

Julius von Schlosser  
(1866–1938)





# WIENER JAHRBUCH FÜR KUNSTGESCHICHTE

Herausgegeben vom  
Bundesdenkmalamt Wien  
und vom Institut für Kunstgeschichte  
der Universität Wien

BAND LXVI

2021

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN

Das Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte setzt folgende Zeitschriften fort: Jahrbuch der kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale (Jg. I/1856–IV/1860); Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale (NF I/1903–NF IV/1906); Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale bzw. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege bzw. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes (Bd. I/1907–Bd. XIV/1920); Jahrbuch für Kunstgeschichte (Bd. I[XV]/1921 f.). Es erscheint unter dem Titel Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte seit dem Band II (XVI)/1923.

Gedruckt mit Unterstützung durch:

Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien



Kunsthistorisches Museum Wien  
Kunsthistorische Gesellschaft, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien

REDAKTION :

Für das Bundesdenkmalamt:  
N.N.

Für das Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien :  
SEBASTIAN SCHÜTZE

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2021 Böhlau Verlag, Zeltgasse 1, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe  
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill  
Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich) Koninklijke Brill NV  
umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schönigh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck &  
Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.

Umschlagabbildung: Alfred Harel, Julius von Schlosser, o. J., Öl auf Leinwand, 49,5 × 60 cm, Wien,  
Kunsthistorisches Museum [Inv. Nr. GG 9060] (©: KHM-Museumsverband)

ISSN 0083–9981

ISBN 978-3-205-21444-1

## INHALTSVERZEICHNIS

SEBASTIAN SCHÜTZE: Grundfragen der Kunstgeschichte. Julius von Schlosser zum 150. Geburtstag . . . . .	7
KONRAD SCHLEGEL: Aus der Wiener Kunstammer. Fragmente zur Rolle der Kleinplastik bei Julius von Schlosser . . . . .	9
PAULUS RAINER: In den Weiten volksbildnerischer Gelehrsamkeit. Julius von Schlosser und das Beispiel <i>Saliera</i> . . . . .	29
BEATRIX DARMSTÄDTER: Julius von Schlosser und die neu geschaffene Sammlung historischer Musikinstrumente . . . . .	45
RAPHAEL ROSENBERG: Die Kunstliteratur – nach Epochen oder Gattungen? . . . . .	59
MARTHE KRETZSCHMAR: Julius von Schlossers <i>Geschichte der Porträtbildnerie in Wachs</i> . Eine Momentaufnahme seines wissenschaftlichen Selbstverständnisses . . . . .	75
ARTUR ROSENAUER: Schlosser und Riegl . . . . .	93
HANS-ULRICH KESSLER: „Ew. Excellenz, Hochverehrter Herr Geheimrat“. Die Korrespondenz von Julius von Schlosser an Wilhelm von Bode in den Jahren 1889–1924 . . .	109
MICHAEL THIMANN: Kunstgeschichte als Bücherwissenschaft. Julius von Schlosser und Aby Warburg . . . . .	129
INGRID CIULISOVÁ: Julius von Schlosser, Court Art and Iconology . . . . .	147
SEBASTIAN SCHÜTZE: „Kritische Kunstgeschichte in ihrem Sinn“. Schlosser und Croce . . .	157
ROBERT WILLIAMS: Schlosser, Vossler, and Wölfflin . . . . .	171
HUBERT LOCHER: <i>Inselhaftigkeit</i> . Über Julius von Schlossers Kunstbegriff . . . . .	183
MATTHEW RAMPLEY: A Moment of Crisis: Julius von Schlosser, the History of Art as “Style”, and the History of Art as “Language” . . . . .	201

Julius von Schlosser, Schriftenverzeichnis (zusammengestellt von FRANZ KIRCHWEGER) . . . . .	221
Abkürzungen . . . . .	227
Julius von Schlosser, Lebensdaten . . . . .	229

## GRUNDFRAGEN DER KUNSTGESCHICHTE. JULIUS VON SCHLOSSER ZUM 150. GEBURTSTAG

SEBASTIAN SCHÜTZE

Julius von Schlosser (1866–1938) darf neben Alois Riegl (1858–1905) heute als einflussreichster Vertreter der Wiener Schule gelten. Schlosser wirkte seit 1889 als Kustos des Münz-, Medaillen- und Antikenkabinetts und ab 1901 als Direktor der Waffensammlung sowie der Sammlung für kunstindustrielle Gegenstände am Kunsthistorischen Museum und begründete dessen Sammlung alter Musikinstrumente. Neben seiner Museumstätigkeit hielt er ab 1893 regelmäßig Lehrveranstaltungen an der Universität Wien und trat schließlich 1922 die Nachfolge von Max Dvořák als Inhaber der Wiener Lehrkanzel an. Den 150. Geburtstag Schlossers haben das Kunsthistorische Museum und das Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien zum Anlass genommen, im Rahmen einer gemeinsam veranstalteten internationalen Tagung (5.–7. Oktober 2016) an diesen großen Wiener Gelehrten zu erinnern und seine einflussreiche Rolle als Museumsmann und Universitätslehrer zu beleuchten. Die hier vorgelegten Beiträge thematisieren Schlossers wegweisende, bis heute stark rezipierte Publikationen zu den *Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, zur *Porträtbildnerei in Wachs* und zur *Kunsthistoriographie*, sein Verhältnis zu wichtigen Zeitgenossen wie Wilhelm von Bode, Alois Riegl, Aby Warburg, Heinrich Wölfflin, Karl Vossler und Benedetto Croce. Seine Aktualität innerhalb des kunsthistorischen Methodendiskurses reicht weit über den deutschen Sprachraum hinaus und spiegelt sich nicht zuletzt darin, dass Schlossers Hauptwerke noch

im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert in immer neuen englischen, italienischen, spanischen und französischen Ausgaben vorgelegt wurden.

Unser herzlicher Dank gilt allen Autorinnen und Autoren, die ihre überarbeiteten Vorträge für die vorliegende Publikation zur Verfügung gestellt haben. Der Band ist dem Andenken unseres Freundes und Kollegen Robert Williams gewidmet. Er hat die Wiener Tagung mit seinem Vortrag zu *Schlosser, Vossler, and Wölfflin* und seinen Diskussionsbeiträgen enorm bereichert. Im Oktober 2017 hat er die finale Fassung seines Beitrages und im Januar 2018 letzte Korrekturen übermittelt. Völlig unerwartet ist er dann am 16. April 2018 verstorben, kurz nachdem sein großes Buch *Raphael and the Redefinition of Art in Renaissance Italy* erschienen war. Bob war international einer der profiliertesten Kenner der frühneuzeitlichen Kunsttheorie und hat seine Forschungsfragen immer auch als Teil der Geschichte der Kunstgeschichte reflektiert. Seine Liebe zur deutschen Sprache und seine profunden Kenntnisse deutscher Philosophie, Literatur und Kunsthistoriografie machten ihn zu einem außergewöhnlichen Gesprächspartner. Viele Teilnehmer unserer Tagung waren ihm seit Jahren freundschaftlich verbunden. Wir kannten uns seit römischen Tagen und haben uns zwischen Santa Barbara und Wien über die Wiener Schule und die Frühzeit der Kunstgeschichte ausgetauscht. Bobs Andenken mit der Schlosser-Tagung zu verknüpfen, ist uns ein besonderes Anliegen.



Wunderbar hat bei der gemeinsam ausgerichteten Tagung die kollegiale Zusammenarbeit mit den Kolleginnen und Kollegen des Kunsthistorischen Museums funktioniert. Besonderer Dank für ihren Einsatz gilt hier Franz Kirchweger und Franz Pichorner. Aus Anlass der Tagung wurde auch eine kleine, von Friedrich Polleroß kuratierte und von Agatha Rihs tatkräftig unterstützte Ausstellung in den Räumen des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien eingerichtet, mit wichtigen Archivalien, Fotografien und Büchern aus den Schlossernachlässen, die an den kunsthistorischen Instituten der Universitäten Wien und Bern aufbewahrt werden. Für die sorgfältige Einrichtung des Tagungsbandes danke ich meinen Assistenten Stefan Albl, Gernot Mayer und Anna Reisenbichler, für die professionelle Betreuung von Seiten des Verlages Eva Buchberger und Laura Röthele. Die Generaldirektorin des KHM-Museumsverbandes, Sabine Haag, und die damalige Dekanin

der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Claudia Theune, haben das Tagungsprojekt von Beginn an gefördert und wesentlich zu seiner Finanzierung beigetragen. Der Druck der Tagungsbeiträge wurde durch namenhafte Zuschüsse von Seiten des Kunsthistorischen Museums, der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät und der Kunsthistorischen Gesellschaft ermöglicht.

Dass die Tagungsbeiträge nun als Band LXVI des *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* erscheinen können, hätte, so hoffen wir, Schlosser selbst besonders gefreut und wäre ihm besonders angemessen erschienen. Schließlich hat er 1934 mit seinem großen Aufsatz *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich* wesentlich dazu beigetragen, das Profil der Wiener Schule zu schärfen und international sichtbar zu machen.

AUS DER WIENER KUNSTKAMMER  
FRAGMENTE ZUR ROLLE DER KLEINPLASTIK BEI JULIUS  
VON SCHLOSSER

KONRAD SCHLEGEL

[...] wenn Julius von Schlosser, an Goethes Spruch von der sehenden Hand erinnernd, eine Bronzefigur andächtig zwischen den Fingern drehte, zu plaudern begann, um alsbald vom einzelnen Stück in die Ferne künstlerischer Erfindung und Eigenart zu schweifen, dann erschlossen sich einem wahrhaft universale Zusammenhänge.<sup>1</sup>

Als Schlossers Schüler und Assistent Hans AR. Hahnloser diese Zeilen im Nachruf auf seinen verstorbenen Lehrer schrieb, hatte er vielleicht eine wohlbekannte Porträtfotografie Schlossers vor Augen (Abb. 1). Diese Aufnahme muss Schlosser persönlich wichtig gewesen sein. Denn sie illustriert den von ihm selbst verfassten *Lebenskommentar* von 1924.<sup>2</sup> Wohlüberlegt komponiert, in der ikonografischen Tradition von Darstellungen berühmter Kunstfreunde und Sammler – zum Beispiel Tizians *Bildnis des Jacopo Strada*<sup>3</sup> nicht unähnlich – zeigt die Fotografie Schlosser entspannt im Lehnstuhl; im Rücken ein Regal mit mächtigen Folianten, dem geballten Gelehrtenwissen; eine Kleinbronze in bloßen Händen, die er intensiv und nachdenklich zu be-

trachten scheint. Es handelt sich um ein Objekt aus „seiner“ Sammlung, der heutigen Kunstammer Wien, den *Jugendlichen Herkules*, Florenz um 1545–1550 (Abb. 10).<sup>4</sup> Diese Fotografie und Hahnlosers Beschreibung dienen als Schlüssel für die vorliegende Analyse zur Rolle der Kleinplastik bei Julius von Schlosser. Zwei Fragestellungen stehen dabei im Vordergrund: Zum ersten soll beleuchtet werden, welchen Stellenwert Werke der Kleinplastik für den Museumsmann Schlosser besaßen, für seinen Umgang mit jener Sammlung des Kunsthistorischen Museums, an der er 26 Jahre lang tätig war, 21 davon als Direktor. Zum zweiten geht es um die Frage, welche Bedeutung Kleinplastik laut Julius von Schlosser für die Kunstgeschichte ganz allgemein besitzt.

I.

Im *Lebenskommentar* bezeichnete Schlosser Plastik als seine „Lieblingskunst“.<sup>5</sup> Diese Vorliebe war es, die ihn an die damals sogenann-

te „Sammlung kunstindustrieller Gegenstände“, die heutige „Kunstammer Wien“, führte:

- 1 H. R. HAHNLOSER, Zum Gedächtnis von Julius von Schlosser, in: *Belvedere*, XIII, 1938–1943, 5–8, S. 137–141, hier S. 137.
- 2 J. v. SCHLOSSER, Ein Lebenskommentar, in: *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen* (hrsg. von J. JAHN), Leipzig 1924, S. 94–134, Illustration auf S. 94.
- 3 Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv. Nr. GG 81.
- 4 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, Inv. Nr. KK 5658.
- 5 SCHLOSSER, *Lebenskommentar* (zit. Anm. 2), S. 116.



Abb. 1: Anonym, Julius von Schlosser, vor 1924, Fotografie [aus Schlossers Lebenskommentar]

Zur Plastik hat es mich obnehin immer gedrängt; [...] So war es nicht unnatürlich, daß ich [...] mich um die durch [Albert] Irgs Tod freigewordene Stelle in der sog. kunstindustriellen Abteilung (der einzigen Sammlung in Wien, die mit durchgreifender später von mir noch bewußt herausgestellter Tendenz die Plastik veranschaulicht) bewarb und sie erhielt.<sup>6</sup>

Die erfolgreiche Bewerbung fand im Jahr 1896 statt. Bereits fünf Jahre später, 1901, avancierte Schlosser zum Direktor der Sammlung; noch im selben Jahr publizierte er den bestandskata-

logartigen Band *Album ausgewählter Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses*.<sup>7</sup> Hier werden zirka 90 Objekte der Sammlung behandelt, rund zwei Drittel davon Werke der Kleinplastik. Im Vorwort erklärte Schlosser:

*Der Band ist in erster Linie der Plastik gewidmet; dem Gepräge der Sammlung, die wesentlich aus einer alten Kunstkammer und aus einer Schatzkammer zusammengewachsen ist und die Vorzüge aber auch die Schwächen einer Amateursammlung größten Stils an sich trägt, entsprach es, dass auch einige Denkmäler culturgeschichtlichen und kunstgewerblichen Charakters Aufnahme gefunden haben. [...] Die meisten der hier vorgeführten Gegenstände dürfen als Inedita gelten; nur ein kleiner Theil ist in nicht überall zugänglichen, veralteten oder unzulänglichen Publicationen wiedergegeben.*<sup>8</sup>

Schlosser widmete sich hier also schwerpunktmäßig seiner Lieblingskunst und nur aus samm lungsgeschichtlichen Überlegungen heraus wollte er nicht ganz auf andere, mehr kunstgewerbliche Objekte verzichten. Sein interessanter Entschluss, sich vor allem auf *Inedita* zu konzentrieren, hatte zur Folge, dass das sicherlich auch damals prominenteste Objekt der Sammlung, Benvenuto Cellinis *Saliera*, in diesem Band nicht vorkommt, was aus heutiger Sicht zumindest im ersten Moment überraschen mag. Aber über die *Saliera* war im 19. Jahrhundert viel publiziert worden.<sup>9</sup> Schlossers Ansatz unterscheidet sich diametral von den Konzepten heutiger musealer Publikationen, die in der Regel vor allem die Highlights der Sammlungen in den Mittel-

6 Ebd., S. 112.

7 J. v. SCHLOSSER, *Album ausgewählter Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses*. Herausgegeben mit Genehmigung des hohen Oberstkämmerer-Amtes seiner k. u. k. Apostolischen Majestät, Wien 1901.

8 Ebd., nicht nummerierte S. 5 (vor der angegebenen Seitenzählung).

9 Vgl. K. SCHLEGEL, Das Schicksal der *Saliera* in Österreich. Vom königlichen Geschenk zum Spielzeug für das Volk, in: Cellinis *Saliera*. Die Biographie eines Kunstwerks (hrsg. von S. HAAG/P. RAINER) [Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. XIX], Wien 2018, S. 221–256, bes. S. 231–237.

punkt stellen. Indem er sich aber den unbekannteren Werken zuwandte, bewies Schlosser, dass es ihm vor allem darum ging, die Forschung auf neue bzw. auf allererste Grundlagen zu stellen.

Neun Jahre später ging er einen Schritt weiter und veröffentlichte seinen zweibändigen Katalog *Werke der Kleinplastik in der Skulpturensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses*,<sup>10</sup> worin er sich nun auf seine Lieblingskunst allein konzentrierte und alles andere wegließ. Hier erläuterte er im Vorwort:

*Die unter dem Namen der ‚Sammlungen von kunstindustriellen Gegenständen des Mittelalters und der Renaissance‘ im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien vereinigten Kunstschätze scheiden sich von selbst in zwei große Abteilungen, in die Skulpturensammlung und in diejenige kunstgewerblicher Objekte verschiedenster Art. Dominiert innerhalb der letzteren die Kunst des Edelschmiedes und Juweliers, so liegt in der ersteren das Hauptgewicht auf der Kleinplastik.<sup>11</sup>*

Zweierlei erscheint an diesem Zitat bemerkenswert: Zum einen nahm Schlosser hier in der Formulierung, die Sammlung bestehe aus zwei Teilen, Skulpturen und Kunstgewerbe, vorweg, was weitere neun Jahre später, 1919, in der Organisation der Sammlung vollzogen werden sollte: Die Umbenennung der „Sammlung kunstindustrieller Gegenstände“ in „Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe“. Dass Schlosser schon 1910 auf diese inhaltliche Zweiteilung hingewiesen hat, zeigt, dass wohl er selbst der *spiritus rector* der Umbenennung, die schließlich auch unter

seiner Direktion erfolgte, war. Mit dem neuen Titel wurde aber der Charakter der Sammlung als einer von Skulpturen oder Plastiken erst richtig deutlich hervorgehoben – der alte Titel leistete dieses sicher nicht. Zum anderen ist Schlossers Wortwahl „Kleinplastik“ in der *Skulpturensammlung* auffällig – zeigt sie doch, dass er anscheinend nicht streng zwischen „Skulptur“ und „Plastik“ differenzierte. Zumindest im deutschen Sprachgebrauch wird heute zwischen den beiden Begriffen hinsichtlich Material und Bearbeitung penibel unterschieden: Skulptur als Werke, die durch Abnehmen des Materials – Meißeln, Schnitzen – entstehen, und Plastik, die entsteht indem ein Werkstoff in additivem Verfahren bearbeitet wird – Modellieren weicher Materialien oder auch Gießen von Metall. Aber zu Schlossers Zeit scheint es nicht üblich gewesen zu sein, diese Differenzierung vorzunehmen: Auch Wilhelm von Bode verwendete die beiden Begriffe synonym, und Christian Scherer publizierte 1905 eine Studie über *Elfenbeinplastik* – geschnittene Kunstwerke aus Elfenbein müsste man jedoch, vollzieht man die Unterscheidung, als Skulpturen bezeichnen.<sup>12</sup>

Diese Differenzierung ist letztlich auf Plinius d. Ä. zurückzuführen, der im sechsten Buch seiner *Naturalis Historia*, wo er die Bilderei behandelt, zwischen Bronze gießern und Marmorarbeiten unterschied. Im 15. Jahrhundert unternahm Alberti in seinem Traktat *De statua* (1464) zwar keine begriffliche Trennung von „Skulptur“ und „Plastik“, wohl aber unterschied auch er die technischen Verfahren – Schlosser schrieb darüber in der *Kunstliteratur*:

10 J. v. SCHLOSSER, *Werke der Kleinplastik in der Skulpturensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 2 Bde., Wien 1910.

11 Ebd., S. V.

12 W. v. BODE, *Die italienische Plastik*, Berlin 1905, S. 45: „Der Ort der Bestimmung für die plastischen Kunstwerke bleibt wesentlich der gleiche wie in der vorangegangenen Zeit: die Kirchen vereinigen, nach wie vor, als Schmuck der Außenseite wie des Innern, die große Mehrzahl aller Skulpturen; vereinzelt kommt daneben, wie im Trecento, der plastische Schmuck von Gemeindebauten und selbst von Plätzen vor.“ C. SCHERER, *Elfenbeinplastik seit der Renaissance*, Monografien des Kunstgewerbes (hrsg. von J. L. SPONSEL), Bd. VIII, Leipzig 1905.

*Hier gibt Alberti, wenn auch an Plinius sich anlehnend, doch im Wesen völlig selbstständig und in tiefer praktischer Einsicht, die berühmte, von der ganzen Renaissance angenommene Definition der Bildneri per via di porre und per via di levare. Er unterscheidet drei Arten von dem Charakteristikon der technischen Arbeit ausgehend: die Plastik, die Stoffe wegnimmt und zusetzt (Bildneri in weichem Material, also Ton und Wachs), diejenige, die bloß wegnimmt und die Form aus dem Werkstück herausholt (Steinplastik), endlich die dritte, die bloß zusetzt, die Toreutik, Caelatura des Plinius, die Treibarbeit in Metall.<sup>13</sup>*

Bezeichnenderweise wählte Schlosser die Formulierung „Steinplastik“ – hier wird deutlich, dass ihm die Begriffe „Skulptur“ und „Plastik“ tatsächlich einerlei waren. Den Sprachgewohnheiten des Protagonisten ausnahmsweise sich angleichend und aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird auch in den folgenden hier vorliegenden Ausführungen eher von „Plastik“ allein die Rede sein, wobei „Skulptur“ immer mitgedacht sei. Schlossers Schüler Ernst Gombrich würde wohl an dieser Stelle mit Bezug auf Karl Popper einwenden, dass Begriffe ohnehin egal seien und es mehr auf die Sätze und Definitionen hinter den Begriffen ankäme. Diese Sätze führte Schlosser mit Albertis Unterscheidung der bildnerischen Verfahren *per la via di porre* – also „Aufsetzen“, modellieren – und *per la via di levare* – also „Herausbrechen“, skulpturale Verfahren – denn auch an. Es spricht für Schlossers Souveränität im Umgang mit den Definitionen, dass er eben jene „von der ganzen Renaissance angenommene Definition der Bildneri“ an entscheidender Stelle schlicht und einfach ignorieren konnte. Denn wie gliederte er seine zwei Bände *Werke der Kleinplastik*: Der erste Band enthält *Bildwerke in*

*Bronze, Stein und Ton*, der zweite Band *Bildwerke in Holz, Wachs und Elfenbein*.<sup>14</sup> Dieses entspricht so gar nicht der Definition Albertis – mit Alberti hätte Schlosser in einem Band *Bronze, Wachs und Ton*, also *per la via di porre*, zusammenstellen müssen und im anderen, *per la via di levare*: Holz, Stein und Elfenbein. Schlossers Ordnung liegt hingegen eine Gliederung nach organischen und anorganischen Materialien zugrunde. Auffällig jedoch ist, dass in beiden Bänden jeweils das zweite genannte Material im Alberti'schen Sinne nicht zu den beiden anderen passt – d. h. Schlosser spielte anscheinend systematisch gegen Albertis Definition. Somit stellt sich die Frage, warum er diese bewusst unterließ. Hierauf gab Leo Planiscig, ein weiterer Schüler Schlossers und späterer Nachfolger als Direktor der „Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe“, eine vielsagende Antwort. Planiscig publizierte 1924 seinen Bestandskatalog *Die Bronzeplastiken. Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten*. Im Vorwort zu diesem Band schrieb er:

*Als bedeutende Vorarbeiten zu diesem Kataloge standen Julius von Schlossers „Album“ und der erste Band seiner „Werke der Kleinplastik“ zu Gebote, doch diese Werke behandeln nur einen kleinen Teil der Bronzesammlung und bringen diese, dem Geiste der alten Kunstkammern entsprechend, in Verbindung mit anderen Werken der Kleinkunst, wogegen der vorliegende Katalog allein das Bestreben hat, die Objekte im Lichte der modernen Kunstforschung erscheinen zu lassen.<sup>15</sup>*

Planiscig hielt seinen auf ein einziges Material konzentrierten Spezialkatalog zu Recht für modern, da Wilhelm von Bode in Berlin zwanzig Jahre zuvor seinen Katalog *Die italienischen Bronzen der Renaissance* publiziert und damit die

13 J. v. SCHLOSSER, Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien 1924, S. 110.

14 SCHLOSSER, Werke der Kleinplastik (zit. Anm. 10), Titelblätter.

15 L. PLANISCIG, Die Bronzeplastiken. Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten, Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe (hrsg. von J. v. SCHLOSSER), Bd. IV, Wien 1924, S. V.

moderne, spezialisierte Bronzeforschung erst eröffnet hatte.<sup>16</sup> Schlossers Schriften als „dem Geiste der alten Kunstkammern entsprechend“ zu bezeichnen, trifft wohl ebenso zu und scheint Schlossers Konzept sehr gut zu charakterisieren. Dass die Materialmischungen seiner eigenen Publikationen nicht mehr zeitgemäß waren, war Schlosser selbst aber sehr wohl bewusst. Schon 1917 hatte er eine Eingabe beim Oberstkämmereramt gestellt und um Finanzierung von neuen Spezialkatalogen angesucht, denn: „Die vom kunsthist. Hofmus. herausgegebene Folge von sog. ‚Albums‘ – hat sich überlebt.“<sup>17</sup>

Eine erstaunliche Selbsteinschätzung, wenn man bedenkt, dass *Werke der Kleinplastik* zu diesem Zeitpunkt gerade einmal sieben Jahre alt war, was für eine aufwendige, zweibändige Publikation mit Goldschnitt nicht viel erscheint. Aber vielleicht wird an dieser Unzufriedenheit mit dem eigenen Werk Schlossers generelle Lebens- und Schaffenskrise spürbar, die er im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts durchlitt und von der er selbst im *Lebenskommentar* berichtete.<sup>18</sup> Aus Schlossers Ansuchen um ein Budget für Spezialkataloge resultierte schließlich die fünf-bändige Reihe *Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe* bzw. *Publikationen aus den kunsthistorischen Sammlungen in*

*Wien*, die zwischen 1919 und 1932 erschien; einen dieser Bände verfasste Schlosser selbst, bei zweien, beide der Kleinplastik gewidmet, ist er als Herausgeber genannt.<sup>19</sup>

Den „Geist der alten Kunstkammern“, dem seine früheren Arbeiten entsprachen, hat Schlosser selbst beschrieben.<sup>20</sup> Kunstkammern waren Sammelsurien von verschiedensten, vielschichtigen und komplexen Dingen, und indem der Fürst oder Sammler mit seinen Begleitern durch diesen Kosmos schauend flanierte, eröffneten sich ihnen durch Anschauung und Querdenken Assoziationen, Analogien, sinnliche Wahrnehmung und Welterkenntnis.<sup>21</sup> Planiscigs Bemerkung über Schlossers Schriften zielt wohl genau auf dieses intellektuelle Flanieren ab, das sowohl Schlossers legendärer Belesenheit entsprach als auch der Art und Weise, wie er diese ausspielte. Seine Schüler haben dies in ihren Nachrufen und Erinnerungen an den verehrten Lehrer immer wieder bewundernd (und vielleicht auch ein wenig belächelnd) beschrieben – z. B. die „wahrhaft universalen Zusammenhänge“, von denen Hahnloser im Eingangszitat sprach (s. o.) oder, wie Schlosser selbst es nannte, das „Magnum opus der kunsthistorischen und formalgeschichtlichen Erudition“, in das er „allzu häufig und allzu gern [...] hinausgesehelt“ sei.<sup>22</sup>

16 W. v. BODE, *Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock*, Berlin 1904.

17 J. v. SCHLOSSER, An das Oberstkämmereramt, Schreiben vom 23.4.1917, Archiv der Kunstammer Wien, Z 16 ex 1917.

18 SCHLOSSER, *Lebenskommentar* (zit. Anm. 2), S. 120.

19 L. PLANISCIG, *Die Estensische Kunstsammlung*, Bd. I: *Skulpturen und Plastiken des Mittelalters und der Renaissance*, *Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe* (hrsg. von J. v. SCHLOSSER), Wien 1919; F. EICHLER/E. KRIS, *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum*, *Publikationen aus den kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Bd. II, Wien 1927; J. v. SCHLOSSER, *Die Sammlung alter Musikinstrumente*. Beschreibendes Verzeichnis, *Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe*, Bd. III, Wien 1920; PLANISCIG, *Bronzeplastiken* (zit. Anm. 15); E. KRIS, *Goldschmiedearbeiten des Mittelalters, der Renaissance und des Barock*, Erster Teil: *Arbeiten in Gold und Silber*, *Publikationen aus den kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Bd. V, Wien 1932.

20 J. v. SCHLOSSER, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens [Monografien des Kunstgewerbes, N.F. Bd. XI], Leipzig 1908.

21 Vgl. P. RAINER, *Wissen. Schaft. Kunst*. Tycho Brahe, Johannes Kepler und das Kunstkammerobjekt als Erkenntnisträger, in: *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert* (hrsg. von S. HAAG/F. KIRCHWEGER/P. RAINER) [Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. XV], Wien 2015, S. 79–105, bes. S. 97–105.

22 SCHLOSSER, *Lebenskommentar* (zit. Anm. 2), S. 115.



Abb. 2: *Andrea Briosco, gen. Riccio, Rastender Mäher (früher als Rubender Holzfäller bezeichnet), um 1500, Terrakotta, H. 37 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum*

Im Folgenden sei anhand eines Beispiels aus der Kunstammer Wien vorgeführt, wie dieses *Mare magnum* aussehen konnte: Andrea Riccio Terrakottastatuette eines müden alten Landarbeiters in zerschlossener Kleidung (Abb. 2).<sup>23</sup> Schlosser nannte sie *Ruhender Holzfäller* (heute wird sie als *Rastender Mäher* bezeichnet, da das Handwerkszeug, das neben der Figur attributartig am Boden liegt, als Dangelwerkzeug identifiziert werden konnte, das zum Schleifen einer Sense beim Mähen von Gras benutzt wird).<sup>24</sup> Diese Figur lag Schlosser sehr am Herzen. Er hat dreimal über sie publiziert.<sup>25</sup> Dabei berichtete er, dass ihm schon zu Beginn seiner Laufbahn als Museumskurator die Figur aus venezianischem Kunsthandel zum Kauf angeboten worden sei. Sie habe ihn derart beeindruckt, dass er sie tatsächlich für die Sammlung erwerben wollte. Sein Ansinnen sei aber höheren Orts abgelehnt worden, da der Preis zu hoch gewesen sei, und außerdem, so vermutete Schlosser, sei der auffällige Realismus der Figur womöglich als revolutionäre Qualität verstanden worden, die nicht in eine höfische Sammlung passte. Die Figur gelangte dann in Wiener Privatbesitz. Als kurz nach Ende des Ersten Weltkriegs im Raum stand, sie könnte ins Ausland verkauft werden, sprang der Fürst von Liechtenstein, Johannes II., ein, kaufte die Statuette und schenkte sie der jungen Republik. So gelangte sie doch noch ins Kunsthistorische Museum.<sup>26</sup> Jetzt, in einer Zeit, in der auch im Museum Arbeiterräte gebildet wurden, die an den regelmäßigen Sitzungen der Museumsbeamten teilnahmen, bestanden auch keine



Abb. 3: Hans Schlosser, *Exlibris Julius von Schlosser*, o. J., Linolschnitt, Wien, Österreichische Nationalbibliothek

Bedenken mehr gegen eine Eingliederung der realistischen Figur in die Sammlung. Genau dieser Realismus war es, wegen dem Schlosser vom *Ruhenden Holzfäller* beeindruckt war. Im Aufsatz „*Armeleutekunst*“ *alter Zeit* stellt er das „unverblünte Wirklichkeitsstreben“,<sup>27</sup> das sich an dieser Figur zeigt, ins Zentrum. Bevor er aber zu diesem seinem eigentlichen Thema kommt,

23 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, Inv. Nr. KK 7345.

24 Vgl. K. BEITL, „Ruhender Holzfäller“ ist ein rastender Mäher. Ethnografisch-realienkundlicher Befund zu einer Terracotta von Andrea Riccio (eigentlich Andrea Broscio [sic!]) in der Kunstammer des Kunsthistorischen Museums Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, N.F. XLIX, 1995, 98, S. 57–71.

25 J. v. SCHLOSSER, Paralipomena aus der Skulpturensammlung des Allerh. Kaiserhauses. Nachlese zur Abhandlung: Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance. Fragmente zur Geschichte der Renaissanceplastik, in: JKS, XXXI, 1913/1914, S. 347–358, hier S. 350; DERS., „Armeleutekunst“ *alter Zeit*, in: Jahrbuch für Kunstsammler, I, 1921, S. 47–66 (wiederabgedruckt in DERS., Präludien. Vorträge und Aufsätze, Berlin 1927, S. 304–319); DERS., A Renaissance Statuette for Vienna, in: The Burlington Magazine, XL, 1922, 226, S. 9–11.

26 J. v. SCHLOSSER, „Armeleutekunst“ (zit. Anm. 25), S. 53.

27 Ebd.



behandelt Schlosser hier noch andere Beispiele von „Armeleutekunst“ – worunter er nichts anderes als die Darstellung „armer Leute“, Landarbeiter oder Bauern, verstand. Er zählt dabei Künstlernamen auf und Werke: van Gogh, Runge, Millet, Meunier, Jeremias Gotthelf, flämische Tapissereien, mittelalterliche Minnesänger, Lorenzo Magnifico, Tolstoj, Shakespeare, Schlegel, Goethe, Holbein, Bruegel, die Brüder Le Nain, Grimmelhhausen und schließlich noch Gerhard Hauptmann. 16 Namen und künstlerische Positionen auf ungefähr 15 Seiten – ein wahres *Mare magnum* kulturgeschichtlicher Gelehrsamkeit, wobei Schlosser dahingehend interpretierte, dass all diese genannten Künstler oder Positionen arme Leute immer aus einer Attitüde von sozialer Überlegenheit heraus beschreiben würden, bzw. diese Überlegenheit gewissermaßen von unten her moralisierend anklagen. Nicht so, laut Schlosser, der *Ruhende Holzfäller*:

*Dieser arme Landstreicher ist in all seiner Armeseligkeit von seinem eigensten Wesen aus erschaut, ohne jede Idealisierung nach oben wie nach unten, nicht durch die Brille einer anderen Lebens- und Gefühlsweise gesehen. [...] körperlicher und seelischer Ausdruck passen ohne Fuge ineinander.*<sup>28</sup>

Deshalb wirke die Figur „eigentümlich modern“<sup>29</sup> – ein Gedanke, den Schlosser bereits 1913 formuliert hatte.<sup>30</sup> Hier zeigte er also doch eine gewisse Nähe zum Expressionismus, von dem Sedlmayr in seinem Nachruf auf Schlosser meinte, er habe ihn nie wirklich zur Kenntnis genommen.<sup>31</sup> Aus der expressiven Qualität der Ori-



Abb. 4: Hans Schlosser, Gedenkgrafik Julius von Schlosser, 1938, Linolschnitt, 10,6 x 8,4 cm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek

nalstatuette wurde schließlich ein richtig expressionistisches Kunstwerk in jenem Linolschnitt, den Schlossers Sohn Hans für seinen Vater nach dem Vorbild des *Ruhenden Holzfällers* anfertigte, und den der Vater schließlich als sein persönliches Exlibris verwendete (Abb. 3).<sup>32</sup> Michael Thimann hat auf dieses Exlibris aufmerksam gemacht und begründet, dass es sich hierbei um eine verschlüsselte Selbstdarstellung Schlossers als geistig arbeitenden Melancholiker handelt.<sup>33</sup> Wie hatte Schlosser den *Ruhenden Holzfäller* mit eigenen, rührenden Worten beschrieben: „[...]

<sup>28</sup> Ebd., S. 54.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> SCHLOSSER, *Paralipomena* (zit. Anm. 25), S. 350.

<sup>31</sup> H. SEDLMAYR, Julius Ritter von Schlosser. 23.IX.1866–I.XII.1938, in: *MIÖG*, III, 1938, S. 513–519, hier S. 516; zu Schlossers Beschäftigung mit dem Expressionismus s. v. a. W. HOFMANN, Was bleibt von der Wiener Schule?, in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, 2, 1986, S. 273–290, hier S. 283.

<sup>32</sup> Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Sign. G-18075.

<sup>33</sup> M. THIMANN, Die Arbeit des Lesers. Zwei Exlibris des Kunsthistorikers Julius von Schlosser, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte*, II/1, 2008, S. 84–96. Vgl. außerdem den Beitrag von Michael Thimann im vorliegenden Band.

ein ausrunder Arbeiter in älteren Jahren, [...] müde und weltvergessen vor sich hinbrütend“.<sup>34</sup>

So sah der alternde Schlosser demnach sich selbst, und seine Familie wusste wohl, wie wichtig ihm der *Ruhende Holzfäller* war, denn man verwendete dasselbe Motiv noch einmal für die Danksagung nach Schlossers Beerdigung (Abb. 4).<sup>35</sup> Vielleicht also handelte es sich innerhalb seiner Lieblingskunst um sein Lieblingsobjekt?

Jedenfalls war der *Ruhende Holzfäller* eine wichtige Neuerwerbung seiner Direktionszeit. Was nun dieses Thema Neuerwerbungen betrifft, so ist festzuhalten, dass das Inventar der Sammlung in der Ära Schlosser zunächst um 292 Nummern erweitert wurde. 115 davon – also beinahe die Hälfte – waren Werke der Kleinplastik. Auch dies verdeutlicht sein Ziel, die Tendenz der Sammlung als einer von Skulptur und Plastik herauszuarbeiten. Hierbei sind allerdings die Objekte der Estensischen Sammlung noch gar nicht mitgezählt. Mit ihrem reichen Bestand an venezianischer Skulptur, Bronzestatuetten und -plaketten umfasste diese Sammlung rund 1000 Objekte. Sie wurde erst ganz am Ende von Schlossers Direktionszeit, im Juli 1922 (im Oktober desselben Jahres schied Schlosser aus dem Museum aus), offiziell in die „Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe“ eingegliedert.<sup>36</sup> Erst ab 1923 wurden die Objekte nach und nach ins Inventar dieser Sammlung übertragen. Doch hat die Eingliederung natürlich eine Vorgeschichte: Schon bald nach dem Tod ihres Besitzers Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este 1914 in Sarajewo wurde die Estensische Sammlung vom Kaiserhaus erworben und seit 1. Jänner 1916 offiziell vom Oberstkämme-

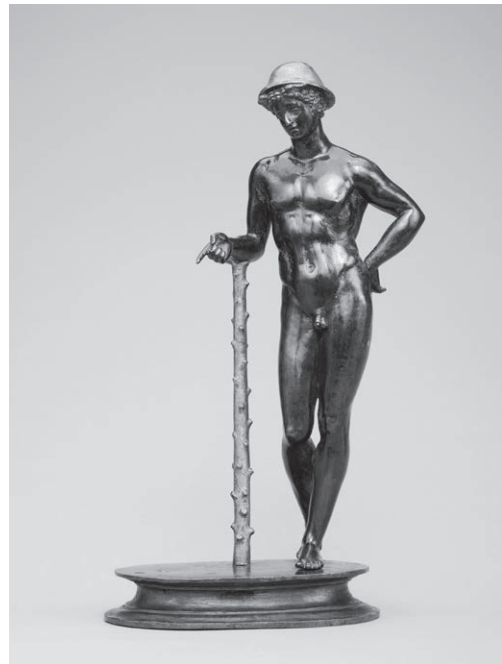


Abb. 5: Pier Jacopo Alari de Bonacolsi, gen. Antico, *Mercur unterrichtet Cupido (Fragment)*, um 1520, Bronze, H. 40,5 cm (mit Basis), Wien, Kunsthistorisches Museum

ramt verwaltet, das Schlosser mit der Leitung betraute.<sup>37</sup> Gleichzeitig wurde sein Schüler Leo Planiscig als Kustos eingesetzt. Dieser begann sofort mit der Katalogisierung der Objekte und publizierte das Handbuch 1919, wobei Schlosser als Herausgeber fungierte.<sup>38</sup> Aus all dem wird ersichtlich, dass Schlosser wohl zu den treibenden Kräften hinter der Eingliederung der Estensischen Sammlung in die „Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe“ gehörte, wodurch natürlich wiederum deren Schwerpunkt als Plastiksammlung gegenüber den mehr kunstgewerb-

34 SCHLOSSER, „Armeleutekunst“ (zit. Anm. 25), S. 53.

35 Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Sign. E-17412.

36 Schreiben des Bundesministeriums f. Inneres u. Unterricht, Unterrichtsamt, An den Vorsitzenden des Kollegiums der wissenschaftlichen Beamten des Kunsthistorischen Museums in Wien, vom 6. Juli 1922, Archiv der Kunstammer Wien, Z 48 ex 1922.

37 Zu diesen Vorgängen s. die Anordnung des Oberstkämmerers seiner k. u. k. Apostolischen Majestät vom 27. November 1915, Archiv der Kunstammer Wien, Z 33 ex 1915.

38 PLANISCIG, Estensische Kunstsammlung (zit. Anm. 19).

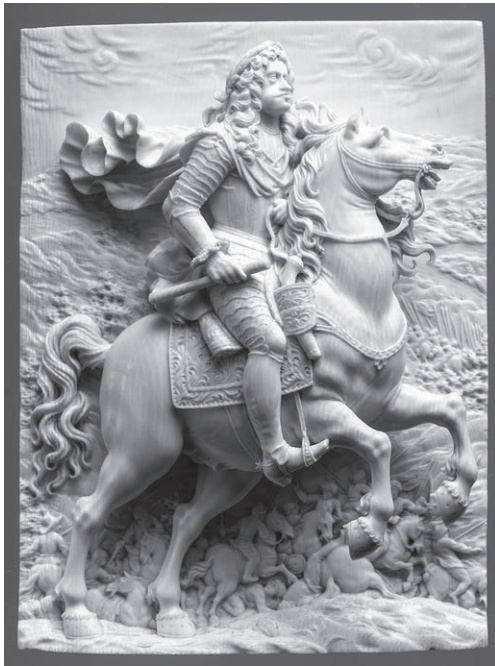


Abb. 6: Ignaz Elhafen, Kaiser Leopold I., 1687–1691, Elfenbein, H. 15,1 cm/B. 11,4 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

lichen Objekten gestärkt wurde. Die Estensische Sammlung brachte aufgrund unvorhersehbarer historischer Ereignisse ohne Zweifel die bedeutendste Erweiterung des Bestandes der „Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe“. Doch auch unter den aufgezählten vorherigen Neuerwerbungen, die größtenteils noch während der Monarchie gezielt in die Sammlung aufgenommen wurden, befanden sich wichtige Objekte. Man spürt hier, dass es Strategie des Sammlungsleiters war, weniger den vorhandenen Objektbestand thematisch zu verbreitern als viel mehr zu vertiefen, zu ergänzen und so dem ein oder anderen gewohnten Stück einen neuen Aspekt abzugewinnen. So stand hinter der Erwerbung des *Ruhenden Holzfällers* von Riccio sicherlich



Abb. 7: Matthias Steinl, Kaiser Leopold I. als Sieger über seine Feinde, um 1690–1693, Elfenbein, H. 50 cm (ohne Sockel), Wien, Kunsthistorisches Museum

der Gedanke an die Statuetten des Antico (Abb. 5), wovon das Kunsthistorische Museum vor allem dank der Sammeltätigkeit Erzherzog Leopold Wilhelms (1614–1662) einen bedeutenden Fundus besitzt.<sup>39</sup> Der Vergleich von Riccios Realismus mit der idealisierenden Antikenrezeption Anticos verdeutlicht nun zwei künstlerische Gegenpole und Facetten der oberitalienischen Renaissanceplastik. Ein Beispiel aus der Barockzeit wäre Ignaz Elhafens Serie berittener Feldherren der Türkenkriege (Abb. 6), acht kleinformatige Reliefs aus Elfenbein, 1905 aus Wiener Privatbesitz erworben.<sup>40</sup> Sie sind wohl als Ergänzungen zu Matthias Steinls drei weltberühmten vollplastischen Reiterstatuetten aus Elfenbein zu sehen, die seit der Zeit Leopolds I. bzw. Karls VI. den kaiserlichen Kunstschatz bereichern (Abb. 7).<sup>41</sup> Das gleiche Thema des berittenen Herrschers,

39 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, Inv. Nrn. KK 5525 (Abb. 5), 5545, 5697, 5726, 5767, 5773, 5987, 5991, 5993; der *Stehende Herkules* aus dem Umkreis Anticos, KK 10130, wurde erst 1980 erworben.

40 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, Inv. Nrn. KK 7170–7177.

41 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, Inv. Nrn. KK 4662–4664.



Abb. 8: Hans Daucher, Kaiser Maximilian I. zu Pferd als Hl. Georg mit dem Drachen, um 1522, Solnhofer Stein, H. 22,9 cm/B. 15,6 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

aber rund 170 Jahre früher entstanden, behandelt auch Hans Dauchers Relief *Kaiser Maximilian I. zu Pferd als heiliger Georg mit dem Drachen* (Abb. 8), das 1911 aus Privatbesitz erworben wurde.<sup>42</sup> Zeitlich steht es an der Spitze einer durchaus langen Reihe von kleinformatigen Reiterdenkmälern, die aus dynastischen Ursachen in der Sammlung vorhanden sind.<sup>43</sup> Außerdem ergänzte es den kleinen, aber feinen Bestand an Reliefs Hans Dauchers<sup>44</sup> und damit der Augsburg-



Abb. 9: Daniel Mauch (zugeschrieben), *Spielende Eroten*, um 1520–1530, Birnholz, H. 26 cm/B. 36 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

ger bzw. süddeutschen Renaissanceskulptur um 1520, wozu auch die *Spielenden Eroten* (Abb. 9) zählen, die 1908 in die Sammlung kamen – zunächst nur als Dauerleihgabe aus der Hofbibliothek; erst 1935 wurden sie schließlich ins Inventar der Sammlung übernommen.<sup>45</sup>

Weitere gute Beispiele könnten angeführt werden, aber die Fragmentierung scheint aus Platzgründen hier geboten. Eng verbunden mit den Neuerwerbungen und der damit anvisierten Positionierung der Sammlung als Plastiksammlung ist die Frage, welche Objekte ausgeschieden wurden. Seit der Neuordnung der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses im Jahre 1876 war die „Waffensammlung“ mit der „Sammlung kunstindustrieller Gegenstände“ in einer Direktion vereint. Schlosser wurde 1901 zunächst Direktor beider Sammlungen. Innerhalb seiner Amtszeit, mit dem Ende der Monarchie und dem Neustart 1919, wurde die „Waffensammlung“ aus diesem Verband aber ausgegliedert und fortan von einer eigenen Direktion verwal-

42 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, Inv. Nr. KK 7236.

43 Neben den genannten Beispielen aus Elfenbein die Caspar Gras zugeschriebenen Reiterstatuetten aus Bronze bzw. Silber: Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, Inv. Nrn. KK 968, 5989, 5995, 6000, 6020, 6025 sowie die Bronzestatuette des Erzherzogs Leopold Wilhelm zu Pferd, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, Inv. Nr. KK 6002.

44 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, Inv. Nrn. KK 4399, 4422, SK GS D 216.

45 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, Inv. Nr. KK 8920.

tet.<sup>46</sup> Gleichzeitig fand die Umbenennung der „Sammlung kunstindustrieller Gegenstände“ in „Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe“ statt. Schlosser konzentrierte sich auf die Plastik. Bereits während des Ersten Weltkriegs hatte er eine Ausgliederung der Musikinstrumente aus der „Sammlung kunstindustrieller Gegenstände“ betrieben und 1916 die „Sammlung al-

ter Musikinstrumente“ in der Neuen Burg eingerichtet.<sup>47</sup> Auch diese Maßnahmen müssen, gemeinsam mit den Neuerwerbungen und der Tendenz seiner Publikationen, im Zusammenhang mit Schlossers Bemühen gesehen werden, an seiner Sammlung den Charakter als einer seiner Lieblingskunst zu unterstreichen.

## II.

Was aber schätzte Schlosser an Skulptur und Plastik und welche Bedeutung für die Kunstgeschichte maß er insbesondere der Kleinplastik bei? Wichtig an diesem künstlerischen Medium war für Schlosser genau das, was er auf der Fotografie im *Lebenskommentar* zeigt: Man kann Kleinplastiken leicht in die Hand nehmen, drehen und von allen Seiten betrachten. Den *Jugendlichen Herkules*, den er auf der Fotografie in Händen hält (Abb. 1), behandelte Schlosser 1913 im *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*.<sup>48</sup> Er ließ darin die Statuette mit zwei Bildtafeln illustrieren, worauf sie in insgesamt sechs verschiedenen Ansichten rundum abgebildet ist (Abb. 10). Im Text beschreibt Schlosser detailliert die Mehransichtigkeit der Figur:

*Sie steht auf einer sonderbar geformten, Wiesengrund andeutenden Bronzebasis, die ein sphärisches Dreieck bildet, dessen Ecken den drei Stützpunkten der Figur entsprechen. Diese dreieckige Basis ist sicher mit Vorbedacht gewählt; die Ecken markieren scharf die drei Hauptansichten, in denen sich das*

*Bewegungsmotiv am übersichtlichsten und klarsten entwickelt; die drei Seiten des Dreiecks ergeben die Nebenansichten. Wir werden also [...] derart um die Statuette „herumgetrieben“, einem ganz bestimmten aus antiker wie neuerer Zeit wohlbekannten Kunstprinzip zufolge; die Figur fängt an sich zu rühren und zu beleben, als ob wir sie durch ein Stroboskop betrachteten, und das hat der Künstler auch bewußt gewollt.*<sup>49</sup>

Bezeichnenderweise sprach Schlosser an dieser Stelle nicht von *Figura serpentinata*, da diesen Begriff erst wenige Jahre später A. E. Brinckmann in die Kunstgeschichte einführte.<sup>50</sup> Aber noch vor Brinckmann betonte Schlosser die Bedeutung der Vielansichtigkeit: Durch die Drehbewegung verlebendigt sich die Figur nicht nur, sondern indem der Betrachter „um die Statuette herumgetrieben“ wird, kann er sie erst richtig erfassen, eröffnet sich ihm erst ihr eigentlicher Inhalt – Schlosser interpretierte die Figur, die er Vincenzo Danti (1530–1576) zuschrieb, nicht als jugendlichen Herkules, sondern als Kain nach der Bluttat:

46 Vgl. H. HAUPT, *Das Kunsthistorische Museum. Die Geschichte des Hauses am Ring. Hundert Jahre im Spiegel historischer Ereignisse*, Wien 1991, S. 277.

47 Siehe den Beitrag von Beatrix Darmstädter im vorliegenden Band.

48 J. v. SCHLOSSER, *Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance. Fragmente zur Geschichte der Renaissanceplastik*, in: JKS, XXXI, 1913/1914, S. 67–135, bes. S. 73–75.

49 Ebd., S. 74.

50 Ich danke Raphael Rosenberg für den freundlichen Hinweis. Brinckmann bezeichnete das „schraubende Aufwärtsdrehen“ der manieristischen Statuen als *Forma serpentinata*: A. E. BRINCKMANN, *Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum 18. Jahrhundert*, Potsdam 1919, S. 93.

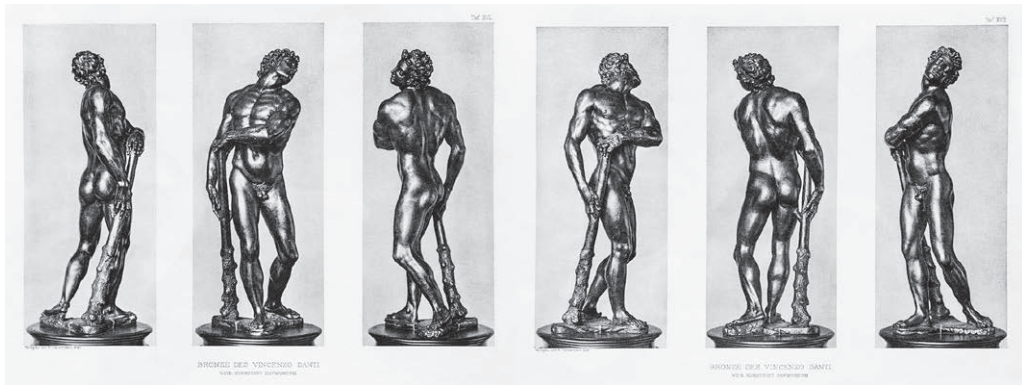


Abb. 10: Florenz, Jugendlicher Herkules (früher auch als Kain bezeichnet), um 1545–1550, Bronze, H. 30,8 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum [Tafel XVII und XVIII in Schlossers *Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance*]

Das wahre Motiv der Figur enthüllt sich auch bei näherer Betrachtung; der vorwärts schreitende Jüngling, der mit beiden Händen, wie zögernd, die schwere Keule fortschleppt, wird von einem mächtigen Affekt, halb widerwillig nach außen und nach rückwärts gezogen. Es ist wohl sicher der Brudermörder Kain der Genesis, der hier gemeint ist; aber nicht der Kain vor der Tat [...] sondern der schuldig gewordene, nach der Bluttat, dem die schauerhafte Stimme des Herrn ins Ohr dröhnt: „Wo ist Abel, dein Bruder?“ Das wäre also die psychologische Bedeutung des komplizierten plastischen Motivs.<sup>51</sup>

Zur Aufgabe aller Renaissanceplastik gehört für Schlosser die Entfaltung einer Figur im Raum, die überzeugende Darstellung von Bewegung; indem Kleinplastiken in die Hand genommen und gedreht werden können, führen sie ihrem Betrachter dieses besonders eindringlich vor Augen. Folglich befindet Schlosser rundplastisch gearbeiteten Figuren, wo Bewegung in Körperdrehung komponiert ist, als besonders gelungen. Diese Überlegungen führte Schlosser in



Abb. 11: Bertoldo di Giovanni, Bellerophon bändigt den Pegasus, um 1481/1482, Bronze, H. 32,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

einer Zusammenstellung von fünf Kleinbronzen seiner Sammlung weiter aus, die er 1922 in einem kleinen Bändchen der Reihe *Meisterwerke in Wien* vorstellte.<sup>52</sup> Um eine stilistische Entwicklung des Mediums Kleinbronze zu beschreiben, stellte er hier eine Reihe zusammen: Von Bertoldos heute auf um 1481/1482 datierten *Bellerophon bändigt den Pegasus* (Abb. 11),<sup>53</sup>

<sup>51</sup> SCHLOSSER, *Bildnerwerkstatt* (zit. Anm. 48), S. 73f.

<sup>52</sup> J. v. SCHLOSSER, *Fünf italienische Bronzen [Meisterwerke in Wien]*, Wien 1922 (wiederabgedruckt in: DERS., *Präludien. Vorträge und Aufsätze*, Berlin 1927, S. 340–365). Zu Hintergründen und Entstehung der Reihe *Meisterwerke in Wien* s. den Beitrag von Paulus Rainer im vorliegenden Band.

<sup>53</sup> Kunsthistorisches Museum Wien, *Kunstammer*, Inv. Nr. KK 5596.



Abb. 12: Giovanni Bologna, gen. Giambologna, *Venus nach dem Bade*, um 1585, Bronze, H. 25 cm (ohne Sockel), Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 13: Giovanni Bologna, gen. Giambologna, *Merkur*, um 1585, Bronze, H. 62,7 cm (ohne Sockel), Wien, Kunsthistorisches Museum

über die oberitalienische, um 1500 entstandene *Venus des Kardinals Granvella*,<sup>54</sup> *Anticos Herkules und Antäus*,<sup>55</sup> um 1519, bis hin zu zwei Statuetten Giambolognas, der *Venus nach dem Bade* (Abb. 12)<sup>56</sup> und dem *Merkur* (Abb. 13),<sup>57</sup> beide um 1585 entstanden. Anhand dieser fünf Bronzen, die in ihrer Entstehung also eine Zeitspan-

ne von rund einhundert Jahren umfassen, beschrieb er eine künstlerische Entwicklung vom zwar stark bewegten, aber ganz der reliefhaften Einansichtigkeit verschriebenen *Bellerophon* Bertoldos bis hin zu den vielansichtigen Virtuosenstücken Giambolognas:

54 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, Inv. Nr. KK 7343.

55 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, Inv. Nr. KK 5767.

56 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, Inv. Nr. KK 5874.

57 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, Inv. Nr. KK 5898.

*So erscheinen auch in Bertoldos Bellerophon die drei Aufgaben, die diese kleine Bronzeplastik sich vor allem stellte: Akt, Gruppe, und Darstellung mannigfaltiger Bewegung vereinigt. Der nackte jugendliche Körper ist in bewußten Gegensatz gegen das Pferd [...] gestellt. Die Form des Pferdekörpers an sich gibt schon die Hauptansicht des Ganzen, von der Seite her; [...] Dann prägt sich aber zugleich das Anfängertum dieser Kunst aus; es ist noch der schichtenweise Aufbau des älteren Stils, der weniger auf eigentlich vollrunde, denn auf Relieffwirkung ausgeht, notwendig auf einen Hintergrund berechnet ist.<sup>58</sup>*

Bei den beiden Statuetten Giambolognas hingegen konstatierte Schlosser:

*Jetzt wird auch die Kleinplastik vollständig ihrem Wesen gerecht, sich ganz frei im Raume zu entwickeln, mit Muse in die Hand genommen und von allen Seiten beschaut zu werden. Es gibt eigentlich keine Hauptansicht mehr [...]. Das alte auf diesem Gebiet immer so wichtige Problem der Bewegung ist hier bis zur äußersten Grenze geführt, [...] ohne Rückstand bewältigt.<sup>59</sup>*

Antico und die kleine Venusstatuette des Kardinals Granvella beschrieb Schlosser als Zwischenstationen, die auf diesem Weg liegen. Die Vermittlung von überzeugender Bewegungsdarstellung und räumlicher Entfaltung eines Körpers gehört für Schlosser zu den wesentlichen Eigenheiten und Aufgaben der Kleinplastik. Vermittlung aber nicht nur dem unmittelbaren Betrachter, sondern auch über weite räumliche Strecken hinweg – von Italien über die Alpen in den deutschsprachigen Raum. Im *Lebenskom-*

*mentar*, wo Schlosser Plastik als seine „Lieblingskunst“ bezeichnete, begründete er diese Liebe ein wenig kokett mit seiner italienischen Abstammung (Schlossers Großmutter war Italienerin): „Zur ‚Plastik‘ hat es mich ohnehin immer gedrängt; es mag ein lateinisch-klassizistisches Erbteil gewesen sein, das mir im Blute lag.“<sup>60</sup> Genau genommen bedeutet dieser Satz, er betrachtete Plastik als eine genuin italienische Kunstform. Tatsächlich zeigt sich, dass Schlosser, der die Darstellung von Bewegung als Hauptaufgabe der Renaissanceplastik ansah, hier den italienischen Bildhauern mehr Qualität zutraute; den deutschen bzw. nordischen Künstlern sei dieses Aufgabenstellung eher fremd gewesen:

*Die dem Norden zunächst kaum verständlich gewesenen Formprobleme der italienischen Renaissance, der Einzelfigur wie der Gruppe, die Aufgaben des Gleichgewichts wie der Bewegung [...].<sup>61</sup>*

*Nichts ist charakteristischer für ihre Art als das, wie die Deutschen das Problem des bewegten Körpers sich zu eigen machen, dem sie im Grunde ebenso fremd gegenüberstehen, als ihre gemessene Weise der lebhaften Mimik des Südens überhaupt.<sup>62</sup>*

Die leicht transportablen Kleinplastiken vermittelten nun, so Schlosser, italienische Stilprinzipien über die Alpen. Dies zu veranschaulichen bezeichnete Schlosser als das eigentliche Thema seiner beiden großen, unmittelbar hintereinander geschriebenen, voneinander abhängigen Artikel im *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 1913/1914: *Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance und Paralipomena aus der Skulpturensammlung des Aller-*

58 SCHLOSSER, Fünf Bronzen (zit. Anm. 52), S. 14f.

59 Ebd., S. 21f.

60 SCHLOSSER, Lebenskommentar (zit. Anm. 2), S. 18.

61 J. v. SCHLOSSER, Zwei holländische Bildner in Deutschland, in: DERS., Präludien (zit. Anm. 52), S. 320–339, hier S. 323.

62 SCHLOSSER, Bildnerwerkstatt (zit. Anm. 48), S. 72.



*höchsten Kaiserhauses.*<sup>63</sup> In den einleitenden Sätzen erläuterte Schlosser:

*Ich habe versucht [...] Themen der vergleichenden Stilgeschichte anklängen zu lassen, die Gegensätzlichkeit nördlichen und südlichen Formengefühls zumal in der Behandlung bewegter Körper, bei aller historisch gegebenen Abhängigkeit des ersteren von dem letzteren gerade in diesem fundamentalen Artikel. Wie diese Abhängigkeit zustande kommen konnte, welche Faktoren dabei treibend und vermittelnd tätig waren, welche wichtige Rolle namentlich der leichtbeweglichen Kleinplastik hiebei zufällt, das bildet ein nicht unwesentliches Kapitel in der Atelieregeschichte der Renaissance und auf den folgenden Blättern wird man allerhand Einschlägiges und Gelegentliches dazu finden.*<sup>64</sup>

Seine dann folgenden Beschreibungen südlicher und nördlicher Statuetten sind jedoch nie direkt vergleichend aufgebaut oder so, dass eine wirklich erfolgreiche stilistische Vermittlung über italienische Kleinplastiken in den Raum nördlich der Alpen tatsächlich plausibel gemacht werden könnte – gerade diesen Nachweis bleibt Schlosser schuldig, da er immer wieder bei seinen nördlichen Beispielen erhebliche stilistische Mängel (gnadenlos pointiert und sprachlich witzig) konstatiert. Die „Gegensätzlichkeit nördlichen und südlichen Formengefühls“ besteht für Schlosser hier deutlich spürbar – ohne dass er dies je explizit aussprechen würde – in einer Unterlegenheit des nördlichen.<sup>65</sup>

Das merkt man auch seiner Besprechung der berühmten *Vanitas-Gruppe*<sup>66</sup> im Kunsthistorischen Museum (Abb. 14) an, der er 1922 ein weiteres Bändchen der Reihe *Meisterwerke in Wien* widmete.<sup>67</sup> Er klopfte diese, nach heutiger Einschätzung in Ulm entstandene Skulptur (Schlosser hielt sie für „etwas ausgesprochen Süddeutsches, ja Österreichisches“<sup>68</sup>) daraufhin ab, was an ihr nicht italienisch ist: „Italienischer Art sind diese Akte nicht, [...] man merkt ihnen an, daß ihre Nacktheit keineswegs so selbstverständlich zur Schau getragen wird wie im Süden. [...] Auch lebt in diesen Körpern keine Spur südlicher Sinnlichkeit, eher eine verhaltene Keuschheit der Empfindung.“<sup>69</sup>

Hinsichtlich Gleichgewicht und Bewegung konstatierte er: „Die Figuren vermögen noch nicht recht zu ‚stehen‘, sie ermangeln des sicheren Gleichgewichts [...] sie scheinen eher aneinandergelehnt [...] und man hat das Gefühl, als müßten sie, dieser Stütze beraubt, nach hinten fallen“,<sup>70</sup> um daraus zu folgern: „Es ist also ohne Zweifel ein nordischer Künstler [...] des 15. Jahrhunderts, knapp vor Einbruch der welschen ‚Renaissance‘, der dieses Werklein geschaffen hat.“<sup>71</sup> Schließlich vergleicht er die *Vanitas* tatsächlich noch direkt mit einem italienischen Werk: Donatellos *Büßende Maria Magdalena* aus dem Florentiner Baptisterium (1453–1455). Zeitlich liegen beide Werke nicht weit auseinander, im Format völlig unterschiedlich, aber doch insofern ähnlich, als es sich um Darstellungen ausgezehrer alter Frauen handelt. Die wichtigste Divergenz

63 SCHLOSSER, *Paralipomena* (zit. Anm. 25); DERS., *Bildnerwerkstatt* (zit. Anm. 48).

64 SCHLOSSER, *Bildnerwerkstatt* (zit. Anm. 48), S. 67.

65 Während er gegen Ende seines Lebens und in kompromittierender zeitlicher Nähe zum Nationalsozialismus mit seiner Schrift *Magistra Latinitas und Magistra Barbaritas* (Sb. der Bayer. Akademie der Wiss., Phil.-hist. Abt., 2, 1937) „nördliches Formgefühl“ (wenn auch nicht am Beispiel der Kleinplastik) entschieden aufwertete, so dominierten also in seinen jüngeren Jahren eindeutig seine italophilen Vorlieben.

66 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv. Nr. KK 1.

67 J. v. SCHLOSSER, *Vanitas. Ein deutsches Bildwerk des fünfzehnten Jahrhunderts*, Wien 1922.

68 Ebd., S. 10.

69 Ebd., S. 6.

70 Ebd., S. 8.

71 Ebd., S. 8f.



Abb. 14: Ulm, Allegorie der Vergänglichkeit, sog. Vanitas-Gruppe, um 1470–1480, Lindenholz mit alter Fassung, H. 46,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

aber liegt für Schlosser im appellativen Charakter der *Vanitas*, die mit der schamlosen Vorführung des Kontrasts zwischen Jung und Alt auf einen Effekt beim Betrachter abzielt. Sie sei „eine kirchliche Predigt asketischen Wesens, die [...] auch vor derben Handgreiflichkeiten nicht zurückscheut, lässt sich nur damit bei der Gemeinde die gewollte Wirkung erzielen“.<sup>72</sup> Bei Donatellos *Maria Magdalena* hingegen „fehlt aber jedes lehrhafte Gepräge [...] Der künstlerische Ausdruck ist um seinerwillen selbst vorhanden, ohne daß ein äußerer Zweck sichtbar in den Vordergrund gestellt wäre“.<sup>73</sup> Was sich hier vordergründig wie ein treffsicherer, aber wertfreier Vergleich liest, enthält dennoch eine scharfe Wertung zugunsten des italienischen Werks, wenn man bedenkt, dass Schlosser sich schon 1922 intensiv mit Benedetto Croce aus-

einandersetzte, und zudem in Rechnung zieht, was Schlosser 13 Jahre später in seinem von Benedetto Croce Philosophie durchdrungenen Aufsatz „*Stilgeschichte*“ und „*Sprachgeschichte*“ in der *bildenden Kunst* über künstlerische Qualität schreiben sollte: „Der echte große Künstler ist als Künstler sich selbst genug, selbst ‚Publikum‘, er bedarf und denkt dessen nicht“.<sup>74</sup>

In diesem Licht erscheint der Schöpfer der *Vanitas* mit seiner „kirchlichen Predigt“ im Gegensatz zu Donatello also nicht als echter großer Künstler.

Dass Schlosser es sich mit dem Koordinatenschema *italienisch-deutsch* = *besser-schlechter* manches Mal vielleicht doch allzu einfach machte, vor allem in der Apodiktik, die er dabei an den Tag legte, zeigt seine Besprechung des *Schreitenden Jünglings*<sup>75</sup> im Kunsthistorischen

<sup>72</sup> Ebd., S. 16.

<sup>73</sup> Ebd.

<sup>74</sup> J. v. SCHLOSSER, „*Stilgeschichte*“ und „*Sprachgeschichte*“ in der bildenden Kunst. Ein Rückblick, in: Sb. der Bayer. Akademie der Wiss., Phil.-hist. Abt., I, 1935, S. 3–39, hier S. 15.

<sup>75</sup> Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv. Nr. KK 6023.