Verkaufssystem, das Ausstellung und Auktion verband.<sup>51</sup> 1932 versuchte der Bund sogar, Kunstwerke im Tausch gegen Waren und Dienstleistungen für Künstler anzubieten. Die *Vereinigung bildender Künstlerinnen* bot ebenfalls Kunstwerke für »einen gleichwertigen Tauschartikel oder eine entsprechende Arbeitsleistung« an.<sup>52</sup> Auch das *Künstlerhaus* suchte nach alternativen Einkommensquellen und verwendete das Gebäude ab 1931 auch für kommerzielle Zwecke, nachdem es gelungen war, die Widmung des Bauplatzes für ausschließlich künstlerische Zwecke aus dem Grundbuch zu löschen.<sup>53</sup>

Marktmechanismen wurden für Künstler, wenn sie ihre Interessen verletzt sahen, zum Skandal. Und dies war leicht der Fall, denn die durch den Markt regulierten Verteilungskämpfe funktionierten nicht demokratisch. Die einen wurden bevorzugt, die anderen weniger oder gar nicht gekauft, mit dem Erfolg erst stieg die Nachfrage. Wer, wenn nicht einzelne Personen und Einrichtungen, konnten daran schuld sein? Kunsthändlern wurde vorgeworfen, Künstler zu »plündern«, das Dorotheum, das regelmäßig Bilder lebender Künstler aus zweiter oder dritter Hand zu niedrigen Preisen anbot, als rücksichtslos bezeichnet.<sup>54</sup>

## Der Staat als Auftraggeber, Verwalter und Förderer

Der Staat (Bund, Länder, Gemeinden) dominierte die Kunst auf vielfältige Weise.<sup>55</sup> Schon in der Monarchie finanzierte und regulierte der Staat weitgehend die Ausbildungen und damit indirekt auch die Berufszulassungen. Unter dem Titel »Kunstpflge« wurden zahlreiche Künstler als Professoren, Lehrer, Kunsthistoriker und Restauratoren beschäftigt und versorgt. Und der Staat war für den Kunstmarkt

wesentlich: Er legte gesetzlich fest, wie mit Kunst im Inland und ins Ausland gehandelt werden konnte. Er war Auftraggeber, Sammler und Förderer (Preise, Stipendien). Er investierte Steuermittel in Kunstwerke (deren Werte damit gebunden waren, da sie zumeist nie wieder verkauft wurden), in die Künstlerausbildung sowie in Denkmalpflege, Wissenschaft und Museen, die Werke aufbewahrten, restaurierten, öffentlich präsentierten und damit erst als Kunst konsekrierten.

Seit 1899 war im Unterrichtsministerium ein *Kunstrat* als beratendes Organ eingerichtet. Er trat jährlich zusammen, um den Bericht über die »Bewegung des Gesamtkunstlebens«<sup>56</sup> entgegen zu nehmen. Er beriet über staatliche Aufträge und Ankäufe, prüfte den jährlichen Bericht des Kunstdepartements, beurteilte Fragen des Musealwesens, kontrollierte die Durchführung und Subventionierung von Ausstellungen, Veranstaltungen und Unternehmungen sowie die Erteilung von Stipendien.<sup>57</sup> Diese staatliche Verwaltung blieb in der Republik im Wesentlichen unverändert.

Tabelle 2: Behörden, Museen, Ausbildungsanstalten<sup>58</sup>

Behörde	Abt. bzw. nachgeordnete Behörde	Museen	Ausbildungsanstalten
<b>BMHV</b>	Rechts- und Gewerbesektion, Abt. 14 <sup>59</sup>	Österr. Museum f. Kunst u. Industrie Techn. Museum f. Industrie und Gewerbe	Kunstgewerbeschule d. Österr. Museums f. Kunst u. Industrie (1868) Graphische Lehr u. Versuchsanstalt (1888) <sup>60</sup>
<b>BMfsV</b>	Sektion I, Abt. 1 und Abt. 3: Versicherung der freien Berufe		
<b>BMU</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sektion I, Abteilung 6 (Kunstabteilung). Angelegenheiten der bild. Kunst, des Denkmalschutzes u. des Musealwesens</li> <li>• Bundesdenkmalamt</li> <li>• Kunstbeirat<sup>61</sup></li> </ul>	Graphische Sammlung Albertina (Handzeichnungen und Kupferstiche) Kunsthistorisches Museum Österreichische Galerie Sammlung d. Ak. d. bild. Künste	Akademische Meisterschule f. Medailleurskunst Akademie der bildenden Künste (1872) Kunsthistorische Institute <ul style="list-style-type: none"> <li>• Universität Wien (I: Prof. Josef Strzygowski; II: Prof. Julius Schlosser)</li> <li>• Technische Hochschule</li> </ul>
<b>BMfHw</b>		Heeresmuseum	
<b>Gemeinde Wien</b> <sup>62</sup>	Verw.-Gruppe V Verw.-Gruppe VII <sup>63</sup>	Städtische Sammlungen	

Die staatlichen Leitungsorgane der Kunstverwaltung waren auf vier Ministerien verteilt. Im Unterrichtsministerium koordinierte eine *Kunstabteilung* die Angelegenheiten der Bundesmuseen, des Denkmalschutzes und der Kunstförderung. Nachgeordnete Dienststellen waren das Denkmalamt, die großen Bundesmuseen sowie Universitäten und Kunsthochschulen. Das Bundesministerium für Handel und Verkehr koordinierte die Angelegenheiten des Kunstgewerbes (vor allem Museen und Ausbildungsanstalten). Das Sozialministerium war für die Versicherungen freiberuflicher Künstler zuständig. Das Heeresministerium verwaltete das Heeresmuseum, das viele Werke bildender Künstler besaß und ausstellte.

Nach 1918 galt es, erstens die ehemals habsburgischen Sammlungen in den Besitz der Republik zu überführen und zu reorganisieren und zweitens die Kunstförderung fortzuführen. In internationalen wie bilateralen Verhandlungen gelang es, die Ansprüche der Nachfolgestaaten größtenteils zurückzuweisen. Nur mit Italien wurde 1920 ein gesondertes Kunstabkommen geschlossen, das Entnahmen der italienischen Waffenstillstandskommission aus den Wiener Sammlungen im Jahr 1919 nachträglich sanktionierte. Österreich erreichte jedoch die Rückgabe von Handschriften und den Verzicht Italiens auf die Reichskleinodien.<sup>64</sup>

Auch Ansprüche der Familie Habsburg mussten verhandelt werden. Durch das Habsburgergesetz<sup>65</sup> war das Vermögen des ehemaligen Herrscherhauses in das Eigentum der Republik übergegangen, das Privatvermögen der Familienmitglieder sollte jedoch unangetastet bleiben. Teile der kaiserlichen Sammlungen, die im Februar 1919 durch einen Beschluss des Staatsrates in staatliche Museen verwandelt worden waren, wurden als Familienbesitz beansprucht. Auch Bestände der *Albertina*, die zwischen 1895 und 1918 erworben worden waren, mussten an Friedrich Habsburg, den letzten Fideikommissinhaber, übergeben werden, der größte Teil wurde verkauft.<sup>66</sup>

Während das österreichische Eigentum an Kulturschätzen gegenüber den Nachfolgestaaten verteidigt wurde, sah sich die Regierung gezwungen, Kunstwerke zu verpfänden oder zu verkaufen.<sup>67</sup> Es bestand sogar die ernsthafte Absicht, einen Teil der staatlichen Kunstsammlungen zu veräußern, um die Währung zu stützen.<sup>68</sup> Nach einer Debatte in der Nationalversammlung wurde ein Gesetz beschlossen, das die Veräußerung und Verpfändung staatlichen Besitzes zu Zwecken des Lebensmittelankaufes erlaubte, insoweit dies nicht den Bestimmungen des Staatsvertrages von St. Germain widerspreche.<sup>69</sup> Eine daraufhin gegründete Museumskommission verzögerte die Angelegenheit, Vertreter der Stadt Wien, aber auch der am Friedensvertrag beteiligten Staaten protestierten. Letztlich scheiterten alle Versuche, wenigstens Teile der Gobelinsammlung zu veräußern, mangels ernsthafter Angebote.<sup>70</sup>

Mit der Übernahme der kaiserlichen Sammlungen war eine Museumsreorganisation notwendig geworden, die von Hans Tietze – Mitglied der Museumskommission (1919–1924) und Museumsreferent im Staatsamt beziehungsweise Bundesministerium für Unterricht – geplant und koordiniert wurde.<sup>71</sup> Das »Tietzesche Reorganisationsprogramm« sollte sich aus Museumsgeldern (zunächst über Doublettenverkäufe) finanzieren und die Museen als einen »möglichst lebendigen Kulturfaktor«<sup>72</sup>, als »Sache des ganzen Volkes«<sup>73</sup> präsentieren.

Im Rahmen der Reorganisation wurden die beiden graphischen Sammlungen zur neuen *Albertina* zusammengelegt,<sup>74</sup> was die Doublettenverkäufe ermöglichte. Vom Erlös<sup>75</sup> wurden vor allem Graphiken zur Ergänzung der alten Sammlung (95 Prozent, insgesamt ca. 3.000 Blätter) und wenige Werke anerkannter lebender Künstler (4,5 Prozent) respektive der Moderne (Kokoschka, Munch, Nolde; 0,5 Prozent) erworben.<sup>76</sup> Ein Barockmuseum im Unteren Belvedere wurde 1923 eröffnet und die Galerie der *Akademie der bildenden Künste* neu gestaltet.<sup>77</sup>

Das »Tietzesche Reorganisationsprogramm« wurde nicht wenig diskutiert. In einer Polemik argumentierte etwa der prominente Kunstsammler Karl Graf Lanckoroński, dass das »zentralistisch organisierte große staatliche Kunstreservoir« die Einzigartigkeit der alten Hofsammlungen zerstört hätte. Er kritisierte – wie viele andere auch – den Doublettenverkauf und prophezeite, dass der nun favorisierte wissenschaftliche Museumstyp selbst bald als veraltet gelten würde, denn kleinere Museen kämen dem Betrachter entgegen.<sup>78</sup>

In der Zwischenkriegszeit waren die öffentlichen Sammlungen auf dem Kunstmarkt in mehrfacher Hinsicht als Kunden präsent. Sie erwarben Werke direkt von Künstlern, erhielten sie geschenkt oder geliehen und kauften im Kunsthandel. Die Leiter der Sammlungen wurden nunmehr auch danach beurteilt, wie erfolgreich sie sich trotz geringer Mittel auf dem Kunstmarkt behaupteten.<sup>79</sup> Auch über das Denkmalschutzgesetz waren Staatsbedienstete in Kunsttransaktionen involviert, und zwar, indem sie – wie beim Tauziehen um die Sammlung Figdor – verhinderten, dass als kulturhistorisch wertvoll eingeschätzte Sammlungen ins Ausland verkauft wurden.<sup>80</sup>

Die staatliche Kunstförderung war nach dem Ersten Weltkrieg auf einem Tiefpunkt angelangt. Ankäufe wurden drastisch reduziert: »Keine Professoren mehr ernennen, keinen Heller mehr ausgeben für Zwecke der Kunstförderung.«<sup>81</sup> Von den 4,6 Millionen, die der Bundesvoranschlag 1929 für Kunstausgaben reservierte, waren nur 0,8 Millionen für bildende Kunst vorgesehen – demgegenüber zwei Millionen für das Musealwesen und 0,4 Millionen für die Denkmalpflege.<sup>82</sup> Für die Bundestheater wurden dagegen 13 Millionen veranschlagt.<sup>83</sup> 1932 wurde im Ministerrat der Entwurf eines Bundesgesetzes zur Kunstförderung diskutiert. Bisher waren für diese etwa 50.000 Schilling jährlich aus den Erträgen der Staatswohllotterie aufgewandt

worden. Unter dem neuen Gesetz, das allerdings erst 1934 in Kraft treten sollte, wurde dieser Betrag erhöht, indem jeder Rundfunkteilnehmer einen zusätzlichen Schilling beizutragen hatte.<sup>84</sup>

Allerdings wurden zahlreichen Vereinen kleine Subventionen gewährt, teils einmal, teils wiederholt. Das Unterrichtsministerium unterstützte etwa Ausstellungen, Kongresse und ähnliche Veranstaltungen.<sup>85</sup> Die Gemeinde Wien scheint besonders Künstlervereine subventioniert zu haben. Sie vergab außerdem zahlreiche Aufträge zur Ausgestaltung und Ausschmückung von Gebäuden (etwa der städtischen Friedhöfe und von Wohnhausanlagen<sup>86</sup>) und erwarb von 1923 bis 1928 um mehr als 900.000 Schilling Kunstwerke.<sup>87</sup> 1933 bewilligte die Gemeinde Wien zweimal je 100.000 Schilling zwecks Förderung bildender Künstler, die angekauften Werke wurden in einer Ausstellung im Künstlerhaus präsentiert.<sup>88</sup> Dieser Versuch wurde von Hans Tietze kritisiert: Nicht die Förderung »des breiten Durchschnittes, sondern der überragenden einzelnen [müsse] das Ziel sein.«<sup>89</sup>

Individuelle staatliche Kunstförderung bestand auch in der Vergabe von Stipendien und Preisen des Unterrichtsministeriums. 1927 etwa wurden insgesamt 10.000 Schilling vergeben<sup>90</sup> (die einzelnen Künstler erhielten je 300 Schilling<sup>91</sup>). Wenige Jahre später wurden die Staatspreise allerdings wieder gestrichen.<sup>92</sup> 1934 führte Unterrichtsminister Kurt Schuschnigg einen Großen und einen Kleinen Staatspreis (mit 2.000 respektive 1.000 Schilling) ein<sup>93</sup> – zugleich ein Versuch, Kultur und Kunst politisch stärker zu instrumentalisieren. Die *Vaterländische Front* verlangte von der *Ständigen Delegation* politische Gutachten über Künstler, die für Aufträge, Ehrungen oder Professuren in Frage kamen.<sup>94</sup> Engelbert Dollfuß wollte »das Rad der Geschichte zweihundert Jahre zurückdrehen« und ließ Prozessionen, Weihespiele, Aufmärsche inszenieren. Künstler waren für Gestaltung und Umsetzung des Katholikentages 1933 verantwortlich. Solche Aufträge waren lukrativ und die meisten Künstler bereit, sich an den patriotischen Aktionen zu beteiligen. Kritische Äußerungen gab es nur selten.<sup>95</sup> Ab Mai 1934 wurde die Einführung der ständestaatlichen Verfassung mit »Ständehuldigungen« in historischen Kostümen gefeiert.<sup>96</sup> In den neuen ständischen Vertretungen waren nun auch Künstler vertreten: Hans Ranzoni, Präsident des *Künstlerhauses*, saß im Bundeskulturrat, Clemens Maria Holzmeister im Staatsrat und zugleich als verantwortlicher Leiter im Arbeitskreis für bildende Kunst der *Vaterländischen Front*.<sup>97</sup>

Die wichtigsten Kunsthochschulen in Wien waren die *Akademie der Bildenden Künste*<sup>98</sup>, die *Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien* (ab 1868; nach 1918 wurde das »k. k.« gestrichen), die *k. k. graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien* (ab 1888; nach 1918 *Deutschösterreichische graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien*)<sup>99</sup> und die *Wiener Frauenakademie* (1897 als *Kunstschule für Frauen und Mädchen* gegründet). Das Ausbildungssys-

tem differenzierte nur zwischen bildender, angewandter Kunst (Kunstgewerbe) und Gebrauchsgraphik. Relativ strenge Aufnahmeprüfungen limitierten die Zahl der Kunststudenten. Frauen waren bis 1920 von der Akademie ausgeschlossen.<sup>100</sup> Aber die Nachfrage nach Ausbildungsplätzen war groß. 1930 gab es in Wien 15 private Zeichen-, Modeller- und Malschulen (drei wurden von Frauen geleitet).<sup>101</sup>

Die *Wiener Frauenakademie* (seit 1925 als *Wiener Frauenakademie und Schule für freie und angewandte Kunst in Wien*) wurde als einzige Privatschule mit Öffentlichkeitsrecht (ab 1910) vom Staat subventioniert und war akademisch der *Kunstgewerbeschule*, seit 1930 auch der Akademie gleichgestellt.<sup>102</sup> Die Zahl der Schülerinnen stieg von circa 200 vor 1921 (etwa 50 von diesen aus dem Ausland) auf 300 bis 350 in den Folgejahren an.<sup>103</sup> Das durchwegs männliche Lehrpersonal hatte keinen Beamtenstatus.<sup>104</sup> Die *Akademie für Bildende Künste* hatte zwischen 1919 und 1937 zumeist 21 bis 30 Lehrpersonen, hauptsächlich Professoren.<sup>105</sup> 1925/26 gab es 268 Studierende (16 Prozent Frauen)<sup>106</sup>, in den Folgejahren zwischen 240 (1934/35; 24 Prozent Frauen) und 300 (1932/33; 21 Prozent Frauen). Der Anteil an ausländischen Studierenden schwankte zwischen 31 (1923/24) und sieben (1935/36) Prozent; nach 1933 waren die Studiengebühren für Ausländer wesentlich erhöht worden. Die Kunstgewerbeschule beschäftigte ab 1920 circa 18 Professoren. Sie hatte nicht nur mehr Schüler (300 bis 500) als die Akademie, auch der Frauenanteil war wesentlich höher (50 bis 60 Prozent).<sup>107</sup> Auch hier waren alle Lehrpersonen Männer.

## Sammler, Auftraggeber, Publikum

»Das private Mäzenatentum ist gänzlich erstorben und ein Wiedererwachen desselben in weite Fernen gerückt, mit Rücksicht auf den geringen Bildungsgrad der neuen Reichen und dem hiermit in ursächlichem Zusammenhang stehenden geringen Kunstverständnis und geringen Kunstinteresse.«<sup>108</sup> Ähnliche Aussagen finden sich in vielen Quellen. Die Klage über Verschwinden, Aussterben oder Weggehen der Mäzene<sup>109</sup> hatte einerseits sozial-ökonomische Hintergründe: Große Vermögen waren in Weltkrieg und Inflation vernichtet worden, viele Sammler hatten ihr Geld verloren, selbst Fürstenhäuser, Bankiers und Kohlenbarone mussten sich einschränken.<sup>110</sup> Andererseits lässt sich mäzenatisches Handeln kaum nachweisen. War die Klage über das Verschwinden der Mäzene nur eine rhetorische Figur?

Die Idee vom Mäzenatentum bildete ein wichtiges Element der modernisierten Künstlerlegende. Erfolgreiche Investitionen in Kunst zeugen lediglich vom großen wirtschaftlichen Risiko verlegerischer und kunstgewerblicher Unternehmungen in Krisenzeiten. Fälle testamentarischer Förderung von Museen sind nur wenige, von Künstlern gar keine bekannt.<sup>111</sup> Jene, die in der Literatur häufig als Mäzene

und Förderer dargestellt werden, machten mit Künstlern Geschäfte, bei denen sie manchmal gewannen, manchmal verloren.<sup>112</sup> Je weniger einzelne sammeln konnten, umso bedeutsamer wurde »organisiertes« Sammler-<sup>113</sup> oder »kollektives Mäzenatentum«<sup>114</sup>. Doch konnten einzelne Vereinsmitglieder, die auf die Verteilung der Mittel nur noch minimalen Einfluss hatten, überhaupt als Mäzene handeln? Waren die ehemals Reichen tatsächlich verarmt? Hatte es die legendären Mäzene der Jahrhundertwende je gegeben?

Die Vereine des »organisierte Mäzenatentums« dienten einer Geselligkeit, in der Reichtum, Kennerschaft und Geschmack demonstrativ zur Schau gestellt und dann publik gemacht werden konnten. Der *Verein der Museumsfreunde in Wien* (ab 1911) etwa hatte nicht allzu viele Mitglieder. Deren Einkünfte waren eher bescheiden, wie die »besonderen Zuwendungen« der reichen *Museumsfreunde* belegen: 1928–1930 gaben 21 Personen 22.800 Schilling, 1931–1933 11 Personen 14.440 Schilling.<sup>115</sup> Im Vergleich zum Jagdaufwand manches *Museumsfreunds* erscheinen selbst die größten Zuwendungen nicht allzu großzügig.<sup>116</sup>

Tabelle 3: *Verein der Museumsfreunde in Wien*<sup>117</sup>

	Einnahmen in Schilling	Mitglieder
1928	14.310	1.307
1930	19.460	1.712
1931	18.350	1.528
1932	16.480	1.373
1933	16.110	1.399

Nur wenige private Kunstpreise wurden vergeben,<sup>118</sup> da die meisten auf Stiftungen beruht hatten, die während der Inflationszeit entwertet worden waren.<sup>119</sup> Auch Firmen förderten zuweilen Kunst. Die Parfümeriegesellschaft Elida etwa setzte einen Preis für das beste Damenporträt des Jahres aus, den 1928 Sergius Pauser gewann.<sup>120</sup>

Viel klarer als die Mäzene erscheinen die Figuren von Sammlern und Auftraggebern. Auftraggeber bestellten Kunstwerke meist direkt beim Künstler und aus aktuellem Anlass. Im Inland konnten etwa kirchliche Stellen oder Soldatenverbände, die nach dem Ersten Weltkrieg zahlreiche Kriegerdenkmäler errichten ließen, größere Aufträge vergeben.<sup>121</sup> Auch Vereine und Denkmalkomitees bestellten Denkmäler.<sup>122</sup> Solche Aufträge gab es aus Sicht der Künstler und Kunstkritiker zu wenige, und es wurde geklagt, dass sich die Neigung zur Repräsentation in bürgerlichen Kreisen stark reduziert hätte.<sup>123</sup>

Solche Befunde waren wohl ebenso Beobachtungen wie Projektionen. Überhaupt stellte sich das Verhältnis von Künstlern zu Auftraggebern als paradoxe Mischung aus Abhängigkeit und Unabhängigkeit dar. Die »Freiheit der Kunst« war stets aufs

Neue umstritten. Dem stereotypen Bild des nur seiner Kreativität verpflichteten Künstlers stand gegenüber, dass viele die Wünsche von tatsächlichen oder potentiellen Auftraggebern (zumeist Porträts, Still-Leben, Genrebilder) zu antizipieren versuchten.<sup>124</sup> In zahlreichen Künstleranekdoten ist der regelmäßig entstehende Konflikt thematisiert.<sup>125</sup> Manche Maler richteten sich aufmerksam nach politischen Konjunkturen. So spezialisierten sich einige auf die Gestaltung von Kriegerdenkmälern.<sup>126</sup> Andere bedienten politische Gruppierungen. Presseorgane von Parteien, Kirchen und Gewerkschaften beschäftigten Graphiker und Maler, die Bildsprachen für die (antisemitisch-rassistische, religiöse, klassenkämpferische) politischen Inhalte schufen.<sup>127</sup>

Sammler bauten Kunstsammlungen auf, die Einheiten, womöglich eigene Kunstwerke darstellen sollten. Dies konnte in privater Zurückgezogenheit oder mit öffentlichen Inszenierungen geschehen. Die »leidenschaftlichsten Sammler«, so hieß es, »die geborenen Sammlernaturen« hätten sich »fast immer« der alten Kunst zugewandt.<sup>128</sup> Solche Aussagen sind kaum zu belegen. Doch waren in den durch Auktionskataloge, Inventarlisten oder Aufstellungen für die NS-Vermögensverkehrsstelle dokumentierten Sammlungen die Anteile moderner Kunstwerke tatsächlich unbedeutend.<sup>129</sup> Ausländische Künstler waren dabei noch seltener als österreichische vertreten. Werke von Van Gogh, Klee, Chirico, Max Ernst, Cezanne und Picasso oder ähnlichen Repräsentanten der modernen Malerei findet man in Wiener Sammlungen so gut wie nicht.<sup>130</sup>

Aus der Perspektive der Sammler (wie der Händler) waren Werke lebender Künstler ein Risiko. Außerdem hatten viele ihre Sammlungen schon ererbt. Umfangreiche Neuanschaffungen hätten wohl ihre Möglichkeiten überstiegen und größere Umhängungen erfordert. Es war einfacher, hin und wieder ein ebenso bewährt edles wie passendes Werk der Sammlung hinzuzufügen. Selbst Sammler, die um 1900 zu sammeln begonnen hatten, neigten dazu, sich weiterhin auf die Kunst des 19. Jahrhunderts zu konzentrieren. Nur wenige ließen sich dezidiert auf zeitgenössische Kunst ein – oft gerade junge Sammler, die über weniger Geld verfügten. Einer von ihnen war der junge Finanzbeamte Walther Kastner, der als »Sammler mit kleinen Kräften« sich der Graphik zuwandte und Blätter von Alfred Kubin, Radierungen von Lovis Corinth, Max Liebermann, Max Beckmann und Ölbilder des mit ihm befreundeten Malers Hans Fronius erwarb.<sup>131</sup> Die Überlegungen des Kunsthändlers Otto Nirenstein, eine neue Künstlervereinigung um einige »wirkliche Künstler« und einen »Kreis ernster moderner Maler«<sup>132</sup> zu organisieren, zeigen, dass Käufer für moderne Kunst eigens gefunden beziehungsweise überhaupt erst *gemacht* werden mussten.

Circa vierzig Privatsammlungen in Wien besaßen den Status eines Kunstdenkmals und waren (eingeschränkt) öffentlich zugänglich.<sup>133</sup> Neben den international bekannten Sammlungen adeliger Familien,<sup>134</sup> Großindustrieller und Bankiers<sup>135</sup> gab

es auch zahlreiche mittlere und kleine Sammlungen im Eigentum von Gelehrten (etwa die Sammlung antiker Skulpturen von Sigmund Freud) und von Geschäftsmännern – auch von solchen, die ihren neu erworbenen Reichtum mit Hilfe von Kunstwerken zur Schau stellen wollten.<sup>136</sup> Krieg und Inflation hatten auch neuen Reichtum ermöglicht. Auch die »Kriegsgewinnler«, »Spekulanten« und »Inflationsritter« sammelten, jedoch, so wurde ihnen vorgeworfen, nur aus Prestige Gründen: »Sie gehen in jede Vernissage, kneifen ab und zu das linke Auge ein, um als Kenner zu gelten und machen schlendernd Gesellschaftsklatsch.«<sup>137</sup> Die Kunst habe den Neureichen »nicht viel mehr als eine Ware« bedeutet, »mit der man spekulieren konnte«.<sup>138</sup> Es war sogar von der »oft bis zur Feindseligkeit gesteigerten Kontaktlosigkeit zwischen den Gebenden und Empfangenden« die Rede.<sup>139</sup> Diese neuen Sammlungen mussten allerdings nicht selten nach wenigen Jahren wieder veräußert werden.<sup>140</sup> Es ist unmöglich, die Sammlungen in Wien genau zu zählen. Das *Handbuch des Kunstmarktes* von 1926 registrierte in Wien 565 Sammler (samt Bibliophilen und Münzsammlern), davon neun Prozent Frauen.<sup>141</sup> Doch wer welche Kunstwerke kaufte, sammelte oder auch wieder verkaufte, ist nur in wenigen Einzelfällen dokumentiert.

Eine der besten Gelegenheiten für Sammler, Kunst zu erwerben, waren Auktionen. Im Tätigkeitsbericht der *Museumsfreunde* von 1930 liest man sogar, dass der größte Teil der privaten Kunstsammlungen, die während des 19. Jahrhunderts entstanden waren, wieder versteigert worden wäre, »ohne daß für die Öffentlichkeit [...] irgendetwas von Bedeutung abgefallen [...] wäre.«<sup>142</sup> Viele adelige und bürgerliche Familien sahen sich nach dem Ersten Weltkrieg gezwungen, ihre Kunstwerke zu veräußern. In den Auktionskatalogen von Kunsthandelsfirmen und vor allem der *Wiener Pfandleihanstalt Dorotheum* finden sich Hinweise auf solche Familiendramen.<sup>143</sup> Am meisten Aufsehen erregte der Verkauf der »weltberühmten Sammlung Stefan Auspitz« 1931 nach dem Konkurs des Bankhauses *Auspitz, Lieben & Co.* Die Sammlung mit Werken von Rubens, Goya, Tintoretto und El Greco wurde auf sechs bis zehn Millionen Schilling geschätzt und ging um 475.000 US-Dollar an den aus Österreich stammenden, in Holland ansässigen Kunsthändler Kurt Bachstitz.<sup>144</sup>

Auch viele Nachlässe wurden versteigert, etwa die bekannten Sammlungen von Viktor und Helene Mautner-Markhof<sup>145</sup>, Albert Figdor<sup>146</sup> und Carl Reininghaus<sup>147</sup>. Das übergroße Angebot drückte die Preise bei jenen Werken, die international nicht nachgefragt wurden. Die Kunsthändler saßen daher entweder auf übervollen Lagern und übernahmen Werke nur noch auf Kommission oder veranstalteten Auktionen.<sup>148</sup> Viele Sammler, aber auch Klöster versuchten Kunstwerke gegen harte Währung ins Ausland zu verkaufen, was zur Reglementierung der Ausfuhr durch ein Denkmalschutzgesetz führte.<sup>149</sup> Die Finanzprokuratur musste alle Verkäufe ins Ausland prüfen und klären, ob die Kunstwerke zurückgefordert werden konnten.

Tabelle 4: Museumsbesuche<sup>150</sup>

	1900	1918	1930	1935
Kunsthistorisches Museum	301.932 <sup>151</sup>	165.000 <sup>152</sup>	156.908	114.721
Öst. Museum f. Kunst u. Industrie	146.381 <sup>153</sup>		204.777	64.903
Albertina			12.946	8.014
Galerie des 19. Jahrhunderts			25.469	12.799
Moderne Galerie			12.034	5.845
Liechtenstein-Galerie			14.716	7.044
Künstlerhaus			31.167	7.806

Über das Kunstpublikum lässt sich kaum etwas sagen. Rückgänge bei Museums- und Ausstellungsbesuchen wurden beklagt. Tatsächlich scheint das Publikum von 1900 bis 1935 wesentlich kleiner geworden zu sein. Doch es ist nicht abzuschätzen, ob dies an Änderungen der Zählweisen in den Museen oder am veränderten Interesse für Kunst lag. In thematischen Ausstellungen wurde Kunst nur benutzt, um Geschichte zu illustrieren. Hans Tietze schrieb 1930 von einer »Scheinblüte des Ausstellungswesens«, nur »von einem kleinen Kreis für einen kleinen Kreis veranstaltet« und »ohne eigentlichen Zusammenhang mit den Lebensinteressen der Allgemeinheit«.<sup>154</sup>

## Kunsthändler

Die Kunsthändler versuchten zumeist, sich auf die Wünsche ihrer Kunden einzustellen. Einige jedoch bemühten sich, Neugier und Interessen für Unbekanntes und Neues zu wecken, indem sie Werke zeitgenössischer ausländischer Künstler importierten oder junge österreichische Künstler vertraten. Österreichische Kunst der Gegenwart zu exportieren, gelang kaum. Dabei hatten einzelne Händler durchaus gute internationale Geschäftskontakte, etwa Gustav Nebehay<sup>155</sup>, Lea Bondi (Galerie Würthle) und Otto Nirenstein (Neue Galerie).<sup>156</sup>

In der Zwischenkriegszeit war Kunsthandel (im Gegensatz zum Handel mit Altertumsgegenständen) ein konzessionspflichtiges Gewerbe. Es war ein Befähigungsnachweis über »genügend allgemeine Bildung« zu erbringen. Die Entscheidung lag »in letzter Linie im freien Ermessen der Verleihungsbehörde«.<sup>157</sup> 1921 wurde das »Gewerbe der Versteigerung beweglicher Sachen« konzessionspflichtig; die Bewilligung wurde in Wien vom Magistrat nach Berücksichtigung des Lokalbedarfes erteilt.<sup>158</sup>

Obwohl die Zahl der Kunsthandlungen nach dem Ersten Weltkrieg einigermaßen konstant blieb, gab es eine rege Fluktuation. Einige – auch renommierte – Firmen wurden geschlossen,<sup>159</sup> neue eröffnet. Oft wurde eine Art Untergangsstimmung be-

schworen,<sup>160</sup> auch weil die größten Versteigerungen österreichischer Sammlungen anderswo stattfanden: Die Doubletten aus der *Hofbibliothek* und der *Albertina* kamen großteils in Leipzig, die Sammlungen von Albert Figdor und Camillo Castiglioni vor allem in Berlin unter den Hammer.

Wie Künstler und Sammler können auch die Kunsthändler kaum genau gezählt werden. 1926 führte das Wirtschaftsjahrbuch *Compass* 66 Kunsthandlungen an, das *Handbuch des Kunstmarktes* nur 18 (dazu kamen allerdings 33 Antiquitätenhändler, 65 Kunstantiquariate, zehn Kunstausstellungen und sechs Auktionshäuser).<sup>161</sup> 1933 bis 1938 verzeichnete der *Compass* für Wien nur noch 39 Kunsthandlungen. Es ist wahrscheinlich, dass sich die Anzahl der auf dem Kunstmarkt tätigen Firmen in diesem Zeitraum von circa 220 auf 100 bis 120 verringerte.

Kaum eine der neuen Kunsthandlungen hatte mit dem Handel von Gemälden alter oder neuer Meister begonnen. Viele hatten als Rahmenmacher, Vergolder, Buchhändler, Antiquare, Trödler oder Altwarenhändler angefangen und waren mit der Zeit in den Antiquitäten- oder Kunsthandel eingestiegen. Der Aufbau eines festen Kundenstocks dauerte oft viele Jahre. Sich als Kunsthändler zu profilieren erforderte eine geschickte Ein- und Verkaufspolitik, künstlerische wie kommerzielle Sichtbarkeit (etwa durch aufwendig produzierte Kataloge) und die Fähigkeit, den Publikumsgeschmack zu antizipieren. Die Händler traten nicht nur untereinander in Konkurrenz. Auch Repräsentanten öffentlicher Museen und Sammlungen, Künstler, Kritiker und private Sammler kauften und verkauften Kunstwerke aller Art ohne jede professionelle Vermittlung. Bekannt ist dies etwa vom Sammler Carl Reininghaus, vom Kunstkritiker Arthur Roessler und nicht zuletzt von Carl Moll. Ähnlich wie im Privatbankensektor waren persönliche Beziehung und das Vertrauensverhältnis zwischen Händler und Kunden für den Geschäftserfolg entscheidend,<sup>162</sup> weil die Preisbildungen bei Kunstwerken schwer zu durchschauen und gerade in den 1920er Jahren Fälscheraffären an der Tagesordnung waren. Es gab in der Regel keine schriftlichen Geschäftsunterlagen: Diskretion war wichtiger als genaue Buchführung.

Für den Kunsthandel hatten die Werke lebender Künstler nur eine relativ geringe Bedeutung. Dabei kauften und verkauften durchaus mehrere Firmen moderne Kunst,<sup>163</sup> allerdings selten, diskret und mit Vorsicht. Vom Handel allein mit zeitgenössischen Werken konnte niemand leben (auch Nirenstein handelte mit Werken des 19. Jahrhunderts<sup>164</sup>): »Einheitlich radikale Kunstsalons«, bemerkte Carry Hauser 1921, können »sich unmöglich über Wasser halten [...], wenn sie nicht nebenbei alte Meister und andere Antiquitäten oder was ärger, Kitschbilder und ähnliches verkaufen.«<sup>165</sup> Das weitaus größte Geschäftsvolumen stellten Werke aus zweiter oder dritter Hand dar. Auch Händler kauften bei Versteigerungen gut ein. Um die Preise niedrig zu halten, bildeten sie Einkaufskartelle, so genannte Kippen.<sup>166</sup> Einige Kunsthändler veranstalteten selbst regelmäßig Auktionen.

Die Vertrauenswürdigkeit, die erfolgreiche Kunsthändler auszeichnete, war fragil. Leicht geriet der Kunsthandel in schlechtes Licht. So fand der Moralthologe und Politiker Ignaz Seipel 1919 angesichts des geplanten Verkaufs von Kunstgegenständen aus Staatsbesitz scharfe Worte: »Durch diesen Zwischenhandel gehen enorme Summen verloren. Man hätte diese Kunstgegenstände den Kunstinstituten der Welt anbieten und nicht dem Schachergeiste von Agenten überantworten müssen.«<sup>167</sup> In den Gerichtssaalberichten der Zwischenkriegszeit tauchen immer wieder Fälle auf, in denen Kunsthändlern Unkorrektheiten zur Last gelegt wurden.<sup>168</sup> Häufig war von Fälschungen die Rede, und nicht selten wurden Kunsthändler verdächtigt, selbst Fälscherwerkstätten zu betreiben.<sup>169</sup> Auch Amateurkunsthändler, die ohne Konzession Bilder vermittelten, hatten keinen guten Ruf: Dem als »marchand amateur« bekannten Künstler Carl Moll sagte man nach, dass die von ihm verkauften Werke »oftmals dubios waren«, das heißt sich als Fälschungen entpuppten.<sup>170</sup>

## Gelehrte, Kritiker, Kenner

Das Reden, Schreiben und Forschen über Künstler und Kunstwerke war für das Funktionieren des Kunstmarktes wesentlich. Die Werke überzeugten nicht durch bloße ästhetische Wirkung. Sie mussten als Kunst bekannt gemacht werden. Künstler, vor allem junge unbekannte, waren von Publizität abhängig. Publikum, Sammler und Händler benötigten Informationen über neue Strömungen und junge Talente. Es bedurfte der Vermittlung zwischen ästhetischen und ökonomischen Bewertungen von Kunstwerken, wofür die Kenntnis des aktuellen Geschehens auf dem internationalen Kunstmarkt notwendig war. Staatliche Einrichtungen beschäftigten Spezialisten und Experten, die großen Wiener Zeitungen leisteten sich Kunstreferenten und -berichterstatter.

Die Repräsentanten und Träger all dieses Wissens wurden von keinem Berufsverband und keiner Volkszählung erfasst. Immerhin listete das *Handbuch des Kunstmarktes* 1926 für Wien ohne Angabe von Kriterien 144 Kunstgelehrte (davon acht Prozent Frauen) auf.<sup>171</sup> Die Tätigkeiten waren vielfältig, und Möglichkeiten zu blühen gab es genug, was Robert Musil lächerlich machte:

Verschwenden Sie nicht viel Zeit an die Kunst! Setzen Sie sich kurzerhand an die Spitze der Kenner! Ich gebe Ihnen dafür zwei Regeln. Erklären Sie ein Bild, das Ihnen nicht gefällt oder das sie nicht verstehen, unter allen Umständen für veraltet. Fügen Sie nichts hinzu, was darauf schließen lässt, ob Sie es für zweites oder zwanzigstes Jahrhundert, für ein Aquarell oder einen Holzschnitt gehalten haben. Denn darüber lässt sich streiten. Zweitens, behaupten

Sie, wenn man Sie nach den Gründen dieses Urteils fragt, die Malerei der Zukunft sei der Intensismus. Und wenn man Sie fragt, was das sei, verweigern Sie die Antwort und sagen, das verstehe sich von selbst.<sup>172</sup>

Die wichtigste Funktion der Kritik war es, von politisch-weltanschaulichen Positionen aus Kunst zu interpretieren und zu bewerten. In den Feuilletons kam es zu heftigen Auseinandersetzungen um die Bedeutung von Tradition und Innovation sowie um die Frage, welche die »echten« Werte der Kunst sein sollten. Kritiker der konservativen Blätter forderten eine Rückkehr zu alten, bewährten Formen und Inhalten.<sup>173</sup> Sozialdemokratische Kunstkritik befürwortete neorealistic Strömungen sowie die Neue Sachlichkeit und setzte Kunst und Künstlertum kaum in Beziehung zur Tagespolitik.<sup>174</sup> Nationale Blätter forderten die Eingliederung der Kunst in die völkische Sendung und die Beseitigung all dessen, was sich dagegen sperrte, vor allem des Jüdischen und Bolschewistischen.<sup>175</sup> Gleichzeitig betätigten sich viele Künstler selbst als Kritiker und/oder Schriftsteller und verfochten eigene ästhetische Programme,<sup>176</sup> wie etwa Adalbert Franz Seligmann, der als Kunstkritiker der *Neuen Freien Presse* wesentlich bekannter und wichtiger war, denn als Künstler. Einige Kunsthändler waren durch ihre Bestellung als gerichtlich beeedete Sachverständige offiziell beziehungsweise staatlicherseits als Kunstkenner und Experten anerkannt.

Repräsentanten der Wiener Schule der Kunstgeschichte<sup>177</sup> waren, abgesehen von den früh verstorbenen Alois Riegl und Max Dvorák, auch noch in der Zwischenkriegszeit in den verschiedensten Funktionen tätig und beteiligten sich, wie etwa die Professoren Josef Strzygowski und Hans Tietze, an Kunst-Debatten. Nur wenige gelehrte Kunsthistoriker widmeten sich der zeitgenössischen Kunst, und wenn, dann wie Strzygowski nur nebenbei.<sup>178</sup> Eine Ausnahme bildete wiederum der vielseitige Hans Tietze, der »hiesige Kunstpapst«.<sup>179</sup> Er publizierte zahlreiche Kunstkritiken, kommentierte das Ausstellungswesen wie die Kunstförderung, verfasste zahlreiche kunsthistorische Studien (unter anderem neun Bände der *Österreichischen Kunsttopographie*<sup>180</sup>) und Künstlermonographien und initiierte die *Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst* sowie einen *Künstlerfonds*.<sup>181</sup> Die Publikation der *Österreichischen Kunsttopographie* war ein eng mit der Wiener Schule, aber auch mit dem staatlichen Denkmalschutz verbundenes Projekt. Das Vorhaben, die österreichischen Kunstdenkmäler zu dokumentieren, war 1888 begonnen worden und hatte unvorhersehbare Ausmaße angenommen. Bis 1914 waren 13 Bände erschienen, bis 1937 schon 27.<sup>182</sup> Als Kunstsachverständige, Gutachter, Schätzmeister und Mitglieder von Ankaufkommissionen fungierten Künstler, Kustoden, Kunsthistoriker und Kunsthändler – oft in nur schwer vereinbaren Kombinationen.<sup>183</sup>

Die Kunst, Unvereinbares zu vereinbaren, kennzeichnet die berufliche Karriere des Kunstkritikers, Sammlers und Förderers Arthur Roessler (1877–1955). Er war

zu keiner Zeit seines Lebens wohlhabend, doch einer der interessantesten Sammler, Kunstvermittler und wahrscheinlich auch Kunsthändler Wiens in der Zwischenkriegszeit. Er besaß keine Gewerbekonzession, erwarb Kunstwerke oder erhielt sie geschenkt.<sup>184</sup> Manche behielt er, manche verkaufte er weiter. Das war einem Privatmann nicht verwehrt, lediglich der gewerbsmäßige Handel mit Kunstwerken war konzessionspflichtig. Roesslers Position als Kunstkritiker für Tageszeitungen, Redakteur von Kunstzeitschriften, Ausstellungsmacher, Verfasser von Künstlermonographien, Förderer und Vermittler zwischen Künstlern, Händlern, Auftraggebern, Sammlern und Museumsdirektoren und als jemand, der mit vielen der am Kunstmarkt tätigen Personen persönliche Beziehungen und Freundschaften pflegte, zeigt eindringlich, dass bei einem Leben für die und von der Kunst im Wien der Zwischenkriegszeit Grenzen zwischen geschäftlichen und privaten Tätigkeiten kaum sinnvoll gezogen werden können. Und dies macht eine historische Untersuchung dieses Kunstmarktes so interessant wie schwierig.

## Anmerkungen

- 1 Exemplarisch seien einige zentrale Arbeiten zu den wichtigsten Bereichen genannt. Zur Kulturpolitik vgl. Siegfried Mattl, Kulturpolitik, in: Emmerich Tálos u. a., Hg., Handbuch des politischen Systems Österreichs. Erste Republik 1918–1933, Wien 1995, 618–631; zu den Museen Herbert Posch u. Gottfried Fliedl, Hg., Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918–1945, Wien 1996; zu den Kunst(hoch)schulen: Hans Seiger, u.a., Hg., Im Reich der Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik (= Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik 50), Wien 1990; zur Kunstkritik: Arno Maierbrugger, Kunstkritik als Phänomen kultureller Kommunikation. Feuilletonistische Strategien zwischen Kulturbewusstsein und Ideologie im bildungskritischen Tagesfeuilleton der Ersten Republik, Diss. Wien 1993; zu den Künstlerinnen: Sabine Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich 1897–1938. Malerei, Plastik, Architektur, Wien 1994; zum Berufsfeld des Künstlers und Kulturschaffenden: Alexander Mejstrik u. a., Berufsschädigungen in der nationalsozialistischen Neuordnung der Arbeit. Vom österreichischen Berufsleben 1934 zum völkischen Schaffen 1938–1940 (= Veröffentlichungen der Österreichischen Historikerkommission. Vermögenszug während der NS-Zeit sowie Rückstellungen und Entschädigungen seit 1945 in Österreich 16), Wien-München 2004, 487–534.
- 2 Den Begriff Kunstmarkt verwendet nur ein Autor, der zwar das 19. Jahrhundert und die Zeit nach 1945 behandelt, die Zwischenkriegszeit jedoch auslässt: Franz Schuller, Der österreichische Kunst- und Antiquitätenmarkt und der Kunsthandel nach dem II. Weltkrieg und in der II. Hälfte des 19. Jahrhunderts, Diss. Wien 1984.
- 3 Vgl. Carry Hauser, Von Kunst und Künstlern, Brixlegg 1938, 25.
- 4 Vgl. (Max Osborn, Hg.), Handbuch des Kunstmarktes. Kunstadressbuch für das Deutsche Reich, Danzig und Deutsch-Österreich, Berlin 1926, 732–762.
- 5 Vgl. Statistische Nachrichten. Sonderheft: Berufszählung von Wien. Auf Grund der Volkszählung vom 7. März 1923, Wien, Juni 1926, 43 f. Graphische Berufe, z. B. Lithographen, Kupferstecher, aber auch Photographen (2.481 in ganz Österreich, 1.182 in Wien, darunter 313 Frauen; 476 waren selbständig tätig, darunter wiederum 84 Frauen) wurden in der Volkszählung von 1934 gesondert ausgewiesen. Vgl. Die Ergebnisse der österreichischen Volkszählung vom 22. März 1934. Bundesstaat, Textheft, Wien 1935, 55, 81, 112, 168, 178, 182, 185.
- 6 Dazu zählen auch Lehrer in bildenden Künsten.

- 7 Zu den Architekten gibt es in der Volkszählung von 1923 keine Angaben, da die Auszählung Architekten anders als die Bildenden Künstler und Kunstgewerber nicht als eigenen Beruf berücksichtigte, sondern mit den restlichen Freien Berufen zusammenfasste.
- 8 Ergebnisse 1935, 59, 139.
- 9 Die Angaben zur Arbeitslosigkeit beziehen sich nur auf die nichtselbständigen Berufsträger.
- 10 Vgl. Irene Nierhaus, Das Zwiesicht. Facetten der Kunst und Politik der Vereinigung bildender Künstler – Wiener Secession 1914–1945, in: Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897–1985, Wien, Köln u. Graz 1986, 67–110, hier 98 Fn. 41.
- 11 Blätter für bildende Künstler. Wirtschaftliche Monatsschrift 3/1 (November 1926), 2, Hervorhebung im Original.
- 12 Blätter 5/3–4 (April 1927), 1, Hervorhebung im Original.
- 13 Zit. n. Werner J. Schweiger, Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk 1903–1932, Augsburg 1995, 119 f.
- 14 »Neunzig Prozent der «Künstlerinnen» nennen sich so, weil sie batiken können. Typewriten und maniküren sind viel nützlichere Beschäftigungen.« Adolf Loos, Antworten auf Fragen aus dem Publikum (1919), in: ders., Trotzdem (1900–1930), Innsbruck 1931, 151 f.
- 15 Julius Klinger, Ein angenehmer Gast. Schmuckkunst. Mäda, in: Das Tribunal, Wien vom 12. 5. 1927, 10, zit. n. Schweiger, Werkstätte 1995, 120.
- 16 Armand Weiser, Der österreichische Pavillon auf der Pariser Kunstgewerbeausstellung, in: Neues Wiener Tagblatt vom 2. 7. 1925, 7, zit. n. Schweiger, Werkstätte 1995, 118.
- 17 Zit. n. Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen 1994, 75.
- 18 ÖStA, AVA, Unterricht-allgemein, Sign. 15, Fasz. 2884, 15 b, Wr. Frauenakademie, Schreiben der Wiener Frauenakademie an das Bundesministerium für Unterricht, 23. 7. 1926; Heinrich Zita, Die Frau als Bildhauerin, in: Österreichische Kunst. Monatsschrift für Bildende und Darstellende Kunst, Architektur und Kunsthandwerk 7/7–8 (Juli – August 1936), 11.
- 19 Vgl. Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen 1994, 87 ff.
- 20 Albert Bechtold, Lebenserinnerungen, zit. n. Ingrid Adamer, Albert Bechtold 1885–1965, Wien, Köln u. Graz 2002, 102. Bechtold war Bildhauer.
- 21 Hans (von) Hammerstein, Erinnerungen und Betrachtungen. Mit einer Einleitung von Georg Heilingsetzer, Linz 1999, 107.
- 22 Vgl. Peter Melichar, Definieren, Identifizieren, Zählen. Antisemitische Praktiken in Österreich vor 1938, in: ÖZG 17/1 (2006), 114–146.
- 23 Vgl. Nierhaus, Zwiesicht 1986, 91.
- 24 Vgl. Friedrich Achleitner, Der österreichische Werkbund und seine Beziehungen zum deutschen Werkbund, in: Lucius Burckhardt, Hg., Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Stuttgart 1978, 111.
- 25 AdR, BKA, Generaldirektion für die öffentliche Sicherheit, Zl. 371.590/1937 und Zl. 338.4397/1937.
- 26 Für das Theater arbeiteten vor allem Richard Teschner, Herbert Ploberger, Alfred Roller und Oskar Strnad (die beiden letzten Akademie für Musik und darstellende Kunst). Vgl. Klaus Schröder, Malerei aus der Distanz. Zur Geschichte der Neuen Sachlichkeit in Österreich, Wien 1995, 70.
- 27 Robert Musil, Tagebücher. Hg. v. Adolf Frisé, Reinbek 1983, 831 (1934).
- 28 Otto Rudolf Schatz, Herbert Boeckl, Willi Nowak und Anton Faistauer waren bei Otto Nirenstein unter Vertrag. Herbert Boeckl erhielt vom Kunsthändler Gustav Nebehay einen Vertrag, der vorsah, dass er gegen die monatliche Zahlung von 600 Schilling – damals ein sehr gutes Monatsgehalt – seine gesamte Produktion dem Kunsthändler überließ. Zudem war Boeckl an den jährlichen Überschüssen zur Hälfte beteiligt. Carry Hauser wurde 1919 vom Kunstkritiker Arthur Roessler unter Vertrag genommen. Vgl. Marie-Catherine Tessmar-Pfohl, Die Neue Galerie von 1923 bis 1938. Kunsthandel und Kunstpolitik im Wien der Zwischenkriegszeit, unveröffent. Dipl. Arb. Wien 2003, 126; Christian M. Nebehay, Die goldenen Sessel meines Vaters. Gustav Nebehay (1881–1935). Antiquar und Kunsthändler in Leipzig, Wien und Berlin, Wien 1983, 167–170; Schröder, Malerei 1995, 81.
- 29 Vgl. Sergius Pauser 1896–1970. Ölgemälde. Ausstellungskatalog, Wien 1996, 162, zit. n. Hannes Stekl, Wiener Mäzene im 19. Jahrhundert, in: Jürgen Kocka u. Manuel Frey, Hg., Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert, Berlin 1998, 164–191, hier 188.
- 30 Der Maler Gerhart Frankl etwa erhielt von einem *Verein der Freunde Gerhart Frankls* 200 Schillinge monatlich, vgl. Nebehay, Sessel 1983, 169.

- 31 Alfred Kubin an Anton Steinhart (14.6.1933), in: Hans Kutschera, Hg., Ringen mit dem Engel. Künstlerbriefe 1933 bis 1955. Alfred Kubin, Anton Kolig und Carl Moll an Anton Steinhart, Salzburg u. Stuttgart 1964, 23.
- 32 Vgl. Schröder, Malerei 1995, 244; Gert Ammann, Alfons Walde 1891–1958, Innsbruck u. Wien 2005, 107.
- 33 Vgl. Werkstätte Carry Hauser, in: Der Kunstwanderer 3/11 (1934), 14; vgl. Schröder, Malerei 1995, 82.
- 34 Vgl. Schröder, Malerei 1995, 160.
- 35 Rudolf Wacker, Tagebücher 1913–1939. Bd. 2, Vaduz 1990, 43 (11. 1. 1935).
- 36 Wirtschaftsnot und Kunst, in: Nachrichtenblatt des Zentralverbandes bildender Künstler Oesterreichs zur Wahrung ihrer Standes- und Wirtschaftsinteressen 1–2 (1933), 2 f.
- 37 In einem Artikel des Malers Josef Jungwirth, Professor an der Akademie für bildende Kunst in Wien, wird das Stereotyp neu belebt: »Reichtum ist eine schöne Sache. Geld ist ein angenehmer Begleiter durchs Leben [...], aber sind nicht Genies, sind nicht starke Begabungen aus dürftigen Verhältnissen hervorgegangen, haben aus aller Not den Weg zu erfolgreichem Schaffen gefunden?« Josef Jungwirth, Der Weg zur Kunst, in: Neues Wiener Journal vom 28. Oktober 1928. Zur Künstlerlegende vgl. auch Ernst Kris u. Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch [1934], Frankfurt am Main 1995.
- 38 Im Amtskalender, dessen Angaben keineswegs vollständig sind, finden sich 1930 39 Vereinigungen bildender Künstler. Werner J. Schweiger behauptet die Existenz von 70 Vereinen. Vgl. Österreichischer Amts-Kalender. Zusammengestellt mit Benützung amtlicher Quellen 9. Jg. (1930), Wien 1930, 941 f.; Werner J. Schweiger, Vereinigung Österreichischer Bildender Künstler und Künstlerinnen, in: Kunstarchiv Werner J. Schweiger, in: [www.onb.ac.at/ariadne/vfb/bt\\_fk\\_voebkkk.htm](http://www.onb.ac.at/ariadne/vfb/bt_fk_voebkkk.htm) (gesehen 1. 6. 2006).
- 39 Die 1788 gegründete *Pensionsgesellschaft bildender Künstler in Wien* hatte kaum Bedeutung. Und auch der *Zentralverband bildender Künstler Oesterreichs zur Wahrung ihrer Standes und Wirtschaftsinteressen* (ab 1913) blieb nach Ansicht von Kritikern wirkungslos. Vgl. Hundertfünfzig Jahre Pensionsgesellschaft bildender Künstler in Wien 1788–1938. Festschrift zur Jubelfeier am 12. Mai 1938, verfaßt vom Schriftführer der Gesellschaft August Steininger, Wien 1938, 16–19.
- 40 Zur Genossenschaft bildender Künstler gehörten mehrere Klubs. Vgl. Rudolf Schmidt, Das Wiener Künstlerhaus. Eine Chronik 1861–1951, Wien 1951.
- 41 1933 hatte die *Secession* 68 ordentliche Mitglieder. Vgl. Robert Waissenberger, Die Wiener Secession. Eine Dokumentation, Wien u. München 1971, 253–278; auch den Katalog der CXXXV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler, Wiener Secession. Frühjahrsausstellung. 25. April – 14. Juni 1933.
- 42 1934 hatte der *Hagenbund* 44 ordentliche, das heißt männliche, und acht außerordentliche, das heißt weibliche Mitglieder. Vgl. Der Wiener Kunstwanderer 2/5 (1934), Beiblatt zur 68. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen, Mai – Juni 1934.
- 43 Vgl. Erwin Pendl, Wirtschaftliche Organisation bildender Künstler in Oesterreich, in: Oesterreichische Kunst-Chronik Nr. 4 vom 1. 1. 1927, 5 f., hier 5; u. Nr. 5, 1. Februar 1927, 8 f.; Die Ständige Delegation!, in: Blätter 1/4 (Juli 1923), 2.
- 44 Erklärung der ständigen Delegation, in: Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft der kulturellen Vereine, zit. n. Blätter 3/ Folge 1 (November 1926), 2.
- 45 Vgl. Tobias G. Natter, Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900–1938, Wien 1993, 22; Peter Chrastek, Gesamtverzeichnis der Hagenbundmitglieder, in: ebd., 235–275; Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen 1994, 74; (Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs,) Zwei Jahrhunderte Kunst der Frau in Österreich, Wien 1930, 35–38.
- 46 Vgl. *Die Kunst der Frau* (Secession, 5. 11. 1910 – 8. 1. 1911, die Ausstellung verzeichnete 11.915 Besucher und einen Umsatz von circa 23.000 Kronen für 56 verkaufte Werke), *Wiener Frauenkunst* (Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, 10. 12. 1927 – Jänner 1928), *Zwei Jahrhunderte Kunst der Frau in Österreich* (Hagenbund, Zedlitzhalle, 26. 5. 1930 – 9. 6. 1930). Vgl. Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen 1994, 65 f., 75.
- 47 »Was wir wollen!«, in: Blätter vom 10. 4. 1923, 1.
- 48 Vgl. Pendl, Organisation 1927; ders., Ein staatlicher Ehrensold für notleidende Künstler, in: ebd., 11. Vgl. auch Christian Streng, Erwin Pendl 1875–1945. Konzeptkunst vor der Concept Art, unveröffentl. Diss. Innsbruck 2002.

- 49 Vgl. ÖStA, AVA, Unterricht allgemein, Sign. 15, Fasz. 2941 (Wien-Ausstellungen), Zl. 10571-I/6a/28. Internationaler Künstlerkongress und Internationale Kunstausstellung in Wien 1929.
- 50 Vgl. Otto Kallir-Nirenstein: Ein Wegbereiter österreichischer Kunst, Ausst.Kat. Wien 1986.
- 51 Vgl. Natter, Moderne 1993, 21.
- 52 Vgl. A. M., Die Frühjahrsausstellung des Hagenbundes, in: Arbeiter-Zeitung vom 17. 5. 1932, 5; Hans Ankwicz-Kleehoven, Jahresausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen, in: Wiener Zeitung vom 25. 10. 1932, 7.
- 53 Vgl. Wladimir Aichelburg, Das Wiener Künstlerhaus 1861–1986. 125 Jahre in Bilddokumenten, Wien 1986, 95.
- 54 Vgl. Karl Huck, Kunsthandel?, in: Blätter 2/2 (Februar 1924), 1 f., hier 2.
- 55 Vgl. zur Zeit vor 1918 Jeroen Bastiaan van Heerde, Staat und Kunst. Staatliche Kunstförderung 1895 bis 1918, Wien, Köln u. Weimar 1993.
- 56 Josef Neuwirth, Kunstpflege, in: Ernst Mischler u. Josef Ulbrich, Hg., Österreichisches Staatswörterbuch. Handbuch des gesamten österreichischen öffentlichen Rechtes. 3. Bd., Wien <sup>2</sup>1907, 322–326, hier 322.
- 57 Vgl. ebd.
- 58 Vgl. Amts-Kalender 1930, 45, 49 f., 68, 799.
- 59 Vgl. ebd., 68. Abt. 14 war u. a. zuständig für »Angelegenheiten des Kunstgewerbes; Österreichisches Museum für Kunst- und Industrie; inländische Ausstellungen, kunstgewerbliche Ausstellungen im Ausland«.
- 60 Vgl. ebd., 799 f. In den Bundesländern existierten Bundeslehranstalten und zwar für Baufach und Kunstgewerbe (Graz), Schlosserei (Bruck an der Mur), Bau-, Kunstgewerbe und Frauenberufe (Villach), Holzbearbeitung (Hallstatt), Holz- und Steinbearbeitung (Hallein), Hochbau, Elektrotechnik, Kunstgewerbe und Schlosserei (Innsbruck) und Textilien (Dornbirn).
- 61 Vgl. ÖStA, AVA, Unterricht allgemein, Sign. 15, Fasz. 2941 (Wien-Ausstellungen), Zl. 38.938-I/6a/1930, Ausstellung »Die Kunst in unserer Zeit« – Subvention, Protokoll der Sitzung des Kunstbeirates, 20. 1. 1930.
- 62 Vgl. Kunstförderung durch die Stadt Wien. Aufträge und Erwerbungen von Werken der Kunst und des Kunstgewerbes unter dem Bürgermeister Richard Schmitz in den Jahren 1934–1936, Wien 1937.
- 63 Verwaltungsgruppe V für technische Angelegenheiten war für die Erhaltung von Denkmälern und Brunnen zuständig, die Verwaltungsgruppe VII (Allgemeine Verwaltungsangelegenheiten) für die Städtischen Sammlungen, Kunstpreise, Volksbildung etc. Vgl. Brigitte Ott, Die Kulturpolitik der Gemeinde Wien 1919–1934, unveröffent. Diss. Wien 1969, 2.
- 64 Die Verhandlungen der ungarischen Ansprüche wurden erst 1932 beendet. Vgl. Alfons Lhotsky, Die Verteidigung der Wiener Sammlungen kultur- und naturhistorischer Denkmäler durch die Erste Republik [<sup>1</sup>1955], in: ders., Aufsätze und Vorträge. Bd. IV, Wien 1974, 164–211; Herbert Posch, Vom Scheitern einer Aneignung. Österreichische Museen am Übergang von der Monarchie zur Republik, unveröffent. Dipl.Arb. Wien 1997, 75.
- 65 Vgl. StGBL. 209/1919, Gesetz, betreffend die Landesverweisung und die Übernahme des Vermögens des Hauses Habsburg-Lothringen, 3. April 1919.
- 66 Vgl. Posch, Scheitern 1997, 45–48.
- 67 Vgl. Kabinettsratsprotokoll Nr. 109 vom 26. 9. 1919, zit. n. Posch, Scheitern 1997, 85.
- 68 Vgl. Fortunat v. Schubert-Soldern, Die Sammlungen Figdor und Benda, eine Bereicherung des Kunsthistorischen Museums in Wien, in: Die Denkmalpflege. Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz 1–2 (1933), 179–184, hier 179.
- 69 Vgl. StGBL. 479/1919, Gesetz, womit die Staatsregierung zur Verpfändung, Veräußerung und Ausfuhr einzelner Gegenstände aus staatlichem Besitz ermächtigt wird, 16. 10. 1919. Vgl. Stenographische Protokolle der Konstituierenden Nationalversammlung für Deutschösterreich, 31. Sitzung, 16. 10. 1919, 832; Posch, Scheitern 1997, 88.
- 70 Vgl. Posch, Scheitern 1997, 98 ff. u. 105.
- 71 Vgl. Fortunat v. Schubert-Soldern, Die Umbildung der Wiener Kunstmuseen, in: Denkmalpflege 1–2 (1933), 232 ff.
- 72 ÖStA, AVA, Unterricht allgemein, Sign. 15, Fasz. 3145, GZ. 6.023/20. Schreiben der Museumskommission an das Staatsamt für Inneres und Unterricht, 26. 3. 1920, zit. n. Posch, Scheitern 1997, 130.

- 73 Hans Tietze, Die Gefährdung der Wiener Museen, in: Arbeiter-Zeitung vom 6. 1. 1926, 9, zit. n. Posch, Scheitern 1997, 130.
- 74 Vgl. Posch, Scheitern 1997, 149.
- 75 Vgl. Tessmar-Pfohl, Galerie 2003, 14; Gilhofer & Ranschburg, Doubletten der Kupferstichsammlung Albertina, Versteigerung 20. – 23. November 1923, Wien 1923.
- 76 Vgl. Posch, Scheitern 1997, 151.
- 77 Vgl. ebd., 143–148.
- 78 Vgl. Karl Graf Lanckoroński, Künstler und Kunsthistoriker. Einiges über Wiener und andere Museen von einem alten Kunstliebhaber, Wien 1924, 7f., 13 f. u. 33.
- 79 ÖStA, AdR, Inneres, Min. f. innere und kulturelle Angelegenheiten, Österreichische Galerie, Zl. 15 Ci, Personalakt Bruno Grimschitz. Ernennung zum Direktor, 4. 10. 1938; Reichskommissar für die Wiedervereinigung an Min. f. innere und kulturelle Angelegenheiten, Abt. IV, 29. 11. 1939.
- 80 Vgl. Schubert-Soldern, Sammlungen 1933, hier 180.
- 81 Unterrichtsminister Emil Schneider, zit. n. Protokolle des Ministerrates der Ersten Republik, Abt. IV, Kabinett Dr. Rudolf Ramek, Bd. 2, 15. Mai 1925 – 1. November 1925, Wien 1997, 67 (18. 5. 1925).
- 82 Außerdem 1,3 Millionen für Musik und darstellende Kunst und 40.000 Schilling für Literatur. Vgl. Bundesfinanzgesetz der Republik Österreich für das Jahr 1929 (1. Jänner bis 31. Dezember 1929), Wien 1928, 13, 32, 37.
- 83 Vgl. ebd., 53. Ähnliche Zahlen eruiert Siegfried Mattl für das Jahr 1926. Demnach wurden circa zehn Prozent des gesamten Budgets des Unterrichtsministeriums (Unterricht + Kunst + Kultus) für Kunst veranschlagt, davon wiederum entfielen 52,2 Prozent auf die Theater, 14,3 auf Musik und darstellende Kunst, 9,2 auf die bildende Kunst und 0,2 Prozent auf die Literatur. Vgl. Mattl, Kulturpolitik 1995, 623.
- 84 Vgl. Protokolle des Ministerrates der Ersten Republik, Abt. VIII, Kabinett Dr. Engelbert Dollfuß, Bd. 1, Wien 1980, 512 f. (20. 8. 1932).
- 85 Vgl. ÖStA, AVA, Unterricht allgemein, Sign. 15, Fasz. 2941 (Wien-Ausstellungen), Zl. 9387-I/6a/1927. Entwurf eines Schreibens des Bundesministeriums für Unterricht an den Hagenbund, 21. Mai 1927; Zl. 3076-I/6a/1931, Bundespolizeidirektion Wien an das Bundesministerium für Unterricht, 23. 1. 1931.
- 86 1928 wiesen 50 Wohnanlagen Werke der bildenden Kunst auf, allein im Jahre 1930 wurden 150.000 Schilling dafür aufgewandt.
- 87 Vgl. Ott, Kulturpolitik 1969, 74 ff., 90–100.
- 88 Vgl. ebd., 28–31.
- 89 Hans Tietze, Demokratie und Kunstförderung, in: Der Kampf. Sozialdemokratische Monatsschrift (1933), 303–306, hier 305.
- 90 Vgl. Stiftung staatlicher Ehrenpreise, in: Kunst-Chronik Nr. 7 vom 1. 4. 1927, 11.
- 91 Vgl. Wacker, Tagebücher 1990, 537 (28. 8. 1928).
- 92 Vgl. Karl Stemolák, Uns Künstlern ist nicht zu helfen! Der Künstler ist der letzte Mann im Staate, in: Neues Wiener Journal vom 3. Juni 1932, 2. Stemolák war Präsident des *Hagenbundes*.
- 93 Die Preisträger waren 1934 Herbert Böckl, 1935 Alfred Kubin, 1937 Jungnickel. Vgl. Ursula Prokop, Ein ungemein schwieriger Balanceakt. Der Große österreichische Staatspreis 1934–1937, in: Jan Tabor, Hg., Kunst und Diktatur. Bd. 1, Baden 1994, 276–281.
- 94 Vgl. Nierhaus, Zwiesgesicht 1986, 98 Fn. 41.
- 95 Vgl. Albert Bechtold, Gedanken zum Denkmal von heute, in: Österreichische Rundschau, 2/11 (1935/36); Der Österreicher vom 16. 10. 1936. Zum Fall Bechtold Vgl. Irene Nierhaus, Adoration und Selbstverherrlichung. Künstlerische und kunstpolitische Schwerpunkte an der Akademie der bildenden Künste von den dreißiger bis Ende der vierziger Jahre, in: Seiger, u.a., Reich 1990, 86 ff.
- 96 Vgl. dies., Zwiesgesicht 1986, 90.
- 97 Vgl. Gertrude Enderle-Burcel, Christlich-Ständisch-Autoritär. Mandatare im Ständestaat, Wien 1991, 105, 191.
- 98 1692 gegründet, ab 1800 Kunstschule, seit 1872 Kunsthochschule; vgl. Wilhelm (Freiherr von) Weckbecker, Handbuch der Kunstpflege in Österreich, Wien 1902, 43.
- 99 Vgl. Neuwirth, Kunstpflege 1907, 323.
- 100 An der Kunstgewerbeschule waren Frauen seit der Gründung 1867 zugelassen, allerdings nicht für die weiterführenden Fachklassen, und zwar unter dem Vorwand, dass durch das Aktzeichnen die

- Sittlichkeit gefährdet sei. 1872 wurde die Zulassung überhaupt wieder aufgehoben, Frauen wurden erst 1899 neuerlich zugelassen. Vgl. Sabine Forsthuber, Vom Ende der Wiener Frauenakademie in der NS-Zeit, in: Seiger, Reich 1990, 217–246, hier 218 f.
- 101 Vgl. Amts-Kalender 1930, 805.
- 102 Vgl. Forsthuber, Ende 1990; Amts-Kalender 1930, 803; Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen 1994, 57.
- 103 Vgl. ÖStA, AVA, Unterricht-allgemein, Sign. 15, Fasz. 2884, 15 b, Wr. Frauenakademie, Schreiben Helene Roths an den Unterrichtsminister, 10. Juli 1926.
- 104 Ein Versuch, wenigstens einen Teil der Lehrkräfte ab 1928 in ein Beamtendienstverhältnis zu übernehmen, scheiterte am Einspruch des »Ersparungskommissars«. Vgl. ÖStA, AVA, Unterricht-allgemein, Sign. 15, Fasz. 2884, 15 b, Wr. Frauenakademie, Schreiben des Stadtschulrates für Wien an die Frauenakademie, 13. März 1928; Frauenakademie und Schule für freie und angewandte Kunst in Wien, Pragmatisierungen, 16. April 1927.
- 105 Vgl. Statistisches Jahrbuch der Republik 1937, 182.
- 106 Vgl. ebd. 1927, 166 f.
- 107 Vgl. Forsthuber, Ende 1990, 225; Christian Reder, Unfaire Blicke auf das Ganze. Eine Art Zusammenfassung, in: Erika Patka, Hg., Kunst: Anspruch und Gegenstand. Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für Angewandte Kunst in Wien 1918–1991, Wien 1991, 9–25, hier 18.
- 108 Ein staatlicher Ehrensold für notleidende Künstler, in: Kunst-Chronik Nr. 5 vom 1. 2. 1927, 11.
- 109 Der Generaldirektor der Julius Meinl A.G., Dr. Kurt Schechner, für seine »mäzenatischen Zuwendungen und Interventionen bekannt« verlasse Wien, da man gegen ihn und Kommerzialrat Meinl wegen ihrer »kunstsinigen Bestrebungen ein Steuerstrafverfahren eingeleitet« habe. Neues Wiener Journal vom 9. 1. 1933, 2.
- 110 Der Sekretär des Fürsten Johann von Liechtenstein schrieb an den Bildhauer Albert Bechtold eine Absage mit der Begründung, »dass die widrigen Verhältnisse, unter welchen auch die fürstliche Regie leidet, derartige Aufträge für die nächste Zeit schwerlich erhoffen lassen.« Schreiben der fürstlichen Liechtensteinischen Zentralkanzlei, Wien, 11. Juni 1924, zit. n. Adamer, bechtold 2002, 102. Von Rudolf Gutmann, einem Kohlenhändler und Bankier, wurde berichtet: »Seine Sammlertätigkeit kam mit dem unglücklichen Ausgang des Ersten Weltkriegs abrupt zum Stillstand.« Nebehay, Sessel 1983, 120.
- 111 Ausnahmen sind die Sammlungen Wilhelm Exners und Gustav Bendas. Vgl. Neue Freie Presse vom 18. 2. 1932, 6.
- 112 Etwa zu Rudolf Haybach vgl. Murray G. Hall, Österreichische Verlagsgeschichte 1918–1938. Bd. II: Belletristische Verlage der Ersten Republik, Wien, Köln u. Graz 1985, 195. Zu Fritz Waerndorfer, Otto und Eugenie Primavesi oder Eleonore und Kuno Grohmann vgl. Tobias G. Natter, Die Welt von Klimt, Schiele und Kokoschka. Sammler und Mäzene, Köln 2003, 54–86; Herta Neiß, Wiener Werkstätte. Zwischen Mythos und wirtschaftlicher Realität, Wien, Köln u. Weimar 2004, 92 ff.
- 113 Stekl, Mäzene 1998, 169 ff.
- 114 Hans Tietze, Gemeindepolitik und moderne Kunst (1927), zit. n. Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen 1994, 79.
- 115 Die Spende des Finanziers Camillo Castiglioni 1928 mit 10.000 Schillingen war die größte. Die Spenden der anderen Kunstliebhaber waren bescheidener. Rudolf Gutmann gab 1.500, Louis Rothschild 3.000, der Zuckerfabrikant Ferdinand Bloch-Bauer 2.000 und der Öl-Industrielle Wilhelm Ofenheim 1.300 Schilling. Vgl. Verein der Museumsfreunde in Wien 1928–1930, Wien 1930, 15; ebd. 1931–1933, Wien 1933, 14. Vgl. ÖStA, AdR, Inneres, BKA präs., Zl. 817/1929, Schreiben des Landeshauptmannes von Steiermark an das Präsidium des Bundeskanzleramtes in Wien, 13. 11. 1929.
- 116 Vgl. Verein Wien 1930, 15; ebd. 1933, 14. Arthur Krupp, Mitglied der Museumsfreunde und der *Genossenschaft bildender Künstler*, gab im Jahr 1933 53.000 Schilling für seine Jagdleidenschaft aus. Vgl. Dietmar Lautscham, Der österreichische Krupp. Arthur Krupp (1856–1938), Berndorf 2005, 387.
- 117 Stifter (1932: 128) hatten einmal mindestens 500, Förderer (1932: 16) jährlich 100, unterstützende Mitglieder (1932: 131) jährlich dreißig, ordentliche Mitglieder jährlich zehn Schillinge zu zahlen. Vgl. Verein 1933, 13, 27 (Statuten, § 3).
- 118 Den Salo-Cohn-Preis, den Reichel-Preis, den I. C. Berendsen-Preis, den Arnold Bachwitz-Preis, den Dumba-Preis, den Drasche-Preis, den Leopold Horowitz-Preis, den August Miller-Preis und den Preis der Julius Reich-Stiftung.

- 119 »Der Zusammenbruch der Monarchie bedeutete auch das Ende zahlreicher im Künstlerhaus verliehenen Preise und Auszeichnungen.« Aichelburg, Künstlerhaus 1986, 93.
- 120 Vgl. Schröder, Malerei 1995, 160.
- 121 Vgl. Joachim Gilller, Hubert Mader u. Christina Seidl, Wo sind sie geblieben ...? Kriegerdenkmäler und Gefallenenehrung in Österreich (= Schriften des Heeresgeschichtlichen Museums in Wien 12), Wien 1992, 74–111; Reinhold Gärtner u. Sieglinde Rosenberger, Kriegerdenkmäler. Vergangenheit in der Gegenwart, Innsbruck 1991.
- 122 Zu den in Wien neu aufgestellten Denkmälern und Gedenktafeln vgl. Ott, Kulturpolitik 1969, 68–75.
- 123 Vgl. Rudolf Lorenz, Wohnlichkeit, in: Österreichs Kunst und Leben. Illustrierte Zeitschrift für Theater, Kunst, Mode, Reise und Sport (Oktober–November 1931), 13.
- 124 Wie etwa der akademische Maler Tom Dreger, der die politische Prominenz porträtierte (Generale, Kaiser Franz Josef, Kaiser Karl, Kronprinz Otto, die Kardinäle Piffl und Innitzer, Papst Pius XI., die Politiker Ignaz Seipel, Mussolini, Dollfuß, Schuschnigg). Vgl. Wer ist Wer?, Wien 1937, 77.
- 125 Vgl. Arthur Roessler, Der Malkasten. Künstler-Anekdoten, Leipzig, Wien u. Zürich 1924, 90 ff.
- 126 Etwa Josef Müllner (Professor an der Akademie), Michael Drobil (akademischer Bildhauer), Wilhelm Frass (Präsident des *Künstlerverbandes österreichischer Bildhauer*); vgl. Wer 1937, 77, 101, 244.
- 127 Etwa die Arbeiten von Wilhelm Traeger und Otto Rudolf Schatz vgl. Schröder, Malerei 1995, 88, 113; Kunst und Volk. Mitteilungen des Vereines »Sozialdemokratische Kunststelle« 2 (November 1930), 41; Karl R. Stadler u. a., Hg., Mit uns zieht die neue Zeit. Arbeiterkultur in Österreich 1918–1934, Wien 1981.
- 128 Hubert Wilm, Kunstsammler und Kunstmarkt. Ein Jahrbuch, München 1930, 10.
- 129 In den 147 von Sophie Lillie dokumentierten Kunstsammlungen zeigt sich – vorbehaltlich der Unvollständigkeit der dokumentierten Listen – der sehr geringe Anteil moderner Kunst. Besonders die großen und prominenten Sammlungen der Bankiers Louis Rothschild und Rudolf Gutmann zeichnen sich durch die völlige Abwesenheit von Kunstwerken des 20. Jahrhunderts aus. Selbst in jenen Sammlungen, die Kunstwerke des 20. Jahrhunderts enthalten (etwa die Sammlung August und Serena Lederer), überwiegen die Gemälde alter Meister beziehungsweise der Maler des 19. Jahrhunderts. Vgl. Sophie Lillie, Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens (= Bibliothek des Raubes VIII), Wien 2003.
- 130 Ausnahmen waren die Sammlungen von Hans Böhler und Carl Reininghaus. Vgl. Natter, Welt 2003, 165–177, 186–194.
- 131 Vgl. Walther Kastner, Mein Leben – kein Traum. Aus dem Leben eines österreichischen Juristen, Wien 1980, 78 f.
- 132 Otto Nirenstein an Clementschitsch, 29. 9. 1932, zit. n. Tessmar-Pfohl, Galerie 2003, 161.
- 133 Die betreffenden Haushalte waren von Einquartierungen, der Vermögenssteuerabgabe 1920 und der jährlichen Vermögenssteuer vom Reinvermögen ab 1922 befreit. Vgl. Natter, Welt 2003, 217; Karl Grünwald, Die einmalige große Vermögensabgabe, Wien 1921; BGBl. 843/1922, Wiederaufbaugesetz vom 27. November 1922.
- 134 Etwa Liechtenstein, Schwarzenberg, Harrach, Czernin, Lanckoroński; vgl. Alfred Stix, Die Fürstlich Liechtensteinische Gemäldegalerie in Wien, Wien 1938.
- 135 Etwa Auspitz, Meinl, Knips, Lederer, Bunzl, Mauthner, Rothschild, Gutmann, Figdor, Benda.
- 136 Etwa Camillo Castiglioni, Sigmund Bosel, Richard Kola.
- 137 Leopold Lipschütz zit. in: Wirtschaftsnot 1933, 3.
- 138 Hauser, Kunst 1938, 20 f.
- 139 Carl Moll, Was soll der Künstler? Gelesenes und Gedachtes, Berlin, Wien u. Leipzig 1933, 5.
- 140 Vgl. (Albert Kende,) Freiwillige Versteigerung der künstlerischen Wohnungs-Einrichtung des Herrn Dr. Josef Kranz in dessen Palais, Wien 9, Liechtensteinstr. 53, Wien 1933; Die Auktion Castiglioni. Verkauf der Gemälde, in: Neues Wiener Tagblatt vom 28. 11. 1930.
- 141 Vgl. (Osborn,) Handbuch 1926, 751–762. Es fällt auf, dass selbst einige prominente Sammlungen fehlen, zum Beispiel die von Stefan Auspitz, Karl Lanckoroński, Alfons Rothschild, Jenny Mautner, Carl Askonas, um nur einige zu nennen. Vgl. Ludwig Abels, Wiener Sammlungen moderner Kunst, in: Neues Wiener Journal vom 12. 12. 1926.
- 142 Verein 1930, 12.

- 143 Im Dorotheum wurde etwa der Kunstbesitz Jenny Mautners 1930 versteigert. Vgl. (Dorotheum Wien, Kunstabt.), Versteigerung der Wohnungseinrichtung der Frau Jenny Mautner (= Dorotheum Wien, Kunstauktion 405), Wien 1930.
- 144 Vgl. Zum Verkauf der Sammlung Stefan Auspitz, in: Österreichische Kunst. Monatsschrift für bildende und darstellende Kunst und ihre Beziehungen zum kulturellen Leben 7 vom 15. 1. 1932, 28; Peter Melichar, Neuordnung im Bankwesen. Die NS-Maßnahmen und die Problematik der Restitution (= Österreichische Historikerkommission 11), Wien 2004.
- 145 Vgl. Nachlass Viktor und Helene Mautner-Markhof. Gemälde moderner und alter Meister, Skulpturen etc., Wien 1927.
- 146 Vgl. Nebehay, Sessel 1983, 238–242.
- 147 Vgl. Natter, Welt 2003, 165–177.
- 148 Bei vielen Kunsthändlern, die 1938 als jüdisch eingestuft wurden, ergaben die Untersuchungen, dass die Kommissionsware den größten Teil des Warenlagers ausmachte. Vgl. ÖStA, AdR, Finanzen, VVst, Ha 8690, Fa. Richard Leitner, Karl Münch (komm. Verw.), Ansuchen um Genehmigung der Veräußerung, 15. 2. 1939.
- 149 »Die Schaffung eines Denkmalschutzgesetzes, das dem drohenden Abwandern unserer Kunstschätze ins Ausland vorbeugen sollte, wurde nicht gerade freudig begrüßt und die Wirkungen, die es ausübte, wurden vielfach als kläglich angesehen.« Schubert-Soldern, Sammlungen 1933, 179. Vgl. Theodor Brückler, Entstehung und Wirkung des Österreichischen Ausfuhrverbotsgesetzes 1918–1923, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 1994, 1–18.
- 150 Vgl. Rudolf Schmidt, Das Wiener Künstlerhaus. Eine Chronik 1861–1951, Wien 1951, 271.
- 151 Besucherzahl für 1900. 1891 hatte sie 360.702 betragen. Vgl. Weckbecker, Handbuch 1902, 122.
- 152 Vgl. Alfons Lhotsky, Die Geschichte der Sammlungen. Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des 50jährigen Bestandes. Bd. 2, 1.2, Wien u. Horn 1945, 656.
- 153 Jährlicher Durchschnitt für die Jahre 1864–1899. Vgl. Weckbecker, Handbuch 1902, 171.
- 154 Hans Tietze, Die Kunst in unserer Zeit (= Flugschriften der Gesellschaft zur Förderung Moderner Kunst in Wien 1), Wien 1930, 3.
- 155 Sein bester Kunde war der in Haarlem lebende Bankier Franz Koenigs (1881–1941), einer der bedeutendsten Sammler von Handzeichnungen alter Meister. Nebehay, Sessel 1983, 219.
- 156 Vgl. Galerie Würthle. Gegründet 1865, Wien 1995, 10; Tessmar-Pfohl, Galerie 2003, 35, 38.
- 157 Emil Heller, Kommentar zur Gewerbeordnung, Bd. 1, Wien 1912, 222.
- 158 Vgl. Verordnung des Bundesministers für Handel und Gewerbe, Industrie und Bauten im Einvernehmen mit dem Bundesminister für Inneres und Unterricht vom 23. Dezember 1921, mit der das Gewerbe der Versteigerung beweglicher Sachen an eine Konzession gebunden wird, in: RGBL. 1/1922.
- 159 Die Bukum AG für Buch-, Kunst und Musikalienhandel vorm. Hugo Heller & Cie. wurde nach dem Tod Hellers 1923 in die Bukum AG umgewandelt. Im Juni 1933 wurde das Ausgleichsverfahren eröffnet. 1937 wurde die AG im Handelsregister gelöscht. Vgl. Sabine Fuchs, Hugo Heller (1870–1923). Buchhändler und Verleger in Wien. Eine Monographie, unveröffent. Dipl.Arb. Wien 2004. Auch die Firmen Artaria & Co., Heinrich Ephron & Söhne, Kastel & Co., Josef Winterstein (gegründet 1881), die Auktionshäuser August Johannes Schelle, Leo Schidlof und C. J. Wawra waren betroffen.
- 160 Vgl. Artaria, in: Monatsschrift für bildende und darstellende Kunst und ihre Beziehungen zum kulturellen Leben 11–12 vom 15. 12. 1931, 37 f.
- 161 Vgl. (Osborn,) Handbuch 1926, 762–765.
- 162 Vgl. Peter Melichar, Bankiers in der Krise. Der österreichische Privatbankensektor 1918–1938, in: Geld und Kapital. Jahrbuch der Gesellschaft für mitteleuropäische Banken- und Sparkassengeschichte 7 (2005), 135–191.
- 163 Nicht nur zwei Kunsthandlungen wie Kamler-Wild behauptet; vgl. Barbara Kamler-Wild, Wien und die klassische Moderne. Die Geschichte des Wiener Kunsthandels, IV. Teil, in: Parnass 2 (1996), 54–57. Werner J. Schweiger nennt zu Recht zwölf andere Firmen und bei Provenienzzangaben stößt man auf weitere Kunsthandlungen. Vgl. Werner J. Schweiger, Kunsthandel der Zwischenkriegszeit in Wien, in: Würthle 1995, 17–23, hier 18 ff.
- 164 Vgl. Tessmar-Pfohl, Galerie 2003, 166–172.
- 165 Carry Hauser, Georg Philipp Wörten, Passau 1986, 35.

- 166 Vgl. Paul Harrison (= Paul Wengraf), *Garantiert echt. Eine Geschichte von Bildern und Antiquitäten*, Wien 1935, 76.
- 167 Zit. in: *Neue Freie Presse* vom 9. 10. 1919, Abendblatt 4.
- 168 Vgl. *Wie der österreichische Kunstmarkt im Ausland in Mißkredit gebracht wird*, in: *Kunst-Chronik* Nr. 2 vom 1. 11. 1926, 5 ff.; *Neue Freie Presse* vom 3. 2. 1932, Morgenblatt, 11; ebd. vom 5. 2. 1932, Morgenblatt, 11; ebd. vom 3. 1. 1932, Morgenblatt, 17; ebd. vom 15. 1. 1932, 5; ebd. vom 25. 2. 1932, Morgenblatt, 11.
- 169 1935 wurde ein »von Kunsthändlern in Wien organisierter ›Walde-Bilder-Schwindel‹« aufgedeckt. Vgl. Ammann, Walde 2005, 109.
- 170 Nebehay, Sessel 1983, 218.
- 171 Vgl. (Osborn,) *Handbuch* 1926, 748–751.
- 172 Robert Musil, *Intensismus (Aus einem unveröffentlichten Kunsthandbuch für reichgewordene Leute)* [!1926/27], in: *Gesammelte Werke*. Bd. 7, Reinbek 1978, 681.
- 173 Vgl. Maierbrugger, *Kunstkritik* 1993, 377.
- 174 Vgl. ebd., 391
- 175 Vgl. ebd., 408, 413 f.
- 176 Vgl. zum Beispiel Anton Faistauer, *Neue Malerei in Österreich*, Zürich, Wien u. Leipzig 1923.
- 177 Zu diesem problematischen Sammelbegriff vgl. Julius von Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, Wien 1934; S. Krenn u. M. Pippa, Hg., *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode*, Wien 1984.
- 178 Vgl. Josef Strzygowskis in: *Wirtschaftsnot* 1933, 2.
- 179 Rudolf Wacker, *Brief an die Mutter*, 26. 12. 1923, zit. n. Rudolf Sagmeister, *Einführung zum Tagebuch 1920–1925*, in: Wacker, *Tagebücher* 1990, 387.
- 180 Tietze war an den Bänden 1, 3, 5, 6, 7, 9, 12, 13, 16 beteiligt beziehungsweise verfasste sie selbst.
- 181 Vgl. Posch, *Scheitern* 1997, 106–140; Almut Krapf-Weiler, *Zur Kunstpolitik des Tietze-Kreises, in: Geistiges Leben im Österreich der Ersten Republik (= Wissenschaftliche Kommission zur Erforschung der Geschichte der Republik Österreich 10)*, Wien 1986, 77–103, hier 96.
- 182 Gegenwärtig liegen 56 Bände vor. Vgl. *Österreichische Kunsttopographie*, Wien 1889 ff., neue Folge 1907 ff.
- 183 Beispielsweise erwarb der *Verein der Museumsfreunde in Wien* 1931 für die Österreichische Galerie ein *Stilleben* von Carl Moll um 2.000 Schilling. Moll selbst war jedoch langjähriges Mitglied der Ankaufkommission. Vgl. *Verein* 1933, 4, 17.
- 184 Bezeichnend ist die Anekdote, er habe einmal ein Bild von Schiele, das dieser ihm gegeben habe, als Geschenk angenommen, während Schiele es verkaufen hatte wollen. Vgl. Natter, *Welt* 2003, 206.