



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Zwischen Ästhetik und Geschichte

Theoretische Positionen zur Systematik der kaiserlichen
Gemäldesammlung in Wien im 18. und 19. Jahrhundert“

verfasst von

Mag.phil. Nora Fischer

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, im September 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 315

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreut von:

tit. Ao. Prof. Doz. Dr. Wolfgang Prohaska

Inhalt

VORWORT	5
1. EINLEITUNG	7
2. AUSGANGSLAGE	15
2.1 Die kaiserliche Galerie im Spiegel der Kritik 1763	15
2.2 Der Entwurf zur Ordnung und Organisation der kaiserlichen Gemäldegalerie 1765	21
3. JOSEPH ROSA: NEUORDNUNG DER KAISERLICHEN GEMÄLDESAMMLUNG	25
3.1 Die große Inventur von 1772/1773	27
3.2 Zusammenziehungen und Auslagerungen von Gemälden 1772/1773	30
3.3 Standortwechsel (in das Obere Belvedere), Statuswechsel (zum öffentlichen Museum) und Mutmaßungen zur Hängung von 1775/1776	34
4. CHRISTIAN MECHEL: INTERMEZZO	41
4.1 Vom Katalog 1783 zur (virtuellen) Aufstellung der kaiserlichen Galerie	45
4.2 Zur Geschichte der Sammlung im Katalog	50
4.3 Wissensordnung	53
4.4 Die Geographie der Malerschulen	56
4.5 Eine dem „Auge sichtbare Geschichte der Kunst“ (Mechel 1783)	61
4.6 Zur Ordnung aus chronologischer und nationaler Perspektive	67
4.7 Zur Rezeption der Mechel-Galerie	73
5. EXKURSE: DIE GROßEN SYSTEMATISIERUNGSPROJEKTE IN WIEN	79
5.1 Ordnen: Der <i>Josephinische Zettelkatalog</i>	79
5.2 Verschulen: Die Druckgraphiksammlung des Albert von Sachsen-Teschen	88
5.3 Historisieren: Die Wiener Edition der <i>Geschichte der Kunst des Alterthums</i> von Johann Joachim Winckelmann	95
6. POINT OF NO RETURN	107

7. JOSEPH ROSA: WIEDERAUFNAHME DER AGENDEN	109
7.1 Das Ideal der vollständigen Galerie: Der Bildertausch von 1792 oder die Suche nach dem <i>missing link</i>	110
7.2 Die Malerschule erlesen: Das Florentiner Zimmer und das zweite Zimmer der venezianischen Schule	119
7.3 „Von den Urtheilen der Werke über Malerei“ (Joseph Rosa 1796)	128
7.4 Rezeption der Rosa-Galerie: Die Entfernung der „Postsäulen“	132
8. AUSBLICK AUF HEINRICH FRIEDRICH FÜGER	137
8.1 Die Geschichte der Kunst in „möglichster Symmetrischer Ordnung“ (Füger 1811)	139
9. SCHLUSSBETRACHTUNG	149
10. QUELLEN	154
11. LITERATUR	175
12. DIE DIGITALEN REKONSTRUKTIONEN DER HÄNGUNGEN DER KAISERLICHEN GEMÄLDESAMMLUNG IM OBEREN BELVEDERE 1781 UND 1796	193
13. ABBILDUNGEN	268
14. ANHANG	279
Zusammenfassung	280
Abstract	281
Lebenslauf	282

VORWORT

Die vorliegende Dissertation wäre ohne meine Arbeit für das Forschungsprojekt *Zur Geburt der Kunstgeschichte aus dem Geist des Museums. Transformationen der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien um 1800* am Kunsthistorischen Museum in Wien nicht entstanden. Dieses vom Österreichischen Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung geförderte *forMuse*-Projekt gab mir die Möglichkeit, frühere Forschungen wieder aufzunehmen und drei Jahre lang zur Sammlungsgeschichte der kaiserlichen Galerie in Wien im 18. und 19. Jahrhundert zu arbeiten. Seiner Projektleiterin Gudrun Swoboda möchte ich an erster Stelle danken; ihre ungezählten Anregungen und ihre stets produktive Kritik waren eine unschätzbare Hilfe, Ideen zu entwickeln und Gedanken zu schärfen.

In der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums fand ich ideale Arbeitsbedingungen. Ohne die großzügige Unterstützung der Direktoren – zunächst Karl Schütz, später Sylvia Ferino – wäre die Bearbeitung dieses Themas nicht möglich gewesen. Die Kolleginnen und Kollegen, namentlich Gerlinde Gruber, Sabine Pénot, Francesca Del Torre Scheuch, Guido Messling, Wencke Deiters, Björn Blauensteiner, Elisabeth Wolfik und Petra Fischer, haben meine Arbeit stets mit fachkundigem und freundschaftlichem Interesse begleitet. Elisabeth Hassmanns Quellenchronologie ermöglichte es mir, die damit überschaubar gewordenen Dokumente in einen wissenschaftshistorischen Zusammenhang zu stellen und Alice Hoppe-Harnoncourts Dissertationsprojekt gab Anlass zu anregenden Diskussionen. Ihnen allen gebührt mein herzlicher Dank.

Ohne die Anstöße im Gedankenaustausch mit Elisabeth Zerbst wäre das Interesse an vielen Fragestellungen dieser Dissertation erst gar nicht geweckt worden; Ohne die kritische Analyse meiner Arbeit durch Kristine Patz hätte ich den ‚roten Faden‘ der Thematik längst verloren. Tristan Weddigen verdanke ich – neben inhaltlichen Anregungen – die Bereitstellung der Software für die Rekonstruktionen der Galerieräume. Meine Freundinnen Jeanette Pacher, Mechtild Widrich, Anita Fricsek und Daniela Kraus wiederum gaben mir immer die Zuversicht, das Projekt zu Ende bringen zu können, wenn ich daran zweifelte.

Nicht zuletzt gilt mein besonderer Dank meinem Betreuer Wolfgang Prohaska, der im zunächst vagen Vorhaben ein Dissertationsthema erkannte und dessen tiefe Kenntniss der Gemälde sowie der Sammlungsgeschichte mich stets herausforderte, spezifisch zu bleiben. Großer Dank geht auch an meinen Zweitbetreuer Werner Telesko, dessen spontanes Interesse mich zuversichtlich stimmte, zumindest in der Wahl des Themas richtig gelegen zu sein.

Meiner Familie – Lone, Toni und Michael –, deren Geduld ich wahrlich auf die Probe gestellt habe, ist diese Arbeit gewidmet.

1. EINLEITUNG

In der gegenständlichen Dissertation geht es um die Entwicklung der Sammlungssystematiken und Aufstellungen (Hängungen) und ihrer theoretischen Grundlagen der kaiserlichen Gemäldesammlung in Wien in der zweiten Hälfte des 18. bis zum frühen 19. Jahrhundert. In diesen kultur- und kunsthistorisch so interessanten Umbruchjahrzehnten hat die Gemäldegalerie in ihrer inneren Struktur, ihrer Präsentation nach außen und damit in ihrer Funktion jenen grundlegenden und richtungsweisenden Wandel vollzogen, der aus einer höfischen Galerie ein öffentliches Museum machte.¹

Der Beginn der Neustrukturierung der kaiserlichen Gemäldesammlung bis 1772, ihre neuartige Präsentation im Oberen Belvedere 1781, die nachfolgend dokumentierte Hängung von 1796 und die Aufstellung der Sammlung in nachnapoleonischer Zeit sind die signifikanten Etappen, die den zeitlichen Rahmen dieser Arbeit abstecken. Dabei gewähren – von Runde zu Runde – die Inszenierung der Kunstwerke und die Präsentationsweise der Sammlung Einblicke in die Strukturierung und Ordnung der Galerie und machen gleichzeitig ihre Entwicklung und ihren Statuswechsel nachvollziehbar.

Kurz gefasst lauten die Kernfragen: Wie veränderten sich die Sammlungspraktiken und Darstellungsweisen der kaiserlichen Galerie im Zuge des Paradigmenwechsels von der ‚traditionellen‘ Sammlung zur ‚modernen‘ Museumskonzeption? Oder umgekehrt: Welche Rolle spielten die Neuordnungen und Veränderungen in den Systematiken der Galerie bei der Formierung zum Museum im modernen Verständnis? War die fortschreitende Musealisierung eine Folge eines zunehmend rationalen und wissenschaftlichen Umgangs mit den Kunstwerken und/oder bedurfte sie eines Anstoßes ‚von außen‘, dessen Motive vorwiegend in den sich verändernden politischen und sozialen Rahmenbedingungen der fraglichen Zeit zu

¹ Diese Dissertation ging aus meiner Forschungsarbeit für das forMuse-Forschungsprojekt *Zur Geburt der Kunstgeschichte aus dem Geist des Museums. Transformationen der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien um 1800* am Kunsthistorischen Museum hervor. Dieses Projekt wurde über drei Jahre von Gudrun Swoboda konzipiert und geleitet. Im Rahmen eines internationalen Symposiums „Eine sichtbare Geschichte der Kunst“. *Europäische Museumskultur um 1800* (November 2011) am Kunsthistorischen Museum konnte ich meine Forschungsarbeit präsentieren und erhielt für das Thema meiner Dissertation durch die Vorträge von Gerhard Wolf, Christine Tauber, Kristine Patz, Sabine Grabner, Gabriele Bickendorf, Astrid Bähr, Felix Thürlemann, Thomas Gaehtgens, Robert Felfe, Tristan Weddigen, Debora J. Meijers und Wolfgang Ulrich ganz wesentliche Anregungen. Das forMuse-Forschungsprojekt wird mit einer zweibändigen Publikation abschließen: Gudrun Swoboda (Hg.), *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des modernen Kunstmuseums*, Bd. 1: *Die kaiserliche Galerie im Wiener Belvedere (1776-1837)*, Bd. 2: *Europäische Museumskultur um 1800*, Wien (im Druck). Die dafür zusammengestellte Quellenchronologie, *Quellen zur Geschichte der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien (1765–1787). Eine Chronologie zu den Aufstellungen unter Rosa und Mechel*, wurde mir von Elisabeth Hassmann dankenswerterweise zur Verfügung gestellt. Ebenso beziehe ich mich auf den für das Thema meiner Dissertation wichtigen Beitrag von Alice Hoppe-Harnoncourt, *Die Malerschule der „alten deutschen Meister“ in der kaiserlichen Gemäldegalerie 1781–1837*, in den ich Einblick nehmen durfte.

suchen sind? Wie fand das theoretische Fundament, das die Kunstwissenschaft lieferte, Eingang in die konkreten Hängungen und/oder orientierte man sich eher an den schon verwirklichten Lösungen anderer, vergleichbarer Sammlungen Europas? Kamen in den Neuaufstellungen der kaiserlichen Galerie zeitgemäße Modelle zur Darstellung und/oder gaben die Hängungen Anlass zur Entwicklung eigener ästhetischer und historischer Kategorien am konkreten Zweck?

Die Neuordnungen der kaiserlichen Galerie fanden – mit der Aufklärung als Hintergrund und dem großen Einschnitt der Französischen Revolution – in einer Zeit des allgemeinen gesellschaftlichen Umbruchs statt, im Zuge dessen sich die Galerien einem breiteren Publikum öffneten. Um Museen und Ausstellungswesen etablierte sich ein Kulturbetrieb, veränderten sich Kunstdiskurse und wurden die Kunst und ihre Präsentation einer Neubewertung unterzogen. Die prozesshaften Veränderungen, die in den Sammlungen und Galerien vor sich gingen, wurden intensiv und kontrovers diskutiert; und das Interesse, stets über die ausgestellten Kunstwerke auf dem Laufenden zu sein, verlangte kommunizierende Netzwerke zum Informationserwerb. Im deutschsprachigen Raum wurden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert und im frühen 19. Jahrhundert eine ganze Reihe von Zeitschriften, Journalen und Gazetten herausgegeben, die sich mit Fragen der Kunst und ihrer Bedeutung, ihrer Ordnung und Präsentation beschäftigten – viele mit dem Terminus „Museum“ im Titel.² Die heutige Kenntnis der Vorgänge, der Vorhaben und der Vorstellungen in der kaiserlichen Galerie in jener Zeit basiert zu einem großen Teil auf der Erschließung dieser Publikationen – dabei ist zu berücksichtigen, dass die darin enthaltenen Beurteilungen aus dem jeweils zeitgebundenen Blick und in Identifikation mit den eigenen Interessen und Denkweisen entstanden.

Die eigentliche Kunstgeschichtsschreibung, die das theoretische Fundament für die Sammlungsordnungen im 18. Jahrhundert lieferte, hat dagegen – streng genommen – seine Konturen noch nicht oder noch nicht hinreichend deutlich angenommen. Der erste „Klassiker der Kunstgeschichte“³, die *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) von Johann Joachim Winckelmann, ist ein Werk der klassischen Archäologie – gilt aber dennoch aufgrund seiner historisch-kritischen Methode, die auch für die Systematisierung der neuzeitlichen Kunst wirksam geworden ist, als *das* Gründungswerk der Kunstgeschichte. Um es

² *Deutsches Museum* (1776-1788), *Museum für Künstler und Kunstliebhaber* (1787-1792), *Neues Deutsches Museum* (1789-1791), *Neues Schweitzersches Museum* (1793-1796), *Vaterländisches Museum* (1810-1811). Vgl.: *Retrospektive Digitalisierung wissenschaftlicher Rezensionsorgane und Literaturzeitschriften des 18. und 19. Jahrhunderts aus dem deutschen Sprachraum*, www.ub.uni-bielefeld.de.

³ Ulrich Pfisterer (Hg.), *Klassiker der Kunstgeschichte*, Bd.1: *Von Winckelmann bis Warburg*, München 2007. Vgl. auch Regine Prange (Hg.), *Kunstgeschichte 1750–1900. Eine kommentierte Anthologie*, Darmstadt 2007.

vorwegzunehmen: Die *Geschichte der Kunst des Alterthums* lieferte wesentliche theoretische Anregungen für die programmatische Aufstellung der kaiserlichen Galerie von 1781, die im Zentrum dieser Dissertation steht.

Die ersten Überblickswerke der Kunstgeschichte, die sich mit der neuzeitlichen Kunst auseinandersetzten (die Arbeiten von Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt, Luigi Lanzi, Johann Domenico Fiorillo, Leopoldo Cicognara, Carl Friedrich von Rumohr, Gustav Friedrich Waagen, Karl Schnaase und Franz Kugler⁴) entstanden erst in den Umbruchjahrzehnten nach der Französischen Revolution, als sich die politische, soziale, ökonomische und kulturelle Situation grundlegend geändert hatte; und erst 1813, mit Fiorillo an der Göttinger Universität, hat sich die Kunstgeschichte auch als Lehrfach an einer Universität konstituiert.⁵

Die ‚vormoderne‘ Kunstliteratur, die sich zeitlich parallel zu den Sammlungsneuordnungen entwickelte, war eng mit den verwandten Forschungsgebieten Geschichte und Archäologie verbunden. Aus diesem Verbund mit Historiographie und archäologischer Kennerschaft bildete die Kunstwissenschaft in Italien im Verlauf des 18. Jahrhunderts strenge methodische Regeln aus, nach denen jede Erkenntnis der Kunst auf der Auswertung eines gesicherten Quellenmaterials und den fundierten Analysen originaler Kunstwerke basierte.⁶ Die Übernahme der historisch-kritischen Methode der Kunstgeschichtsschreibung in die Praxis des Sammelns, Ordnen und Präsentierens bestimmte auch den wissenschaftlichen Auftrag der Galerien respektive Museen ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

⁴ Johann Domenico Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten (Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts, herausgegeben von einer Gesellschaft gelehrter Männer, zweyte Abtheilung)*, 5 Bde., Göttingen 1798–1808; Johann Domenico Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*, 4 Bde., Hannover 1815–1820; Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 3 Bde., Bassano 1809; Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, 6 Bde., Paris 1810–1823; Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, 3. Bde., Venedig 1813–1816; Gustav Friedrich Waagen, *Ueber Hubert und Johann van Eyck*, Breslau 1822; Carl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen*, 3 Bde., Berlin/Stettin 1827–1831; Carl Friedrich von Rumohr, *Drei Reisen nach Italien*, Leipzig 1832; Karl Schnaase, *Niederländische Briefe*, Stuttgart/Tübingen 1834; Karl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, 7 Bde., Düsseldorf 1843–1864; Franz Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin de Großen bis auf die neuere Zeit*, 2 Bde., Berlin 1837; Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842.

⁵ Antje Middeldorf Kosegarten (Hg.), *Johann Dominicus Fiorillo, Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800. Akten des Kolloquiums Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen*, Göttingen 1997.

⁶ Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998.

Es wurde schon angedeutet: 1781 zeigten sich die Gemälde der kaiserlichen Galerie im Oberen Belvedere in einer im europäischen Vergleich völlig neuen, sogar als „revolutionär“⁷ gewerteten Ordnung. Erstmals in Europa wurde in Wien eine Gemäldesammlung gezielt und methodisch nach geographischen Malerschulen und nach chronologisch-historischen Gesichtspunkten aus- bzw. aufgerichtet. Damit wurden zwei Betrachtungsweisen miteinander verknüpft: eine kennerschaftliche Anschauung, primär an den stilistischen Qualitäten des Kunstwerks orientiert; und eine historische Denkweise, die die Kunstwerke in den Kontext einer Geschichte der Kunst einbanden.

Ästhetik versus Geschichte – im Spannungsfeld dieser gegenpoligen Aspekte der Kunstgeschichte ereigneten sich die Neuordnungen der kaiserlichen Galerie in Wien. Die Verknüpfung dieser Gegensätze ist nicht nur kennzeichnend für die Kunstbetrachtung der fraglichen Zeit. Kunstwerke sind immer sowohl Objekte, die zeitentoben aus ästhetischen Gründen bewundert werden, als auch Symbole der Vermittlung zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Im Anschluss an Winckelmann stand jedoch seine These, dass sich das Wesen der Kunst *nur* aus und in ihrer Geschichtlichkeit erfassen ließe, im Zentrum des kunsttheoretischen Diskurses – oder wie der Publizist und Verleger Friedrich Nicolai 1806 nicht nur für die Kunst, sondern im Allgemeinen das Fazit zog: „Die Geschichte trägt der Aufklärung die Fackel vor.“⁸

Daran schließt unweigerlich die Frage an, ob und mit welchem Gehalt sich das Bewusstsein einer Geschichtlichkeit der Kunst, das mit der Kunstgeschichtsschreibung geschaffen wurde, auf die ästhetische Beurteilung von Kunstwerken und deren Präsentationsweise in den Kunstsammlungen auswirkte. Nicht nur durch die kunsttheoretischen Werke, sondern auch anhand der anschaulichen Anordnung der Kunstwerke in der Sammlung wurde der Begriff von Kunst gebildet. Welcher ‚Logik‘ die anschauliche Ordnung der Gemälde an der Wand folgt, ist dabei nicht einfach auszumachen. In Verbindung der – nur scheinbaren – Oppositionen von Ästhetik und Geschichte traten immer Indizien auf, die weder eine eindeutige Zuordnung in die eine oder die andere Richtung erlaubt. Immer sind die Hängungen an der Schnittstelle beider Pole situiert. Welche Gewichtung den Gesichtspunkten Ästhetik und Geschichte in den Sammlungsordnungen und

⁷ Edouard Pommier, *Wien 1780 – Paris 1793. Welches der beiden Museen war wohl das revolutionärste*, in: Bénédicte Savoy (Hg.), *Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, Mainz am Rhein 2006, S. 55–65.

⁸ Friedrich Nicolai, *Einige Bemerkungen über den Ursprung und die Geschichte der Rosenkreuzer und Freymaurer, veranlaßt durch die sog. historisch-kritische Untersuchung des Herrn Hofraths Buhle über den Gegenstand*, in: Friedrich Nicolai; Bernhard Fabian/Marie Luise Spieckermann (Hgg.), *Gesammelte Werke*, Bd. 5, Hildesheim/Zürich/New York 1988 (Nachdruck der Ausgabe von Berlin 1806), S. 27.

-präsentationen zukam, erschließt sich erst, wenn sie vor dem Hintergrund des kunstwissenschaftlichen Denkens der Zeit betrachtet werden – das selbst im Umbruch begriffen und Gegenstand tief gehender Kontroversen war.

In der Kunstgeschichtsschreibung der letzten Zeit wurde oft auf die Programmatik und internationale Ausstrahlung der kaiserlichen Galerie von 1781 hingewiesen.⁹ Mit der Betonung ihres Ausnahmecharakters wurden jedoch die Voraussetzungen mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt, obwohl die jahrelange, ab den frühen 70er Jahren des 18. Jahrhunderts betriebene Neuordnung der Sammlung sowie die Tatsache, dass die kaiserliche Galerie schon 1777 ein allgemein zugänglicher Ort respektive eine öffentliche Institution gewesen war,¹⁰ die Aufstellung von 1781 als unvermittelte Zäsur zu ‚Modernität‘ und ‚Wissenschaftlichkeit‘ in Frage stellen.

Die Fokussierung auf die Neuhängung von 1781 und die vergleichsweise geringe Aufmerksamkeit, die die Wiener Galerieaufstellungen der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts fanden (eine Ausnahme stellen die grundlegenden Studien von Debora J. Meijers, Karl Schütz und Thomas Ketelsen dar,¹¹ die die Geschichte der kaiserlichen Gemäldegalerie am Ende des 18. Jahrhundert umfassend aufbereitet haben), resultieren letztendlich aus der ungleichgewichtigen Quellenlage. Während die Kataloge von 1783 und 1796 zur kaiserlichen Galerie grundlegenden Einblick in das Konzept und Organisationsprinzip der Hängungen geben, sind die zuvor entwickelten Aufstellungen aus den vorwiegend administrativ gehaltenen Dokumenten (Inventare, Galerieakten zur verwaltungsmäßigen Durchführung der

⁹ Savoy 2006; darin die Beiträge von: Bénédicte Savoy, *Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert*, S. 9–23; und Edouard Pommier, *Wien 1780 – Paris 1793. Welches der beiden Museen war wohl das revolutionärste?*, S. 55–65; Gabriele Bickendorf, *Schule des Sehens. Die künstlerischen Schulen und der kunsthistorische Blick*, in: Katharina Krause/Klaus Niehr (Hgg.), *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, München/Berlin 2007, S. 33–52; Kristina Kratz-Kessemeier/Andrea Meyer/Bénédicte Savoy, *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750–1950*, Berlin 2010, S. 19–25; Debora J. Meijers, *Classification as a principle*, in: Annemarie Gethmann-Siefert/Bernadette Collenberg-Plotnikov/Elisabeth Weisser-Lohmann (Hgg.), *Kunst als Kulturgut, Band II: „Kunst“ und „Staat“*, München 2011, S. 161–180; Karl Schütz, *Die Einrichtung der Wiener Gemäldegalerie durch Christian von Mechel*, in: Gethmann-Siefert/Collenberg-Plotnikov/Weisser-Lohmann 2011, S. 145–159.

¹⁰ Dafür, dass die kaiserliche Sammlung schon 1777 eine öffentliche Galerie im Sinne eines institutionellen Sammlungsbetriebes mit fixen Öffnungszeiten war, hat vor kurzem Elisabeth Hassmann das entscheidende Dokument gefunden: Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA)/Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), Oberstkämmererakten (OKÄA), Protokoll Bd. 133, unter „R“, *Eröffnung der Gemäldegalerie im Belvedere*, April 1777. Das betreffende Aktenstück ist nicht mehr erhalten; vgl. Hassmann (im Druck), Band 1, Quelle 43.

¹¹ Debora J. Meijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, Wien 1995. Karl Schütz, *Aufstellungen der Wiener Gemäldegalerie im 18. Jahrhundert*, in: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig Kunstmuseum des Landes Niedersachsen (Hg.), *Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert*, Braunschweig 2004, S. 44–50; Karl Schütz, *Gemäldegalerie und Kunstakademie in Wien im 18. Jahrhundert*, in: Andreas Blühm/Anja Ebert (Hgg.), *Welt – Bild – Museum. Topographien der Kreativität*, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 163–173; Thomas Ketelsen, *Künstlerviten, Inventare, Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis*, Hamburg 1988; vgl. auch Agnes Husslein Arco/Katharina Schoeller (Hgg.), *Das Belvedere. Genese eines Museums*, Wien 2011.

Aufstellung) im Detail nicht mehr zu rekonstruieren. Ähnlich schwierig erweist sich die Quellenlage für das frühe 19. Jahrhundert: Die Kriege gegen das revolutionäre Frankreich ließen weder an eine Neuaufrichtung der Sammlung noch an einen Sammlungskatalog denken; und für die erste Aufstellung der kaiserlichen Galerie in nachnapoleonischer Zeit ist überhaupt nur ein fragmentarisch erhaltenes Katalogkonzept überliefert.

Zugleich ergibt sich aus den qualitativ und quantitativ unterschiedlich überlieferten Quellen eine methodische Konsequenz für die vorliegende wissenschaftliche Beschäftigung mit der kaiserlichen Galerie: Lassen die Materialien zu den Hängungen der 1770er Jahre nur eine entwicklungsgeschichtliche Darstellung zu und kann über die zugrundeliegenden Konzepte der jeweiligen Galerieaufstellung nur spekuliert werden, lassen sich die späteren Hängungen aufgrund der Kataloge von 1783 und 1796 (nur eingeschränkt gilt dies für das Katalogfragment von 1815) auch problemgeschichtlich analysieren. Ab diesem Zeitpunkt, wird in dieser Studie daher von der hauptsächlichen Beschreibung der Vorgänge in der Galerie zur vorwiegenden Analyse der Hängung der Gemälde gewechselt.

Für den Zusammenhang waren für die vorliegende Dissertation wesentliche Anregungen aus jenen kulturwissenschaftlichen Arbeiten der jüngeren Zeit besonders anregend, die sich über die streng kunsthistorischen und rein sammlungsgeschichtlichen Bezüge hinaus mit den „Dingwelten“ und „dem Museum als Erkenntnisort“, so der Titel eines Buches von Anke te Heesen, beschäftigten. Diese Studien konzentrieren sich einerseits auf den Umgang mit den Objekten/Kunstwerken und verweisen auf die multiplen Bedeutungen, die sich aus den spezifischen Umgangsformen mit ihnen ergeben;¹² andererseits erfassen sie die historischen Wahrnehmungsformen¹³ und hinterfragen auch, wie die Kombinatorik von Kunstwerken an der Wand oder das darin angewandte theoretisch-systematische Konzept auf die Wahrnehmung der Kunstwerke zurückwirkt.¹⁴

¹² Anke te Heesen, *Dingwelten: das Museum als Erkenntnisort*, Köln 2005; vgl. auch Anke te Heesen, E. C. Spary (Hgg.), *Sammeln als Wissen: das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen 2001; Robert Felfe/Kirsten Wagner (Hgg.), *Museum, Bibliothek, Stadtraum. Räumliche Wissensordnungen 1600–1900*, Berlin 2010; als Pionierwerke gelten: Horst Bredekamp, *Antikensehnsuch und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993; Krzysztof Pomian, *Collectors and Curiosities: Paris and Venice 1500–1800*, Cambridge (Mass.) 1990.

¹³ Joachim Penzel, *Der Betrachter ist im Text. Konversations- und Lesekultur in deutschen Gemäldegalerien zwischen 1700 und 1914*, Berlin/Münster/Wien/Zürich/London 2007; Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München 2001; Pascal Griener/Kornelia Imesch (Hgg.), *Klassizismus und Kosmopolitismus. Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*, Zürich 2004; Johannes Grave, *Der „ideale Kunstkörper“. Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*, Göttingen 2006.

¹⁴ Gerd Blum/Steffen Bogen/David Ganz/Marius Rimmel (Hgg.), *Pendant plus. Praktiken der Bildkombinatorik*, Berlin 2012; Felix Thürlemann, *Vom Einzelbild zum Hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, in: Ada Neschke-Hentschke (Hg.), *Les herméneutiques au seuil du XXIème siècle – evolution et débat actuel*, Louvain/Paris/Dudley 2004; Tristan Weddigen, *Die Sammlung als*

Diese oder ähnliche thematische Querverbindungen auf die Prozesse der Ordnungen und Aufstellungen der kaiserlichen Galerie in Wien zu richten, hat – zumindest ansatzweise – zur Vertiefung und Ausweitung der spezifischen Problemstellung geführt. Hier sei noch einmal auf das Pionierwerk von Deborah J. Meijers *Kunst als Natur* verwiesen, das bahnbrechend die epistemologische Perspektivierung von Sammlungsgeschichte im Sinne Michel Foucoult's auf die kaiserliche Gemäldegalerie im Wiener Belvedere bezog. In dieser Hinsicht war aufschlussreich, wie sich Fragen aus drei methodisch und disziplinär anders gelagerten, aber in inhaltlicher, zeitlicher und örtlicher Parallele entstandenen Projekte auf die interferierenden Prozesse der Aufstellung der kaiserlichen Galerie von 1781 richten lassen: Dem *Josephinischen Zettelkatalog* (1780/81), der Druckgraphiksammlung von Albert von Sachsen-Teschen (1776) und Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* in der Herausgabe der kaiserlichen Akademie in Wien (1776) sind in dieser Dissertation drei Exkurse gewidmet.

Die Beschäftigung mit den Neuordnungen der kaiserlichen Gemäldegalerie stieß bisher immer auf die Schwierigkeit, die zugrunde liegenden Ideen aus dem Blick ihrer schriftlichen Rezeption interpretieren zu müssen. Daher wurden hier die historischen Galerieräume von 1781 und 1796 virtuell rekonstruiert, um mit dieser Visualisierung der Hängungen eine anschauliche Grundlage zur schlüssigen Erfassung der neuartigen Konzeptionen zu schaffen. (Siehe dazu *Die digitalen Rekonstruktionen der Hängungen der kaiserlichen Gemäldesammlung im Oberen Belvedere 1781 und 1796* in den Quellen.)¹⁵

Welche Kunsttheorien der Zeit tatsächlich realisiert wurden, erschließt sich erst, wenn die Hängungen in der anschaulichen Anordnung der Gemälde betrachtet werden können. Vor dem Hintergrund der wichtigsten kunsttheoretischen Positionen der zweiten Jahrhunderthälfte bringen uns die Visualisierungen der kaiserlichen Galerie von 1781 und 1796 auch näher, wie „revolutionär“¹⁶ die Aufstellung der kaiserlichen Galerie von 1781 in ihrer Zeit überhaupt war und inwiefern die Hängung von 1796 als deren Weiterentwicklung oder ‚Korrektur‘ angesehen werden kann. Gegenüber ausschließlich historischen oder theoretischen Reflexionen bieten die anschaulich gewordenen Aufstellungen den Vorteil, sie nicht nur mit kunsthistorischen Theorien, Methoden und Darstellungsformen ihrer Zeit in Verbindung

sichtbare Kunstgeschichte. Die Dresdner Gemäldegalerie im 18. und 19. Jahrhundert, Universität Bern (Habilitation) 2007.

¹⁵ Die Virtual Reality Umgebung der Wiener Gemäldegalerie konnte ich mit Hilfe einer Software (*Gallery Creator*) realisieren, die unter der Leitung von Tristan Weddigen an der Universität Bern eigens zur Visualisierung von Gemäldehängungen entwickelt wurde. Ihm gilt mein herzlicher Dank.

¹⁶ Pommier 2006, S. 55–65.

bringen, sondern sie auch detailliert und konkret überprüfen zu können. Vorstellbar ist, dass mit der virtuellen Rekonstruktion der beiden Galerieaufstellungen von 1781 und 1796, gleichsam in Wiederholung des historischen Verfahrens, gezeigt wird, dass der empirische Vorgang des Hängens ebenso wie die verwirklichte Form der Hängung eine Grundlage für die wissenschaftliche Praxis und Theoriebildung der weiterführenden Kunstgeschichte liefern konnte.

2. AUSGANGSLAGE

Für die kaiserliche Galerie ist der eigentliche Wendepunkt zum Museum im modernen Verständnis nicht 1781, sondern schon früher, zu Beginn der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts anzusetzen, zu einer Zeit, als sich die Galerie in der Stallburg denkbar ‚veraltet‘ präsentierte: Vierzig Jahre hatte man ohne wesentliche Veränderung an der überlieferten Struktur der kaiserlichen Galerie festgehalten – ein Stillstand, dem die auffällig dürftige Quellenlage entspricht. Um die Mitte der 1760er Jahre wurden die im Lauf der Zeit eklatant gewordenen Defizite öffentlich gemacht und die Frage angegangen, auf welche Weise die Sammlung zu ordnen und zu organisieren sei, was dann in der weiteren Folge zu den großen Innovationen in der Präsentation und Systematik der kaiserlichen Galerie in Wien führte.

2.1 Die kaiserliche Galerie im Spiegel der Kritik 1763

„Man putzt sie [die Gemälde] auf, und verderbt sie; man flickt, man vergrößert und verkleinert nach Belieben; sehr viele sind beschädiget; ebenso schlecht sind sie auch geordnet. Bey einem trefflichen Titian hängt oft eines, das ich nicht geschenkt haben möchte.“¹⁷ (Anonym 1763)

Zu diesem ernüchternden Befund gelangte ein anonymes Autor im Jahr 1763 angesichts der Gemälde der kaiserlichen Galerie. Zu diesem Zeitpunkt präsentierten sich die Werke am selben Ort, in der Stallburg, und in derselben Aufstellung wie in den 20er und 30er Jahren des 18. Jahrhunderts, als sich die Gemäldesammlung unter Kaiser Karl VI. zur eigentlich kaiserlichen Galerie formiert hatte.¹⁸ Den grandiosen Eindruck jedoch, den die Zeitgenossen Karls VI. von der Galerie mit den „prächtigen Arrangements und magnifiquen Zimmern“, die

¹⁷ Anonym, *Auszug eines Briefes von Wien, den 12. Juni 1763*, in: Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste, Bd. IX, 1763, S. 327.

¹⁸ Gudrun Swoboda, *Die Wege der Bilder. Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen von 1600 bis 1800*, Wien 2008, S. 96–109; Gudrun Swoboda, *Die verdoppelte Galerie. Die Kunstsammlungen Kaiser Karls VI. in der Wiener Stallburg und ihr Inventar*, in: Sabine Haag/Gudrun Swoboda (Hgg.), *Die Galerie Kaiser Karls VI. in Wien. Solimenas Widmungsbild und Storffers Inventar (1720–1733)*, Wien 2010, S. 11–32.

alle anderen „entweder übertrifft, oder solchen zum wenigsten gleich kommet,“¹⁹ hatten, hatte man bis 1763 verloren. Ein und dieselbe Galerieaufstellung wurde im Abstand von circa 40 Jahren völlig konträr wahrgenommen.

Einen guten Eindruck der Galerie Kaiser Karls VI. – und damit auch der kaiserlichen Galerie von 1763 – vermitteln drei große Galeriewerke, die von 1720 bis 1735 in dichter Abfolge herausgegeben wurden: Zuerst entstand 1720 der erste von drei Bänden eines gemalten Bilderinventars, das sogenannte *Storffer-Inventar*, worin Ferdinand Storffer auf je einem Blatt die Anordnung der Gemälde einer Wand in der Stallburg wiedergab.²⁰ Der erste Band stellt die zuerst fertig gestellte Neueinrichtung der Korridore dar, Band zwei (1730) und drei (1733) sind den Galeriezimmern gewidmet. Dem ersten Band des *Storffer-Inventars* folgte 1728 der erste Teil des *Theatrum artis pictoriae* von Anton Joseph Prenner mit vier Ansichten der Galerieräume und 36 Radierungen nach den Gemälden. Die beabsichtigte Serie von 30 Bänden wurde nicht zu Ende geführt. Aufgrund des enormen finanziellen und technischen Aufwands, möglicherweise auch wegen nicht erfüllter Qualitätsansprüche des Hofes wurden nur weitere drei Bände mit jeweils 40 Gemäldereproduktionen vollendet (1729, 1731 und 1733).²¹ Der *Prodromus* von 1735 schließlich – achtundzwanzig ganzseitige Radierungen mit zahlreichen, stark verkleinerten Bildchen ausgesuchter Gemälde – war eigentlich als Voranzeige und Ergänzung zu Prenners Publikation gedacht; er gibt auf jeweils einem Blatt die Gemälde in Miniatur wieder, die einen Band des *Theatrum artis pictoriae* bilden hätten sollen.²² Zudem enthält er einen Grundriss der Galerie, Einblicke in die Zimmer und drei Abbildungen aus den Korridoren. (*Abb. 1, Abb. 2, Abb. 3*)

¹⁹ Johann Basilius Küchelbecker, *Allerneueste Nachricht vom Römisch=Kaysersl. Hofe. Nebst einer ausführlichen historischen Beschreibung der Kayserlichen Residentz=Stadt Wien, und der umliegenden Oerter. Theils aus den Geschichten, theils aus eigener Erfahrung zusammen getragen und mit saubern Kupffern ans Licht gegeben*, Hannover 1730, S. 866–867.

²⁰ Ferdinand Storffer, *Neu Eingerichtetes Inventarium der Kayl. Bilder Gallerie in der Stallburg, welches nach denen Numeris und Maßstab ordiniret, und von Ferdinand a Storffer gemahlen worden*, 3 Bde., Wien 1720, 1730, 1733. KHM Wien, Gemäldegalerie. – Zum *Storffer-Inventar* grundlegend: Swoboda 2010, S. 11–32.

²¹ Anton Joseph von Prenner, *Theatrum artis pictoriae in quo tabulae depictae, quae in Caesarea Vindobonensi Pinacotheca servantur, levioere coelatura aeri insculptae exhibentur*, 4 Bde., Wien 1728, 1729, 1731, 1733.

²² Franz von Stampart, Anton Joseph von Prenner, *Prodromus, oder Vor-Licht des eröffneten Schau- und Wunder-Prachtes aller deren an dem Kaisl. Hof in Allerhöchst Seiner Kaiserl. Königl. und Cathol. Majestät unseres glorwürdigst Regierenden Monarchens Carl des Sechsten Haupt- und Residenz-Stadt Wienn sich befindlichen Kunst-Schätzen und Kostbarkeiten. Sonderheitlichen deren alldarinnen häufig aufbehaltenen Bewunderuns-würdigen Schildereyen / Gemälden / Statuen / Bild-Saulen und anderen von denen allervornehmsten Meistern gefertigten Gemächtnüssen. Betreulich und ohne Abgang in das Kupfer gebracht und nebst einiger Einleitung denen Kunst-liebenden zu Nutz- und Ergetzung*, Wien 1735; Franz von Stampart, Anton von Prenner, *Prodromus, seu praeambulare lumen reserati portentosae magnificentiae theatri, quo omnia ad aulam Caesaream in Augustissimae Suae Caesareae, & Regiae Catholicae Majestatis nostri gloriosissimè Regnantis Monarchae Caroli VI. Metropoli, et residentiae Viennae recondita artificorum et pretiositatum decora Praecipuè copiosissima, quae ibidem asservantur, tabularum, picturarum, statuarum, imaginum, aliorumque ab Artificum Principibus elaboratum operum miracula Fideliter, & absque defectu aeri sunt incisa, & annexa brevi*

Die Zusammenschau der drei Galeriewerke vermittelt eine genaue Vorstellung der Galerie Kaiser Karls VI. und somit auch ihres Zustands im Jahr 1763: Die kaiserliche Gemäldesammlung befand sich in der Stallburg innerhalb des Hofburgkomplexes und war dort im zweiten Stock, über den Stallungen und der Rüstkammer untergebracht. Anhand des Grundrisses und der Einblicke im *Prodromus* lässt sich ablesen, dass die drei Trakte der Galerie als Parcours durch einen den Innenhof umlaufenden U-förmigen Galeriegang und daran angrenzende Raumfolgen großer Säle und kleinerer Kabinette angelegt waren. Das *Storffer-Inventar* wiederum führt in minutiösen Gouachen – Raum für Raum, Wand für Wand – die kaiserliche Galerie vor Augen und gibt detailliert Aufschluss über das übergreifende Dekorationsschema, das Wandarrangement und darüber, welche Werke in der Galerie zur Aufstellung kamen. (*Abb. 4, Abb. 5*) Die Abbildungsfolge der Wandabwicklungen verdeutlicht den sammlungsspezifischen Charakter der „Bilder Galerie“, die – trotz einer nicht zu übersehenden Tendenz zur spezialisierten Gemäldegalerie – an der tradierten Struktur einer Kunstkammer festhielt, zumindest in den Gängen und Eckkabinetten auch antike wie frühneuzeitliche Skulptur und Plastik, Medaillen und Münzen sowie Naturalia und Mirabilia aufzunehmen. Ebenso illustrieren die Gouachen anschaulich, dass die Aufstellung der Galerie wesentlich von dem unveränderlichen Dekorationssystem aus kostbaren gebeizten, gemalten, zum Teil vergoldeten Wandvertäfelungen von Claude Le Fort du Plessis bestimmt war, das um die zum Teil vom Hof- und Kammermaler Jacob van Schuppen neu angefertigten Deckengemälde ergänzt wurde.

Der Bestand der Galerie wurde im *Storffer-Inventar* nicht nur bildlich erfasst, sondern auch schriftlich verzeichnet: Zwischen den Bildseiten waren wechselweise Textseiten mit durchnummerierten Werklisten mit Künstler- und Sujetbezeichnungen eingefügt. Auf seinen Charakter als Inventar verweist auch der Titel: *Neu Eingerichtetes Inventarium der Kayl. Bilder Gallerie in der Stallburg, welches nach denen Numeris und Maßstab ordiniret, und von Ferdinand a Storffer gemahlen worden.*

Das unikale *Storffer-Inventar*, in der medialen Aufbereitung mit feinsten Gouachen ausgestattet, diente in erster Linie höfischen Repräsentationszwecken und führt – gleichsam als Itinerar (Gudrun Swoboda) – die Galerie als Inszenierung habsburgischer Herrscherwürde bildlich vor Augen. Wie die rezente sammlungsgeschichtliche Forschung von Gudrun

Introductione / Moecenatum utilitati, & voluptati, Edita a Francisco de Stampart, et Antonio de Brenner caesarea camerae Pictoribus, Wien 1735. – Vgl. Heinrich Zimerman, *Franz von Stamparts und Anton von Prenners Prodromus zum Theatrum Artis pictoriae von den Originalplatten in der k.k. Hofbibliothek zu Wien, abgedruckt und mit einer erläuternden Vorbemerkung neu herausgegeben*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 1888, Bd. 7, 2. Teil, S. VII–XIV; Astrid Bähr, *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800). Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband*, Hildesheim/Zürich/New York 2009, S. 141–166.

Swoboda aufgezeigt hat, war das ganze Arrangement der Gemälde ikonographisch in der Raumabfolge der Kabinette und Säle, in aufsteigender Chronologie, auf Kaiser Leopold I., Erzherzog Leopold Wilhelm, Kaiser Karl V. bis hin zu Kaiser Karl VI. am Ende des Parcours bezogen.²³ Mit Francesco Solimenas Dedikationsbild, *Gundacker Graf Althan überreicht Kaiser Karl VI. das Inventar der kaiserlichen Gemäldegalerie* von 1728 endet der Rundgang und war der Höhepunkt erreicht. In deutlicher Berufung auf seine Vorgänger stilisierte sich Karl VI. in der Inszenierung der Galerie mithin in einer lang angelegten Kontinuität habsburgischer Hegemonie und Sammeltätigkeit als *Novus Carolus V.*²⁴ und in der Nachfolge des eigentlichen *Spiritus Rector* der Gemäldegalerie, Erzherzog Leopold Wilhelms, als Schirmherr des habsburgischen Kunstbesitzes.

Das komplexe Bildarrangement an den Wänden der kaiserlichen Galerie – auch dies verdeutlicht das *Storffer-Inventar* – war nach den traditionellen Prinzipien barocker Galerien, Symmetrie, Axialität und Zentralisierung aufgebaut. Nach dem sogenannten „Pendantsystem“ wurden die Gemälde entweder paarweise oder achsensymmetrisch um ein zentrales mittleres Bild angeordnet, bildeten Zweier- oder Dreiergruppen und wurden solcherart zu formal und inhaltlich korrespondierenden Einheiten zusammengefasst.²⁵ Der Wert des einzelnen Werks im Gesamtarrangement war immer auch ein funktionaler: Die künstlerische Qualität vorausgesetzt, musste ein Gemälde das passende Format und die geeigneten kompositorischen Eigenschaften besitzen, um in die sich über die gesamte Wand erstreckende, dichte Hängung aufgenommen werden zu können. Innerhalb der symmetrischen, axial ausgerichteten Wandabwicklung war die gezielte Bildung von Gegenstücken oder Pendants von großer Bedeutung. Im besten Fall konnte man dazu auf vorhandene Bildpaare oder -serien zurückgreifen, im schlechtesten passte man das Format eines Gemäldes an sein ‚Gegenstück‘ an – „man flickt, man vergrößert und verkleinert nach Belieben.“²⁶

Die Kritik von 1763 ist vermutlich weniger auf die zahlreich vorgenommenen Formatveränderungen der Gemälde zurückzuführen – an diesem Usus wurde, wenn auch weniger rigoros, allgemein bis in das späte 18. Jahrhundert festgehalten –, sondern an der vermeintlichen Beliebigkeit, mit der dies bezogen auf die Ordnungsfrage erfolgte. Der

²³ Swoboda 2010, S. 19–25.

²⁴ Zur ikonographischen Vorbildlichkeit Kaiser Karls V. für Karl VI. vgl. Franz Matsche, *Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, 2 Bde., Berlin/New York 1981, S. 242–248.

²⁵ Zum Pendantsystem grundlegend: Felix Thürlemann, *Vom Einzelbild zum Hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, in: Ada Neschke-Hentschke (Hg.), *Les herméneutiques au seuil du XXIème siècle – evolution et débat actuel*, Louvain/Paris/Dudley 2004, S. 223–247; vgl. auch Swoboda 2010, S. 15.

²⁶ Anonym 1763, S. 327.

Einwand verweist entschieden auf eine neue Sichtweise der kaiserlichen Galerie, die gegenüber den repräsentativen Sammlungspraktiken habsburgischer Tradition anderen Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit Kunst den Vorzug gab.

Mit der Umgangsweise, dem Erhaltungszustand und der Ordnung der Gemälde wurden vom anonymen Kritiker Aspekte angesprochen, die nicht mehr im Kontext höfisch zeremonieller Funktionen stehen, sondern im Zusammenhang kunstwissenschaftlicher Kriterien zu sehen sind: Ein Kunstwerk konservatorisch zu beurteilen und stilistisch zu bewerten, es in Folge an einen Künstler zuzuschreiben und/oder einer Kunstlandschaft einzuordnen, sind Kompetenzen, die sich mit einem zentralen Begriff in der Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts verbinden lassen: der „Kennerschaft“ oder „*Connoisseurship*“. Das theoretische Fundament dazu lieferten unter anderen die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur akademischen ‚Norm‘ erhobenen Schriften von Roger de Piles, der versuchte, mittels der Bewertung von vier festgelegten Stilkategorien („composition“, „dessein“, „colorit“, „expression“) der Qualitätsbestimmung eines Kunstwerks eine ‚objektive‘, wissenschaftliche Grundlage zu geben.²⁷ De Piles verankerte die Stilkategorien im Modell der Malerschulen: Er unterschied sechs nationale Malerschulen (römische, venezianische, lombardische, deutsche, niederländische, französische Schule), die sich jeweils durch einen eigenen Geschmack („goût“) auszeichnen würden, der sich wiederum in der unterschiedlichen Ausprägung der Stilkategorien ausdrücken würde.²⁸ Als das eigentlich methodische Instrument kennerschaftlicher Anschauung galt ihm der Vergleich zwischen den Kunstwerken, der in diesem Zusammenhang darauf ausgerichtet war, deren stilistische Qualitäten zu analysieren.

Die nach dem Pendantsystem entwickelten barocken Bilderwände bildeten den idealen Ausgangspunkt zum vergleichenden Sehen. Der Blick des Betrachters richtet sich zunächst auf das zentrale Bild der Wand und wird davon ausgehend auf das linke und rechte Gemälde geführt. Wenn solcherart zunächst die mittlere Gemäldegruppe und dann die angrenzenden Gruppen erfasst werden, wird nach und nach die ganze Bilderwand einem gesteuerten, vergleichenden Sehen unterworfen. Mit dem gelenkten Hin und Her der Blickführung, der „Lektüeranweisung“ (Thürlemann),²⁹ werden nicht nur die Gemälde gezielt und methodisch

²⁷ Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principe*, Paris 1708. Darin war am Schluss die berühmte *Balance des Peintres* enthalten, worin in einer Skala Punkte von eins bis zwanzig für „Composition“, „Dessein“, „Coloris“ und „Expression“ eines Künstlers vergeben wurden. Rubens und Raffael nahmen in diesem ‚Ranking‘ die Spitzenplätze ein.

²⁸ Roger de Piles, *Abrégé de la vie des Peintres*, Paris 1699, S. 726–735; Penzel 2007, S. 39.

²⁹ Thürlemann 2004, S. 234.

in Beziehung gebracht und miteinander verglichen, sondern auch gewisse Sinnbezüge zwischen ihnen hergestellt und bestimmte Bilddiskurse veranschaulicht.

Die Forderung nach einer Verbesserung der Systematik und Präsentation in der kaiserlichen Galerie, die der Kritik von 1763 implizit war, war auf eine ‚Logik‘ in der Wandabwicklung ausgerichtet, die das in der Theorie ausgearbeitete, kennerschaftliche Wissen der Malerei zu entfalten vermochte. Der Vergleich zwischen den Gemälden an der Wand sollte die besonderen Stil Kategorien unterscheidbar machen und kunstimmanente Fragestellungen differenzieren.

Nicht zuletzt machte für Wien auch die Gegenüberstellung mit anderen königlichen oder fürstlichen Sammlungen die Ordnungsfrage relevant. In der königlichen Galerie von Paris (Palais de Luxembourg),³⁰ der Galerie Augusts III. in Dresden³¹ und der kurfürstlichen Galerie in Düsseldorf³² hatten bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts kennerschaftliche Kriterien Eingang in die Hängung gefunden. Ab 1750 im Palais de Luxembourg, ab 1747 in Dresden und 1756 in Düsseldorf waren die Gemälde in kunstwissenschaftlicher Systematik an den Wänden arrangiert worden. Dass zur gleichen Zeit in der Aufstellung der kaiserlichen Galerie in Wien eine Vermittlung kennerschaftlichen Wissens gar nicht veranschlagt und die Hängung der Gemälde hauptsächlich eine auf das höfische Zeremoniell zugeschnittene Bestandsaufnahme war, wurde als nicht mehr zeitgemäß empfunden.

Die Einschätzung der Galeriesituation von 1763, die die Auswahl wie die Hängung der Gemälde in der kaiserlichen Galerie in Wien als längst überholt betrachtet hat, lässt sich aus jenem ästhetisch-kulturellen Paradigmenwechsel erklären, der nach der Mitte des 18. Jahrhunderts die traditionellen Sammlungen in neue Galeriekonzeptionen überführt hat, die nicht mehr unter dem Aspekt höfischer Repräsentation, sondern der Vermittlung ‚kunsthistorischen‘ Wissens ausgearbeitet wurden.

³⁰ Zur Galerie im Palais de Luxembourg: Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge /New York 1994, S. 13–48.

³¹ Zur Dresdner Galerie: Gregor J. M. Weber, *Die Galerie als Kunstwerk, Die Hängung italienischer Gemälde in der Dresdner Galerie 1754*, in: Barbara Marx (Hg.), *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, Dresden 2000, S. 229–242; Virginie Spénlé, *Die Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich. Der „bon goût“ im Sachsen des 18. Jahrhunderts*, Beucha 2008; Weddigen 2007.

³² Zur kurfürstlichen Galerie in Düsseldorf: Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.), *La Galerie Électorale de Dusseldorf. Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf*, Nachdruck der Ausgabe Basel 1778. Mit einer Einführung von Reinhold Baumstark, München 2009; Thomas W. Gaehtgens, *Making an Illustrated Catalogue in the Enlightenment*, in: Thomas W. Gaehtgens/Louis Marchesano (Hgg.), *Display Art History. The Düsseldorf Gallery and its Catalogue*, Los Angeles 2011, S. 1–51.

2.2 Der Entwurf zur Ordnung und Organisation der kaiserlichen Gemäldegalerie 1765

Auch das kürzlich aufgefundene, anonyme und mit 1765 datierbare *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie* ist in Zusammenhang mit der Unzufriedenheit mit dem Status quo der kaiserlichen Galerie zu betrachten.³³ (*Siehe Quellen*) Im Zentrum des Interesses dieses in neun Punkten abgefassten Programms stand die Aufrichtung eines Inventars der immensen kaiserlichen Gemäldebestände, die aus über Jahrhunderte betriebenen Sammelinteressen der habsburgischen Familie resultierten.³⁴

Unter den Vorschlägen, die im Programm dargelegt werden, verweist schon der zweite von neun Punkten auf die grundlegende Intention: Es würden nur die „besten“ Gemälde dem Anspruch einer kaiserlichen Galerie genügen. In Folge der Inventarisierung, wodurch erstmals ein Überblick des habsburgischen Kunstbesitzes geschaffen werden sollte, wäre der gesamte Gemäldebestand in vier Qualitätsstufen – die besten, guten, mittelmäßigen und schlechten Bilder – einzuteilen. Nur die Spitzenwerke sollten in der kaiserlichen Galerie zur Aufstellung kommen, während jene der letzteren drei Kategorien auf die anderen habsburgischen Residenzen verteilt werden könnten.³⁵

Die Voraussetzung für eine Neuverteilung der Gemälde war eine gründliche Erfassung des Gemäldebestands, dem mit den Anweisungen zur sachkundigen Inventarisierung der Gemälde entsprochen wurde: Es sei notwendig, die an einen Ort gebrachten Gemälde zur späteren Identifizierung zu nummerieren und mit den notwendigen Angaben zu Sujet (Historie, Fabel, Allegorie), mit den Maßen sowie – soweit gesichert – mit ihrem Künstlernamen zu verzeichnen.³⁶ Auch sollten die Gemälde als Zeichen ihrer Authentizität mit dem kaiserlichen Siegel versehen und die Richtigkeit des Inventars mit der Unterschrift des Kaisers autorisiert werden.

³³ Elisabeth Hassmann hat das Dokument im Österreichischen Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv entdeckt. ÖStA/HHStA, Obersthofmeisterakten (OmeA), SR, Karton 370, Mappe Nr. 3, fol. 639–640, *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien*, o. D. [1765]; Vgl. Hassmann (im Druck), Band 1, Quelle 1.

³⁴ *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie 1765*: „1^{mo} È necessario, che tutti i quadri della galleria si riducano in un sol luogo, e se ne formi una nota, per poi in appresso farne l'inventario in quei modi, che dal rappresentante sarà stimato, conforme l'arte opportunamente convenire.“

³⁵ *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie 1765*: „2^{do} Ridurre i quadri di tutta la galleria à quattro ordini, e secondo il loro pregio separarli distintamente l'ottimo dal buono, ed il mediocre dall'infimo, per distribuire poi nei castelli, palazzi, ed altri luoghi di delizie di Vostra Sagra Maestà Cesarea tutti quei quadri, che formerebbero gli ultimi tre ordini.“

³⁶ *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie 1765*: „3^{tio} Fare una scelta dei quadri ottimi con ordinazione alfabetica, e numerarli à luogo per luogo, considerando con attenzione le scuole più antiche e moderne secondo il loro rispettivo ordine, e dovuta osservazione, e con una esatta, specifica annotazione del rappresentato di ogni quadro, come istoria, favola, o allegoria, colla loro giusta misura dell'altezza, e larghezza, e col nome del suo vero rispettivo autore.“

Darüber hinaus galt es jedoch, an die künstlerische Qualität der Gemälde strengere Maßstäbe zu legen und ihren Wert an der der Galerie zugrundeliegenden Ordnung zu bestimmen. Konsequenterweise musste das auch zur Aussonderung einzelner, dieser Anschauung nicht genügender Bilder führen. Dementsprechend wurde in Punkt vier des Programms dezidiert gefordert, dass ausgewiesene Experten („professori“) feststellen sollten, welche Gemälde in der kaiserlichen Galerie unverzichtbar und welche als entbehrlich anzusehen sind.³⁷

Auch die Forderung nach der Restaurierung schadhafter Bilder, die auf grundlegende Kenntnis der Manier nicht nur der besten, sondern auch der mittelmäßigen Künstler basieren müsste, war darauf ausgerichtet, der kaiserlichen Galerie weitere relevante Gemälde einfügen zu können.³⁸ Es galt, im riesigen Bestand all jene Gemälde ausfindig zu machen, die dem Anspruch der kaiserlichen Galerie genügen würden. Mit einer gründlichen Revision aller kaiserlichen Gemälde müsste es auch gelingen, das eine oder andere verloren geglaubte, aber qualitativ hochrangige Gemälde wieder aufzufinden.³⁹ Vor allem die künstlerische Qualitätssteigerung der ans Licht zu bringenden Sammlung⁴⁰ war ein Grund, dass das *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie* von 1765 über die Aufrichtung eines Inventars die Sichtung aller kaiserlichen Gemälde forderte.

Daneben versprach die Herstellung, Organisation und Nutzung eines Inventars einen zunehmend rationalen und wissenschaftlichen Umgang mit den Gemälden, der sowohl kunsttheoretisches Wissen als auch restauratorische Fähigkeiten erfordert. Die letzte Forderung nach einer Neustrukturierung der Administration, das heißt einer effizienteren personellen Zusammensetzung in der Organisation der Galerie war genau auf diese Zielsetzung zugeschnitten. Es wären zur Verwaltung der Sammlung die Posten eines

³⁷ *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie* 1765: „4^{to} Si richiederrebbero dei commissari denominati dalla Sagra Cesarea Maestà Vostra per apporvi il sigillo cesareo à ciascheduno quadro autenticato, ed approvato dai piu esperti professori, che giudicati ottimi destinerebboni per la galleria, ed anche per evitare poi molti inconvenienti. 5^{to} L’inventario in forma dovrebbe essere autorizzato dalla firma di Vostra Sagra Cesarea Maestà per renderlo rispettabile, e di stimolo servisse maggiormente più ai custodi, che ne avrebbero la consegna per custodirlo, e conservarlo con la dovuta attenzione.“

³⁸ *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie* 1765: „6^{to} Fare una esatta, e diligente rivista di tutti i quadri per riparare agli inconvenienti, che la trascuratezza gli averà fatti incorrere, ed impedire quelli, che stanno per incorrervi, poiche poco vi vuole per rovinare un quadro di impareggiabile prezzo, e quindi sarà necessaria la cognizione delle maniere, che si sono serviti i medesimi autori.“

³⁹ *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie* 1765: „8^{vo} Per rendere sempre più brillante poi la prefata galleria conviene, anzi rendesi indispensabile una generale rivista di tutti i sopraccennati quadri della Sagra Cesarea Maestà Vostra (lo che sembra quasi impossibile per la copiosa quantità, che ne tiene, mà pero fattibile) dalla quale rivista si scuoprirebbe immancabilmente con somma maraviglia le cose più pregievoli, e più stimabili, che sepolte ora ritrovansi, e scordate.“

⁴⁰ *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie* 1765: „7^{mo} Devesi avere una somma attenzione di collocare i quadri più belli in luogo, ove ricevino quel lume, che è loro più favorevole, affinché possano fare quello spicco, e produrre quello effetto, che dal maestro fù ricercato.“

Direktors, eines Inspektors, eines Schreibers und zweier Galeriedienenr zu besetzen, die dem Oberstkämmereramt zu unterstellen seien, wobei die Verantwortung für jedes einzelne – auch schlechtere – Gemälde beim Direktor läge. Mit der Bemerkung, dass es zwar viele gebe, die sich in die Restaurierung eines Gemälde einmischen würden, aber nur wenige, die die erforderlichen Kenntnisse hätten, verweist der Autor auf eine der zentralen Tätigkeiten des Galeriedirektors und die damit verbundenen Fähigkeiten: auf die Restaurierung der Gemälde, die auf grundlegendem kennerschaftlichen Wissen basieren müsse.⁴¹

Wer dieses Konzept von 1765, das in italienischer Sprache abgefasst wurde, ausgearbeitet hat, ist ungewiss. Wahrscheinlich knüpft es an die Pläne Großherzog Pietro Leopoldos, des Bruders von Kaiser Joseph II., für die Uffizien an, der in den ersten Jahren seiner Herrschaft die Verwaltungsstrukturen in allen Institutionen des Großherzogtums Florenz straffer und effizienter zu gestalten versuchte. Ein Wissens- und Erfahrungsaustausch zwischen den einzelnen Mitgliedern der weit verzweigten habsburgischen Familie war üblich und löste in den kulturellen und wissenschaftlichen Einrichtungen der verschiedenen Herrschaftsgebiete oftmals Prozesse aus, die parallel verliefen. Für einen engen Zusammenhang des Programms von 1765 mit den Florentiner Initiativen spricht auch, dass sich die grundlegende Bestrebung, durch umfangreiche Bildrochaden die qualitätvollsten Gemälde in der Hauptgalerie zu vereinen, wie dies der zweite Punkt des in Wien hinterlegten Programms fordert, in einer Florentiner *Memoria* von 1768 wiederfindet. Darin heißt es, Pietro Leopoldo habe persönlich angeordnet, „dass die besten dieser Gemälde in die Königliche Galerie gebracht und dort ausgestellt werden, während die zweitklassigen entfernt und in die Villen und Paläste gebracht werden sollen, wo sie die von dort entfernten ersetzen sollen.“⁴²

⁴¹ *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie 1765*: „⁹⁰ Per mantenere il buono ordine, e constantamente conservare regolata la prefata galleria fà di mestieri corredarla di cinque persone, cio è di un direttore, che sia dotato delle cognizioni requisite, un ispettore, un scrivano, e due serventi, i quali abbiano dipendenza dal direttore, ed egli poi unitamente con gli altri tutti dovranno essere subordinati onninamente al ciambellano maggiore di Vostra Sagra Cesarea Maestà, e ciò per molti motivi, come confusioni, sbagli, e simili, del che il detto direttore debba esserne risponsabile, come risponsabile debba essere altresì della perdita di alcun quadro, e della acconciatura dei medesimi, che occorrere possa, poiche molti sono quelli, che s’immischiano di raccomandare i quadri, mà pochi sono quelli, che riescano in tale impresa per mancanza di cognizione dell’autore, presumendo, più per ignoranza di renderli nel primiero suo pregio, quando che gli rovinano affatto.“

⁴² Archivio di Stato di Firenze (ASF), Miscellanea di Finanze A, 323, *Memoria von Bernardino Riccardi*, 26. Juli 1768: „Inoltre trovandosi nelle diverse altre camere della real Galleria una quantità di quadri de’ più insigni autori mescolati con altri di minor classe, ed all’incontro essendo sparsi nelle reali ville e palazzi di città e di campagna di quelli che possono meritare di essere collocati nella real Galleria, perché d’autori della prima classe S.A.R. vuole che di questi quadri i migliori sieno trasportati e posti nella real galleria e levati gl’inferiori che vi sono, i quali potranno servire per rimpiazzare quelli che saranno levati [...]“; vgl. Miriam Fileti Mazza/Bruna Tomasello, *Galleria degli Uffizi 1758-1775: la politica museale di Raimondo Cocchi*, Modena 1999, S. 37.

Überlegungen zu einer neuen Ordnung und Präsentation der kaiserlichen Galerie haben das *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie* initiiert und geleitet. Aus den in neun Punkten formulierten Forderungen lässt sich im Generellen ein Ideal herauslesen, das auf der Versammlung der kostbarsten Meisterwerke in der kaiserlichen Galerie beruht, ohne dass jedoch im Einzelnen auf den konkreten Bestand der Sammlung eingegangen worden wäre. Ob die 1772 tatsächlich einsetzende Neuordnung der kaiserlichen Galerie in unmittelbarem Zusammenhang mit dem *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie* von 1765 steht, muss daher offen bleiben. Obwohl das hauptsächlich auf den Rang der kaiserlichen Galerie zugeschnittene Programm kaum dazu geeignet gewesen wäre, die sieben Jahre später in Angriff genommene, umfassend angelegte Unternehmung in sämtlichen Aspekten zu ‚tragen‘, konnte es zumindest einige Anregungen bieten: die Bestellung eines Galeriedirektors, dem im Zusammenhang einer verstärkten Institutionalisierung und Autonomie des Sammlungsbetriebs eine bedeutendere Rolle in Fragen der Auswahl und der Hängung der Bilder zukommt; die Aufrichtung eines Inventars, das den gesamten für die kaiserliche Galerie in Frage kommenden Gemäldebestand erfasst; und eine Neuaufstellung der Galerie, die auf umfangreichen Zusammenziehungen der „besten“ und Auslagerungen der schlechteren Gemälde beruht.

3. JOSEPH ROSA: NEUORDNUNG DER KAISERLICHEN GEMÄLDESAMMLUNG

1772 ging man endlich daran, die kaiserliche Galerie einer umfassenden Neuordnung zu unterziehen. Im Oktober desselben Jahres wurde dazu ein neuer Direktor bestellt. Die Wahl fiel „in ansehung seiner rühmlichsten eigenschaften, besonderer fähig- und geschicklichkeit auch ächter kenntniß und richtiger beurtheilung deren gemählden [...]“ auf den Dresdner Hofmaler und Professor der Akademie Joseph Rosa.⁴³ Aus Wien stammend und an der Wiener Akademie ausgebildet, war Rosa 1747 als Mitarbeiter dem Bühnenbildner, Theateringenieur, Zeichner und Maler Giuseppe Galli-Bibiena nach Dresden gefolgt und nach dessen Abgang in Dresden geblieben.⁴⁴ Als kursächsischer Hofmaler tätig, gehörte er ab 1765, ein Jahr nach der Gründung der Dresdner Akademie, als Professor für Landschaftsmalerei dem Kollegium an. Als Künstler war Rosa durch den kaiserlichen Auftrag der Ausstattung von drei Räumen in Schloss Schönbrunn mit 17 Landschaftsbildern, die zwischen 1761 und 1769 entstanden, ausgewiesen, und seine didaktischen Fähigkeiten waren unbestritten. Laut dem Dresdner Akademiedirektor Christian Ludwig Hagedorn war er einer jener Professoren, die „zum ersten Rufe der Akademie beigetragen“ haben.⁴⁵

Dass die Wahl mit Joseph Rosa auf einen ausübenden Künstler fiel, erscheint angesichts der verlangten kennerschaftlichen und restauratorischen Qualifikationen – fundierte Kenntnisse in Fragen der Zuschreibung, der konservatorischen Behandlung und ästhetischen Beurteilung von Gemälden – zunächst überraschend. In der Museumspraxis des 18. Jahrhunderts waren jedoch die Restaurierung der Gemälde sowie die Kennerschaft unmittelbar an maltechnisches *Know-how* geknüpft, die nur ein Künstler mitzubringen vermochte. Ebenso spielte in der tradierten Vorstellung vom ‚Künstlerdirektor‘ eine Rolle, dass dieser das äußerst diffizile Arrangement von Gemälden an der Wand selbst wie ein Kunstwerk zu gestalten wusste.⁴⁶ Und nicht zuletzt war für die Bestellung eines Akademieprofessors die allgemein enge Verbindung von Akademien zu Galerien von

⁴³ ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie B, Karton 3, Nr. CLXIX, *Umfassende personelle Veränderungen in der Gemäldegalerie*, 3. Oktober 1772. Publiziert von Heinrich Zimmermann, *Inventare, Akten und Regesten aus der Registratur seiner k. und k. apostolischen Majestät Oberstkämmereramtes*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 1903, Bd. 24, S. LXI, II. Teil, Reg. 19367; Vgl. Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 5.

⁴⁴ Zu Joseph Rosa grundlegend: Schütz 2004, S. 46–47; Schütz 2011, S. 169–170.

⁴⁵ Zit. nach Manfred Altner/Jördis Lademann, *Die Akademie von den Anfängen bis zum Tode Hagedorns*, in: Hochschule für Bildende Künste Dresden (Hg.), *Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste 1764–1989*, Dresden 1990, S. 44.

⁴⁶ Weber 2000, S. 229–242.

Bedeutung, die ebenso als Einrichtung zur Ausbildung von Künstlern, die dort die großen Meister studieren sollten, angesehen wurde. Die Studenten hatten sowohl in Wien als auch in Dresden Zugang zur Galerie, und die Professoren waren angehalten, sie nach Gemälden der Galerie kopieren zu lassen. Während Rosas Lehrtätigkeit in Dresden wurden die Akademieprofessoren sogar verpflichtet, die Gemäldekopien der Studenten vor Ort, in der Galerie zu korrigieren.⁴⁷ Eine jahrelange Beschäftigung Rosas mit den Werken der Galerie im Stallgebäude am Jüdenhofe in Dresden und damit mit dem Gemäldebestand und der Ordnung einer der bedeutendsten und innovativsten Sammlungen des 18. Jahrhunderts kann somit vorausgesetzt werden.

Als Galeriedirektor wurde Joseph Rosa anfänglich von Anton von Maron unterstützt, der schon vor Rosas Amtsantritt mit der weitreichenden Vollmacht ausgestattet wurde, „die in der allhiesigen kaiserlich königlichen schazcammer oder zu Presburg oder in anderen kaiserlich königlichen schließern und gebäuden vorfindige bilder und gemählde nach gutdünken ansehen, untersuchen und ohne weitere anfrage in die kaiserlich königliche gallerie transportieren laßen könne.“⁴⁸ Offenbar hatte Maron die Gemälde in Ambras gesichtet; seine Expertisen zu einigen Gemälden der Sammlung wurden im *Ambraser-Inventar* von 1773 vermerkt.⁴⁹ Nachweislich hatten Maron und Rosa die erste Auswahl der Gemälde für die Neuaufstellung aus den Beständen der Depots der kaiserlichen Galerie und der Schatzkammer gemeinsam getroffen.⁵⁰ Schon Anfang Dezember 1772 befand sich Maron jedoch wieder in Italien,⁵¹ und alle späteren Sichtungen in den habsburgischen Residenzen wurden von Rosa allein durchgeführt.⁵²

⁴⁷ Spenlé 2008, S. 257–259.

⁴⁸ ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie B, Karton 3, Nr. CC62 ½, *Der Maler Anton von Maron soll Bilder für die Galerie auswählen*, undatiertes Konzept; Zimmermann 1903, S. LXI, Reg. 19366; Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 4.

⁴⁹ ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38a, Johann Primisser, *Auszug aller der idealen bilder, welche sich in dem k.k. schlosse Ambras vorfinden, aus den verschiedenen vorhandenen Verzeichnissen mit Weglassung der Portraits gezogen*, 1773; Zimmermann 1903, S. XIII–XXXVII, Reg. 19383.

⁵⁰ Vgl. die Bemerkung im *Vortrag zum Inventar 1772*: „In das gallerieinventarium sind jene stuck, welche der Marron und Rosa aus dem böden- und zimmervorrath wie auch in der schazcammer zur gallerie ausgesucht haben, bereits eingetragen [...]“, KHM, Direktion der Gemäldegalerie, einliegend im Galeriehauptinventar von 1772, Nr. CCC93 (auf der ersten Seite), Nr. 51 (auf der letzten Seite). Gedruckt bei Eduard Ritter von Engerth, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis*, 3 Bde., Wien 1881, 1884, 1886, Bd. 1, S. LIX–LXI; Zimmermann 1903, S. LXIII, Reg. 19375; Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 6.

⁵¹ Steffie Röttgen, *Antonius de Maron faciebat Romae. Zum Werk Anton von Marons in Rom*, in: *Österreichische Künstler und Rom vom Barock zur Sezession*, Ausst.-Kat., Rom/Wien 1972, S. 35–52, hier S. 43. – Anton von Maron war sowohl als Hofmaler mit zahlreichen Portraits der kaiserlichen Familie beauftragt als auch als Ratgeber mit Vorschlägen zur Akademie reform in Wien tätig, vgl.: Ebda. und Schütz 2011, S. 167.

⁵² Durch Quellen sind die diesbezüglichen Reisen Rosas nach Prag und Tirol belegt: Ihm wurden im März 1773 zur Bestreitung seiner Reise nach Prag ein Vorschuss von 200 Gulden angewiesen, in: ÖStA, HHStA, OKäA,

3.1 Die große Inventur von 1772/1773

Um das Vorhaben einer neuen Aufstellung der Galerie zu verwirklichen, war Joseph Rosa zunächst mit der Erschließung der Gemäldebestände für die kaiserliche Galerie und der Aufrichtung eines Inventars befasst. Eine Generalinventur verlangte ein Konzept, das den gesamten Bestand an Gemälden zu erfassen und zu identifizieren vermochte. Zur Bestandserfassung der Gemälde wurde ein Plan entwickelt, dessen Ergebnis der Oberstkämmerer Heinrich Fürst Auersperg in einem *Vortrag zum Inventar* der Kaiserin im Dezember 1772, knapp zwei Monate nach der Bestellung Rosas, vorlegen konnte.⁵³ (*Siehe Quellen*) Ob die darin enthaltene Konzeption der Inventur unter Mitwirkung von Joseph Rosa erstellt worden war, geht aus dem Dokument nicht eindeutig hervor, wenngleich die zeitliche Koinzidenz von Rosas Bestellung zum Galeriedirektor sowie die Tatsache, dass er darin dezidiert angeführt wurde und ihm jedenfalls bei der Durchführung der Neuordnung der kaiserlichen Galerie eine wesentliche Rolle zukam, darauf schließen lassen.

Die besondere Anforderung an eine vollständige Inventarisierung des weit gestreuten habsburgischen Kunstbesitzes lag vor allem darin, eine übersichtliche Erfassung der Gemälde zu gewährleisten – für einen Bestand, der sich aufgrund unentwegter Bildertransfers zwischen den Sammlungen ständig änderte. Intention der Inventarisierung war es, ein Instrument zur Auffindung, Identifizierung und Verwendung jedes einzelnen Werkes zu schaffen, was bei der großen Menge des zu verzeichnenden Materials nur mit einer klaren Grundstruktur des Inventars gelingen konnte.

Dieser Prämisse folgend, sei – so der *Vortrag zum Inventar* – zunächst die Aktennummer einzutragen, sodann die Nummer des Gemäldes, die mit der mit weißer Ölfarbe auf das Gemälde gesetzten Nummer übereinzustimmen habe, danach die Angabe des Künstlers und eine Beschreibung des Bildes, die das einzelne Werk genau bestimmen sollte. Dies sei notwendig, um jede falsche Zuordnung auszuschließen. Des Weiteren sei im Fall des Falles zu vermerken, wohin man das Werk transferiert hat und unter welcher Nummer es im dortigen Inventar erscheint respektive wem es geschenkt wurde oder ob es ausgemustert werden musste. Der Bericht an die Kaiserin besagt zudem, dass Joseph Rosa und Anton von

Akten Serie B, Karton 4, Nr. CCC2, *Rosa erhält für die Herstellung der Bildergalerie 300 Gulden Vorschuss*, 11. März 1773; Zimmermann 1903, S. LXXI, Reg. 19383; Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 9. – Außerdem besagt die Weisung vom 26. Juni 1773, „daß dero Bilder-Gallerie-Director Joseph Rosa unverzüglich die Reise nach Tyrol antreten solle, um die dortigen k.k. Bilder in Augenschein zu nehmen, und die besten hirvon zur der hiesigen kaiserlich königlichen Gallerie auszusuchen,“ in: ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38a, Mappe I, Nr. CCC38, *Rosa soll in Tirol [Schloss Ambras] die besten Bilder für die Galerie auswählen*, 26. Juni 1773; Zimmermann 1903, S. LXXII, Reg. 19388; Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 12.

⁵³ *Vortrag zum Inventar 1772*.

Maron bereits Werke aus den Depots der Dachböden, den Galeriezimmern sowie der Schatzkammer für die Aufstellung in der kaiserlichen Galerie ausgesucht und in das „Galerie-Haupt-Inventarium“ mit dem Vermerk „Lit.B.“, „Lit.Z.“ oder „Lit.S.“ eingetragen hatten, damit man aus dieser Chiffre gleich erkennen könne, wo dieses oder jenes Stück zuvor gewesen sei. Auch sei es „[...] unumgänglich erforderlich, dass die Inventaria über alle in den Kaiserlich Königlich Lust-Schlössern und Gebäuden, wie auch zu Prag, Innsbruck, Ofen, Presburg, vorhandene Bilder eingeschicket würden, damit diese Inventaria gleichförmig eingerichtet und ein Haupt-Inventarium, in welchem alle obige Inventaria, jedoch Separatim enthalten, bei der Gallerie, und in der Obrist Cammer Amts-Kanzley fortgeführt werden könne.“⁵⁴

Das „Galerie-Haupt-Inventarium“ der kaiserlichen Galerie in Wien wurde 1772, schon vor dem *Vortrag zum Inventar*, von Joseph Rosa in Angriff genommen und 1773 zu Ende geführt.⁵⁵ (Abb. 6) Im ersten Teil, dem *Inventarium über die in der Kaiserlich-Königlichen Gallerie vorhandenen Bilder und Gemälde*, verzeichnete Rosa die in der Galerie der Stallburg aufgestellten 1162 Kunstwerke. Alle vorgenommenen Transfers, sowohl die Abgänge aus der Galerieaufstellung als auch die Eingänge aus den Depots der kaiserlichen Sammlung und der Wiener Schatzkammer sowie den Sammlungen der anderen habsburgischen Residenzen, wurden im Anschluss an den ersten Teil des Inventars notiert. Im zweiten Abschnitt des Inventars, *Verzeichniss deren auf den kaiser/königlichen Gallerie Zimmern vorgefundenenen Gemälde, Bücher und Handzeichnungen*, wurden 870 Posten vermerkt. Der dritte Teil, *Verzeichniss der auf den Gallerie-Böden vorgefundenenen Gemälde*,

⁵⁴ *Vortrag zum Inventar 1772*. – Die Inventarisierungen der Bilder im Schloss Troja in Prag, der ehemals von Baron von Czesny bewohnten Räume des königlichen Schlosses von Prag und des Hauptgeschoßes des königlichen Schlosses von Prag sowie in Ambras wurden 1773 abgeschlossen, deren Inventare eingeschickt: ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38a, Ignaz Loth, *Inventarium über die, in dem kays. königl. stifts-guth Trojer schloß annoch befindliche bilder wie folget [...] schloß Troja den 1. martii anno 1773*; Zimmermann 1903, S. XIII–XXXVII, Reg. 19380. – ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38a, Elias Richter/Wenzel Cyranj von Vollchhaus, *Inventarium deren im königl. Prager schloß in des herrn baron von Czeschy inngelhabten quartiers annoch befindlichen nachbenandten bildern, als [...] Prager Schloss den 10. martii anno 1773*; Zimmermann 1903, S. XIII–XXXVII, Reg. 19381. – HHStA, OKäA, SR 38a, Wenzel Cyranj von Vollchhaus, *Inventarium über die in denen königl. Prager schloßes zimmern befindlichen bildern, als [...] königl. Prager schloß den 10. martii anno 1773*; Zimmermann 1903, S. XIII–XXXVII, Reg. 19382. – ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38 a, Primisser 1773; Zimmermann 1903, S. XIII–XXXVII, Reg. 19383.

⁵⁵ KHM, Direktion der Gemäldegalerie, Nr. CCC93, Joseph Rosa, *Inventarium über die in der Kaiserlich-Königlichen Gallerie vorhandenen Bilder und Gemälde; Verzeichniss deren auf den kaiser/königlichen Gallerie Zimmern vorgefundene Gemälde, Bücher und Handzeichnungen; Verzeichniss der auf den Gallerie-Böden vorgefundenenen Gemälde; Ausschuss von denen auf den Gallerie-Böden vorgefundenenen Gemälden, 1772*. – Von diesem Inventar wurde vom Oberstkämmereramtsekretär Joseph Thoss eine aus drei Bänden bestehende Zweitversion angefertigt, die nachträglich mit zusätzlichen Bleistifteintragungen versehen wurde. Der Band mit den Gemälden der „Galeriezimmer“ befindet sich in der Gemäldegalerie des KHM, jener der „Böden“ im ÖStA/HHStA, OKäA, Serie D, Bd. 37, jener der Galerie ist nicht mehr auffindbar. Vgl. Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 6.

erfasste die 1011 auf den Galerieböden gestapelten Gemälde und der vierte Abschnitt den *Ausschuss von denen auf den Gallerie-Böden vorgefundenen Gemälden*. Die einzelnen Rubriken – Inventarnummer, Angabe des Künstlers und Beschreibung des Gemäldes, Transferierungsort und dortige Inventarnummer bzw. wem es übergeben wurde – wurden wie im *Vortrag zum Inventar 1772* beschrieben angelegt.

Joseph Rosa war bei der Verzeichnung der einzelnen Eintragungen des *Inventariums über die in der Kaiserlich-Königlichen Gallerie vorhandenen Bilder und Gemälde* der Aufstellung der kaiserlichen Galerie in der Stallburg gefolgt – die 1772 noch immer am Stand der Galerie Karls VI. war. Er begann die Inventarisierung der Galerie im Rundgang mit den drei Galeriegängen und setzte in der Zimmerfolge fort. In den Galeriegängen wurden zunächst die Gemälde auf Seiten der Kabinette und Säle verzeichnet, dann die Statuen und schließlich die Gemälde der Fensterwände aufgenommen. Pro Wandabschnitt begann die Abfolge der Inventarnummern – immer in Gehrichtung – mit dem Gemälde oben und setzte sich Zeile für Zeile bis zum letzten Gemälde in unterster Reihe fort. Dasselbe System der Durchzählung gilt auch – Wand für Wand – für die Kabinette und Säle.

Die schlüssige Rekonstruktion der Inventarisierung Rosas verdankt sich der Überlieferung des *Storffer-Inventars*. Die Einträge im ersten Teil des *Inventars von 1772* stimmen größtenteils mit der bebilderten Aufstellung der Galerie Karls VI. im *Storffer-Inventar* überein. Darauf verweist auch die Eintragung Rosas: „Alle Gemälde, welche in dem alten Inventario enthalten, ausser einigen Stücken, so zu Presburg sich befinden, sind richtig vorgefunden worden.“⁵⁶ Die Abfolge der Nummerierung der Gemälde im *Storffer-Inventar* ist jedoch eine andere als im *Inventar von 1772*: Storffer nummeriert die Gemälde pro Wandabschnitt von links nach rechts und von der untersten zur obersten Reihe durch, Rosa dagegen – ebenfalls pro Wandabschnitt – in Gehrichtung von oben nach unten. Diese Divergenzen in der Durchzählung sind den verschiedenartigen Verfahren der Bestandserfassung zuzurechnen: das eine Mal wird die abgebildete Galerie betrachtet, das andere Mal die faktische Galerie durchschritten.

Durch die Inventarisierung konnte der zur Disposition stehende Bestand überschaut werden. Obwohl Rosas Beschreibungen der Gemälde nicht allzu präzise ausgeführt wurden, Zuschreibungen oft nicht vorhanden sind und Maßangaben gänzlich fehlen – was in der

⁵⁶ *Inventar 1772*. – Vgl. auch die Eintragung im *Vortrag zum Inventar 1772*: „In dem alten Gallerie-Inventario sind nur jene Stück enthalten, welche in der Gallerie aufgemacht waren, folglich ist über die auf den Gallerie-Böden vorgefundenen 1011: Stuck gute Bilder, wovon 43. Stuck von dem Marron und Rosa zu der Gallerie ausgesuchet worden, und 521. Stuck Ausschuss, dan über die in den Gallerie-Zimmern angetrofene 810. Stück, wovon gleichfalls 26 Stück zur Gallerie gewidmet worden, und über 79. Bücher gar kein Inventarium geführt worden.“

Rezeption als „Tiefstand der Kenntnisse und des Bildungsniveaus“ charakterisiert wurde⁵⁷ –, konnte das *Inventar von 1772* seinen primären Zweck, den Fundus der über dreitausend Objekte für die Neuordnung der kaiserlichen Sammlung aufzubereiten, durchaus erfüllen, auch wenn heute viele „der auf den Gallerie-Böden vorgefundenen Gemälde“, die nicht im *Storffer-Inventar* abgebildet wurden, nicht mehr zu identifizieren sind. Mit dem *Inventar von 1772* wurde die Grundlage für eine Neuverteilung und Neuordnung der Gemälde geschaffen.

3.2 Zusammenziehungen und Auslagerungen von Gemälden 1772/1773

Joseph Rosa veranlasste 1772 in einem programmatischen Schritt, die letzten Residuen der Systematik einer Kunstkammer, die sich hauptsächlich im sogenannten „Schwarzen Kabinett“ befunden hatten, zu entfernen: Die Mirabilia, die Naturalia, die Medaillen und Münzen, die Stiche sowie die Bücher wurden in andere, entsprechende Sammlungen transferiert, weil „[...] der Gallerie-Director Rosa dieses Zimmer völlig mit Bildern bekleiden möchte.“⁵⁸ Die Skulpturen, die sich in den Galeriegängen befunden hatten, wurden zu Studienzwecken an die Akademie abgegeben, dafür nicht geeignete in das Belvedere gebracht.⁵⁹

Sämtliche Bildbewegungen sind am *Inventar von 1772* zu verfolgen: Im Anschluss an den ersten Teil des Inventars von 1772 führte Rosa jene Gemälde an, die er aus den sogenannten Galerieböden (43 Stück), den Galeriezimmern (26 Stück) und der Schatzkammer (16 Stück) sowie aus Ambras (16 Stück), Prag (7 Stück), Pressburg (7 Stück) und Laxenburg (19 Stück), und durch den Ankauf einiger Gemälde aus der Sammlung des sardischen Gesandten in Wien, des Grafen Girolamo Luigi Malabaila di Canale (4 Stück)⁶⁰ für die

⁵⁷ Kunsthistorisches Museum (Hg.), *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Wien 1991, S. 16.

⁵⁸ *Vortrag zum Inventar 1772*: „Eure Majestät geruhen dem Schatzmeister, oder einem anderen aufzutragen, die sachen zu übernehmen, auch die Untersuchung vorzunehmen, ob unter denen nicht beschriebenen Sachen sich noch einige gute oder rare Stücke befinden, auch allergnädigst zu verordnen, dass die Kasten, in welchen obige Sachen verwahrt worden, aus dem schwarzen Cabinet zum anderweitigen Gebrauch weggebracht werden, massen der Gallerie-Director Rosa dieses Zimmer völlig mit Bildern bekleiden möchte.“

⁵⁹ Vgl. Carl von Lützwow, *Geschichte der kais. kön. Akademie der bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes*, Wien 1877, S. 60–61.

⁶⁰ Dem Grafen Luigi Malabaila di Canale kaufte Maria Theresia um 6000 fl. Gemälde ab. Die laut *Inventar 1772* im Jahr 1773 (das Datum 1772 bezeichnet den Beginn der Inventarisierung, die bis 1773 fortgeführt wurde) angekauften Gemälde: Peter Paul Rubens, *Schlosspark* (GG 696), Guido Reni, *Hl. Magdalena* (nicht identifiziert), zwei Gemälde mit einem *Jahrmarkt* von Adam Pankratz Ferg (nicht identifiziert). Vgl. auch: ÖStA/Hofkammerarchiv (HKA), Camerale, Fasz. 51 (2066), Hofstaatsbesoldungen und Auslagen 1769–1779, 1. Juli 1773; Hanns Leo Mikoletzky, *Die „Fräulein-Steuer“*. *Der Haushalt Maria Theresias während ihrer letzten Regierungsjahre*, in: Hugo Hantsch/Alexander Novotny, *Festschrift für Heinrich Benedikt*, Wien 1957, S. 39–60, zum Ankauf von Luigi Malabaila di Canale: S. 43.

Neuaufstellung der kaiserlichen Galerie ausgesucht hat. Diese Transferierungen aus den habsburgischen Residenzen gründeten in der als selbstverständlich betrachteten ständigen Verfügbarkeit und Entortung dieser Sammlungsbestände, die allesamt zum kaiserlichen Familienbesitz gezählt wurden.

Aus den „Galerie-Böden“ der kaiserlichen Sammlung in der Stallburg kamen hochkarätige Stücke wie die Gemälde von Guido Cagnacci *Hl. Hieronymus*, Mattia Preti *Ungläubiger Thomas*, Orazio Gentileschi *Ruhe auf der Flucht*, Raffael (heute Schule) *Kreuztragung*, Giuseppe Maria Crespi, gen. Lo Spagnuolo *Aeneas, die Sibylle und Charon*, Giorgione *Drei Philosophen* und Guido Reni *Büßende Magdalena* in die Galerie. (Abb. 7, Abb. 8) Dass sich diese herausragenden Werke zu Zeiten Karls VI. in den Depots befunden haben, wirkt auf den ersten Blick unverständlich, verweist aber auf die grundlegenden Zwänge in der Konstruktion barocker Hängungen nach dem Pendantsystem. Neben seiner künstlerischen Qualität musste ein Gemälde vor allem das passende Format und die geeigneten stilistischen und kompositorischen Eigenschaften besitzen, um in das dicht gehängte Wandarrangement aufgenommen zu werden. Demzufolge wurden Gemälde, bei denen man aufgrund ihrer künstlerischen Qualität eigentlich annehmen müsste, sie wären in jedem Fall in die Galerie aufgenommen worden, aufgrund mangelnder Eignung zum Pendantsystem auf den „Böden“ belassen. Dass Rosa versuchte, möglichst alle erstklassigen Bilder aus den Depots in die Galerie zu bringen, während umgekehrt schadhafte oder qualitativ schlechte Gemälde auf die „Böden“ gebracht wurden, verweist auf eine inhaltliche Verschiebung des Aufstellungskonzepts: Den künstlerischen Qualitäten des einzelnen Werks wurde zumindest die gleiche Bedeutung zugemessen wie seinem funktionellen Wert im Ensemble.

Joseph Rosa durchforstete auch die Sammlungen in Ambras, Prag und Pressburg nach geeigneten Gemälden und transferierte nach Wien, was er als Bereicherung für die kaiserliche Galerie ansah. Für das Ineinandergreifen der Zusammenführungen und Abgaben von Beständen *aus den beziehungsweise in die* habsburgischen Residenzen können die Bildertransferierungen zwischen Ambras und Wien als exemplarisch angesehen werden. Von den zahlreichen Gemälden, die 1773 in die kaiserliche Galerie gelangt sind, stellte die Lieferung aus Ambras wahrscheinlich den bedeutendsten Zugewinn für die Wiener Galerie dar, befanden sich doch unter den 19 Bildern italienischer Schulen Hauptwerke wie Raffaels *Madonna im Grünen*, Peruginos *Taufe Christi*, Jacopo da Empolis *Susanna im Bade* oder

Michele Tosinis *Bildnis eines Jünglings mit Brief*.⁶¹ (Abb. 9, Abb. 10, Abb. 11) Deren Wert war durch die im Gegenzug von Wien nach Ambras geführte Lieferung von Gemälden aus den Schubladen des schwarzen Kabinetts, Blumenstücken aus dem Zweiten Kabinett sowie Historiengemälden, Landschaften und Portraits aus den Depots der Galerie wahrscheinlich nicht aufzuwiegen, auch wenn der Mangel an Gemälden prominenter Autorenschaft offenbar durch größere Quantität der Lieferung abgegolten werden sollte.

Ähnliches lässt sich für Prag und Pressburg ausmachen: In Prag wurden die sieben „besten“ für Wien abgezogenen Gemälde, darunter Samuel van Hoogstratens *Alter Mann am Fenster* (Abb. 12), ein Jan Breughel d.Ä., ein Holbein d.J. und ein Correggio, durch 22 Portraits sowie 14 Tierbilder aus Wien ersetzt.⁶² Herzog Albert von Sachsen-Teschen in Pressburg wurde für die sieben abgegebenen mit 20 Gemälden, hauptsächlich Landschaften, Tier- und Blumenbildern sowie Kopien aus den Schubladen des schwarzen Kabinetts, dem Blumenkabinett, den Galeriezimmern und Böden kompensiert.⁶³

Die Aufstellung der Gemälde in der Stallburg, die Joseph Rosa im Anschluss an die Inventur und die Transferierung der Gemälde vornahm, wird nur aus diesen umfangreichen Auslagerungen und Zusammenziehungen von Bildern aus den verschiedenen kaiserlichen Sammlungen fassbar. Der Überblick aller Transfers lässt zumindest erkennen, dass es in der kaiserlichen Galerie in Wien nicht nur zu einer Zusammenziehung der „besten“, sondern auch

⁶¹ Die laut *Inventar 1772* im Jahr 1773 aus Tirol (das erstgenannte Bild der Gruppe) respektive Ambras nach Wien gekommenen Gemälde: Jan Both, *Landschaft* (nicht identifiziert), Matteo Rosselli, *Christus und die Samariterin* (GG 287), Bonifazio Veronese, *Triumph der Liebe* (GG 1517), Bonifazio Veronese, *Triumph der Keuschheit* (GG 1521), Raffael, *Madonna im Grünen* (GG 175), Ottavio Vannini, *Rebekka und Elieser am Brunnen* (GG 1573), Agostino Carracci, *Stigmatisation des hl. Franz von Assisi* (GG 238), Schule Veronese, *Christus in Bethanien* (GG 1), Niederländisch, *Christus unter den Schriftgelehrten* (GG 365), Lodovico Buti, *Verheißung der drei Engel an Abraham* (GG 1520), nach Annibale Carracci, *Venus und Adonis* (GG 234), Antonio Carracci, *Lautenspieler* (GG 269), Andrea del Sarto, *Hl. Sebastian* (Caen, Musée des Beaux Arts, Inv. 197), Empoli, *Susanna im Bade* (GG 1518), Perugino, *Taufe Christi* (GG 139), Michele Tosini, *Bildnis eines Jünglings mit Brief* (GG 1570).

⁶² Wenzel Cyranj von Vollchhaus, *Inventarium über die in denen königl. Prager schloßeszimmern befündlichen bildern, als [...] Item deren allerhöchsten herrschaften portraits von Wien [...] Mehr deren von Wien anhero ins königl. Prager schloß überschickten viechstuckbildern [...] königl. Prager schloß den 10. martii anno 1773*. ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38a; Zimmermann 1903, S. XIII–XXXVII, Reg. 19382. – Die laut *Inventar 1772* im Jahr 1773 aus Prag nach Wien gekommenen Gemälde: Cassetti [?], *Madonna* (nicht identifiziert), Jan Brughel d.Ä., *Landschaft* (nicht identifiziert), Roeland Savery, *Landschaft* (nicht identifiziert), Hans Holbein d.J., *Männerportrait* (nicht identifiziert), Samuel van Hoogstraaten, *Alter Mann am Fenster* (GG 378), nach Correggio, *Madonna* (nicht identifiziert), Francesco Vanni, *Maria mit Kind und Johannesknaben* (GG 216).

⁶³ Die laut *Inventar 1772* im Jahr 1773 aus Pressburg nach Wien gekommenen Gemälde: zwei nicht identifizierte Landschaften von Bassano, Tintoretto, *Hl. Hieronymus* (GG 46), Tizian, *Danae* (GG 90), Andrea Sacchi, *Trunkenheit Noahs* (GG 146) sowie Cesare da Sesto, *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers* (GG 202), Carl Ruthart, *Eine Bärenjagd* (nicht identifiziert). Die letzten zwei Eintragungen sind unter den vom Grafen Canale angekauften Gemälden nachträglich hinzugefügt worden. Vgl. zu den Transferierungen von und nach Pressburg Gerlinde Gruber, *Das Bilderverzeichnis der Pressburger Burg von 1781. Ein Beitrag zur Sammlungsgeschichte der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Bd. 8/9, 2006/07, S. 355–400; Theodor Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldegalerie*, Erster Halbband: Einleitung und Geschichte der kaiserlichen Gemäldegalerie, Leipzig 1899, S. 239–240.

zu einer Konzentration sakraler und profaner Historiengemälde kam, während man die Galerien der anderen Residenzen mit Genrebildern, Stillleben und Portraits füllte. Diese Zielrichtung sollte eine klare Rangabfolge der habsburgischen Galerien bewirken, wobei die in der akademischen Kunsttheorie meistgeschätzten Historiengemälde – entsprechend der Hierarchie der habsburgischen Sammlungen – in der kaiserlichen Galerie in Wien zur Aufstellung kommen sollten.

Zwischen den Quellen zu den Transfers findet sich ansonsten kein nennenswerter Beleg zur Konzeption der Neuaufstellung, die schon nach dreijähriger Durchführung mit dem Befehl, die Galerie zu verlegen und die Gemälde im Oberen Belvedere aufzustellen, wieder abgebrochen wurde, obwohl laut Rosa in der Stallburg bereits „sieben Zimmer“, also drei Viertel der Galerie, hergestellt waren.⁶⁴ Die eigentliche Hängung ist kaum zu rekonstruieren, wenngleich es einen Hinweis gibt, dass Joseph Rosa bereits für die Stallburggalerie eine Hängung nach Malerschulen entwickelte. Nachträglich, 1787, verfasste der Oberstkämmerer Franz Xaver Fürst Rosenberg einen Gesamtüberblick über die bis dahin erfolgten Geschehnisse in der Galerie. Für das Jahr 1772 notierte er, dass „der vorhin am Chursächsischen Hof in Dienste angestellte Professor und Hofmaler Joseph Rosa mit dem Auftrag als Direktor ernannt [wurde], die vorhandenen Gemähldte zu untersuchen, und sie gehörig nach den Schulen einzuteilen [...]“.⁶⁵ Aber auch wenn der späteren Erinnerung zufolge schon die erste Hängung Rosas in der Stallburg mit der Absicht verfolgt worden war, die Gemälde nach Schulen einzuteilen, bleibt in Anbetracht der Tatsache, dass erst eine Konzentration auf Gemälde, die Sondierung der kaiserlichen Bestände nach hochwertigen Werken und zahlreiche Restaurierungen vorgenommen werden mussten, zu vermuten, dass ein Schulkonzept erst in der folgenden Aufstellung im Oberen Belvedere zur Verwirklichung kam.

⁶⁴ Joseph Rosa im *Rückblick 1787*, ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie D, Karton 112, Cahier 3, Beilage zu Akt Nr. 1102 ex 1901 (liegen in Akt Nr. 2208 ex 1901), unfol., Bericht nach Elisabeth Hassmann von Rosas Hand, ohne Unterschrift und Datum; mit Bleistift von wesentlich späterer Hand auf der ersten Seite links oben „ad 41/787 / Mai 1887“ [sic]; siehe Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 156; vgl. Engerth 1881, Bd. 1, S. LXXII. – Vgl. auch die Mitteilung des Obersthofmeisters Khevenhüller-Metsch an Generalhofbaudirektor Kaunitz-Rietberg, dass Kaiserin Maria Theresia aufgrund der „fördersamst“ eingerichteten sieben Zimmer der Galerie 300 fl. zukommen lässt. ÖStA/HHStA, Hofbauamt (HBA), Karton 10, 6. Session, Nr. 72 ex 1775, fol. 635 und 637, 300 Gulden Vorschuss für die Bilderrahmen des siebenten Galeriezimmers, 10. Juli 1775; Walter Pillich, *Kunstregesten aus den Hofparteienprotokollen des Obersthofmeisteramtes von 1638–1780*, Teil V, in: *Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs*, Bd. 19, Wien 1966, S. 511–539, Kurzregest Nr. 726; Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 21.

⁶⁵ ÖStA/HHStA, OMeA, Sonderlegung, Karton 370, in Mappe Nr. 5, ohne Nr., fol. 269v–272r, *Rosenbergs Überarbeitung von Rosas Bericht zur Gemäldegalerie*, ohne Datum [1787]; Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 157.

Was hingegen bleibt: Die von Joseph Rosa durchgeführte Spezialisierung zur ausschließlichen Gemäldegalerie kann nicht nur als Voraussetzung seiner Neuordnung der Gemälde, sondern auch als die eigentliche Grundlage für den fast zehn Jahre später erfolgten außerordentlichen Innovationsschub hinsichtlich der Systematisierung der Galerie gesehen werden.

3.3 Standortwechsel (in das Obere Belvedere), Statuswechsel (zum öffentlichen Museum) und Mutmaßungen zur Hängung von 1775/1776

Es ist nicht eindeutig dokumentiert, was für die plötzliche Entscheidung Maria Theresias für eine Übersiedlung der Gemäldesammlung aus der Stallburg in das Belvedere in den Jahren 1775 und 1776 ausschlaggebend war.⁶⁶ Eine der Ursachen lässt sich im laufend größer werdenden Bildbestand ausmachen, dessen Aufstellung in den beengten Raumverhältnissen der Stallburg nicht mehr zur Gänze durchführbar war. 1775/76 kamen ca. 30 Gemälde hauptsächlich aus dem Besitz des aufgehobenen Jesuitenordens in flämischen Kirchen und Konventen in die Galerie;⁶⁷ so konnten unter anderem das *Wunder des hl. Ignatius von Loyola*, das *Wunder des hl. Franz Xaver*, die *Himmelfahrt Mariens* und der *Ildefonso-Altar* von Rubens erworben werden.⁶⁸ (Abb. 13, Abb. 14, Abb. 15, Abb. 16)

Zugleich bot der Standortwechsel in das Belvedere neue Möglichkeiten: Mit der neu gewonnenen räumlichen Autonomie abseits des Hofburgkomplexes konnte die Öffnung der Galerie für ein allgemeines Publikum verwirklicht werden. Bald nach der Übersiedlung 1777 wurden die für Besucher geöffneten Tage – Montag, Mittwoch und Freitag – „auf

⁶⁶ ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38a, *Mitteilung des Oberstkämmereramtes an das Hofmeisteramt, daß Maria Theresia und Joseph II. die Transferierung der Galerie angeordnet haben*, 10. Juni 1776; Zimmermann 1903, S. LXXXIII, Reg. 19409; Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 27.

⁶⁷ Es wurden Bilder aus den Klöstern von Antwerpen, Brüssel, Namur, D'Alost, Brügge und Malines erworben, vgl. Engerth 1881, Bd. 1, S. LIV–LVI.

⁶⁸ Joseph Rosa im *Rückblick 1787*, ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie D, Karton 112, Cahier 3, Beilage zu Akt Nr. 1102 ex 1901, unfol.: „In dieser Zwischen Zeit wurden Seiner May. aus denen osterreichischen Nieder Landen die Catalogen von Mahlereyen, so alldorth die Ex Jesuiten besessen haben, eingesendet, weil solche hätten sollen verkauft werden, und unter welchen die herlichen Werke des Rubens, Van Dück und anderer Nationall Meister waren. Ich wusste von weithen, daß diese nach Franckreich, Engelandt und Russlandt würden verkauffet werden, dahero meine schuldigste Anzeige thath, und allerhöchst gedachte May., um diesen Verlust zu hindern und vorzukomen, befahlen so gleich, das ich die Reise dahinn machen solle, um die Gemähldte zu wählen, welche zur k. k. Gallerie solten genohmen und erkauffet werden; es geschahe.“ Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 156. – Joseph Rosa werden für seine Dienstreise in die Niederlande 200 Dukaten angewiesen. ÖStA/HHStA, OKäA, *Insinuat*, 20. November 1775; Zimmermann 1903, S. LXXXII, Reg. 19403.

allerhöchsten Befehl durch öffentliche Zeitungen bekant gemacht“.⁶⁹ Damit stellte die kaiserliche Galerie im Oberen Belvedere erstmals eine öffentliche Sammlung im ‚modernen‘ Sinn eines institutionellen Sammlungsbetriebes mit fixen Öffnungszeiten dar. Die allgemeine Öffnung der Galerie war mit einer Veränderung in der Präsentation der Sammlung verbunden, die nicht mehr allein höfischen Repräsentationszwecken genügen musste, sondern – im Sinne der Aufklärung – primär der Vermittlung von Kunst an breitere Publikumsschichten dienen sollte. Diesem Bedeutungswandel der Galerie als Bildungsort entsprach die Rücksichtnahme auf vermehrt kunstwissenschaftliche Kriterien in der Galerieaufstellung.

Seiner späteren Schilderung nach entwarf Joseph Rosa für die Galerie im Oberen Belvedere eine Ordnung nach Malerschulen: „Nachdeme ich mit diesen Gemälden zurück kame“ (gemeint waren die Erwerbungen aus den Niederlanden) „wurde gleich die Veränderung des Orths vorgenommen, und zur zweiten Einrichtung geschritten, und mein Plan, die Mahlereyen in ihre Schulen einzutheilen, wurde allergnädigst aufgenommen und abrobiret. Meine Einrichtung verschaffte mir die allerhöchste Zufriedenheit, und so verbliebe die k. k. Gallerie bis 1778.“⁷⁰ Auch für diese Galerieaufstellung ist kein Dokument überliefert, welches Aufschluss im Detail geben könnte.

Einige wenige zeitgenössische Reaktionen auf die erste Aufstellung im Oberen Belvedere sind überliefert: Jean-Etienne Liotard beschreibt die kaiserliche Galerie in einem Brief vom 9. November 1779 als in jedem Zimmer „superbe“ und nach Malerschulen geordnet.⁷¹ Joseph von Kurzböck wird deutlicher und informiert seine Leser in der *Neuesten Beschreibung aller Merkwürdigkeiten Wiens* von 1779 über die Systematik im ersten und im zweiten Stock: Die Galerie „[...] bestehet gegenwärtig aus 22 grossen Zimmern, deren 14 im ersten, und 8 im zweyten Stocke sind. Die im ersten Stockwerk sondert ein grosser Sal ab, so daß also zu jeder Seite sieben grosse Zimmer zu stehen kommen. Man sieht hier Meisterstücke von den vornehmsten Künstlern Italiens, als einem Paolo Veronese, Titian, Tintoretto, Giorgione, Palma, Raphael, Coreggio, Leonardo Davinci, Caraci, Guido u.s.w. Im zweyten Stocke sind ebenfalls von den schönsten Gemälden zu finden, worunter viele von holländischen Meistern, als Wuvermann, Berchem, De Hem, Reinbrandt, Vandervelden,

⁶⁹ ÖStA/HHStA, OKäA, Protokoll Bd. 133, unter „R“, ohne Angabe einer Geschäftszahl, *Eröffnung der Gemädegalerie im Belvedere*, April 1777. Das betreffende Aktenstück ist nicht mehr erhalten; Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 43.

⁷⁰ Joseph Rosa im *Rückblick 1787*, ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie D, Karton 112, Cahier 3, Beilage zu Akt Nr. 1102 ex 1901, unfol.; vgl. Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 156.

⁷¹ Jean-Etienne Liotard an seine Frau, Wien 9. November 1777: „[...] nous avons été voir hier matin la Gallerie de Tableaux de l'Empereur qui est superbe et bien rangée dans chaque chambre sont les différentes Ecoles [...]“, zit. nach: Marcel Roethlisberger/Renée Loche, *Liotard. Catalogue, sources et correspondance*, 2 Bde., Doornspijk 2008, Bd. 2, S. 743. Ich danke Gudrun Swoboda für diesen Hinweis.

Muscheron, und andere sind.“⁷² Demnach wäre die Galerie je nach Stockwerk in Gemälde der italienischen Malerschulen einerseits und jene der nördlichen Schulen andererseits eingeteilt gewesen.

Für eine solche Gegenüberstellung von cis- und transalpinen Malerschulen bot gerade die Geschichte der Wiener Gemäldesammlung einen adäquaten Anknüpfungspunkt, hatte sich doch nach der Mitte des 17. Jahrhunderts – durch den Ankauf einiger weniger großer Sammlungsbestände wie jener des Herzogs von Buckingham oder des Duke of Hamilton begünstigt⁷³ – speziell in der Gemäldesammlung Erzherzog Leopold Wilhelms eine grundsätzliche Gliederung in nördliche und südliche Schulen gebildet. Die Schwerpunkte der Sammlung Leopold Wilhelms lagen in Folge seiner Erwerbungen in der venezianischen Malerei des 16. und in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, insbesondere in Gemälden von Rubens und Van Dyck, aber auch in den frühen Niederländern und ausgewählten Deutschen wie Dürer, Holbein und Cranach. Diese Disposition der Sammlung fand ihre anschauliche Umsetzung in Form des Verzeichnisses im vom Hofmaler Jan Anton van der Baren verfassten *Inventar von 1659*⁷⁴, das die Gemälde Leopold Wilhelms entweder der italienischen oder der deutschen und niederländischen Schule zuordnet (und im dritten Abschnitt die Handzeichnungen, im abschließenden Teil Antike und Skulptur und zuletzt noch die Mirabilia vermerkt). Parallel dazu entstand das von David Teniers herausgegebene Galeriewerk *Theatrum Pictorium* (1660)⁷⁵, das nur die herausragenden italienischen Stücke

⁷² Joseph von Kurzboeck, *Neueste Beschreibung aller Merkwürdigkeiten Wiens. Ein Handbuch für Fremde und Inländer*, Wien 1779, S. 55–56; Vgl. Savoy 2006, S. 485.

⁷³ Klára Garas, *Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm*, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 63 (Neue Folge Bd. XXVII), 1967, S. 42; Renate Schreiber, „ein galeria nach meinem humor“ *Erzherzog Leopold Wilhelm*, Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. 8, Wien/Mailand 2004, S. 98–99; Swoboda 2008, S. 40–69.

⁷⁴ Joes. Antonius van der Baren, Mathias Henndt, Christian Wasserfasz, Jacob Weinerle, *Inventarium aller unndt jeder Ihrer hochfürstlichen Durchleucht Herrn Leopoldt Wilhelmen Ertzhertzogen zue Österreich, Burgundt etc. zue Wienn vorhandenen Mahllereyen, Zeichnungen, Handtrüesz, item der stainenenen unndt metallenen Statuen unndt andern Figuren, so den vierzehenden Monathstag July im Jahr tausend sechs hundert neun vnd fünfzig durch die verordnete vnd zu End vnderscribene Commissarios beschrieben unnd vollendet worden. Verzeichnus der italienischen Stuckh gezeichnet mit Creutz. [...] Mahlerey von teutsch unnd niderländischen Mahleren, alle numeriert, ohne Creutz. [...] Vertzaichnus der Zeichnungen und Handtrüsz. [...] Vertzaichnus der stainenenen, metallenen Statuen, anderer Antiquitäten undt Figuren. Fürstlich Schwarzenberg'sches Centralarchiv in Wien. Publiziert von Adolf Berger, *Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich. Nach der Originalhandschrift im fürstlich Schwarzenberg'schen Centralarchive*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1883, Bd. 1, S. LXXXVI–CLXXVII, Reg. 495.*

⁷⁵ *Davidis Teniers Antverpiensis, Pictoris, et a Cubiculis, Ser^{mis}. Principibus Leopoldo Guil. Archiduci, et Joanni Austriaco, Theatrum pictorium. In quo exhibentur ipsius manu delineatae, eiusque cura in aes incisae Picturae Archetipae Italicae, quas ipse Ser^{mis}. Archidux in Pinacothecam suam Bruxellis collegit. Eidem Ser^{mo}. Principi Leopoldo Guil. Archiduci. &c. Ab auctore dedicatum. Bruxellae Sumptibus auctoris, anno M.DC.LX. Cum Privilegio Regio.* – Im *Theatrum Pictorium* werden 2 Werke Raffael, 6 Giovanni Bellini, eines Michelangelo und 13 allein Giorgione zugeschrieben. Der Hauptteil der reproduzierten Gemälde gehört der Venezianischen

(Historiengemälde und Portraits) der Gemäldesammlung reproduziert.⁷⁶ In Relation zu den geographischen Schwerpunkten der Sammlung stand konsequenterweise auch die Aufstellung der Gemälde: Nach einer dem *Theatrum Pictorium* vorangestellten und vermutlich ebenfalls von van der Baren verfassten Beschreibung der Galerieräume wäre man nach den Galeriegängen mit Statuen und Gemälden, meist mit Landschaften, Naturstücken und Stilleben, nach anderen Sälen und Kabinetten mit seltenen und kostbarsten (Historien-)Gemälden und nach zwei Galerien mit Feder- und Kreidezeichnungen der berühmtesten italienischen und flämischen Meister in einen großen Saal gelangt, der ausschließlich die bedeutendsten Gemälde niederländischer Meister versammelte, unter anderen von Quinten Massys, Jan Gossaert gen. Mabuse, Frans Floris, Rubens und Anthonis van Dyck. Dieser Saal sei würdig – so der Autor – der „Palast der Minerva“ genannt zu werden. Im Anschluss an die Bibliothek mit Kunstliteratur, die Sammlung von Holzstichen und Kupferstichen mit einer großen Anzahl seltener Miniaturen, habe man zuletzt wieder einen großen Saal, den „merkwürdigsten“ aller Räume, betreten, in welchem sich nur Gemälde von italienischen Meistern befanden.⁷⁷

Zweifellos war Joseph Rosa mit dem Sammlungserbe Leopold Wilhelms sowohl durch das Inventar als auch das *Theatrum Pictorium* bestens vertraut, die ihm nicht nur als historische Quellen zur Identifizierung der Gemälde dienen, sondern auch Einblick in die

Schule des 16. Jahrhunderts an. Es wurden in den 245 Einzelstichen 47 Gemälde als Werke Tizians bezeichnet, 13 als Werke Tintoretts, 14 als Werke Veroneses und 23 als Werke Bassanos.

⁷⁶ Zum *Theatrum Pictorium*: Margret Klinge, *David Teniers and the Theatre of Painting*, in: *David Teniers and the Theatre of Painting*, hg. von Ernst Vegelin van Claerbergen, Ausst.-Kat. Courtauld Institute of Art Gallery, Somers House, London 2006, S. 10–39; Bähr 2009, S. 23–41.

⁷⁷ Vorwort der französischen Ausgabe *Le Theatre des Peintures de David Teniers*: „Extrait de la Lettre cy-devant mentionnée [...] L'on passe de la en d'autres Sales, Chambres, & Cabinets, ou les Pieces plus rares & de haute estime sont monstre des plus subtils chef-d'œuvres du pinceau, avec un merveilleux ravissement des Espris bien entendus; en sorte que les personnes desireuses de contempler a souhait tant de gentilleses, avroient besoing d'un loisir, de plusieurs semaines, voire mesme de beaucoup de mois pour les bien examiner selon qu'elles meritent. En sortant d'icy, on entre en deux autres Galeries, dont la moindre comprend les principaux Dessesins des plus fameux Maîtres Italiens & Flamands, crayonnez & elabourez à la plume; mais en la plus grande sont estallées les Pieces plus grandes, selon la proportion du lieu. A celles-cy suit une Sale plus spatieuse, digne d'estre nommée le Palays de Minerve, longue de cent & vingt pieds, large de trente, ou vous pourries veoir les Tableaux d'extraordinaire grandeur, & de plus somptueuse magnificence, de-peints pour la plus grande partie par les Peintres du Pays-Bas, qui ont esté en renommée tant au siecle passé, que de nôtre temps, tels qu'on esté Maître Quintin, Jan Masseys, Jan de Maubeuge, François Floris, Pierre Paul Rubens, Antoine van Dijck, & plusieurs autres. Et pour ne me pas trop arrester en cette Sale (car ie ne vous déchifre tout cecy qu'en passant) nous entrerons dans la Bibliotheque contiguë, & bastie au bout d'icelle, ou nous ne serons que passer, sans nous y arrester non plus. Elle est encores nouvellement construite, mais si admirable en abondance & richesse de Livres, que mesmes i'aurois crainte d'estre par trop prolix, en vous specifiant tant seulement le nombre, les noms, les titres, & les argumens de ceux qui traittent de nostre art. Il y a plusieurs Volumes de Dessesins crayonnez par les plus fameux Graveurs, tant en bois, qu'en cuivre, & grand nombre de curieuses Miniatures, ou Pieces enluminées a l'eau. Mais pour la fin, & pour le plus rare de tout, se presente le Cabinet des Pieces d'Italie, lequel (selon que i'entens) vous ferés bien-tost veoir a tout le Monde, & mettrés en lumiere sur vôtre industrieux & superbe Theatre des Peintures.“ – Vgl. Nadja Lowitzsch, *Studien zur Sammeltätigkeit Erzherzog Leopold Wilhelms und zur Aufstellung seiner Gemäldesammlung in Brüssel und in Wien*, Wien: Diss. 2004, S. 102–103.

Strukturierung der Sammlung Leopold Wilhelms geben konnten. Eine Fortsetzung dieser Sammlungstradition, die sowohl die Sammlungsschwerpunkte einzubinden wusste als auch Bezug auf den Sammlungsgründer nahm, wäre plausibel.

Jedoch legte nicht nur der Sammlungs Aufbau mit seinen geographischen Schwerpunkten, sondern auch die Architektur der Galerie den Spielraum für die Neuordnung im Oberen Belvedere fest. Eine Aufstellung der großen Historien Gemälde aus den Niederlanden, zum Beispiel der erwähnten Altartafeln von Rubens, hätte sich in den kleinen Räumen im zweiten Stock nicht bewerkstelligen lassen. Aufgrund der architektonischen Vorgaben ist davon auszugehen, dass die großen Gemälde im Hauptgeschoß, im *Piano Nobile* aufgestellt, die kleinerformatigen Gemälde im zweiten Stock arrangiert wurden. Unter Umständen ließe sich eine Trennung von großen und kleinen Formaten auf eine (Grob-)Gruppierung von (großen) Historienbildern und (kleinen) Genrebildern, diese wiederum auf eine Zuordnung in hauptsächlich italienische (Historien-) und niederländische (Genre-)Gemälde umlegen.

Es ist anzunehmen, dass Joseph Rosa sich am Ordnungssystem der Dresdner Galerie Mitte des 18. Jahrhunderts orientiert hat, mit dem er von Grund auf vertraut war und in dem eine konsequente Zweiteilung in italienische und nordeuropäische Malerschulen zur Verwirklichung kam.⁷⁸ Auch in Dresden hatten die Disposition der Sammlung und die räumliche Organisation des Galeriegebäudes entscheidenden Einfluss auf die Systematik der Hängung. Rosa befand sich in einer galeriehistorisch außergewöhnlich prägenden Zeitspanne in Dresden, in der sich die Galerie Augusts III. hinsichtlich ihres Sammlungsbestandes und ihrer Architektur völlig veränderte. Allein zwischen 1741 und 1742 waren 715 Gemälde in die Dresdener Galerie gekommen und 1746, ein Jahr vor Rosas Ankunft in Dresden, wurde der Aufsehen erregende Ankauf der einhundert Meisterwerke aus der Galerie von Francesco III. d'Este in Modena getätigt. Mit der Aufnahme der Erwerbungen in die Aufstellung ursächlich verbunden war der vollständige Umbau des Stallgebäudes zur imposanten Gemäldegalerie, die Neuordnung der Gemälde, mehrere Umhängungen der Bilder und schließlich die Herausgabe eines Galeriewerks mit 100 Meisterwerken der Sammlung.⁷⁹ (*Abb. 17*)

⁷⁸ Zur Dresdner Galerie grundlegend: Weddigen 2007.

⁷⁹ Karl Heinrich von Heineken, *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde. I. volume. Contenant cinquante pièces avec une description de chaque tableau en françois et en italien. Imprimé à Dresde M.DCC.LIII. II. volume. Contentant cinquante pièces avec une description de chaque tableau en françois et en italien*, Dresden 1757.

Erwerb, Umbau und Umgestaltung der Dresdner Galerie verliefen in einander interferierenden Prozessen nahezu gleichzeitig: Durch Entfernung der Zimmerunterteilungen und Einbau einer durchgehenden Hängewand wurden in der Dreiflügelanlage rund um einen Innenhof zwei langgezogene, U-förmige und ineinander geschachtelte Galeriegänge geschaffen: die sogenannte „Äußere“ und „Innere Galerie“. (Abb. 18) Die zu Grunde liegende Raumaufteilung in eine Innere und eine Äußere Galerie legte eine Zweiteilung in der Anordnung der Gemälde nahe; hinsichtlich der topographischen Schwerpunkte entschied man sich in Dresden für die Präsentation nach südalpinen (italienischen) in der Inneren und cisalpinen (holländisch-flämischen und deutschen) Malerschulen in der Äußeren Galerie. Landschaften und Stilleben wurden größtenteils aus der Inneren Galerie entfernt, lediglich die hoch geschätzten (italienischen) Historienbilder und Portraits verblieben in der Inneren Galerie. Die Dresdner Galerie in den Hängungen von Pietro Maria Guarienti von 1747 und 1750 galt gemeinhin unter Zeitgenossen nicht nur als eine der schönsten, sondern auch als eine der am besten geordneten. Das fein ausdifferenzierte Beziehungsgeflecht der Gemälde an den Wänden, das kunstwissenschaftliche Fragestellungen wie den Nord-Süd-Paragone, die Schulbildung, Lehrer-Schüler-Verhältnisse, Authentizität und Echtheit etc. thematisierte, veranschaulichte das Wissen über die Malerei mit einer Virtuosität, die alle anderen Galerieaufstellungen der Zeit übertraf.⁸⁰

Es ist zu vermuten, dass Rosa sich bei seiner Hängung an jener der Dresdner Galerie orientiert hat, als es bei der Neuaufstellung der kaiserlichen Galerie im Belvedere darum ging – im Rückbezug auf den tradierten Kunstbesitz Erzherzog Leopold Wilhelms – den Kontinuitätsgedanken des habsburgischen Kaiserhauses mit einer modernen Sammlungsstrukturierung zu verbinden.

Jedoch blieb die erste Aufstellung der kaiserlichen Galerie im Belvedere ein Fragment: Joseph Rosa durfte – nach der Einrichtung der Stallburg – auch diese nicht vollenden, weil ihm der Basler Kupferstecher, Graphikhändler und Verleger Christian Mechel vorgezogen wurde. Obwohl dem ersten Vernehmen nach Joseph Rosa die Aufgabe, die Galerie neu einzurichten, zur vollkommenen Zufriedenheit des Hofes gelöst zu haben schien, ihm mittels Dekret mitgeteilt wurde, dass ihm Kaiserin Maria Theresia in Anbetracht „seiner bei der neuen prächtigen und kunstreichen einrichtung dero bildergallerie erprobten besonderen geschicklichkeit und ächten kântniß auch richtigen beurtheilung der mahlereien zu denen bishero genoßenen 1200 fl. besoldung noch eine zulage von 800 fl., mithin zusammen jährlich

⁸⁰ Weddigen 2007.

zweitausend gulden besoldung“ bewilligt habe,⁸¹ ist doch aufgrund der überraschenden Reaktion auf das erzielte Resultat, nämlich Mechel für eine Neuordnung der Galerie zu engagieren, zu vermuten, dass Rosa mit seiner Neuaufrichtung im Belvedere manche Erwartungen des Hofes nicht erfüllt hatte. Dementsprechend bitter vermerkte Rosa nachträglich in das *Inventar von 1772*: „Dieses Inventarium kann hinfüro zu nichts dienen, da ich auf allerhöchste Befehle, durch S.^r Exz. des H. OberstCämmerers Grafen von Rosenberg, ein Hand Billet von 19 Jan.^r 1780 erhielt und in Henden habe, dem Mechel die Schlüssel der k: k: Bilder Galerie und dazu gehörigen Orthen auszuhändigen. Die Zeit wird die Wahrheit anzeigen was ich zum Voraus S.^r Mayesteth dem Kayser Joseph dem Zweiten wegen diesem allerhöchsten Befehle unverhalten sagte.“⁸²

Rosas Leistung, die Überführung der Gemäldesammlung in das Belvedere, die Aufstellung ebendort und die allgemeine Öffnung der Galerie, wurde durch die folgende Neueinrichtung von Christian Mechel völlig in den Hintergrund gedrängt, obwohl sich das kurze Zwischenspiel Mechels (von der Aushändigung der Schlüssel für das Belvedere im Jänner 1780⁸³ bis zur Schlüsselabnahme im September 1781⁸⁴ waren es nicht einmal zwei Jahre) gegen Rosas jahrelange intensive Auseinandersetzung mit den Gemälden der Sammlung als eine nur eingeschobene Episode ausnimmt. Die Neuerungen, die Mechel in der Galerie vornahm, beziehen jedoch die unmittelbare Vorgeschichte seiner Intervention mit ein und waren keineswegs isolierte Ereignisse in der Galerieentwicklung. Joseph Rosa trug durch seine grundlegenden Arbeiten – die Sichtung, die Klassifizierung, die Restaurierung und Ordnung der gesamten Gemäldebestände der kaiserlichen Sammlungen sowie die grundsätzliche Disposition nach Malerschulen – entscheidend zum nachfolgenden außergewöhnlichen Innovationsschub in der Neugestaltung der Galerie bei.⁸⁵

⁸¹ ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie B, Karton 3, Nr. CCXXVII, *Gehaltserhöhung für Rosa aufgrund seiner Leistung bei der Einrichtung der Galerie*, 7. November 1776; Zimmermann 1903, S. LXXXIV, Reg. 19412; Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 36.

⁸² *Inventar 1772*.

⁸³ Der nachträgliche Eintrag im *Inventar 1772* durch Joseph Rosa gibt als Datum der Schlüsselübergabe den 19. Jänner 1780 an, vgl. *Inventar 1772*.

⁸⁴ ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38a, Mappe I, Nr. 157 ex 1781, *Joseph II. erklärt die Einrichtung der Galerie für beendet*, 14. September 1781; Engerth 1881, Bd. 1, S. LXIV–LXV; Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 125.

⁸⁵ Zum Konflikt Rosa gegen Mechel vgl. Meijers 1995, S. 64–76.

4. CHRISTIAN MECHEL: INTERMEZZO

Weniger generell konträre Sammlungsideale dürften für die Bevorzugung Mechels eine Rolle gespielt haben, sondern seine von Rosa deutlich unterschiedene, anscheinend als ‚moderner‘ gewertete Karriere als Kunstkennner und als Geschäftsmann: Christian Mechel verbrachte seine Lehrjahre als Stecher in Augsburg, ging 1757 zur Fortsetzung seiner Ausbildung zum damals angesehensten deutschen Kupferstecher Johann Georg Wille nach Paris und etablierte danach einen äußerst erfolgreichen Kunsthandel in Basel.⁸⁶ Nicht zu unterschätzen ist seine Betätigung als Cicerone für zahlreiche Schweizreisende, unter anderen für Nicolas Pigage, Leonhard Usteri, Johann Bernoulli, Johann Caspar Lavater und Johann Wolfgang von Goethe, denen er nicht nur die Stadt Basel, sondern auch sein Kupfersticharchiv und seine Gemäldesammlung vorführen konnte. Wesentliche kunstwissenschaftliche Impulse dürften ihm die 1766 bei Johann Joachim Winckelmann verbrachten Monate in Rom gebracht haben. Der durchschlagende Erfolg Mechels basierte größtenteils auf seinen europaweiten Verbindungen zu Künstlern, Verlegern, Kunstkennern und Sammlern. Mittels Korrespondenzen, Reisen und gedruckten Nachrichten wurden in diesem Netzwerk von Gelehrten in ständigem Austausch und Diskussion verschiedene kunstwissenschaftliche Modelle und Sammlungstraditionen rezipiert und diskutiert.

Für das Wiener Engagement zur Neuordnung der kaiserlichen Galerie besonders empfohlen hatte sich Mechel durch die Mitherausgabe der großen zweibändigen Galeriepublikation *La Galerie Électorale de Dusseldorff ou Catalogue raisonné et figuré des ses tableaux* (1770–1778).⁸⁷ Lavaters Schilderung, die auf einen ihm zugetragenen Bericht Mechels basierte, ist zu entnehmen, dass Mechel auch Kaiser Joseph II. bei dessen Aufenthalt in Basel auf der Rückreise von Paris nach Wien 1777 als Stadtführer diente und ihm bei dieser Gelegenheit das fast fertige Düsseldorfer Galeriewerk präsentieren konnte – woran dieser prompt Interesse bekundete.⁸⁸ Die von Mechel auf den folgenden Reisetationen des Kaisers geschickt weiter forcierte Bekanntschaft brachte ihm 1778 zunächst eine Einladung

⁸⁶ Zur Biographie Mechels nach wie vor grundlegend: L.H. Wüthrich, *Christian von Mechel. Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Kunsthändlers (1735–1817)*, Basel/Stuttgart 1956 (= Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Bd. 63).

⁸⁷ *La Galerie Électorale de Dusseldorff ou Catalogue Raisonné et Figuré de ses Tableaux dans lequel on donne Une connaissance exacte de cette fameuse Collection, et de son local, par des descriptions détaillées, et par une suite des 30. Planches contenant 365. petites Estampes redigées et gravées d'après ces mêmes tableaux par Chrétien de Mechel Graveur de S. A. S. Monseigneur l'Électeur Palatin & Membre de plusieurs Académies. Ouvrage composé dans un Gout Nouveau par Nicolas de Pigage de l'Académie de S. Luc à Rome, Associé Correspondant de celle d'Architecture à Paris Premier Architecte Directeur général des Bâtiments & Jardins de S. A. S. E. P.*, Basel 1778.

⁸⁸ Die Relation Lavaters zum großen Teil wiedergegeben bei Wüthrich 1956, S. 140–143.

Josephs II. nach Wien ein, was schlussendlich im Auftrag zur Neugestaltung der kaiserlichen Galerie in Wien münden sollte.

In Wien ging es auf die Bemühungen von Fürst Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg zurück, Christian Mechel ins Spiel zu bringen.⁸⁹ Fast alle staatspolitischen Initiativen im Bereich der bildenden Künste im Wien der 1770er und 1780er Jahre können mit dem Staatskanzler und Protektor der k.k. vereinigten Akademie der bildenden Künste in Verbindung gebracht werden. Ein Memorandum vom 25. Mai 1770, das Kaunitz in Beantwortung des Konzepts von Abbé Johann Marcy, Direktor des k.k. physikalischen Kabinetts, zur Gründung der Akademie der bildenden Künste an Kaiserin Maria Theresia schickte, kann als Quintessenz seiner Auffassung von Kunst und von den Beziehungen von Kunst und Staat gelesen werden: Es hätten „die großen Meister Poussin, LeBrun, Girardon, Mansard und viele andere [...] der Nation durch ihre Verbesserung des Geschmacks in den Kunsterzeugnissen, und die Bildung guter Schüler einen dauerhafteren Vorteil als Condé, Turenne, Luxenbourg, Vauban, Villars und andere Feldherren, gebracht: durch diese wäre Frankreich ungeachtet seiner ansehnlich erweiterten Grenzen, unter der unerschwinglichen Schuldenlast gänzlich verarmet, und in Verfall gerathen, wenn ihm nicht jene auf der anderen Seite wieder aufgeholfen hätten.“⁹⁰ Diese Zeilen spiegeln das politische und kulturelle Klima im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wider, dessen Diskurs wesentlich von ökonomischem Denken geprägt war.⁹¹ Voltaire, zu dessen begeisterten Lesern Kaunitz zählte,⁹² brachte den *common sense* auf den Punkt, als er bemerkte, man habe sich, übersättigt von Versen, Tragödien und Komödien, nunmehr ganz der Wirtschaft zugewandt. Auf Voltaire kann auch der Gedankengang von Kaunitz, die Bildung des guten Geschmacks sei ein ökonomisches und damit ein nationales Interesse, zurückgeführt werden.⁹³ Für die Verbesserung der

⁸⁹ Joseph Rosa im *Rückblick 1787*, ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie D, Karton 112, Cahier 3, Beilage zu Akt Nr. 1102 ex 1901, unfol.: „Da Seine kay. Majesteth der Kayser aber zur Armée im Böhmen reisete, wurde von dem Herrn Herrn Staths Canzler Fürsten von Kaunitz Ritberg fürstliche Gnaden auf weitere Verbesserung gedacht, sie machten einen Vortrag an Seine May. der allerhöchst seelichen Kayserin, sie erhielten von der Monarchin die Erlaubnus. Der Fürst wählte sich zur Verbesserung den Kupferstecher und Handler Herrn Mechel und diese Verbesserung kostete drey Jahr [bei Engerth: durch Jahre] Arbeit, nemlich bis 1781.“ Vgl. Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 156.

⁹⁰ Memorandum vom 25. Mai 1770, zit. nach: Walter Wagner, *Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Wien 1967, S. 37–38.

⁹¹ Dazu grundlegend: Elfie Miklautz, *Geschenkt. Tausch gegen Gabe – eine Kritik der symbolischen Ökonomie*, München 2010, insbesondere die Kapitel „Ein Tausch im Spannungsfeld von Ökonomie und Moral“ und „Semantische Vertauschungen“, S. 123–130.

⁹² Kaunitz war einer der ersten Subskribenten der Enzyklopädie und ein begeisterter Leser Voltaires. Vgl. Franz A.J. Szabo, *Kaunitz and the enlightened absolutism*, Cambridge 1994, S. 33, Anm. 113.

⁹³ Vgl. Voltaires Enzyklopädie-Artikel zum Begriff „Gout“, in: Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Vol. 7, S. 761–770.

Kunstproduktion im Interesse der Staatsfinanzen rät Kaunitz zu einer fundierten Ausbildung an der Akademie, die sowohl auf theoretischen Kenntnissen wie auf praktischer Anschauung der Gemälde in der Galerie gründen musste, denn „selten hat das Genie aus eigenen Kräften genug Stärke, sich in den schönen Künsten bis zur Erfindung, und eigener Componirung zu schwingen, weil sich ohne ein kunstmässiges Studium, d.i. ohne eine überlegte philosophische Kenntniß der schönen Natur, Betrachtung der Antiken und besten Kunstwerke, Unterricht in der Mythologie, und Fabelkunde, und vornehmlich ohne gute Anleitung nicht zu helfen weis.“⁹⁴ Die öffentlich gemachte Galerie, als *École Publique* verstanden, sollte – den Künstlern wie allen anderen – der Fortbildung dienen, den Geschmack bilden und den Patriotismus fördern. Damit verbunden war der Anspruch, der an eine öffentliche Sammlung gestellt wurde: Eine Einrichtung, die nicht nur den Reichtum des Herrscherhauses, sondern auch eine bildende, das heißt kunstverständige Ordnung veranschaulicht.⁹⁵ Solcherart ‚ökonomisiert‘ und ‚intellektualisiert‘ stand die Ordnungsfrage der Galerie nunmehr im Zentrum des Interesses. Somit verwundert es nicht, wenn Christian Mechel als profunder Kunstkenner mit florierendem Kunsthandel im Hintergrund die Unterstützung, sogar die Freundschaft des Staatskanzlers fand.⁹⁶ Die Agenden zur Galerie erhielt Kaunitz von Maria Theresia, als Joseph II. zwischen 11. April und Juni 1778 bei der Armee weilte.⁹⁷ Den neu gewonnenen Spielraum nutzend, machte er sich daran, die Neuaufstellung der Galerie mit Hilfe Mechels voranzutreiben.

Christian Mechel hatte zunächst, im Sommer und Herbst 1778, einen – nicht erhaltenen – sogenannten *Catalogue manuel e raisonné*, einen beschreibenden Handkatalog der kaiserlichen Galerie, verfasst.⁹⁸ Ob er diesen Katalog aus eigenem Antrieb oder in Auftrag entwarf, ist nicht bekannt. Als Kaunitz Mechel im November 1778 eine Audienz bei Joseph II. vermittelte, konnte dieser dem Kaiser jedenfalls den ausgearbeiteten *Catalogue manuel e raisonné* vorlegen.⁹⁹ Mechel hatte darin – nach Hilchenbach – lediglich die von Rosa aus der

⁹⁴ Memorandum vom 25. Mai 1770, zit. nach: Wagner 1967, S. 37–38.

⁹⁵ Vgl. auch: Gerlinde Gruber, „En un mot j’ai pensé à tout“. *Das Engagement des Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg für die Neuaufstellung der Gemäldegalerie im Belvedere*, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, 2008, Bd. 10, S. 190–205.

⁹⁶ Mechel an Unbekannt, 6. Juli 1779: „C’etoit mon Père, mon guide, ma lumiere sur ma Route à la cour ; je n’ai jamais connu personne etre plus chaudement portée & s’interesser pour qui il prit une fois de l’amitié“, zit. nach Wüthrich 1956, S. 148.

⁹⁷ Vgl. Zitat in Anm. 78.

⁹⁸ Karl Wilhelm Hilchenbach, *Schreiben aus Wien über die Verdienste des Hrn. Von Mechel um die K. K. Bildergallerie*, in: Johann Georg Meusel (Hg.), *Miscellaneen artistischen Inhalts*, 30 Stück, 1779–1787, 11, 1782, S. 300.

⁹⁹ Wüthrich 1956, S. 150.

Stallburg in das Belvedere gebrachten Gemälde verzeichnet und beschrieben, jedoch entstand im Zuge dieser Arbeit wohl „der Plan zu weiteren Vermehrungen und mancherley Abänderungen in ihrer damaligen Einrichtung, welcher zum Theil eine Folge dieser Vergrößerungen war, theils auch dem Ganzen einen vortheilhaften und lehrreichen Anblick verschaffen konnte.“¹⁰⁰ Zu diesem Zeitpunkt, Ende 1778, stand noch nicht fest, dass Mechel neben der Genehmigung zur Abfassung eines Katalogs den Auftrag zur Neugestaltung der Gemäldegalerie erhalten würde, obwohl man – zumindest dem Vernehmen Mechels nach – bei besagter Audienz bereits von der Verschönerung des Belvedere und einer neuen, von Direktor Rosa unabhängigen Hängung sprach.¹⁰¹

Bis zum April 1779 setzte Mechel die bereits von Maron und Rosa begonnene Bestandsaufnahme fort; er besichtigte die Kunstsammlungen in den kaiserlichen Schlössern in Österreich, Böhmen und Mähren. Eigentliche Intention dieser erweiterten Inventur war es – wie bei Rosa und Maron zuvor –, die besten Gemälde des „Malereyen-Vorraths“¹⁰² aus den Schlössern in die Wiener Galerie zu bringen. Während Mechels Basel-Aufenthalt von Ende Mai bis Mitte Oktober 1779 verzeichnete ein Schreiber auch die Gemälde auf den Böden der Galerie.¹⁰³

Seit Jänner 1780 war Mechel mit der Aufstellung der Galerie im Belvedere beschäftigt, gleichzeitig verfolgte er auch das Katalogprojekt. Der Verfasser eines 1780 in den *Miscellaneen artistischen Inhalts* erschienenen Artikels wusste zu berichten: „Die Bilder selbst sind meistens wohl erhalten, oder doch ziemlich gut gereinigt und ausgebessert. Von ihrem inneren Wert wird uns ein doppelter Katalog belehren, ein blos verzeichnender, und ein rännirender, in teutscher, französischer und italiänischer Sprache. Man erwartet ihn sehnsuchtsvoll: aber er wird wohl so bald nicht erscheinen.“¹⁰⁴

Damit sollte der Rezensent Recht behalten. Denn obwohl Mechel bereits im Oktober 1780 von dem erfolgreichen Abschluss seiner Arbeiten berichten konnte, „welches den

¹⁰⁰ Hilchenbach 1782, S. 300–303.

¹⁰¹ Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, HS 484, *Korrespondenz Christian von Mechel mit Friedrich Domenikus Ring*, 16. Jänner 1779. Der Briefwechsel zwischen dem Kupferstecher und Verleger Mechel und dem badischen Prinzenenerzieher in Karlsruhe Friedrich Dominik Ring ist unter <http://freimore.uni-freiburg.de> veröffentlicht. Dieser Brief vom 16. Jänner scheint auf dieser Homepage nicht auf, wird jedoch von Wüthrich zitiert, vgl. Wüthrich 1956, S. 150.

¹⁰² Hilchenbach 1782, S. 300.

¹⁰³ Wüthrich 1956, S. 151.

¹⁰⁴ Christoph Gottlieb von Murr, *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustand der kaiserlichen Bildergalerie in Wien. Eingelaufen im Junio 1780*, in: Johann Georg Meusel (Hg.), *Miscellaneen artistischen Inhalts*, 30 Stück, 1779–1787, 4, 1780, S. 60.

Beyfall + die ganze Zufriedenheit des Hofes + der Liebhaber erhalten hat,¹⁰⁵ verzögerte sich der Abschluss der Arbeiten. Zum einen konnte Mechel kein ausreichendes Übernahmeverzeichnis, also kein Gesamtinventar der Bestände vorlegen,¹⁰⁶ zum anderen kamen neue und bedeutende Zuwächse an Gemälden in die Sammlung: aus dem Nachlass Karls von Lothringen in den Niederlanden und – in Folge der Übersiedelung Herzog Alberts von Sachsen-Teschen von Pressburg nach den Niederlanden – aus Pressburg.¹⁰⁷ Am 14. August 1781 besah sich „Mutter Theresia mit ihren erhabenen Kindern alles“¹⁰⁸ und am 14. September 1781 stellte Joseph II. endlich formell die Fertigstellung der Einrichtung der Galerie im Belvedere fest. Mechel wurde reichlich belohnt; man erwartete nun den Katalog.¹⁰⁹

4.1 Vom Katalog 1783 zur (virtuellen) Aufstellung der kaiserlichen Galerie

„[...] wo alle Wände mit Schätzen von Kunst nach Ordnung, Auswahl und System bedeckt sind.“¹¹⁰ (Christian Mechel 1781)

Der 1783 vorliegende deutschsprachige Katalog und die französische Fassung von 1784 bildeten den konsequenten publizistischen Abschluss zur Neuaufstellung der kaiserlichen

¹⁰⁵ Wüthrich 1956, S. 154.

¹⁰⁶ ÖStA/Allgemeines Verwaltungsarchiv (AVA), Studienhofkommission, Sign. 15, Karton 75/Akademie, einliegend in der Mappe „Akademie der bildenden Künste“, fol. 44–45; einliegend auch das Erstkonzept, Alexander Novotny, *Staatskanzler Kaunitz als geistige Persönlichkeit* (Österreichische Heimat, Bd. 5), Wien 1947, Nr. 15, S. 185f., Wüthrich 1956, S. 155; Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 95.

¹⁰⁷ Karl Wilhelm Hilchenbach, *Über die kais. Königl. Bildergalerie in Wien. An Hrn. Hofr. Meusel in Erlangen*, in: *Miscellaneen artistischen Inhalts*, 30 Stück, 1779–1787, Bd. 2, Heft 8, Beitrag 4, 1781, S. 104: „Und alles wäre bereits vollendet, wenn nicht beständig neuer Zuwachs zusammengebracht würde. Der wichtigste von Brüssel und Pressburg, der gegenwärtig herbeigeschafft wird, soll diesen Vermehrungen vor erste ein Ziel setzen und dann wird Hr. von Mechel ohnverzüglich sein allgemeines Verzeichnis herausgeben, dem ein andres rasonnierendes über die vornehmsten Stücke so bald als möglich folgen soll.“

¹⁰⁸ Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, HS 484, *Korrespondenz Christian von Mechel mit Friedrich Domenikus Ring*, 7. Jänner 1781; <http://freimore.uni-freiburg.de>; Meijers 1995, S. 12.

¹⁰⁹ ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38a, Mappe I, Nr. 157 ex 1781, *Handbillet mit eigenhändiger Unterschrift Josephs II.*, 14. September 1781; Engerth 1881, Bd. 1, S. LXIV–LXV; Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 125.

¹¹⁰ Brief von Christian Mechel an Friedrich Domenikus Ring. Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, HS 484, *Korrespondenz Christian von Mechel mit Friedrich Domenikus Ring*, 7. Jänner 1781. <http://freimore.uni-freiburg.de>; vgl. Wüthrich 1956, S. 75–76.

Galerie im Belvedere.¹¹¹ (*Abb. 19, Abb. 20*) Im Überblick beginnt die deutsche wie die französische Edition, das *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien* wie der *Catalogue des Tableaux de la Galerie Impériale et Royale de Vienne*, mit einem Vorwort, dem der eigentliche Katalogteil mit Einträgen zu den Gemälden und ein alphabetisches Künstlerregister mit Geburtsort, Lebensdaten und Faksimiles einiger Künstlermonogramme folgen. Ergänzt wurden die beiden Fassungen um Grund- und Aufrisse des Oberen und Unteren Belvedere.

Anhand des Katalogs von 1783, der das unmittelbarste Dokument zur Galerieordnung Mechels darstellt, war es im Rahmen des For-Muse-Forschungsprojekts möglich, die historischen Galerieräume virtuell zu rekonstruieren, um die Hängung anschaulich zu machen und sie hinsichtlich ihrer Besonderheiten untersuchen zu können.¹¹²

Jedes der 22 Zimmer ist – Flügel für Flügel in je zwei Stockwerken – im Katalog mit einer durchlaufenden Nummer versehen; ebenso sind die Gemälde Wand für Wand in laufend nummerierten Einträgen verzeichnet, wobei – zumindest zum Erscheinungsdatum des Katalogs 1783 – die Raum- und Gemäldeummern sowie die Zuschreibungen im Katalog mit den Raumbeschriftungen und Schildchen am Rahmen der Gemälde in der Galerie korrespondierten. Mechel verweist selbst im Katalog darauf: „Von jeder Hauptabtheilung sind die Zimmer besonders numerirt worden, nämlich unten auf jeder Seite von I bis VII und oben von I bis IV. Eben so fängt auch die Numerierung der Gemälde mit jedem Zimmer aufs neue an, nämlich N^o. I. bey der Eingangs- und die letzte Numero bey der Ausgangsthüre. Dieses, sowohl als der Name des Künstlers finden sich auf einem, vergoldeten Schilde an dem obern Theil der Zierrahme jedes Gemäldes angeschrieben, und dieses alles stimmt mit dem gegenwärtigen Verzeichniße überein, wodurch für jede Art Liebhaber Bequemlichkeit und Erleichterung ist erzielet worden.“¹¹³ Die Texte der Katalogeinträge sind knapp gehalten; sie dienten hauptsächlich der Identifizierung und Unterscheidung der einzelnen Gemälde. Neben Nummer, Künstlernamen und einer Kurzbeschreibung des Sujets sind bei jedem Bild Material, Maße, Figurengröße und Größenverhältnisse der Figuren zur Wirklichkeit angegeben.

¹¹¹ Christian von Mechel, *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien, verfaßt von Christian von Mechel der Kaiserl. Königl. und anderer Akademien Mitglied nach der von ihm im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung*, Wien 1783. – Christian von Mechel, *Catalogue des Tableaux de la Galerie Impériale et Royale de Vienne, composé par Chrétien de Mechel, Membre de diverses Académies, d'après l'arrangement qu'il a fait de cette Galerie en 1781*, Basel 1784.

¹¹² Die virtuelle Rekonstruktion der historischen Hängung der Wiener Gemäldegalerie von 1781 erfolgte mit Hilfe einer Software, die eigens für die Rekonstruktion historischer Galeriehängungen entwickelt wurde. Vgl. Anm. 4.

¹¹³ Mechel 1783, S. XIX–XX.

Somit erschlossen die Nummerierung der einzelnen Zimmer und der Gemälde die grundsätzliche Ordnung der Aufstellung. 1782 bemerkte ein Besucher dazu: „An der Thür eines jeden Zimmers steht auf einem goldenen Schilde der Name der Schule, wozu die Gemälde gehören, die es enthält: oben an dem Namen eines jeden Gemäldes ist gleichfalls ein Schild mit der Nummer und dem Namen des Meisters. Man ist also, wenn man darinne herumgeht, in einem Lande, wo alle Wege mit Postsäulen bezeichnet sind: man verirrt sich niemals, sondern ist allenthalben wie zu Hause, weil man allenthalben Wegweise findet: man geht aus einem Lande, aus einem Jahrhundert ins andere, und darf nur die Thür oder das Schild am Gemälde ansehen, um zu erfahren, wo man ist.“¹¹⁴

Da die Gemälde im Katalog zwar vollständig Wand für Wand, jedoch ohne konkrete Positionsangaben verzeichnet sind, mussten für die virtuelle Rekonstruktion die Kriterien, nach denen Mechel das Wandarrangement gebildet hatte, aus anderen bildlich überlieferten Galerieaufstellungen derselben Zeit hergeleitet werden. 1778, nur wenige Jahre bevor Christian Mechel mit der Neuaufstellung der kaiserlichen Galerie betraut wurde, hat er das Galeriewerk *La Galerie Électorale de Dusseldorf ou Catalogue raisonné et figuré des ses tableaux* herausgegeben, in dem die vom Galeriedirektor Lambert Krahe 1763 konzipierte Gemäldehängung reproduziert wurde.¹¹⁵ Der erste Band dieser Publikation liefert die Beschreibung der 365 Gemälde in Form eines schriftlichen *Catalogue raisonné*, der zweite Band, *Catalogue figuré*, bildet Saal nach Saal, Wandfläche für Wandfläche die gesamte Düsseldorfer Galerie nach.¹¹⁶ (*Abb. 21, Abb. 22, Abb. 23*) Christian Mechel leitete den Druck der Gesamtausgabe und die Produktion der 26 Kupfertafeln des zweiten Bandes, *Catalogue figuré*. Die Herstellung dieser Stichfolgen war äußerst arbeitsintensiv und komplex. Zahlreiche Etappen zum fertigen Stich waren erforderlich: Umrisszeichnungen im Quadratschema, Pläne des Arrangements der ganzen Wand mit proportional verkleinerten Miniaturzeichnungen der Gemälde, kleine maßstabsgetreue Rötelzeichnungen der Gemälde und lavierte Federzeichnungen zur Festlegung der Hell-Dunkel-Werte wurden angefertigt. Allein aus dem Faktum, dass Mechel im Zuge der aufwendigen Produktion der

¹¹⁴ Johann Karl Wezel, *Auszüge aus Briefen. Wien, den 15. Dez. 1782*, in: Deutsches Museum, Bd. 1, 1783, S. 184.

¹¹⁵ *La Galerie Électorale de Dusseldorf 1778*. – Zur Geschichte der Publikation siehe Heidrun Rosenberg, „... mindeste Connexion nicht habend ...“. Zu den Galeriepublikationsprojekten von Wilhem Lambert Krahe und Nicolas de Pigage, in: *Schloss Benrath und sein Baumeister Nicolas de Pigage 1723–1796*, hg. vom Stadtmuseum Düsseldorf, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Düsseldorf, Köln 1996, S. 119–135; Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.) 2009; Gaetgens 2011, S. 1–51.

¹¹⁶ Als Initiator und *Spiritus rector* des Gesamtwerks fungierte Nicolas de Pigage, Oberbau- und Gartendirektor des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz, als Autor oder zumindest als Mitautor des *Catalogue raisonné* zeichnete möglicherweise – wie jüngst von Thomas W. Gaetgens vorgeschlagen – Jean-Charles Laveaux verantwortlich, vgl. Gaetgens 2011, S. 1–51.

Kupferstichtafeln das ganze *Know-how* der Düsseldorfer Hängung bis in das kleinste Detail studiert hat, kann geschlossen werden, dass er daraus ein Wissen und eine Erfahrung gewann, die in seine spätere Neuordnung der kaiserlichen Galerie einfließen sollten.¹¹⁷

Wie die Reproduktionen ganzer Wände im *Catalogue figuré* zeigen, wurde auch in der Düsseldorfer Galerie am traditionellen Prinzip der Pendanhängung mit ihren intendierten Qualitäten von Symmetrie und Axialität festgehalten.¹¹⁸ In der *Préface* des Düsseldorfer Katalogs wurde das Pendantsystem – erstmals in der Kunstliteratur – explizit in Worte gefasst: „Es ist vielmehr wichtig, bei jeder Fassade zu berücksichtigen, dass das Gemälde in der Mitte das zuerst beschriebene und nummerierte ist, dann ein seitliches Gemälde und nach diesem sein Pendant auf der gegenüberliegenden Seite; also überspringt man beständig das mittlere Gemälde, von dem man immer ausgeht, um von den Gegenständen rechts und links zu sprechen.“¹¹⁹

Davon ausgehend, dass in der kaiserlichen Galerie am Grundprinzip barocker Galerieshängeungen, dem Pendantsystem, festgehalten wurde, haben – für die Rekonstruktion – die Recherchen zur Korrespondenz zwischen der Katalognummernabfolge im Katalog von 1783 und den gehängten Wänden ergeben, dass Mechel die Gemälde anders verzeichnete als im Düsseldorfer Galeriewerk. Wie er im Katalog ausführt, fängt die Nummerierung Raum für Raum immer mit dem Gemälde über der Eingangstür der ersten Wand an und endet mit jenem über der Ausgangstür der letzten Wand.¹²⁰ Zwischen dem ersten und dem letzten Bild eines Zimmers verzeichnete Mechel die Gemälde nach keinem festgelegten Schema, was bei der großen Menge an Gemälden pro Wand eine Vielzahl an Varianten möglich macht, jedoch lassen sich im Verhältnis von Nummernabfolge und Wandarrangement gewisse ‚Muster‘ ausmachen. Dazu zählt die Durchzählung der Gemälde Reihe für Reihe, allerdings nicht in Lesemanier Zeile für Zeile von links nach rechts, sondern schlangenförmig (von rechts nach links, links nach rechts und rechts nach links u.s.w.) die Reihen durchlaufend. Ebenso wird zuweilen – wie im Düsseldorfer Galeriewerk – das zentrale monumentale Gemälde zuerst genannt, gefolgt von den angrenzenden Pendantbildern. Die Verzeichnung folgt nicht nur der Geh-, sondern auch der Blickrichtung im Parcours der Räume. Befand sich das zuletzt

¹¹⁷ Gaehtgens 2011, S. 1–51.

¹¹⁸ Thürlemann 2004, S. 223–247.

¹¹⁹ Pigage/Mechel 1778, *Préface*, S. XI: „Toutes les Estampes sont numérotées suivant l’ordre que les Tableaux gardent dans les Salles, & sur chacune on lit le nom du Peintre. Les Numéro écrits sur les Estampes deviennent un peu embarrassans à trouver après la lecture des descriptions, parce qu’ils ne se suivent pas, mais il faut observer à chaque Façade que le Tableau du milieu est le premier décrit & numéroté, ensuite un Tableau de côté, & après celui-ci son Pendant qui est au côté opposé; & ainsi de suite, en partant toujours du Tableau du milieu, que l’on saute continuellement pour parler des Pendants qui sont à droite & à gauche.“

¹²⁰ Mechel 1783, S. XIX–XX.

beschriebene Gemälde einer Wand in unterster Reihe links, dann schließt zumeist das an der nächsten Wand zuerst verzeichnete Bild rechts unten an. Zur besseren Betrachtung wurden großfigurige Gemälde weiter oben, kleinfigurige weiter unten angebracht. Diese Schemata der Verzeichnung berücksichtigend, ließ sich mit Hilfe des Katalogs eine Hypothese der Neuhängung der kaiserlichen Galerie von 1781 rekonstruieren.

Darauf, dass Mechel am Prinzip der symmetrischen Pendanthängung festhielt, verweist auch, dass nur wenige Monate vor Vollendung der Neuaufstellung 1781 Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg in die Aufstellung eingriff, damit – wie er merklich besorgt Kaiser Joseph II. schilderte – die Hängung mehr der Norm der Symmetrie entsprechen würde: „Zugleich habe ich versucht symmetrischer zu hängen, als es bisher der Fall war, denn es ist keinesfalls gleichgültig, dass das Auge der Menge gleichermaßen, von dem was es sieht, befriedigt wird, wie das des gelehrten und intelligenten Menschen. [...]“¹²¹ Dass Kaunitz explizit das ordnende Prinzip der Symmetrie für die heterogene Menge des Publikums, der Dilettanten wie der *Connaisseurs* – „multitude“¹²² – einforderte, kann als Hinweis darauf gesehen werden, dass die Pendanthängung im späten 18. Jahrhunderts zu einer für alle verständlichen Sehgewohnheit geworden war.

Dabei ging es nicht so sehr um die breite Akzeptanz einer dekorativen Ordnung, sondern darum, dass die Schönheit der symmetrischen Hängung die Imaginationskraft der Betrachter wecken und ihren Intellekt herausfordern sollte – oder, wie es Karl Heinrich von Heineken im „Avertissement“ des 100 Meisterwerke der Dresdner Galerie umfassenden *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde* formuliert: „Eine Ansammlung schöner Gemälde, symmetrisch und intelligent geordnet, vermag die Vorstellungskraft anzuregen und die Seele des Betrachters zu erheben; es ist ganz natürlich, dass diese Unendlichkeit der Gegenstände unseren Wunsch anspricht, jene Kenntnisse zu erlangen, welche uns noch fehlen. Derjenige, der die Galerie eine öffentliche

¹²¹ ÖStA/AVA, 75 Studien-Hofkommission Sign. 15, Akademie der bildenden Künste (Kaunitz-Konvolut), fol. 36–40, Brief von 15. Juli 1780, Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg an Kaiser Joseph II. : „En même tems, J'ai taché de faire simetriser un peu ~~beaucoup~~ plus, qu'on n'avait fait jusqu'à présent, parce qu'il n'est pas indifférent du tout que l'oeuil de la multitude puisse ~~se plaire~~ être tout aussi satisfaite ~~de la material été d'un arrangement,~~ que l'oeuil du ~~petite nombre des gens intelligents~~ de ce qu'il voit, ques celui de l'homme docte et intelligent. [...]“ Zur Tätigkeit von Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg in der Galerie, vgl. Gruber 2008, S. 190–205, das Zitat S. 199 bzw. S. 201 in der Übersetzung von Sabine Penot.

¹²² Zum Publikumsbegriff der „Multitude“ im 18. Jahrhundert siehe: Eva Kernbauer, *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2011, insbesondere das 4. Kapitel „Multitude“, S. 161–212.

Schule nennt, begegnet ihr nicht schlecht, weil er mit einem Blick und an einem Ort erfährt, was er anderswo gezwungen ist, in vielen Büchern zu suchen.“¹²³

Die Hängung der kaiserlichen Galerie war darauf ausgerichtet, durch *visuell* hergestellte Verhältnisse und Zusammenhänge zwischen den Gemälden das ihr zugrundeliegende kunsthistorische Konzept anschaulich und allgemein verständlich zu machen. Da die Gemälde zwar nach dem Pendantsystem gehängt, aber die Gemälde nach einem abstrakten Zählmuster verzeichnet wurden, das keinerlei Aufschluss über die diskursive Beziehung der einzelnen Gemälde an der Wand zueinander gibt, bildet die virtuelle Rekonstruktion der kaiserlichen Galerie von 1781 eine wesentliche Basis zur Überprüfung der theoretischen Grundlagen. Diese erschließen sich aus dem Vorwort, dem „Vorbericht“, des Katalogs. Ob und wie sie zur realen Umsetzung kamen, lässt sich anhand der (virtuellen) Rekonstruktion nachvollziehen. Im Folgenden wird deshalb zwischen der Analyse des Vorworts im Mechel-Katalog und der Beschreibung der (rekonstruierten) Galerieräume hin- und hergesprungen.

4.2 Zur Geschichte der Sammlung im Katalog

Christian Mechel berichtet im „Vorbericht“ des deutschsprachigen Katalogs zunächst vom „Entstehen und Anwachsen dieser Sammlung“ und verbindet diese mit einer Genealogie der fürstlichen Sammler. Er beginnt mit Kaiser Karl IV., setzt fort mit Kaiser Maximilian I., Kaiser Rudolph II., Erzherzog Leopold Wilhelm, Kaiser Karl VI. und endet mit Kaiserin Maria Theresia und Kaiser Joseph II.¹²⁴ Huldigungen an die bedeutendsten Herrscherpersönlichkeiten waren im Epilog von Katalogen üblich, im „Vorbericht“ Mechels wird jedoch ein weiterer Aspekt wirksam: die chronologische Aneinanderreihung der Fürsten in ihrer Charakterisierung als Sammler verdichtet sich zu einer generellen Sammler-respektive Sammlungsgeschichte. Karl IV. sei demnach der Künste „eifriger Liebhaber und Beförderer“ gewesen, Maximilian I. verdanke die Galerie die „meisten Werke seiner Zeit, die man nirgends in solcher Anzahl und Schönheit antrifft“, Rudolph II. sei der wahre „Schutzgott der Künste“ gewesen, „den wichtigsten Theil der jetzigen k. k. Gallerie in

¹²³ Heineken 1757, Avertissement, unpag.: „Un amas de belles peintures, rangées avec simmetrie & avec intelligence, ne peut manquer d’exciter l’imagination & d’élèver l’ame du spectateur; il est très naturel, que cette infinité d’objets nous inspire le désir, d’acquérir des connoissances, qui nous manquoient encore. Celui, qui nommeroit une galerie une école publique, ne rencontreroit pas si mal, parcequ’on y peut apprendre par la seule vuë, & dans le même lieu, ce qu’on seroit obligé de chercher ailleurs dans plusieurs livres.“

¹²⁴ Mechel 1783, S. V–VIII.

italiänischen und auch zum Theil niederländischen Gemälden“ habe die kaiserliche Sammlung von Erzherzog Leopold Wilhelm erhalten, dem „erkannten besten Kenner seiner Zeit“, Karl VI. habe die Galerie „1728 unter der Aufsicht des Ober-Baudirektors Grafen Gundackers von Althan vergrössern und in eilf Zimmer und Säle vertheilen“ lassen, und unter der Regierung Josephs II. und Maria Theresias sei die Galerie schließlich „in den Jahren 1776 und 1777 nach dem auf einer Anhöhe ausser Wien liegenden Lustschloß Belvedere gebracht und daselbst aufgestellt“ worden.¹²⁵ Joachim Penzel spricht im Zusammenhang mit der Einführung einer Sammlungsgeschichte im Katalog von der „funktionalen Umbewertung einer Textsorte von Galerieverzeichnissen“.¹²⁶ Zwar war – wie Penzel betont – der Exkurs eines sammlungsgeschichtlichen Überblicks innerhalb eines Galeriekatalogs tatsächlich innovativ, die Verschränkung von politischer Geschichte und Sammlungsgeschichte war anschaulich jedoch schon durch die faktische Aufstellung der Vorgängergalerie unter Kaiser Karl VI. in der Stallburg impliziert. Wie die Forschungen von Gudrun Swoboda ergaben, bezog sich die verwirklichte ikonographische Konzeption im Wandarrangement in der Abfolge von Kabinetten und Sälen der Stallburggalerie zunächst auf Kaiser Leopold I., Erzherzog Leopold Wilhelm und Kaiser Karl V., bis der Galerierundgang in den beiden letzten Sälen am Ende des Parcours mit Kaiser Karl VI. seinen Höhepunkt fand.¹²⁷ Die Galerie veranschaulichte ein komplexes ideologisches Programm, das den Herrschaftsanspruch des Fürsten dynastisch, aber auch sammlungsgeschichtlich legitimierte.

Es ist ein naheliegender Gedanke, die Verlagerung der Sammlungsgeschichte aus der faktischen Aufstellung in der Galerie in die schriftliche Form des „Vorberichts“ mit dem neuen Konzept einer Galerieaufstellung in Verbindung zu bringen, die keine ideologischen oder zeremoniellen Funktionen mehr zu erfüllen hatte, auch an keine bestimmte Herrscherpersönlichkeit gebunden war, sondern allein auf kennerschaftlichen Kriterien basierte. In diesem Zusammenhang wird auch der Umstand wirksam geworden sein, dass die Galerie mit der Ausgliederung aus dem Hofburgensemble zu einer autonomeren Präsentation fand. Die veränderte Funktion der Sammlung wurde von den Zeitgenossen sofort wahrgenommen, die kaiserliche Galerie nunmehr als „Kunsttempel“ apostrophiert.¹²⁸

¹²⁵ Mechel 1783, S. V–VIII.

¹²⁶ Penzel 2007, S. 149.

¹²⁷ Swoboda 2010, S. 19–25.

¹²⁸ So schrieb der Rezensent in den *Miscellaneen artistischen Inhalts*, einer von dem Schweizer Johann Georg Meusel herausgegebenen Kunstzeitschrift: „Durch die Vorkehrungen, die damit nach den Befehlen und selbst unter der Aufsicht des Kaisers in den letztvergangenen Jahren getroffen worden, durch ihre Aufstellung in dem prächtigen von dem unsterblichen Eugen erbauten Lustgebäude Belvedere, und durch die geschehene Vermehrung und klaßische Eintheilung erhielt diese merkwürdige Sammlung einen höhern Werth, und kann

Hinsichtlich des Motivs des Museums als „Tempels der Kunst“ ist aufschlussreich, welcher Bedeutungswandel sich für die Galerie aufgrund der Präsentation und Inszenierung der Kunstwerke im Oberen Belvedere ergab: Der prestigeträchtigste Saal, jener Raum also, der hauptsächlich mit dem Begriff des „Tempels der Kunst“ assoziiert wurde, war der große Rubens-Saal. (*Rekonstruktion 41, 42*)

Die Sammlung von Gemälden der niederländischen Schule, ohnehin reich ausgestattet, hatte durch den Ankauf der Gemälde von Rubens aus dem Besitz des aufgehobenen Jesuitenordens in den Niederlanden einen weiteren bedeutenden Zuwachs erfahren. So wurden die drei großformatige Gemälde, *Wunder des hl. Ignatius von Loyola*, *Wunder des hl. Franz Xaver* und *Himmelfahrt Mariens*, an der ersten Wand des Rubens-Saals arrangiert. Die Versetzung der drei Altarbilder aus der Jesuitenkirche in Antwerpen in die kaiserliche Galerie bedeutete deren Ausgliederung aus ihrem sakralen Bereich in den säkularisierten Raum der Galerie. Mechel musste dieser Transferierungsprozess als weiteres Beispiel einer bereits eingeführten Praxis zunehmend rationalen Umgangs mit den Gemälden erscheinen, hatte er doch die zahlreichen Gemälde – darunter jene von Rubens – in *La Galerie Électorale de Dusseldorf* reproduziert¹²⁹, die Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf schon im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts ihrer sakralen Funktion entäußert und in den neuen musealen Kontext gestellt hatte. Wie an vielen Beispielen in der Düsseldorfer Hängung vorgebildet, nahm Mechel für die Hängung im Oberen Belvedere den ursprünglichen Zusammenhang der drei Gemälde aus der Jesuitenkirche auf und flankierte die *Himmelfahrt Mariens* mit dem *Wunder des hl. Ignatius von Loyola* und dem *Wunder des hl. Franz Xaver*.¹³⁰ Felix Thürlemann hat im Zusammenhang mit solchen „Imagetransfers“ auf eine der grundlegenden Funktionen des Pendantsystems hingewiesen: Es vermag die aus ihrem ursprünglichen Funktionskontext entnommenen Bilder im neuen Sinnzusammenhang zu rekontextualisieren. Demnach wurden die Gemälde nicht mehr in dem ursprünglichen Zusammenhang, dem sie als Altartafel, privates Andachtsbild oder Portrait zugeordnet gewesen waren, gesehen, sondern

gegenwärtig ein wahrer Kunsttempel genannt werden.“, in: Anonym, „Vermischte Nachrichten“, Johann Georg Meusel (Hg.), *Miscellaneen artistischen Inhalts*, 30 Stück, 1779–1787, 17, 1783, S. 313. – In diesem Sinn trägt auch der grundlegende von Bénédicte Savoy herausgegebene Sammelband zur Sammlungsgeschichte der bedeutendsten Galerien des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum (mit Fallstudien zu den Galerien in Salzdahlum, Düsseldorf, Dresden, Kassel, Braunschweig, Potsdam/Sanssouci, Mannheim, Göttingen, Wien, München und Mainz) den Titel *Tempel der Kunst*, vgl. Savoy 2006.

¹²⁹ *La Galerie Électorale de Dusseldorf* 1778.

¹³⁰ Bei der *Himmelfahrt Mariens* handelt es sich um das ehemalige Altarbild der Marienkapelle der Jesuitenkirche, bei dem *Wunder des hl. Ignatius von Loyola* und dem *Wunder des hl. Xaver* um abwechselnd gezeigte Hochaltarbilder der Jesuitenkirche.

als Kunstwerk nach kunstimmanenten Kriterien betrachtet.¹³¹ Dass die etwaige religiöse Bedeutung der Gemälde keine Rolle mehr spielte, zeigt sich auch in der Dreiergruppe an der gegenüberliegenden Wand, die gleichsam im Kleinen die große Dreiergruppe um die *Himmelfahrt Mariae* spiegelt. Die hier zu sehende Konstellation, dass die *Modelli* zu dem *Wunder des hl. Ignatius von Loyola* und dem *Wunder des hl. Franz Xaver* kein Altarbild mehr, sondern das *Selbstbildnis* von Rubens rahmen, war dadurch erst möglich geworden. Dass die Wahrnehmung von Altartafeln als Kunstwerke aber mitunter auch Irritationen hervorrufen konnte, verdeutlichen die Bemerkungen von Friedrich Nicolai, der – im Rubenssaal die *Wunder des hl. Ignatius von Loyola* und die *Wunder des hl. Franz Xaver* in der Mechel-Aufstellung betrachtend – angesichts der „Größe“ von Rubens zwar von einer „unbeschreiblichen Empfindung“ erfüllt war, jedoch nicht verstehen konnte, dass „dieser Künstler die absurdesten Legenden durch seinen Pinsel fortgepflanzt hat.“¹³²

4.3 Wissensordnung

Die neue Aufstellung der Gemälde betonte in erster Linie kunstwissenschaftliche Aspekte, deren grundsätzliche Disposition von Mechel folgendermaßen beschrieben wird: „Der Zweck alles Bestrebens gieng dahin, dieses schöne durch seine zahlreiche Zimmer-Abtheilungen dazu völlig geschaffne Gebäude so zu benutzen, daß die Einrichtung im Ganzen, so wie in den Theilen lehrreich, und so viel möglich, sichtbare Geschichte der Kunst werden möchte. Eine solche grosse öffentliche, mehr zum Unterricht noch, als nur zum vorübergehenden Vergnügen, bestimmte Sammlung scheint einer reichen Bibliothek zu gleichen, in welcher der Wißbegierige froh ist, Werke aller Arten und aller Zeiten anzutreffen, nicht das Gefällige und Vollkommene allein, sondern abwechselnde Kontraste, durch deren Betrachtung und

¹³¹ Thürlemann 2004, S. 238–239.

¹³² Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, 12 Bde., Berlin/Stettin 1783–1796, Bd. 4, 1784, S. 499–500: „Es ist eine unbeschreibliche Empfindung, wenn man eine Zeitlang von dieser Betrachtung des Schönen [im Van Dyck-Zimmer] erfüllet ist, und nun in das vierte Zimmer, in den großen Saal tritt, wo man den erhabenen Rubens in seiner ganzen Größe erblickt.*) [*] So sehr Rubens durch die unaufhaltsame Gewalt seiner Kunst an sich ziehet, so fährt doch der Zuschauer, welcher gesunden Verstand liebt, zusammen, wenn er sehen muß, daß dieser Künstler die absurdesten Legenden durch seinen Pinsel fortgepflanzt hat. Z.B. dienen die hier befindlichen, als Kunstwerke, herrlichen Vorstellungen, wie Ignaz Lojola aus Besessenheit den Teufel austreibt, und wie Franz Xaver vor dummen Indianern Wunder thut. Wie weit edler würde Rubens sich zeigen, wenn er durch seine unnachahmliche Kunst vorgestellt hätte, wie Ignaz und Xaver durch ihren abscheulichen blinden Gehorsam, durch ihre abscheuliche Moral, die gesunde Vernunft in Fesseln geschlagen und den Jesuitismus ins menschliche Geschlecht gebracht haben, der auch daran als ein verborgener Krebs naget, und dessen beste Kräfte verdirbt! Man ist in Erstaunen verlohren über diesen Anblick, und empfindet, daß hier die ganze Macht der Kunst erschöpft ist.“ Vgl. Savoy 2006, S. 488.

Vergleichung (den einzigen Weg zur Kenntnis zu gelangen) er Kenner der Kunst werden kann.¹³³ Dieses Zitat, in der Literatur meist als eigentlicher Brennpunkt des Mechelschen Programms interpretiert, verknüpft mit dem Vergleich zur „Bibliothek“ und der „sichtbaren Geschichte der Kunst“ zwei Leitgedanken miteinander: die klassifikatorische Systematisierung der Gemäldesammlung und deren kunsthistorische Ausrichtung.¹³⁴

Grundsätzlich stand die Analogie von Galerie und Bibliothek als Orte der Gelehrsamkeit und des Erwerbs von Wissen im ausgehenden 18. Jahrhundert in einer lange zurückreichenden Tradition. Ähnliche Formulierungen zur Analogie einer Kunstsammlung zu einer Bibliothek finden sich bereits bei dem als Gründungsvater neuzeitlicher Sammlungstheorie geltenden Samuel Quicquelberg in seinem grundlegenden Traktat *Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi [...] von 1565*.¹³⁵ Stephan Brakensiek hat darauf aufmerksam gemacht, dass in dieser ältesten bekannten museologischen Schrift die Kupferstichsammlung als „Bildarchiv“ oder „Museum“ bezeichnet wird, das „akkurat wie in einer gesonderten Bibliothek“ zu ordnen sei.¹³⁶ Dieser Gedanke Quicquelbergs wird von Johann Georg Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* 1775 aufgenommen und auf die Ordnung der Galerie bezogen: „Dergleichen Gallerien [in Florenz, Wien, Dresden, Düsseldorf und Sans Souci] sind für die zeichnenden Künste, was die öffentlichen Bibliotheken für die Gelehrsamkeit; Schätze zum öffentlichen Gebrauch der Künstler. Sie müssten deswegen den Künstlern und Liebhabern zum Studiren beständig offen stehen. In dieser Absicht aber sollten sie auch nach einem besonders dazu entworfenen Plan angelegt seyn, nach welcher jeder Teil der Kunst sein besonderes Fach hätte.“¹³⁷ Und noch in Luigi Lanzis programmatischer Schrift zur Galerie der Uffizien, *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l' Arciduca Granduca di Toscana* von 1782 bildeten Museum und Bibliothek eine konzeptuelle Einheit: „Mit einem Wort, das königliche

¹³³ Mechel 1783, S. XI–XII.

¹³⁴ Vgl. auch Oliver Kase, *Mit den Worten sehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert*, Petersberg 2010, S. 297; Kristine Patz, *Die Bibliothek als Bildfeld. Zur Formierungsphase des modernen Kunstmuseums bei Luigi Lanzi und Christian von Mechel*, Florenz (im Druck). Das Manuskript wurde mir von der Autorin dankenswerterweise zur Verfügung gestellt.

¹³⁵ Samuel Quicquelberg, *Inscriptiones vel tituli Theatri Amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias. ut idem recte quos dici possit: promptuarium artificiosarum miraculosarumque rerum, ac omnis rari thesauri et pretiosae suppellectilis, structurae atque picturas, quae hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspectione tractationeque singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admirande, cito, facile ac tuto comparari possit. auctore Samuele a Quiccheberg Belga*, München 1565.

¹³⁶ Stephan Brakensiek, *Vom „Theatrum mundi“ zum „Cabinet des Estampes“. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821*, Hildesheim/Zürich/New York 2003, S. 62.

¹³⁷ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig 1771, S. 416.

Museum von Florenz [ist] auf das System einer gut geordneten Bibliothek reduziert [worden], wo jede Gruppe ihren eigenen Platz hat, der sich von allen anderen unterscheidet.“¹³⁸

Die Gleichsetzung von Kunstsammlung und Bibliothek bezieht sich in allen sammlungstheoretischen Texten auf zweierlei: auf die klassifikatorische Ordnung in der Aufstellung der Objekte und auf den wissenschaftlichen Gebrauch und öffentlichen Nutzen einer Sammlung. Das Modell, das Mechel mit dem Bibliotheksvergleich als grundlegende Disposition der Galerie heranzieht, weist in seiner traditionellen Form eine Systematik nach aneinander gereihten Wissensgebieten – den Fakultäten Theologie, Jurisprudenz, Mathematik, Philosophie etc. – auf, die sich in der räumlichen Aufstellung der Bücher widerspiegelt. In diesem Zusammenhang ist auch die spezifische Begrifflichkeit im *Verzeichniß* zu verstehen, wenn Mechel von den einzelnen Räumen als „Zimmer-Abtheilungen“ spricht.¹³⁹

Zudem kam – wie erwähnt – die Raumfolge des Oberen Belvedere mit den vielen kleineren Zimmern einer klassifikatorisch ausgerichteten Hängung der Gemälde entgegen. Mechel betont dezidiert die sogenannte „Schicklichkeit“ dieses Gebäudes zur Galerie und führt weiter aus: „Dieses zuerst von dem unsterblichen Eugen bloß zum Vergnügen und seinem Sommer-Aufenthalt im Jahr 1724 erbaute Lustschloss fand sich durch die inwendige Zimmer-Abtheilung und Höhe der Stockwerke so bequem zu dieser Absicht, dass man denken sollte, der Held hätte damals schon den Gedanken gehabt, der Kunst einen Tempel zu bauen.“¹⁴⁰

In der Mechelschen Galerieaufstellung verwiesen die Nummerierung der einzelnen Zimmer sowie die Nummern- und Namensschildchen an den Rahmen der Gemälde auf die besondere Ordnung der Galerie. Mechels Konzept einer systematischen Anordnung der Gemälde im Raum, wo jedes Exponat einen ihm zugewiesenen, folgerichtigen Platz hat, diente nicht nur der Auffindbarkeit desselben: Die gewählte und sichtbar gemachte Ordnung ist darüber hinaus ein wesentlicher Faktor für die Erfassung bestimmter Wissenszusammenhänge.¹⁴¹

¹³⁸ Luigi Antonio Lanzi, *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l' Arciduca Granduca di Toscana*, Pisa 1782, S. 9: „In una parola il Real Museo di Firenze ridotto quasi al sistema delle benintese biblioteche, ove ogni classe tiene un luogo separato e distinto da tutte le altre.“

¹³⁹ Mechel 1783, S. XI. und S. XIX.

¹⁴⁰ Mechel 1783, S. IX.

¹⁴¹ Felfe/Wagner 2010, bes. die Einleitung von Robert Felfe und Kirsten Wagner S. 3–22.

4.4 Die Geographie der Malerschulen

In der Galerieordnung findet das Nebeneinander der inhaltlich definierten und begrenzten Wissensbereiche der Bibliothek seine Entsprechung in der geographischen Struktur der Malerschulen, wie sich diese am Grundriss im Anhang des *Verzeichnisses* ablesen lässt. (Abb. 19) Dieser Plan vermittelt besonders aufschlussreich die nach Schulen ausgerichtete Sammlungspräsentation: Im ersten Stock befanden sich in den sieben Zimmern rechts des Marmorsaals die Gemälde der italienischen Malerschulen, wobei das erste und zweite Zimmer der venezianischen Schule gewidmet war, das dritte der römischen Schule, das vierte der Florentiner, das fünfte der Bologneser, das sechste der lombardischen Schule, das siebente Zimmer war nach italienischen Schulen gemischt. In den sieben Zimmern links davon waren die bedeutendsten Meisterwerke der niederländischen Schule des 16. und 17. Jahrhunderts angeordnet. Im zweiten Stock darüber waren die Altniederländer und Niederländer hauptsächlich des 17. Jahrhunderts mit kleinerformatiger Genremalerei versammelt, daran schloss rechterhand die deutsche Schule von den ältesten Beispielen deutscher Malerei bis zur jüngsten Gegenwart an. In Anlehnung an das Schema einer additiv nach Fachbereichen geordneten Bibliothek war das Mechelsche Sammlungskonzept als geographisches System ausgebildet, das – bezogen auf eine kunsthistorische Ordnung der Galerie – eine Einteilung in Malerschulen und Stile vornimmt.

Die Begriffe im erwähnten Schlüsselzitat geben einen Hinweis auf die spezifische Methode zur Verwissenschaftlichung der Systematik und Präsentation: „Betrachtung“, „Vergleichung“ und „Kenner der Kunst“ verweisen auf das tradierte Modell der Kennerschaft, das sich im 18. Jahrhundert nicht mehr nur in der Analyse der stilistischen Merkmale des einzelnen Kunstwerks erschöpfte, sondern sich darüber hinaus an dem in der Theorie über mehr als ein Jahrhundert lang ausgearbeiteten Modell der Malerschulen orientierte.¹⁴² Die Neuordnung der Sammlung durch Mechel erfolgte im Kontext dieses kennerschaftlichen Zugangs, indem die Gemälde konsequent nach Malerschulen und Stilen gehängt wurden. Gegenüber den sieben Zimmern mit Gemälden von fünf lokalen italienischen Malerschulen¹⁴³ präsentierten sich die niederländischen Gemälde „meist grösserer Art und aus der blühendsten Zeit“,¹⁴⁴ darüber boten die Altniederländer, die „dem Auge sichtbare Geschichte der Kunst“ und „Proben des Entstehens, des Wachstums und der

¹⁴² Zur Ausarbeitung des Malerschulmodells siehe Bickendorf 1998.

¹⁴³ Mechel 1783, S. XIV.

¹⁴⁴ Mechel 1783, S. XV.

ganzen Entwicklung des Talents bey den Niederländern“ dar, weil „jedes Zimmer eine auszeichnende Epoche“¹⁴⁵ enthielt. Zur deutschen Schule führte Mechel aus: „Hier sind die Beweise was unsere fleißigen unermüdeten Väter in der Kunst gethan haben und einige Proben der Neuern, die auf Beyfall und Verdienst Anspruch machen.“¹⁴⁶ Schon diese Kurzbeschreibung zeigt, dass die Hängung Mechels nicht einem einzigen Modell folgt, sondern unterschiedliche kunstwissenschaftliche Ansätze thematisiert. Die Ordnung lässt jedoch das Bemühen erkennen, die unterschiedlichen vorformulierten oder vorgebildeten Systematisierungsansätze in Einklang zu bringen, indem das Modell nach Malerschulen den gemeinsamen Rahmen vorgab.

Das theoretische Fundament zum Modell der Malerschulen hatte die italienische Kunstliteratur bereits ab dem frühen Seicento geliefert, wobei „Schule“ sowohl den Zusammenhang zwischen den Meistern und ihren Schülern meinen konnte als auch – weiter gefasst – die stilistische Verwandtschaft von Kunstwerken einer Region. Die Schulsystematik war immer eng mit dem Modell der Kennerschaft verschränkt. Dabei wurde in der Bestimmung des Werkes schrittweise zunächst die Malerschule, dann – falls möglich – der Künstler ermittelt. Schon am Beginn der Übertragung von Plinius’ Entwurf der antiken Schulen auf die neuzeitliche Malerei hatte Giovanni Battista Agucchi in seinem *Trattato della pittura* (zwischen 1607 und 1615) zwischen vier verschiedenen italienischen Schulen (der römischen, venezianischen, lombardischen und toskanischen Schule) und drei nordischen Schulen (der deutschen, flämischen und französischen Schule) unterschieden, deren künstlerischer Charakter von den ersten Exponenten jeder Malerschule geprägt war – zumindest was die italienischen Schulen betraf. Dabei standen Raffael und Michelangelo der römischen Schule, Tizian der venezianischen, Correggio der lombardischen, Leonardo und Andrea del Sarto der Florentiner Schule vor.¹⁴⁷ Ab dem frühen 18. Jahrhundert wurde das Schulmodell dann gesamteuropäisch diskutiert und – in der Differenzierung regionaler Schulen – ausgeweitet und verschieden akzentuiert.

Im *Verzeichniß* betont Mechel, dass die Einteilung nach Malerschulen und die stilkritische Zuordnung der Künstler zu einer bestimmten Schule weitestgehend etabliert und er nur mehr einer „eingeführten Gewohnheit“ gefolgt sei.¹⁴⁸ Dass bei der Neuordnung der kaiserlichen Galerie 1780 das Schulmodell in kunstwissenschaftlicher Systematik, d.h. in

¹⁴⁵ Mechel 1783, S. XV–XVI.

¹⁴⁶ Mechel 1783, S. XVI.

¹⁴⁷ Der *Trattato* von Giovanni Battista Agucchi ist vollständig abgedruckt in: Denis Mahon, *Studies in seicento art and theory*, Westport 1971, S. 231–275.

¹⁴⁸ Mechel 1783, S. XVIII–XIX.

Ausdifferenzierung der venezianischen, römischen, Florentiner, Bologneser und lombardischen Malerei zur Anwendung kam, lässt nicht nur die Kenntnis Mechels der Systematiken italienischer Kunsttheorie wahrscheinlich erscheinen – verwiesen sei hier noch einmal auf seinen Italienaufenthalt –, sondern lenkt die Aufmerksamkeit auf ein graphisches Mappenwerk, das nicht nur als eine Art Kompendium kennerschaftlicher Theorie und Sammelpraxis im 18. Jahrhundert aufgefasst werden kann, sondern auch als *missing link* zwischen italienischer Kunsttheorie und musealer Ordnung: der *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins*.¹⁴⁹ (Abb. 24, Abb. 25)

Der *Recueil d'estampes* wurde von Pierre Crozat initiiert und mit Texten des prominenten Kunstexperten, Graphiksammlers und Verlegers Pierre-Jean Mariette versehen.¹⁵⁰ In ihm wurden nicht nur Gemälde und Zeichnungen aus den Sammlungen des französischen Königs, sondern auch des Regenten Philippe II. Duc d'Orleans sowie Crozats selbst reproduziert. 1721 zur Subskription vorgestellt, sollten die geplanten 24 Bände ursprünglich in ein bemerkenswertes, jedoch nicht ganz verwirklichtes Vorhaben münden: Hauptwerke der römischen, venezianischen, Florentiner, lombardischen, Bologneser, flämischen, französischen und spanischen Malerschule in einem Werk zu versammeln und damit gleichsam eine universale Kunstgeschichte neuzeitlicher Malerei, in Malerschulen und Stile eingeteilt, zu visualisieren. Infolge der hohen Kosten konnten nur die ersten beiden Bände – 1729 die römische Schule und 1742 die römische und venezianische Schule – realisiert werden.

Der *Recueil d'estampes* kombiniert die Analyse der stilistischen Merkmale des einzelnen Kunstwerks mit dem Modell der Malerschulen. Die beiden realisierten Bände zur römischen und venezianischen Schule enthalten zu den reproduzierten Gemälden ausführliche Texte Mariettes zur Geschichte der Schule, des Künstlers und seines Werks sowie technische Angaben zum einzelnen Gemälde und zur Reproduktion. Diese zugleich an Œuvre, Biographie und Schule festgemachte Werkanalyse verbindet sich zur Geschichte der Malerschulen, die von jeweils einem Hauptmeister – für die römische Schule Raffael, für die

¹⁴⁹ *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, & dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres cabinets. Divisé suivant les différentes écoles; avec un abrégé de la Vie des Peintres, & une Description Historique de chaque Tableau. Tome premier, contenant l'Ecole Romaine, Paris 1729 ; Tome second, contenant la suite de l'Ecole Romaine et l'Ecole Vénitienne, Paris 1742. – Mercure de France, Mai 1728, S. 1002–1010. – Zum Recueil d'estampes: Francis Haskell, *The Painful Birth of the Art Book*, London 1987. Deutsche Ausgabe: *Die schwere Geburt des Kunstbuchs*, Berlin 1993; Bickendorf 2007, S. 33–52; Bähr 2009, S. 101–136.*

¹⁵⁰ Bemerkenswert auch der Wien-Bezug von Pierre-Jean Mariette: Aus einer bedeutenden Verlegerdynastie stammend, wurde er im Alter von nur 23 Jahren 1717 bis 1718 zum Sammlungsaufbau der Graphiksammlungen des Prinzen Eugen hinzugezogen. Siehe dazu S. 90 – 91 im Kapitel *Verschulen: Die Druckgraphiksammlung des Albert von Sachsen Teschen*.

venezianische Tizian – geprägt werden. In diesem Zusammenhang erscheinen im *Recueil d'estampes* als neue Aspekte der Kunstwissenschaft die Thematisierung und Visualisierung von Lehrer-Schüler-Verhältnissen, so zum Beispiel die Bezugnahme von Raffael auf Perugino.¹⁵¹ Im Überblick, im Vergleich der Stiche, wird die Geschichte der Malerei nachvollziehbar gemacht.

Überliefert ist, dass Mechel bei der Neuordnung „[d]ie alten, nach Gemälden der Gallerie zu verschiedenen Zeiten und allerhand Meistern erschienenen, zum Theil sehr rar gewordenen Kupferstiche, [...] besonders wohl zustatten gekommen“¹⁵² sind. In der französischen Fassung des Katalogs führt er dezidiert die zur kaiserlichen Sammlung relevanten Stichwerke, das *Theatrum Pictorium* von David Teniers und das *Theatrum artis pictoriae* sowie den *Prodromus* von Franz von Stampart und Anton von Prenner an,¹⁵³ jedoch ist anzunehmen, dass Mechel auch Kenntnis vom *Recueil d'estampes* hatte und die wissenschaftliche Arbeit Mariettes für ihn eine wichtige Bezugsquelle darstellte; er machte während seines Pariser Aufenthalts 1772 die persönliche Bekanntschaft Mariettes, der ihm bei dieser Gelegenheit die Stichwerke seines Kabinetts zeigte.¹⁵⁴

Im ersten Stock der kaiserlichen Galerie hat Mechel eine Kunstgeschichte nach Malerschulen in der Art und Weise, wie sie der *Recueil d'estampes* vorgebildet hat, visualisiert. Die Auswahl der italienischen Schulen – venezianische, römische, Florentiner, lombardische, Bologneser Schule – entsprach genau der projektierten Schuleinteilung Mariettes; wobei als weiteres Indiz für die Vorbildlichkeit des *Recueil d'estampes* gewertet werden kann, dass Mechel entgegen den Konventionen zwischen einer lombardischen und einer Bologneser Schule unterschied – wenn auch nur in der Theorie. In der praktischen Umsetzung befanden sich in dem der lombardischen Schule gewidmeten Zimmer Hauptwerke der Bologneser Schule und umgekehrt – möglicherweise fehlten Mechel hier die entsprechenden Kenntnisse.

Es ist ein schlüssiges Argument, dass gerade der Kupferstecher und Verleger Christian Mechel, der unvermittelt zur Neuordnung einer Gemäldesammlung herangezogen wurde, die Galerie gleichsam wie ein graphisches Mappenwerk handhabte und auf Wänden eine Ordnung wiedergab, die bis dahin in dieser Konsequenz nur in diesen vorkam. Es ist auch

¹⁵¹ Bickendorf 2007, S. 39.

¹⁵² Mechel 1783, S. XVIII.

¹⁵³ Mechel 1784, S. X und S. XI.

¹⁵⁴ Das geht aus einem Brief von Hugues-Adrien Joly, Leiter des königlichen Kupferstichkabinetts in Paris, an Karl-Heinrich von Heinecken, Leiter des kurfürstlichen Kupferstichkabinetts in Dresden, hervor: W. McAllister Johnson (Hg.), *Hugues-Adrien Joly. Garde du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque du Roy. Lettres a Karl-Heinrich von Heinecken 1772–1779*, Paris 1988, S. 58. Vgl. Wüthrich 1956, S. 129–130.

naheliegend, die Transformationsleistung Mechels als logische Konsequenz aus seiner Beschäftigung mit Graphiken zu sehen, zumal die Betrachtung solcher Reproduktionen auf die kennerschaftliche Beurteilung von Gemälden abzielte. Als Indiz für ihre Annahme der Vorbildlichkeit graphischer Sammlungen verweist unter anderen Gabriele Bickendorf auf dieselben Brüche und Inkonsistenzen im Konzept sowohl der Galeriehängung Mechels als auch des *Recueil d'estampes*, vornehmlich auf die Diskrepanz zwischen der angestrebten Historizität – bekanntermaßen wollte Mechel eine sichtbare Geschichte der Kunst darstellen – und der dargebotenen geographischen Aneinanderreihung der italienischen Malerschulen.¹⁵⁵ Der Betrachter bewegt sich im ersten Stock des Belvedere immer in der sogenannten „blühendsten Zeit“, das heißt derselben Zeitebene des 16. und 17. Jahrhunderts.

Auf Seiten der italienischen Lokalschulen und der niederländischen Schule entwickelte Mechel die Hängung – wie im Katalog dargelegt – jeweils um einen oder mehrere führende italienische Meister: das erste Zimmer der venezianischen Schule um Paolo Veronese und Tintoretto, das zweite um Tizian, das dritte mit römischer Schule um Raffael, das vierte mit Florentiner Schule um Andrea del Sarto, Michelangelo und Orazio Gentileschi, das fünfte mit Bologneser Schule um Guido Reni, das sechste mit lombardischer Schule um Correggio und die Carracci (das siebente Zimmer war nach Schulen gemischt).¹⁵⁶ Die niederländische Schule „aus der blühendsten Zeit“¹⁵⁷ wurde – ohne geographische Binnengliederung – um große Künstlerpersönlichkeiten konstruiert: im ersten dieser Zimmer um Jacob Jordaens, Champaigne, Rembrandt und Hoogstraten, im zweiten um Diepenbeck, Crayer, Steenwijk und Peeter Neeffs, im dritten um van Dyck, im vierten und fünften um Rubens, im sechsten um Teniers und David Ryckaert, im siebenten um van Thulden und um „einige noch lebende niederländische Künstler als Lens, Verhagen, Geerarts und de Cort“.¹⁵⁸

Tizian, Rubens und Van Dyck, von denen die kaiserliche Sammlung überragende Bestände besaß, waren wiederum eigene Räume gewidmet. Hier versuchte Mechel in der Mikrostruktur – analog zum *Recueil d'estampes* – die Gemälde nicht nur nach Schulen einzuteilen, sondern das Œuvre eines Künstlers in seinem künstlerischen Entwicklungsgang von den Anfängen als Schüler bis zum reifen Werk als Meister zu zeigen, was, so in der französischen Fassung des Katalogs zu lesen, „zum Beispiel bei Tizian, eine so glückliche Wirkung erzeugt, dass man dadurch in die Lage versetzt wird, diesen großen Meister mit sich

¹⁵⁵ Bickendorf 2007, S. 36. Ebenso: Bickendorf 1998, S. 353.

¹⁵⁶ Mechel 1783, S. XIV, XV.

¹⁵⁷ Mechel 1783, S. XV.

¹⁵⁸ Mechel 1783, S. XV.

selbst in seinen unterschiedlichen Lebensaltern und in den verschiedenen Gattungen, in denen er sich geübt hat, zu vergleichen.“¹⁵⁹

Im Zusammenhang der stilistischen Entwicklung von den Anfängen bis zum reifen Werk wurden nun an den Wänden auch stilistische Verwandtschaften oder Lehrer-Schüler-Verhältnisse thematisiert. (*Rekonstruktion 5, 6, 7*) So dominierten im Tizian-Raum an der ersten Wand der frühe Zeitgenosse Palma Vecchio mit den Gemälden *Die Heimsuchung Mariae, Maria mit Kind und den Heiligen Katharina, Coelestin, Johannes dem Täufer und Barbara* und *Maria mit dem Kind, dem Evangelisten Markus, der hl. Ursula und deren Gefährtinnen* (ein Bild, das Palma Vecchio zugeschrieben wurde, heute als Bonifazio Veronese gilt) sowie die Tizian-Schüler Pordenone mit der *Hl. Justina, von einem Stifter verehrt* im Zentrum der Wand (heute Moretto da Brescia zugeschrieben) und Polidoro Lanzani mit zwei *Heiligen Familien*. Die weiblichen Bildnisse in unterster Reihe an dieser Wand wurden allesamt Palma Vecchio zugeschrieben, auch die *Laura*, die heute als Giorgione gilt. Die zweite und dritte, letzte Wand waren ausschließlich mit Werken von Tizian gefüllt, wobei Mechel den künstlerischen Entwicklungsgang bis in das – im späten 18. Jahrhundert gar nicht so geschätzte – Spätwerk Tizians fortführte. Die dritte Wand schließt nach der *Danae* von 1554, der *Diana und Callisto* von 1566 mit dem Spätwerk *Nymphe und Schäfer* vom 1570/75 ab.

4.5 Eine dem „Auge sichtbare Geschichte der Kunst“ (Mechel 1783)

Was bisher für die Galerieaufstellung als Beispiel einer – wenn auch bis dato nur in Graphiksammlungen und in Ansätzen in Dresden – schon eingeführten Praxis kunstwissenschaftlichen oder kennerschaftlichen Umgangs mit Kunstwerken beschrieben wurde, führt zur Frage, warum denn die neue Form der Hängung schon von den Zeitgenossen als ein so außerordentliches Ereignis und als bedeutende Zäsur wahrgenommen wurde.

Mechel formulierte den „Zweck allen Bestrebens“ im Vorwort seines Galeriekatalogs dahingehend, das Galeriegebäude zu nutzen, um eine „sichtbare Geschichte der Kunst“¹⁶⁰

¹⁵⁹ Mechel 1784, S. XIV: „L’objet principal de ce plan fut non-seulement de distribuer les tableaux par écoles, et de réunir autant qu’il étoit possible les ouvrages d’un Maître dans la même salle, ce qui produit, par exemple, dans celle du Titien un si heureux effet, qu’on se trouve par là en état de comparer ce grand Maître à lui-même dans ses différens âges, et dans les différens genres où il s’est exercé.“

¹⁶⁰ Mechel 1783, S. XI.

nach „Ordnung, Auswahl und System“¹⁶¹ zu zeigen. Er scheint sich seines innovativen Tuns bewusst gewesen zu sein, wenn er in der analogen Stelle der französischen Ausgabe konkretisiert, er habe die Gemälde nach einer „neuen Manier“ und „nach chronologischer Ordnung oder der Abfolge der Meister“ systematisiert, und zwar im zweiten Stock mit den niederländischen und den deutschen Gemälden. Darin führt er weiter aus: „Daraus ergibt sich ein ebenso lehrreiches wie auffallendes Ganzes, weil von Saal zu Saal die Steigerung oder die Charaktere der Zeitalter so wahrnehmbar geworden sind, dass der einfache Blick unendlich viel mehr aufnimmt, als es die gleichen Stücke, ohne Rücksicht auf die Zeit ihrer Herstellung verteilt, ermöglichen würden; und es soll für die Künstler wie für die Liebhaber aller Länder interessant sein zu wissen, dass gegenwärtig ein Depot der sichtbaren Geschichte der Kunst existiert.“¹⁶²

Die zentrale Formulierung der „sichtbaren Geschichte der Kunst“ verknüpft den Kollektivsingular Geschichte mit dem Kollektivsingular Kunst und impliziert damit eine historische Perspektive der Kunstbetrachtung sowie die Auffassung der Kunstgeschichte als eigenständiger Disziplin. Bekanntlich war es Johann Joachim Winckelmann in seinem berühmten und einflussreichen Werk zur *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), der den Kollektivsingular Geschichte im Sinn einer zusammenhängenden und kontinuierlichen Einheit auf die Kunst anwendete und den Kollektivsingular Kunst zum Mittelpunkt der Darstellung machte. In der vergleichenden Analyse des *Verzeichnisses* mit der *Geschichte der Kunst des Alterthums* lassen sich übereinstimmende Termini ausmachen, an denen Mechels Kunstauffassung sichtbar wird: „Geschichte der Kunst“, „Entstehen [...] Wachstum [...] Entwicklung“ der Kunst, „Epoche“. Damit drängt sich die Frage auf, ob Mechel Winckelmanns System, sein „Lehrgebäude“, auf die neuentwickelte Hängung der Gemälde anwenden wollte und konnte.

Die durch Winckelmann angeregte Einsicht wiederholt Mechel – anscheinend nicht zufällig – in Bezug auf die Aufstellung der niederländischen Schule: „Hier bietet sich dem

¹⁶¹ Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, HS 484, *Korrespondenz Christian von Mechel mit Friedrich Domenikus Ring*, 7. Jänner 1781: „Dieser heisse glühende Wunsch ist nun erfüllt, und Ihr Freund geht jetzt vergnügth, und froh in Eugens Ruhesitz herum wo alle Wände mit Schätzen von Kunst nach Ordnung, Auswahl und System bedeckt sind und wo wie ich es selbst sagen darf zum erstenmal in einer grossen Sammlung Plan und Ordnung herrscht.“ Dieser Brief ist unter <http://freimore.uni-freiburg.de> veröffentlicht.

¹⁶² Mechel 1784, S. XIV–XV: „[...] pour distribuer ensuite ce choix d’une Manière nouvelle par ordre chronologique ou par succession de maîtres. De là est résulté un tout aussi instructif que frappant, puisque de salle en salle la gradation ou les caractères des siècles sont devenus si sensibles, que la simple vue en apprend infiniment plus que ne feroient ces mêmes morceaux distribués sans égard au tems où ils ont été faits. Personne ne disconviendra des avantages sans nombre, que l’on peut retirer dans tous les tems de cet arrangement systématique; et il doit être intéressant pour les Artistes et les Amateurs de tous les pays de savoir qu’il existe actuellement un Dépôt de l’histoire visible de l’Art.“

Auge sichtbare Geschichte der Kunst dar.“¹⁶³ Speziell bei den Niederländern, die sowohl in den sieben Zimmern links des Marmorsaals im ersten Stock wie in den darüber liegenden vier Zimmern im zweiten Stock angeordnet waren, wird jener oft beschriebene Dualismus bemerkbar, der auch Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* bestimmt: der Antagonismus zwischen normativer Schönheitslehre und historisch bedingter Stilentwicklung in der Kunst, in dem die Einheit der Kunst vordergründig wieder aufzubrechen scheint.¹⁶⁴ Im ersten Teil des Buches, so formuliert Winckelmann, habe er versucht, ein „Lehrgebäude“ der Kunst zu liefern, der zweite Teil dagegen sei der Kunst „nach den äußeren Umständen der Zeit“ gewidmet.¹⁶⁵

Je nach Stockwerk zeigt sich auch die niederländische Kunst der Mechel-Galerie in diesen unterschiedlich gelagerten Zusammenhängen: Im ersten Stock werden die Niederländer „aus der blühendsten Zeit“¹⁶⁶ präsentiert, im zweiten Stock dagegen: „Proben des Entstehens, des Wachstums und der ganzen Entwicklung des Talents bey den Niederländern, und so enthält jedes Zimmer eine auszeichnende Epoche“.¹⁶⁷ Die niederländische Blütezeit der Malerei wurde – gemäß einer normativen Schönheitslehre – anhand der großen Künstlerpersönlichkeiten Rubens, van Dyck und Teniers im ersten Stock aufgeboten.¹⁶⁸ Die geschichtliche Evidenz der niederländischen Kunst dagegen, also die „dem Auge sichtbare Geschichte der Kunst“ im Sinne einer historischen und stilistischen Entwicklung, wurde im gesamten linken Flügel des zweiten Stocks visualisiert.

Es beginnt der Rundgang im ersten Zimmer – als „Proben des Entstehens“ – mit den „ersten Niederländischen Meistern“ und setzt im zweiten Zimmer – als „Proben des

¹⁶³ Mechel 1783, S. XV–XVI.

¹⁶⁴ Unter anderen Élisabeth Décultot, *Wie Kunst zum Gegenstand von Geschichte wird. Winckelmanns Arbeit an organischen Entwicklungsmodellen*, in: Johannes Grave/Hubert Locher/Reinhard Wegner (Hgg.), *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800* (= Reinhard Wegner, *Ästhetik um 1800*, Bd. 5), Göttingen 2007, S. 13–29.

¹⁶⁵ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, S. IX–X: „Die Geschichte der Kunst des Alterthums, welche ich zu schreiben unternommen habe, ist keine bloße Erzählung der Zeitfolge und der Veränderungen in derselben, sondern ich nehme das Wort Geschichte in der weiteren Bedeutung, welche dasselbe in der Griechischen Sprache hat, und meine Absicht ist, einen Versuch eines Lehrgebäudes zu liefern. Dieses habe ich in dem Ersten Theile, in der Abhandlung von der Kunst der alten Völker, von jedem insbesondere, vornehmlich aber in Absicht der Griechischen Kunst, auszuführen gesucht. Der Zweyte Theil enthält die Geschichte der Kunst im engeren Verstande, das ist, in Absicht der äußeren Umstände, und zwar allein unter den Griechen und Römern.“ Hier wurde die kritische Edition der Erstausgabe von 1764 und der Wiener Auflage von 1776 herangezogen: Johann Joachim Winckelmann; Adolf H. Borbein/Thomas W. Gaehtgens/Johannes Irmscher/Max Kunze (Hgg.), *Geschichte der Kunst des Alterthums, Text: Erste Auflage Dresden 1764. Zweite Auflage Wien 1776*, Mainz am Rhein 2002.

¹⁶⁶ Mechel 1783, S. XV.

¹⁶⁷ Mechel 1783, S. XV–XVI.

¹⁶⁸ Mechel 1783, S. XV.

Wachstums“ – mit den „alten Niederländischen Meistern“ fort. Im dritten und vierten Zimmer wurden die niederländischen Meister in ihrer „ganzen Entwicklung des Talents“ bis zu den Zeitgenossen dargeboten.¹⁶⁹ Nicht nur im Rundgang durch den gesamten Flügel des Belvedere, sondern schon innerhalb jedes einzelnen Raumes, von Wand zu Wand, versuchte Mechel die stilistische Entwicklung der niederländischen Malerschule zu veranschaulichen. Dass ihm dies zumindest nach dem Urteil der Zeitgenossen gelungen war, verdeutlicht eine Rezension von 1782, in der es heißt: „Desto stärker war die Wirkung auf mich, als ich in einem Zimmer der alten niederländischen Meister an jeder Wand eine andere Epoche der Kunst fand: von ihrem ersten Anfange an sah ich sie gleichsam vor meinen Augen werden, und von Grad zu Grad zur Vollkommenheit erheben, so wie ich von Wand zu Wand ging.“¹⁷⁰ (*Rekonstruktion* 55, 56, 57, 58)

Die Betrachtung der ‚Blüte‘ niederländischer Kunst im ersten Stock und die Betrachtung der Geschichte niederländischer Kunst im zweiten Stock des Belvedere lassen zumindest die Idee aufkommen, dass Mechel hier dieselbe Zweiteilung einer Kunstbetrachtung nach einerseits normativ ästhetischen und andererseits historisch stilistischen Prinzipien einführt, die Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* bestimmte. Auch die Argumentation in der Ankündigung zum niemals erschienenen *Catalogue raisonné* zur Neuaufstellung im Oberen Belvedere, worin Mechel formuliert, dass er „bald die Kunst“ und „bald die blosse Geschichte“ angehen würde, lässt dieses Denkmuster annehmen.¹⁷¹

Denkanstöße für die Galerieaufstellung durch Mechel hält auch die Art und Weise bereit, wie Winckelmann die unterschiedlichen methodischen Hinsichten, den normativen und den historischen Diskurs, miteinander verknüpft. Die Trennung der beiden Aspekte wird in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* nicht kohärent durchgezogen.¹⁷² Winckelmann beschrieb im ersten normativen Teil ebenso die Entwicklung der Kunst wie im zweiten historischen Teil die ideale Schönheit des Apoll von Belvedere, denn: „Das Wesen der Kunst

¹⁶⁹ Mechel 1783, S. XVI.

¹⁷⁰ Wezel 1783, S. 184–185.

¹⁷¹ Mechel 1783, S. XVIII: „In diesem Catalogue kann sodann die merkwürdige Geschichte dieser Sammlung, oder welches wegen der engen Verbindung eben so viel ist, die Geschichte teutscher Kunst im ganzen Umfange, behandelt und da sowohl, als bey Beschreibung der seltenen Stücke, die vielen Bemerkungen, die bald die Kunst bald die blosse Geschichte angehen, mitgetheilt werden. Wenige Sammlungen bieten dazu ein so reiches Feld dar.“

¹⁷² Élisabeth Décultot, *Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert* (= Stendaler Winckelmann-Forschungen 2), Ruhpolding 2004 (Original: Johann Joachim Winckelmann. *Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris 2000.), S. 162: „Der erste, im Prinzip theoretische, Teil redet in Wirklichkeit eben so sehr von Geschichte, wie der zweite, im Prinzip historische, von einer überzeitlichen Schönheitslehre redet.“

aber ist in diesem sowohl als in jenem Theile der vornehmste Endzweck.¹⁷³ Einander überlagernde Prozesse lassen sich auch in der Galerieaufstellung durch Mechel ausmachen, wo im ersten ‚normativen‘ Stock die historische Entwicklung innerhalb der regionalen Schule oder eines Œuvres gezeigt, während im zweiten ‚historischen‘ Stock die Kunst in ihrer „ganzen Entwicklung des Talents“¹⁷⁴ dargeboten wird.

Das „Wesen der Kunst“ würde nach Winckelmann in der Ausbildung eines regionalen oder nationalen Stils sichtbar werden, der jeder Kunstproduktion anhaften würde.¹⁷⁵ So wären jeder antiken Nation ihr spezifischer Stil und ihre Stilentwicklung, die sie von allen anderen unterscheidet, eigen. Diese überindividuelle Ausdrucksform einer Region oder Nation verbindet sich bei Mechel mit dem Begriff der Schule. In Winckelmanns historischem System war die Periodisierung umso stärker, je reicher die Kunstentwicklung einer Nation war. Die Sequenz der am meisten entfalteten griechischen Kunst wies vier Epochen auf: auf den „älteren Stil“, der hart und eckig war, folgte der „große“, eigentlich ideale Stil im 4. Jahrhundert v. Chr. und der „schöne“, fließende und graziöse Stil im 5. Jahrhundert v. Chr., bis schließlich der „Verfall“, kein Stil, einsetzte und die griechische Kunst abschloss. Dass Mechel in der historischen Entwicklung der niederländischen und der deutschen Kunst ebenfalls vier Epochen unterschied, die er in jeweils vier Zimmern in den beiden Flügeln des zweiten Stocks zeigte, mag dem Zufall der übernommenen Raumanzahl des Belvedere zuzuschreiben sein, stellt aber zumindest eine auffallende Parallele dar.

Auch die neuzeitliche Malerei umfasste bei Winckelmann vier Hauptphasen, deren Gesamtentwicklung trotz Höhen und Tiefen jedoch nicht als Qualitätssteigerung, sondern – negativ gewendet – als Niedergang beschrieben wird, den auch Künstler wie Raffael nicht aufhalten konnten.¹⁷⁶ Selbstredend thematisierte die Inszenierung der kaiserlichen Sammlung nicht den Verfall der Malerei. Da Mechel – für den zweiten Stock – eine Entwicklung von den primitiven Anfängen zur höchsten Vollendung deklariert, aber den eigentlichen normativen Höhepunkt den Œuvres von Rubens, Van Dyck und Teniers vorbehält, kann man darin wohl den spiegelverkehrten Winckelmannschen Modus erkennen.

¹⁷³ Winckelmann 1764, S. X.

¹⁷⁴ Mechel 1783, S. XVI.

¹⁷⁵ Décultot 2007, S. 20–23.

¹⁷⁶ Winckelmann 1764, S. 248: „Das Schicksal der Kunst überhaupt in neuern Zeiten ist, in Absicht der Perioden, dem im Alterthume gleich: es sind ebenfalls vier Haupt-Veränderungen in derselben vorgegangen, nur mit diesem Unterschiede, daß die Kunst nicht nach und nach, wie bey den Griechen, von ihrer Höhe herunter sank, sondern so bald sie den ihr damals möglichen Grad der Höhe in zween großen Männern erreicht hatte, (ich rede hier allein von der Zeichnung) so fiel sie mit einmal plötzlich wieder herunter.“

Die Anregung zur Auseinandersetzung mit dem Werk Winckelmanns dürfte Mechel sein Lehrer und Mentor Johann Georg Wille gegeben haben. Wille, der nach dem ersten internationalen Erfolg Winckelmanns, den *Gedanken über die Nachahmung*,¹⁷⁷ den Kontakt zum berühmten Autor gesucht und dessen nachfolgende französische Edition der *Geschichte der Kunst des Alterthums* substantiell unterstützt hatte, gilt als der eigentliche Vermittler der Ideen Winckelmanns in Frankreich.¹⁷⁸ Ihm dürfte Mechel auch den Kontakt zu Winckelmann verdanken, der 1766 zum Aufenthalt bei diesem in Rom führte. Mechel schloss dort enge Freundschaft mit Winckelmann und korrespondierte bis zu dessen Tod 1768 mit ihm.¹⁷⁹ In dem kontinuierlich geführten Briefwechsel erwähnt Winckelmann mehrmals die geplante neue und erweiterte Ausgabe der *Geschichte der Kunst des Alterthums*.¹⁸⁰ Winckelmann dachte zunächst aus verlagsrechtlichen Gründen – sein Dresdner Verleger Walther wollte zuerst die erste deutsche Auflage absetzen – an eine französische Ausgabe, weil auch die Übersetzung von 1766 nicht Winckelmanns Ansprüchen entsprach. Mechel sollte ihm dabei den Drucker vermitteln. Für seine Hilfe dankte er ihm wenig später: er wolle den Druck in Berlin persönlich überwachen.¹⁸¹ Die beschriebene Edition kam zu Lebzeiten Winckelmanns nicht mehr zustande, besagtes Manuskript führte Winckelmann auf seiner Rückreise von Wien, wo er – auf Vermittlung des Staatskanzlers Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg – von Kaiserin Maria Theresia empfangen worden ist, nach Italien mit sich. Nach Winckelmanns Ermordung 1768 in Triest gelangte eben dieses Material an seinen Erben Kardinal Alessandro Albani in Rom und von diesem an Kaunitz in Wien.¹⁸² Kaunitz ließ 1776 durch die Wiener Akademie und unter seinem Protektorat die zweite deutsche Edition der *Geschichte der Kunst des Alterthums* unter der Herausgabe von Friedrich Justus Riedel publizieren, zu deren Subskribenten Mechel zählte.¹⁸³

¹⁷⁷ Johann Joachim Winckelmann, *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, Dresden 1756.

¹⁷⁸ Elisabeth Décultot/Michel Espagne/ Michael Werner (Hgg.), *Johann Georg Wille, Briefwechsel*, Tübingen 1999. Vgl. auch Michel Espagne, *Die Verbreitung der deutschen Kultur in Frankreich zur Zeit der Aufklärung: Die Freunde des Johann Georg Wille und das Echo auf Winckelmann*, in: Édouard Pommier (Hg.), *Winckelmann. Die Geburt der Kunstgeschichte im Zeitalter der Aufklärung*, Stendal 1994, S. 71–93.

¹⁷⁹ Wüthrich 1956, S. 33–34.

¹⁸⁰ Johann Joachim Winckelmann; Leonhard Usteri (Hg.), *Winckelmanns Briefe an seine Freunde in der Schweiz*, Zürich 1779, Johann Joachim Winckelmann an Christian Mechel, S. 165 (8. April 1767), S. 174 (12. Mai 1767); S. 192–193 (8. August 1767); S. 202 (12. Dezember 1767), S. 206–207 (13. Jänner 1768).

¹⁸¹ Winckelmann; Usteri 1779, S. 99–105 (2. März 1768).

¹⁸² Winckelmann; Borbein/Gaehrtgens/Irmscher/Max Kunze 2009, Vorwort der Herausgeber, S. VIII.

¹⁸³ Im Verzeichnis der Subskribenten in der Wiener Edition der *Geschichte der Kunst des Alterthums* von 1776 wird Christian Mechel mit der Subskription für vier Exemplare angeführt. Vgl. Winckelmann; Borbein/Gaehrtgens/Irmscher/Max Kunze 2002, S. XXXIII.

4.6 Zur Ordnung aus chronologischer und nationaler Perspektive

Im Sinne einer historischen Perspektive und analog zu den Niederländern im zweiten Stock schreitet Mechel auch im gegenüberliegenden Flügel die Geschichte deutscher Malerei Raum für Raum gleichsam im Parcours ab,¹⁸⁴ und zwar chronologisch vom Ende des 13. Jahrhunderts bis zum späten 18. Jahrhundert: „Gemälde der ältesten Teutschen Meister“ im ersten Zimmer bis etwa 1580, „Gemälde der alten Teutschen Meister“ im zweiten bis etwa 1680, „Gemälde Teutscher Meister“ im dritten bis etwa 1740, „Gemälde der neuern Teutschen Meister“, also Zeitgenossen, im vierten und letzten Zimmer.¹⁸⁵

Die historische Rekonstruktion der deutschen Malerei in einer chronologischen Perspektive, wie sie Mechel in der Galerieaufstellung konzipiert hat, konnte sich auf keine Erfahrung berufen. Auch in keiner Graphiksammlung war eine derartige Zusammenstellung je versucht worden. Die Erkenntnisse der zeitgenössischen Fachliteratur, die theoretische Modelle und gegenstandsspezifische Methoden lieferte, blieben im Fall der deutschen Kunst meist in der historiographischen Tradition der Künstlervita verwurzelt – was im Prinzip eine chronologische Sichtweise voraussetzt, aber zu keiner Gesamtdarstellung deutscher Kunst führte, wie sie Mechel bahnbrechend in der Galerie veranschaulicht hat.¹⁸⁶

Eine Ausnahme bildete die kurze biographische Studie zu Lucas Cranach d.Ä. des Leipziger Universitätsprofessors für Altphilologie und Archäologie Johann Friedrich Christ.¹⁸⁷ Diese Biographie war 1726 als Teil eines projektierten Künstlerlexikons publiziert worden, das jedoch in seiner Gesamtheit nicht verwirklicht wurde. Auch für Christ gab das Schulmodell den geeigneten Rahmen vor, die künstlerische Entwicklung des Künstlers in eine allgemeine Kunstgeschichte einzuordnen. Dabei empfahl er nicht nur eine Einteilung nach Malerschulen, sondern forderte dezidiert die Unterscheidung zwischen deutscher und

¹⁸⁴ Zur Thematik dieses Kapitels möchte ich besonders auf das Dissertationsprojekt von Alice Hoppe-Harnoncourt hinweisen, das sich speziell mit der deutschen Schule der Malerei in der kaiserlichen Galerie um 1800 aus Sicht frühromantischer Strömungen und der Verbindung zur Wiener Akademie auseinandersetzt. Im Gedankenaustausch mit Alice Hoppe-Harnoncourt war für mich besonders aufschlussreich, wie sich – aus unterschiedlicher methodischer Hinsicht und thematischer Querverbindung – die zentrale Frage der ‚Bedeutung‘ der deutschen Schule einschätzen lässt.

¹⁸⁵ Mechel 1783, Grundriss.

¹⁸⁶ Zu nennen sind die Künstlerviten von: Matthias Quadt von Kinkelbach, *Teutscher Nation Herligkeit*, Köln 1609; Joachim von Sandrart, *L'Academia Todesca della Architectura Scultura et Pictura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675 sowie die früheste Monographie zu Dürer: Heinrich Conrad Arend, *Das Gedechniß der ehren eines deren vollkomnesten künstler seiner und aller nachfolgenden Zeiten*, Goslar 1728. Vgl. dazu: Karin Hellwig, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin 2005.

¹⁸⁷ Johann Friedrich Christ, *Leben des berühmten Lucas Cranach, als eine Probe und Auszug von dem Künstler-Lexico, welches Herr Cabinet-Secretarius Christ, laut der dritten Sammlung dieser Actorum pag. 20 zu ediren versprochen hat*, in: Fränkische Acta erudita e curiosa, Bd. 5, Sammlung Nr. VII, 1726, S. 338–355.

niederländischer Malerei, die sich selbst im renommierten *Recueil d'estampes* noch nicht durchgesetzt hatte. Für die deutsche Schule entwickelte Christ eine Einteilung in aufeinanderfolgende Epochen. Demnach heißen bei Christ die deutschen Künstler vom ausgehenden 15. Jahrhundert bis 1580 „die Aeltern“, bis 1680 „die Mittlern“ und von da an „die neuern Teutschen Künstler“. Übereinstimmende Zeitabschnitte finden sich auch bei der von Mechel vorgenommenen Periodisierung der deutschen Schule. Den Vorteil dieser Einteilung erklärt Christ damit, dass sie „zu Behuff der Kunst-Critique, so wohl als die fernern Subdistrictiones in die Schulen jeder Nation besonders Licht gibt.“¹⁸⁸

Dass die historische Konzeption Christs am Beispiel Cranach Resonanz gefunden hat,¹⁸⁹ zeigt sich noch eine Generationen später in Christian Ludwig Hagedorns 1755 erschienener *Lettre à un Amateur de la Peinture avec des éclairissemens historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux, qui le composent*,¹⁹⁰ die zwar mit der Absicht verfasst und publiziert worden war, die eigene Sammlung potentiellen Käufern bekannt zu machen, jedoch in ihrer inhaltlichen Ausweitung über die üblichen Verkaufskataloge hinausging.¹⁹¹ Methodisch basierte das Werk – in Anlehnung an Christ – auf einer Sammlung von Künstlerbiographien. Der „Brief an einen Liebhaber der Malerei“ war den „éclairissemens“ nur als eine Einleitung vorangestellt und enthielt eine Auflistung der Gemälde der Sammlung Hagedorns und knappe Angaben zu den in der Sammlung vertretenen Künstlern. Den weit größeren und maßgeblicheren Teil der Publikation machten die „éclairissemens“ aus, die sich aus biographischen Angaben zu Künstlern und stilkritischen Werkanalysen ihrer jeweiligen Œuvres zusammensetzten. In sogenannten „disgressions“ wurden auch zahlreiche Künstler beschrieben, die in Hagedorns Sammlung nicht vertreten waren, ihm aber für den Zusammenhang wichtig erschienen. Diejenigen Künstler, zu denen Hagedorn erstmals Auskünfte gab, wurden mit einem Sternchen versehen, jene, über die er Neues berichten konnte, mit zwei. Speziell zur Deutschen Schule finden sich die meisten „disgressions“ und Zusätze.

¹⁸⁸ Christ 1726, S. 339–340.

¹⁸⁹ Auf die Bedeutung Christs, der durch die ausschließliche Hervorhebung Winckelmanns unterschätzt wurde, verweist u. a. Wilhelm Waetzold, *Deutsche Kunsthistoriker von Sandrart bis Rumohr*, Bd. 1, Leipzig 1921, S. 43ff.

¹⁹⁰ Christian Ludwig Hagedorn, *Lettre à un Amateur de la Peinture avec des éclairissemens historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux, qui le composent*, Dresden 1755.

¹⁹¹ Zu Hagedorn: Claudia Susannah Cremer, *Hagedorns Geschmack. Studien zur Kunstkennerschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert*, Bonn 1989; Pascal Griener, *La connoisseurship européenne au service de la création artistique allemande: le lettres de Christian Ludwig von Hagedorn (1755)*, in: *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle*, Lille 2002, S. 333–352.

Dem erkennbar zentralen Anliegen einer Aufwertung und Anerkennung deutschen Kunstschaffens versuchte Hagedorn in zweierlei Weise entgegenzukommen: zunächst durch die Ausarbeitung einer historischen Rekonstruktion der deutschen Schule, die – analog zur italienischen Kunst – eine Kontinuität in der Entwicklung von den ersten Anfängen neuzeitlicher Kunst bis in die Gegenwart aufweist. So stellt Hagedorn den eigentlichen „eclairissemens“ zu den meist zeitgenössischen deutschen Künstlern einen umfassenden Überblick über die „Anciens peintres allemands. Et principalement de ceux qui ont gravés en petit“¹⁹² voran und fügt ihnen gegen Ende seiner Studie ein kurzes Kapitel zu deutschen Kunstakademien ein, wobei die Künstler der Wiener Kunstakademie besonders hervorgehoben wurden.¹⁹³

Die historische Darstellung einer eigenständigen deutschen Malerschule stellte im späten 18. Jahrhundert weitestgehend ein Desiderat dar, das sich mit dem Gemeinplatz begründete, die deutsche, insbesondere die alte deutsche Kunst mit dem sogenannten „goût gothique“ gleichzusetzen. Die Überwindung des „gotischen Geschmacks“ bildete daher das Kernproblem beim Versuch, die deutsche Kunst in ihrer Bedeutung zu heben. Zwar räumte Hagedorn den italienischen Künstlern eine schnellere Abkehr vom gotischen Geschmack ein, führte aber einige exemplarische Gegenbeispiele an: es hätten die Stiche von Georg Pencz den „vrai goût de Raphael“¹⁹⁴, die profunde Kenntnis der Anatomie in der Zeichnung des Heinrich Aldegrever wiederum die Perfektion Michelangelos.¹⁹⁵

Die Tatsache, dass viele der deutschen Künstler der kaiserlichen Sammlung bei Hagedorn entweder das erste Mal oder mit neuen Kenntnissen genannt worden sind, und der Umstand, dass das Werk in deutschen und Schweizer Künstlerkreisen große Resonanz gefunden hat,¹⁹⁶ lassen vermuten, dass sich auch Mechel in seiner Eigenschaft als Verleger mit den *eclairissemens* auseinandergesetzt hat. Die beiderseitige Betonung des patriotischen Moments und die damit verbundene Hypothese einer deutschen Schule, die nach der Überwindung des gotischen Geschmacks kontinuierlich zur Meisterschaft aufsteigt, verweisen auf analoge Interessen, die in der Aufstellung der deutschen Schule durch Mechel zur Anwendung kamen.

¹⁹² Hagedorn 1755, S. 138–157.

¹⁹³ Hagedorn 1755, S. 323.

¹⁹⁴ Hagedorn 1755, S. 139–140.

¹⁹⁵ Hagedorn 1755, S. 143.

¹⁹⁶ In der Schweiz wurden die *eclairissemens historiques* von Johann Rudolph Füssli vereinzelt als Quelle für sein 1763 erschienenes *Allgemeines Künstler-Lexicon* benutzt, vgl. Cremer 1989, S. 216.

Es wird die deutsche Kunst im zweiten Stock des Belvedere mit den Worten eingeführt: „Hier sind die Beweise was unsere fleißigen unermüdeten Väter in der Kunst gethan haben.“¹⁹⁷ Diese „Beweise“ liefert Mechel auf bemerkenswerte Weise: Er stellt an den Beginn der Chronologie der deutschen Schule ein Altar-Triptychon eines gewissen Thomas von Mutina, heute als der italienische Künstler Tommaso da Modena (1325–1379) bekannt, und datiert es auf 1297. (*Rekonstruktion 71*) Seinem Dafürhalten nach war das Werk das erste Beispiel für Ölmalerei. Mechel übersetzt irrtümlicherweise die lateinische Ortsbezeichnung „Mutina“ mit Muttersdorf, einer Ortschaft in Böhmen.¹⁹⁸ In Zusammenhang mit dieser produktiven Fehleinschätzung steht Gotthold Ephraim Lessings bekanntes Werk *Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Presbyter* (1774), der in der mittelalterlichen Handschrift eben des Theophilus Presbyter eine Anleitung zur Herstellung von in Leinöl aufgelösten Farben fand.¹⁹⁹ Wie Alice Hoppe-Harnoncourt rekonstruieren konnte, untersuchte – angeregt durch Lessings Schrift – der Professor für Universal- und Literaturgeschichte Franz Lothar von Ehemant dieses Bild aus Schloss Karlstein bei Prag und weitere Gemälde von Theoderich von Prag sowie Nikolaus Wurmser und kam mittels eines „Geheimrezepts“ eines gewissen Restaurators Kastner zum Schluss, dass es sich um „wahre Oelgemälde“ handle. Nicht nur Mechels Interesse war damit geweckt; Kaiser Joseph II. ordnete – wohl aufgrund der Anregung von Kaunitz – die Überführung der Bilder nach Wien an.²⁰⁰ Nach einer ersten offiziellen Untersuchung in der Akademie, die die These Ehemants zu bestätigen schien, kamen die Bilder 1780 unter großer Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit in die Galerie. Hilchenbach berichtete 1781 enthusiastisch: „In keiner Galerie sah man noch diesen Pinsel; in keinen älteren Kunstdenkmälern las man die Nahmen Mutina, Wurmser und Theodericus; nirgends redete man noch in unserem Vaterland entschieden von wirklich vorhandenen Oelgemälden aus dem dreyzehnden und vierzehnden Jahrhundert. – Hier sind nun die Proben, hergeschafft vom Schlosse Karlstein aus Böhmen, beurkundet aus den Archiven des Landes; und wie die von mehreren Künstlern in Gegenwart des Fürsten von Kaunitz gemachten

¹⁹⁷ Mechel 1783, S. XVI.

¹⁹⁸ Zur Geschichte der Karlsteiner Bilder sehr ausführlich: Alice Hoppe-Harnoncourt, *Geschichte der Restaurierung an der k.k. Gemäldegalerie, 1. Teil: 1772–1828*, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Bd. 2, 2001, S. 148–151. Und: Hoppe-Harnoncourt (im Druck).

¹⁹⁹ Gotthold Ephraim Lessing, *Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Presbyter*, Braunschweig 1774.

²⁰⁰ Betreffend Karlstein die Akten vom 2. April 1780, 7. April 1780, 19. April 1780, 25. April 1780 in ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie D, Karton 112, Cahier 3, Beilagen zu Akt Nr. 1102 ex 1901 (liegen in Akt Nr. 2208 ex 1901), unfol.; Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 77; Engerth 1886, Bd. 3, S. 281. Dazu: Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 148–151.

Proben es zeigten – wie der Augenschein jeden es lehren kann, unwidersprechliche Anwendung des Oels.“²⁰¹

Dass in der ausführlichen Beschreibung der vermeintlichen Ölmalereien in der französischen Fassung des Galeriekatalogs Franz Lothar von Ehemant von Mechel mit keiner Silbe erwähnt wurde, ist wohl darauf zurückzuführen, dass Mechel vor allem eigene Interessen zu deponieren versuchte. Mit der als eigene Forschung zum Ausdruck gebrachten Entdeckung gedachte Mechel die These Lessings zu stützen, dass die Ölmalerei älter sei als – wie bisher angenommen – die der Van Eycks.²⁰² Mechel suchte deswegen den brieflichen Kontakt zu Lessing und plante, dessen Manuskript zusammen mit einer eigenen Studie zu den Karlsteiner Bildern zu publizieren.²⁰³

Mechels – oder Ehemants – Hypothesen stellten sich alsbald als unhaltbar heraus. So berichtet Luigi Lanzi, nicht ohne Seitenhieb auf den „minder kundigen“ Mechel, der sich durch Harze und Eigelb, die den in Öl gemalten Gemälden sehr nahe kamen, täuschen ließ, dass Giacomo Conte Durazzo ihm 1793 in Venedig versicherte, dass in Wien – wiederum auf Anordnung von Kaunitz – eine Untersuchung des Bildes von Tommaso da Modena stattgefunden hat, in der eindeutig festgestellt wurde, dass „keine Spur von Öl vorhanden sei, vielmehr sei das Gemälde mit sehr feinen mit Eigelb, oder Eiweiss gemischten Harzen gemacht, wie man dies auch von anderen alten Werken behaupten müsse.“²⁰⁴ Die Aufstellung der Karlsteiner Bilder hatte für Mechel aber vorerst ihren Sinn und Zweck erfüllt: Als Darstellung der Anfänge der Ölmalerei vorgeführt, verbindet sich mit der Aufstellung der

²⁰¹ Karl Wilhelm Hilchenbach, *Kurze Nachricht von der kaiserl. Königl. Bildergalerie in Wien und ihrem Zustande im Jenner 1781*, Frankfurt 1781, S. 18.

²⁰² Mechel 1784, S. VII: „La découverte importante de ces anciennes peintures confirme l’opinion que le savant Professeur Lessing avoit déjà exposée en 1774 dans un petit ouvrage imprimé à Brunswick sur l’Ancienneté de la peinture à l’huile, dans lequel il soutenoit avec beaucoup d’érudition que cette invention devoit être antérieure au siècle des van Eyck. Or, comme il est incontestable, d’après les examens rigoureux accompagnés d’essais chymiques faits en présence de plusieurs Artistes et Amateurs, que les tableaux dont nous avons parlé sont peints à l’huile, la conjecture de Lessing, qui parut alors si hasardée, est maintenant vérifiée de la manière la plus authentique.“

²⁰³ Ein Entwurf zu dieser Studie Mechels in Form eines Briefes an Lessing wurde von Antiquar Weigel 1845 ausgeschrieben: Rudolf Weigel, *Kunstlager-Catalog*, Abt. 17, Nr. 14710, Leipzig 1845: „Nachricht von uralten Ölgemälden aus dem 13. und 14. Jahrh. (im kgl. Schloss von Karlstein in Böhmen, aus den Zeiten Karls IV.) als eine Beilage zu Herrn Lessings Abhandlung vom Alter der Ölmalerey, welche in Braunschweig 1744 erschienen. In einem Schreiben an gedachten Verfasser von Chr. von Mechel 1780. Original Ms. von 22 Folioseiten.“ Zit. nach Wüthrich 1956, S. 165.

²⁰⁴ Lanzi 1809, S. 70: „Oltre la cera si faceva uso in antico di certe gomme e di rossi d’uovo che facilmente ingannano i men periti; tanto si avvicinano i quadri così dipinti a’ quadri dipinti con poco olio, siccome osservò nella pittura Veneziana il Sig. Zanetti (p. 20), e l’analisi della pittura di Tommaso da Modena lo ha confermato a meraviglia. Deggio tal notizia al fu sig. conte Durazzo, che nel 1793 in Venezia mi assicurò che mentr’ era in Vienna ne vide fare l’esame da più periti, per comando e in presenza del sig. principe Kawnitz; e che il voto concorde di que’ professori era stato non trovarsi quivi segno di olio, ma che quella pittura fu fatta con finissime gomme impastate con rossi o con chiara d’uovo, e lo stesso giudizio dover formarsi di simili opere degli antichi.“

„Ältesten Teutschen Meister“ naturgemäß auch ein gesteigerter Prestigewert der „Geschichte Teutscher Malerei in ganzem Umfange“. Dies gestattete nicht nur eine historische Rekonstruktion der deutschen Malerei, sondern nimmt die Kontinuität einer Deutschen Schule vom Ende des 13. Jahrhunderts bis in das späte 18. Jahrhundert an, wobei es Mechel verstand, die Erfindung der Ölmalerei mit der Überwindung des Gotischen gleichsam gleichzusetzen.

Dass die Episode der Entdeckung des Werks Thomas' von Mutina und die historische Rekonstruktion einer deutschen Schule in der französischen Fassung, dem *Catalogue des Tableaux de la Galerie Imperiale e Royale de Vienne*, viel nachdrücklicher ausgeführt war als in der deutschen, ist ein Hinweis darauf, dass Mechel versuchte, das internationale Interesse auf die deutsche Kunst zu lenken. Damit trug er dem Umstand Rechnung, dass – unter anderen durch Winckelmann und Hagedorn – etwa ab der Jahrhundertmitte in Frankreich der deutschen Kunst und Kultur verstärkte Beachtung gewidmet wurde. Michel Espagne hat in diesem Zusammenhang darauf verwiesen, dass die deutschen Aufklärer zu ihrem Kulturbewusstsein, zur „ästhetischen Bejahung einer deutschen Nation“, erst über die Anerkennung des Phänomens Winckelmann in Frankreich fanden.²⁰⁵

Der Katalog, das *Verzeichniß*, sollte ursprünglich durch einen *Catalogue raisonné* ergänzt werden. Mechel selbst verweist im „Vorbericht“ darauf: „Wünschet nun ein Liebhaber sich mehr umzusehen, nähere Kentnisse zu nehmen, und der Biene gleich sich an das Interessanteste zu wenden, so findet er hier eine kleine Leitung darum, daß die seltensten Stücke mit einem Sternchen * bemerkt sind. Dieses Sternchen bezieht sich auf einen zukünftigen Catalogue raisonné. In diesem Catalogue kann sodann die merkwürdige Geschichte dieser Sammlung, oder welches wegen der engen Verbindung eben so viel ist, die Geschichte teutscher Kunst im ganzen Umfange, behandelt und da sowohl, als bey Beschreibung der seltenen Stücke, die vielen Bemerkungen, die bald die Kunst bald die blosse Geschichte angehen, mitgetheilt werden. Wenige Sammlungen bieten dazu ein so reiches Feld dar.“²⁰⁶ Im analogen Zitat der französischen Ausgabe spezifiziert Mechel sein Vorhaben dahingehend, dass er einen „Catalogue raisonné et systématique“ mit begleitenden Stichen der besten Gemälde planen würde.²⁰⁷ Die Verknüpfung der Sammlungsgeschichte oder – „welches wegen der engen Verbindung eben so viel ist“ – der Geschichte deutscher Kunst mit der „neuen Manier nach chronologischer Ordnung oder der Abfolge der Meister“ verbindet

²⁰⁵ Espagne 1994, S. 71–93.

²⁰⁶ Mechel 1783, S. XVIII.

²⁰⁷ Mechel 1784, S. XXIX–XXX.

die Geschichte des habsburgischen Kaiserhauses samt seinem durch Generationen tradierten Kunstbesitz mit den patriotischen Momenten einer nationalen Kunstgeschichte.

4.7 Zur Rezeption der Mechel-Galerie

Unmittelbar nach Bekanntwerden der Neuaufstellung der kaiserlichen Galerie 1781 setzte eine heftige Kontroverse um die neue Ordnung ein, die im Wesentlichen von drei Parteien bestimmt wurde: Eine, die das ältere, zur Sehgewohnheit gewordene und als ästhetisch ansprechender empfundene Arrangement von verschiedenen Schulen und unterschiedlichen Meistern zurück forderte; eine weitere – besonders im Freundeskreis Mechels anzusiedelnde –, die die streng klassifizierende Anordnung der Gemälde nach Schulen und chronologisch-historischen Gesichtspunkten befürwortete; und schließlich die dritte, die – im Vorgriff auf die Romantik –, eine idealisierende Kunstauffassung vertrat und eine Hängung nach rationalistischen Vorgaben ablehnte.

Den Auftakt gaben zwei entgegengesetzte Kommentare – einer aus dem pro-, einer aus dem contra-Mechel-Lager –, die in kurzer Abfolge in derselben Zeitschrift, dem *Deutschen Museum*, veröffentlicht wurden: Es sei die kaiserliche Sammlung – so ein anonymes Kritiker – im Gegensatz zur sogenannten „Augenweide“ der Dresdener Galerie „um den Charakter einer Galerie gebracht und zu einer Bildermusterkarte reduziert“ worden; sogar von „Galeriemord“ wurde gesprochen.²⁰⁸ Darauf reagierte Johann Karl Wezel unmittelbar: es habe – im Gegenteil – die Galerie aufgrund ihrer klaren Ordnung „den Charakter einer Gallerie unstreitig mehr erlanget, als verloren“, sie sei, so formulierte er, „eine anschauliche Geschichte des menschlichen Geistes.“²⁰⁹ Die Kontroverse drehte sich um die Frage, ob die Galerie der Ausbildung des künstlerischen Geschmacks dienen oder ein „Lehrgebäude“ (Winckelmann) zur Erlangung von Kenntnissen der Kunstgeschichte sein solle.

Es ging um eine Wissensordnung, die sich – je nach Ausrichtung – an verschiedene Publikumsschichten wandte. Friedrich Nicolai fasste in seiner *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781* die ganze Diskussion pointiert zusammen – nicht

²⁰⁸ Anonym, *Fortsetzung der Gedanken über den Zustand der Künste in Sachsen, bei Gelegenheit der Ausstellung vom Jahr 1781*, in: *Deutsches Museum*, Bd. 2, 1782, S. 254: „Mit wahrer Betrübnis habe ich gesehen, wie man diese vortrefliche Samlung, ich weiß nicht, ob aus Gewinsucht, oder Neuerungssucht um den Charakter einer Gallerie gebracht und zu einer Bildermusterkarte reduziert hat. Welch ein Einfall! Herr Roos [sic!] und der bekante Kunsthändler van Mecheln werden für die Thäter dieses Galleriemord ausgegeben; ob es wahr ist, weiß ich nicht. Von letzterem hat man michs gewiß versichert.“

²⁰⁹ Wezel 1783, S. 182–185.

ohne am Ende klarzustellen, dass er die Mechel'sche Aufstellung präferierte: „Die meisten Künstler meinen, man könne bessere Wirkung erwarten, wenn Gemälde mehrerer Art untereinander gemischt sind, so dass eins das andere hebe. Man kann zugeben, dass jede Art der Zusammenstellung ihren Vortheil hat. Vielleicht aber ist es nicht so lehrreich, wenn manchem Gemälde durch die Zusammenstellung mit ganz fremden Arten ein scheinbarer Werth beygelegt wird, als wenn man Stücke von einerley Manier zusammen stellt, so daß jedes in seiner Art für das erkannt wird, was es ist.“²¹⁰ Dass man die Werke eines Meisters oder eines Schülers und seines Lehrers miteinander vergleichen kann, erschien Nicolai lehrreicher, als dass man „z. B. ein helles Gemälde gegen ein dunkles setzet, um eins durch das andere zu heben.“²¹¹ Es sei besser: „[...]“, wenn man mehrere Gemälde eben derselben Schule und eben desselben Meisters nebeneinander betrachten und gleichsam bey der Betrachtung von eben der Manier ausgehen kann, mit der der Maler gemalt hat, so wird die wahre Kenntnis und die innige Empfindung der Kunst sehr gewinnen; und dieses ist doch wohl der hauptsächlichste Zweck einer großen Gemäldesammlung, nicht aber vorübergehende Augenbelustigung. Wenn die Anordnung der Gallerie zu Wien jene vorzüglich befördern kann, so ist sie wohl für sehr zweckmäßig zu achten.“²¹²

In Bezug auf die Galerieordnung durch Mechel wurde von Nicolai jener Wandel angesprochen, dem die wissenschaftliche Methode des Vergleichens unterlag. Die Neuerung setzte sich zunächst in den klassifizierenden Verfahren der Naturwissenschaft etwa eines Carl von Linné durch und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch in jenen Gegenstandsbereichen, die sich in späterer Folge zu den Geisteswissenschaften ausbilden sollten. Das Vergleichen bei Linné basierte in erster Linie auf der Bildung von Identitäten, um ein Werk zu klassifizieren und zu systematisieren. Unter diesen Kriterien gewann auch der Vergleich im Bereich der Kunst eine neue Perspektive: Es ging nicht mehr um die Intention (wie in Dresden), Vergleiche zwischen unterschiedlichen Kunstwerken so anstellen zu können, dass sich die besonderen stilistischen Merkmale des einzelnen Bildes differenzieren (was den Künstler schult), sondern der vergleichende Blick richtete sich auf die stilistischen oder formalen Gemeinsamkeiten der Gemälde, um sie einem Meister, einer Schule oder einer Epoche zuordnen zu können.²¹³ Um noch einmal mit den Worten Friedrich Nicolais zu sprechen: „Der Geist ist in mehrerer Ruhe, wenn er Gegenstände von mancherley Art

²¹⁰ Nicolai 1784, S. 498.

²¹¹ Nicolai 1784, S. 498.

²¹² Nicolai 1784, S. 500–501.

²¹³ Vgl. Meijers 1995, S. 104–124.

überstehet, als wenn er durch Gegenstände von mancherley Art zerstreuet wird. Noch mehr öffnet sich das Feld zu lehrreichen Betrachtungen, wenn man ähnliche Dinge, die doch von verschiedener Art sind, betrachtet.“²¹⁴

Das neue Paradigma naturwissenschaftlicher Forschung, die Systematisierung nach formalen Gemeinsamkeiten, wurde zunächst über einen längeren Zeitraum von Kunstkennern in graphischen Sammlungen – zum Beispiel im *Recueil d'estampes* in der Konzeption Pierre-Jean Mariettes – erprobt, bevor Christian Mechel den programmatischen Schritt setzte und dieses Ordnungsmodell auf die kaiserliche Gemäldegalerie übertrug. Die Akzeptanz der Mechel-Galerie war absehbar nicht in Künstler-, sondern in Kennerkreisen groß, die aufgrund ihrer Studien in Stichsammlungen mit der neuen Methode vertraut waren.

In die entgegengesetzte Richtung geht die philosophisch fundierte Kritik von Joseph Sebastian Rittershausen in den *Betrachtungen über die kaiserliche königliche Bildergalerie zu Wien* aus dem Jahr 1785.²¹⁵ In Form einer Gegenschrift zum *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien* entwarf Rittershausen eine idealisierte Kunstauffassung, die – im Vorgriff auf die Romantik – als Ablehnung und Überwindung des rationalistischen Ansatzes von Mechel gelesen werden kann.

Rittershausen wandte sich in den *Betrachtungen* gegen die vorrangige Wertung des Kunstwerks nach Maßgabe einer Geschichte der Kunst. In der Mechel-Aufstellung, in der vor allem das Wissen um die Kunstgeschichte vermittelt werden sollte, wurden – insbesondere im zweiten Stock – die Gemälde unweigerlich als historische Artefakte relativiert und eine qualitativ urteilende Betrachtung der Kunstwerke hintangestellt. Diese durchgängige Historisierung der Galerie wurde von Rittershausen zunächst mit dem Argument zurückgewiesen, dass die gleichzeitig angestrebte Vollständigkeit innerhalb der einzelnen Schulen niemals erreicht werden könne, da der in einer Sammlung vorhandene Bestand nur eine „stropirte [fragmentarische] Geschichte der Kunst“²¹⁶ zulassen würde. Eine Hängung wie die von Mechel, in der versucht wurde, die Geschichte der Kunst darzustellen, hatte notwendigerweise ihre ganze Entwicklung im Blickfeld. Die Kunst wurde – theoretisch – von ihrer Gesamtheit her erfasst, systematisiert und klassifiziert – was in der praktischen Umsetzung, zum Beispiel mit dem vorhandenen Sammlungsbestand der kaiserlichen Galerie, zu Differenzen, Mängel und Lücken in der Hängung führen musste.

²¹⁴ Nicolai 1784, S. 498.

²¹⁵ Joseph Sebastian Rittershausen, *Betrachtungen über die kaiserliche königliche Bildergalerie zu Wien*, Bregenz 1785.

²¹⁶ Rittershausen 1785, S. 89.

Konkret hatte dies zur Folge, dass Mechel bei jenen Malerschulen, die in der Sammlung nur mangelhaft vertreten waren, zwischen die Originale zweitrangige Werke oder Kopien hängte, um die ganze Malerschule in einer kontinuierlich chronologischen Reihe plausibel und ohne Lücken zu dokumentieren.²¹⁷ Man habe, so Rittershausen, wegen der unterschiedlichen Formate der nach Chronologie gehängten Gemälde, öfters „falsche Standpunkten, die Entfernung betreffend“ einnehmen müssen. Auch sei ein strukturell bedingtes Missverhältnis zwischen Ordnungssystem und räumlicher Organisation eingetreten; Rittershausen schreibt: „[...] vor ungeheuren Altbarblättern in kühnstem Stil gemalen kann ich etwa einige Schritte zurücktreten: dahingegen die kleinsten Niederländer wegen dem gewaltigen Raum des Saals, worinn sie hangen, sich ganz dem Auge verlieren.“²¹⁸

Der notgedrungenen Schwierigkeiten, die sich aus der Diskrepanz zwischen dem festgelegten Bestand an Sammlungsobjekten und dem darauf angewandten neuen Konzept ergaben, war man sich auf Seiten der Befürworter der Mechel-Galerie durchaus bewusst, jedoch hatten sie gegenüber dem innovativen und neuen Aspekt einer „sichtbaren Geschichte der Kunst“ eine nur nachrangige Bedeutung: „Noch weniger fallen, nach vollendeter Aufstellung der Bilder, die mannigfaltigen Schwierigkeiten ins Auge, die bey der Eintheilung und Anordnung derselben unvermeidlich sind, und seine Unternehmung um so viel mehr treffen mußten, da er sich nicht an den gewöhnlichen allgemeinen Abtheilungen begnügte, sondern zugleich auf eine chronologische Zusammenstellung der älteren Meister Rücksicht nahm: Ein Gedanke, der auf diese Art noch nirgends ausgeführt worden, und gerade das Vorzüglichste dieser Sammlung aufs anschaulichste darstellt.“²¹⁹

Rittershausen dagegen konnte nicht umhin, die empfindlichen Qualitätseinbußen in der von Mechel getroffenen Gemäldeauswahl zu beklagen. Die „historische Kenntnis“ dürfe nicht – so Rittershausen – zum Selbstzweck der Aufstellung werden, die Gemälde sollten über ihre kunstgeschichtliche Bedeutung hinaus „nach dem Zweck geordnet seyn, wegen welchen die Mählerey selbst in der Welt ist. Zur Empfindung des menschlichen Herzens, wenn sie je philosophisch geordnet wären.“²²⁰ Stand bei Mechel die Vermittlung kunsthistorischen Wissens im Mittelpunkt des Interesses, „in welcher der Wißbegierige froh ist, Werke aller Arten und aller Zeiten anzutreffen, nicht das Gefällige und Vollkommene allein“²²¹, so ging

²¹⁷ Rittershausen 1785, S. 94.

²¹⁸ Rittershausen 1785, S. 92.

²¹⁹ Hilchenbach 1781, S. 39.

²²⁰ Rittershausen 1785, S. 89.

²²¹ Mechel 1783, S. XI-XII.

es Rittershausen um die „sittliche“ Vervollkommnung durch die Kunst: „Man muss immer voraussetzen und bedenken, daß die schönen Künste, wie die schönen Wissenschaften, nicht bloß zum Vergnügen, sondern der Sittlichkeit wegen da seyen: daß ihr großer Endzweck seye, unseren Willen durch süße Gewalt zu leiten; unsern Leidenschaften eine richtige Wendung zu geben; unsere Herzen mit einer Blumenkette zu umschlingen und zur Tugend zu lenken.“²²² Rittershausens Anliegen waren von einem pädagogischen Impetus getragen: die Kunst hatte einen moralischen Auftrag und diente dazu, „seinen Geschmack zu erhöhen und in seinem Herzen edlere Triebe zu erwecken.“²²³ Empathie und Einsicht in die Schönheit und Vollkommenheit des einzelnen Kunstwerks wären nach Ritterhausen die Voraussetzungen für die wahre Malereibetrachtung; reines Faktenwissen und die Relativierung der Kunst ihr Gegenteil.

Die Abwendung der „historischen Kenntnis“²²⁴ und die Hinwendung zu einer idealisierten und empathischen Kunstauffassung, in deren Zentrum die ästhetische Wirkung des Kunstwerks steht, verweist bereits auf den neuen Entwurf der Ästhetik in der Romantik. Zugleich zeichnet sich mit der Einfühlung in ein einzelnes Kunstwerk eine Tendenz ab, die – zu Ende gedacht – den Bezug zu einem anderen Kunstwerk überhaupt verwirft. Streng genommen verbietet die „Empfindung des menschlichen Herzens“²²⁵ jegliche Relativierung, die der Vergleich eines Kunstwerks mit einem anderen mit sich bringt. Diese Konsequenz führte etwas später zu dem berühmten Ausspruch Wilhelm Heinrich Wackenroders: „Vergleichung ist ein gefährlicher Feind des Genusses; auch die höchste Schönheit der Kunst übt nur dann, wie sie soll, ihre volle Gewalt an uns aus, wenn unser Auge nicht zugleich seitwärts auf andere Schönheit blickt.“²²⁶ Damit wird nicht nur das eigentliche Grundprinzip der Kennerschaft, das vergleichende Sehen, in Frage gestellt, sondern auch jede Konzeption einer Gemäldehängung, die auf den Beziehungen zwischen den Kunstwerken aufbaut. Diesem Widerspruch versuchte Rittershausen mit der Idee einer Gemäldeordnung nach dem Prinzip einer „Gradation“²²⁷ der Gemälde bis zur Vollkommenheit beizukommen. In Ergänzung zur

²²² Rittershausen 1785, S. 55.

²²³ Rittershausen 1785, S. 55: „[...] nicht nur das Gedächtniss bloß mit historischen Kenntnissen zu bereichern, seinen Kopf mit einer Menge fremder Namen und Manieren auszufüllen: sondern seinen Geschmack zu erhöhen und in seinem Herzen edlere Triebe zu erwecken.“

²²⁴ Rittershausen 1785, S. 89.

²²⁵ Rittershausen 1785, S. 89.

²²⁶ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin 1797, S. 124. Vgl. zu dieser Thematik: Michael Eggers, *Zur Epistemologie des Vergleichs in der deutschen Ästhetik um 1800*, in: Ulrich Johannes Schneider, *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*, Berlin 2008, S. 627–636.

²²⁷ Rittershausen 1785, S. 84: „Endlich sollten die Namen der ‚Hauptfächer‘ oben an den Thoren, die ‚Nebenfächer‘ durch große Titel an den Wänden angemacht werden, wie in wohl eingerichteten ‚Büchersaelen‘

Mechel'schen Hängung nach Schulen und Chronologie schlägt er eine zusätzliche Differenzierung nach malerischen Stil Kategorien („Zeichnung: Färbung: Geistesausdruck: Anordnung“²²⁸) und Bildgattungen („Stilleben: Landschaft: Bildniß: Geistesausdruck: Allegorie“²²⁹) vor. Sein Sammlungsideal war nicht die chronologische Reihe eines als komplett vorausgesetzten Systems, sondern die überzeitliche Folge einzelner Stufen zur ästhetischen Vollkommenheit, die nach Stil Kategorien und Bildgattungen eingeteilt war und sich auf das einzelne Kunstwerk bezog.

In Vorwegnahme sei gesagt: Im Anschluss an Mechel, nach Wiederübernahme der Galerie, wird Joseph Rosa sich tendenziell, in Rücksicht auf eine Vervollkommnung und Qualitätssteigerung der ausgestellten Werke, den Standpunkten Joseph Rittershausens annähern. In den Grundsätzen jedoch wird er das von Mechel einmal entworfene Ordnungsmodell für die kaiserliche Galerie annehmen und weiterentwickeln.

die Fächer der Wissenschaften, dass derjenige, der kein Kenner ist, schnell einen klaren Begriff von der Gradation der Kunst erhält: aber die Schilde an dem Rahm sollten weg bleiben, und doch die Namen der Meister niemanden aufgedrungen werden.“

²²⁸ Rittershausen 1785, S. 78.

²²⁹ Rittershausen 1785, S. 78.

5. EXKURSE: DIE GROßEN SYSTEMATISIERUNGSPROJEKTE IN WIEN

Nahezu zeitgleich zur Mechelschen Neuaufstellung der kaiserlichen Galerie kamen in Wien um 1780 drei große Ordnungsprojekte zur Durchführung: die Erstellung des sogenannten „Josephinischen Zettelkatalogs“ der kaiserlichen Hofbibliothek in Wien, der Aufbau der Druckgraphiksammlung Albert von Sachsen-Teschens und die Wiener Edition von Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Anhand der verschiedenen Systematisierungsmethoden dieser drei Projekte lassen sich Begriffe, Kategorien, Methoden und Konzepte der Rationalisierung und Verwissenschaftlichung von Sammlungen ausmachen, die auch in der Mechelschen Galerie direkt oder indirekt zur Anwendung kommen: die Analogiesetzung von Galerie und Bibliothek, das Modell der Malerschulen, die stilistische Entwicklung der Kunst, die Geschichte der Kunst und die nationale Kunstgeschichte.

5.1 Ordnen: Der *Josephinische Zettelkatalog*

„Eine solche grosse öffentliche, mehr zum Unterricht noch, als nur zum vorübergehenden Vergnügen, bestimmte Sammlung scheint einer reichen Bibliothek zu gleichen, in welcher der Wißbegierige froh ist, Werke aller Arten und aller Zeiten anzutreffen, nicht das Gefällige und Vollkommene allein, sondern abwechselnde Kontraste, durch deren Betrachtung und Vergleichung (den einzigen Weg zur Kenntnis zu gelangen) er Kenner der Kunst werden kann“²³⁰
(Christian Mechel 1783)

Mit Bezug auf diese Bibliotheksmetapher hält ein zur Mechel'schen Neuaufstellung zeitlich parallel laufendes, bemerkenswertes Wiener Systematisierungsprojekt einige Denkanstöße bereit: 1780 bis 1781 entstand in der Wiener Hofbibliothek unter der Leitung von Gottfried

²³⁰ Mechel 1783, S. XI-XII.

van Swieten der erste Zettelkatalog einer Bibliothek.²³¹ Der sogenannte „Josephinische Katalog“ wird noch heute in der Österreichischen Nationalbibliothek in 205 Kapseln mit 300.000 Zetteln aufbewahrt.

1787 erinnerte der Direktor der Hofbibliothek Gottfried van Swieten an die Beweggründe, die die Transaktion 1780 in Gang gesetzt hatten: Die Hofbibliothek war, so van Swieten, nicht eine einzige, einheitlich organisierte Bibliothek gewesen, sondern ein „Aggregat vieler kleinerer einzelner Büchersammlungen, die ihr nach und nach einverleibt wurden, [...] von welchen nur einzelne mehr oder minder genaue Verzeichnisse vorhanden waren.“²³² Deshalb hatte bereits sein Vater Gerard van Swieten zur Erfassung des gesamten Bücherbestands von 1766 bis 1772 alle Inventare zu einem 17-bändigen „Universalrepertorium“ zusammengefasst. Allerdings konnte dieses, so van Swieten weiter, „nicht alles leisten, was Kenner und Kritiker von einem vollständigen Kataloge zu fordern berechtigt sind; es war ein Kind des dringenden Bedürfnisses, es konnte nichts besseres, und genaueres aufsammeln, als seine Bestandteile, die nicht immer von der besten Gattung waren, enthielten, und das damalige Personale war nicht zahlreich genug, um die Sache nach ihrer ganzen Ausdehnung angreifen zu können.“²³³ Zwar gelang durch das *Universalrepertorium* eine ungefähre Erfassung der Buchbestände, jedoch fehlten die wesentlichen Voraussetzungen zur uneingeschränkten Nutzung der Bibliothek: eine systematische Ordnung und eine vollständige Bestandserfassung.

„Es wurde daher erst im Jahre 1780 die Idee zu einem vollständigen Katalog gefasst“, erläuterte Gottfried van Swieten in seinem Bericht, „und der Grund dazu [wurde] mit der Beschreibung der Bücher, und Verfertigung der Titeln gelegt; eine Unternehmung von unermesslichen Umfange, und verhältnißmässiger Arbeit, wovon die Materialien 205

²³¹ Zum „Josephinischen Zettelkatalogs“ grundlegend: Hans Petschar, *Einige Bemerkungen, die sorgfältige Verfertigung eines Bibliothekskatalogs für das allgemeine Lesepublikum betreffend*, in: Hans Petschar/Ernst Strouhal/Heimo Zobernig, *Der Zettelkatalog. Ein historisches System geistiger Ordnung*, Wien/New York 1999, S. 17–42; sowie Markus Krajewski, *Zettelwirtschaft. Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek*, Berlin 2002.

²³² „Diese Hofbibliothek war in ihrem Ursprunge, und Fortgang nicht eine einzige mit Plan, und Absicht in das Grosse und Weitläufige angelegte, und fortgeführte Bibliothek, sie war vielmehr ein Aggregat vieler kleinerern einzelnen Büchersammlungen, die ihr nach und nach einverleibt wurden, die immer bis auf die letzteren Zeiten einen abgetheilten Platz einnahmen, und von welchen nur einzelne mehr oder minder genauer Verzeichnisse vorhanden waren; dadurch wurde das Aufsuchen, und noch mehr da Auffinden eines Buches auf eine für das lesende Publikum sehr nachtheilige Art erschweret, und die Uebersicht über das encyclopädische Ganze, wo nicht unmöglich gemacht, wenigstens ausserordentlich gehemmet. Um dieses Gebrechen, so viel es thunlich war, abzuhefen, wurde im Jahr 1766. ein Universalrepertorium aus allen vorhandenen einzelnen Verzeichnissen angefangen, und im Jahre 1772. vollendet, das aus 17 Foliobänden besteht, und der Hofbibliothek bisher zum allgemeinen Katalog dienet.“, in: ÖNB, HB 1787/425. Beilage: Bericht des Freiherrn Gottfried van Swieten über die Entwicklung der Hofbibliothek in den Jahren 1765-1787. Entwurf mit Korrekturen; zitiert nach: Petschar 1999, S. 24.

²³³ Petschar 1999, S. 24.

Kästchen füllen, die wenn sie verarbeitet seyn werden, nach einem mäßigen Anschlag einen Katalog von 50 bis 60 Foliobänden versprechen.“²³⁴ Diese Prozedur, die schließlich zum *Josephinischen Zettelkatalog* führte, wurde von Friedrich Nicolai in seiner *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781* anschaulich beschrieben: „Die Art wie dieses neue Verzeichnis verfertigt wird, ist merkwürdig. Es wird daran Nachmittags, wenn die Bibliothek geschlossen ist, gearbeitet. Jeder Arbeiter hat eine besondere Klasse. Er nimmt ein Buch nach dem andern, schreibt dessen Titel ausführlich auf ein besonderes Quartblatt, und merkt nach einem vorgeschriebenen Formulare, dessen Nummer, Klasse, Format u.s.w. dabey an. [...] Es ist nicht zu läugnen, daß ein Kataloges einer großen Bibliothek auf solche Art von mehrern Personen sehr bequem gemacht werden kann, und dass er auf diese Art am vollkommensten werden wird.“²³⁵ In der Abfolge der 169 aufgestellten Bücherkästen, also der vorhandenen Ordnung in der Hofbibliothek, wurde Buch für Buch auf je einem Blatt nach einer genauen Anleitung zur Beschreibung des einzelnen Werks verzeichnet. Diese aufschlussreiche „Vorschrift“ wurde vom fünften Skriptor Adam Bartsch in einer Abschrift zusammengefasst²³⁶ – von jenem Bartsch also, der später, ab 1791, als Erster Kustos der Kupferstichsammlung mit seiner programmatischen Schrift *Ueber die Verwaltung der Kupferstichsammlung der K. K. Hofbibliothek* (1820) zum überragenden Graphikexperten seiner Zeit avancierte.

Im Wesentlichen enthielt die *Vorschrift* eine genaue Anleitung zur Eintragung der Signatur, des Formats und Anzahl der Bände, des Autors, des Titels, des Druckorts, des Verlegers und des Erscheinungsjahrs des Buches. Die Signatur setzte sich aus drei Angaben zusammen (eine römische Zahl für den Schrank, ein Buchstabe für das Fach, eine arabische Zahl für das Buch), die die Lage des Buches in der Bibliothek erfasste. Als erstes Rubrikwort für einen alphabetischen Katalog wurde der richtigen Verzeichnung des Namens des Autors besondere Beachtung geschenkt: Zunächst war der Name genau in der Art und Weise abzuschreiben, wie im Buch angegeben. Erst im Anschluss, im Zuge der Herstellung der alphabetischen Ordnung, sollten seine verschiedenen Schreibweisen, sein Pseudonym oder seine Übersetzung in einer anderen Sprache unter einem einzigen Namen zusammengeführt werden, dabei musste es „die Sorge desjenigen sein, der meist die Zettel in die alphabetische Ordnung zusammensetzen und abschreiben wird, den wahren Namen und wie er eigentlich

²³⁴ Petschar 1999, S. 24.

²³⁵ Nicolai 1784, S. 837–838.

²³⁶ ÖNB, HB 1780/125, Beilage 2: Adam Bartsch, *Einige Bemerkungen die Verfertigung eines neuen Catalogs der gedruckten Bücher in der K. K. Bibliothek betreffend*. Die Beilage von Adam Bartsch ist vollständig transkribiert in: Petschar/ Strouhal/ Zobernig 1999, S. 125–129.

geschrieben wird, zu untersuchen, und diejenigen Bücher, die von einem und ebendemselben Autor sind, der unter verschiedenen Namen seine Werke herausgegeben unter einen Namen und eine Rubrik zu bringen.²³⁷ Das Problem von anonymen Autoren wurde mittels eines Titelstichworts gelöst, dabei war darauf zu achten, „[...]“, daß aus dem Titel dasjenige Wort zur Rubrik erwähnt wird, was die eigentliche Materie und den Inhalt des Buches am deutlichsten erklärt: Abhandlung von den Thurnieren, besonders der deutschen wird weder unter deutschen, noch vielweniger unter Abhandlung, sondern unter Thurniere eingeschrieben.²³⁸ Der Titel des Buches wiederum, aus dem in späterer Folge das Rubrikwort für einen Sachkatalog generiert werden sollte, musste in der Sprache des Originals und unter Beibehaltung der Orthographie verzeichnet werden; er sollte das Wesentliche des Inhalts wiedergeben, durfte aber weder zu kurz noch zu lang notiert werden.

Jeder der insgesamt fünf Skriptoren war aufgefordert, diese Instruktion immer zur Hand zu haben und die Bücher nach der vorgeschriebenen Weise zu verzeichnen, weil „[...]“ jeder von uns Büchertitel zu schreiben wisse, dennoch würde die Verschiedenheit der Art und Methode, in der sie geschrieben würden, wenn auch jede für sich untadelhaft wäre, am Ende eine Unklarheit im Ganzen hervorbringen, die den Katalog, wo nicht undeutlich machen, aber doch denselben eine Zierde und Aussehen benehmen würde, daß er nur zu einem Zweck, aus einem Gesichtspunkt, und nach einem Systeme verfertigt worden sei.²³⁹ Mit diesen normierten Katalogisierungsregeln wurde versucht, die Verzeichnung frei von Zufällen und persönlichen Bezügen zu halten und die Bücher allgemeingültig zu beschreiben, sie vergleichbar und dem festgelegten System zuordenbar zu machen. Nach der Vereinheitlichung aller Autorennamen führte man in einem weiteren Schritt und in relativ kurzer Zeit die Zettel zum alphabetischen Katalog zusammen.

Der *Josephinische Zettelkatalog* war eigentlich nur als Vorstufe weiterer Katalogisierungsarbeiten gedacht. Die beabsichtigten Folgeschritte des Projekts, aus dem normalisierten und alphabetisch sortierten Zettelkatalog einen alphabetischen Bandkatalog, und im Anschluss daran noch einen systematischen Bandkatalog nach Sachgebieten zu generieren, der wiederum die Basis für eine systematische Neuaufstellung der Bücher in der Bibliothek hätte bilden sollen, sodass Ordnungssystem und räumliche Organisation aufeinander bezogen gewesen wären, kamen jedoch nicht zustande. Die Gründe dafür waren vielfältig: Zum einen zielte eine universell ausgerichtete Bibliothek wie die Hofbibliothek

²³⁷ Petschar/Strouhal/Zobernig 1999, S. 125–129, hier S. 127.

²³⁸ Petschar/Strouhal/Zobernig 1999, S. 125–129, hier S. 128.

²³⁹ Petschar/Strouhal/Zobernig 1999, S. 125–129, hier S. 125.

darauf ab, eine Gesamtschau über das aktuell verfügbare Wissen zu geben; dies erforderte – angesichts der ungeheuren Produktivitätssteigerung auf dem Buchmarkt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – kontinuierlichen Zuwachs an neuen Büchern, wodurch der Buchbestand in ständigem Wandel begriffen war und die Bibliothek nie zu einer abgeschlossenen Form gelangen konnte. Zum anderen standen verschiedene, einander konkurrierende Systeme der Wissensordnung zur Auswahl, weswegen Gottfried van Swieten gegenüber einer diesbezüglich angebrachten Kritik bemerkte: „Es sey keine ganz mathematisch bestimmte Eintheilung der Wissenschaften möglich; der eine theile so, der andere so; also sey besser, gar nicht systematisch zu ordnen.“²⁴⁰ Angesichts dieser Voraussetzungen musste jeder Versuch, den Bestand systematisch, umfassend und endgültig zu erfassen, scheitern.

Im Übrigen enthält auch ein Galeriekatalog in Form eines die räumliche Aufstellung abbildenden systematischen Katalogs wie das *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien* von 1783 dieselbe Problematik: seine faktische Aktualität wird bei jeder neuen Hängung der Gemälde sofort hinfällig. Dass der Katalog von Christian Mechel dennoch lange über die darin gespiegelte Aufstellung der Gemälde hinaus zur Erschließung des Bestands in Gebrauch war, hat – neben seiner internationalen Publizität durch die französische Übersetzung – damit zu tun, dass sich am Ende des *Verzeichnisses* ein alphabetisches Register befand, das den Bestand unabhängig von der tatsächlichen Aufstellung in der Galerie erschloss.

In einer großen Sammlung wie der Hofbibliothek konnte der an den Materien orientierte Sachkatalog deshalb leicht aufgegeben werden, da mit dem *Josephinischen Zettelkatalog* die Verzeichnung stets am aktuellen Stand gehalten wurde und durch das Verweissystem der Signatur das einfache Auffinden des einzelnen Buches gewährleistet war. Der Zettelkatalog hatte den Vorteil, dass das flexible System mit den immer neu einzuordnenden oder herauszunehmenden Zetteln freien Spielraum gewährte und Veränderungen wie Zuwächse oder Abgänge von Büchern zuließ. So wurde aus einem Provisorium der *Josephinische Zettelkatalog* geschaffen, der bis 1848 uneingeschränkt in Verwendung war.²⁴¹

Die Ordnung nach dem Alphabet war aufgrund ihrer Standortunabhängigkeit bei gleichzeitiger Einfachheit in der Handhabung die praktikabelste Lösung zum Gebrauch der

²⁴⁰ Johannes von Müller, *Lebensgeschichte von Johannes Müller, von ihm selbst geschrieben*, in: Johann Georg Müller (Hg.), *Sämmtliche Werke*, Bd. 6, Tübingen 1811, S. 432; vgl. Petschar 1999, S. 31.

²⁴¹ Krajewski 2002, S. 57.

Bibliothek für eine immer größer werdende Leserschaft. Hans Petschar hat in diesem Zusammenhang darauf verwiesen, dass der alphabetische Bibliothekskatalog zunächst gerade in jenen universell ausgerichteten Bibliotheken eingeführt wurde, die stark von Lesern frequentiert wurden.²⁴² Somit standen – wie im Museum – die rationalisierenden Veränderungen in der Sammlung in direkter Relation zum Statuswechsel der Bibliothek in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, als aus der repräsentativen Hofbibliothek des Kaiserhauses eine öffentliche Institution für ein gebildetes Bürgertum wurde.²⁴³

Der Josephinische Zettelkatalog ist im Besonderen aufgrund seiner medialen Praktik für die Neuordnung der kaiserlichen Galerie aufschlussreich: Das Verzetteln, die Methode frei zu kombinierende Blätter in eine bestimmte Systematik einzuordnen, verweist auf ein Verfahren, das in gewisser Weise auch für Christian Mechel wirksam geworden ist. Als Kupferstecher, Sammler und Verleger hat Mechel sein kennerschaftliches Wissen der Malerei hauptsächlich anhand von Reproduktionsstichen nach Gemälden gebildet. Die in Kennerkreisen präferierte und verbreitetste Art und Weise Graphiken aufzubewahren war nicht die Form der Klebebände, sondern die der Loseblattsammlungen.²⁴⁴ Lose in Kassetten oder Kapseln gesammelt, gewährten diese Graphiksammlungen aufgrund ihrer flexiblen Handhabung nicht nur den freien Spielraum für Zuwächse oder Abgänge, sondern boten auch optimale Bedingungen für vergleichende Studien.

Die besonderen Möglichkeiten des Vergleichens von Stichen nach Gemälden, um Kenntnisse der Malerei zu erlangen, wurden im 18. Jahrhundert breit reflektiert. Roger de Piles äußerte sich bereits 1699 in *L'Idée du peintre parfait* dahingehend, dass die Reproduktionen es vermögen würden, abwesende Gemälde sichtbar zu machen; sie seien imstande, nachdrücklicher und schneller über die „Manier“ zu informieren als das Wort; sie könnten als Gedächtnisstütze dienen; sie stellten ein wertvolles Hilfsmittel dar, um Dinge vergleichen zu können, die sich in realiter an verschiedenen Orten befänden; und sie würden es vermögen, „die Mittel an die Hand zu geben, vielerley Sachen leicht mit einander, durch

²⁴² Petschar 1999, S. 30.

²⁴³ In diesem Sinne definierte Paul Strattmann 1807 als damaliger Präfekt der Hofbibliothek die drei hauptsächlichsten Charakteristika der Hofbibliothek in als absteigend zu wertender Hierarchie: „Die Hofbibliothek stellt sich in dreyfachen Gesichtspunkte dar. Sie ist die Bibliothek für die gebildete Classe der Hauptstadt. Diese erfordert von ihr die merkwürdigste Werke des Unterrichts. Sie ist die Nationalbibliothek des österreichischen Kaiserthums. Der Einheimische wie der Fremde erwartet bey ihr die gesuchtesten literarischen Seltenheiten anzutreffen. Sie ist endlich die Bibliothek des Kaiserhofes, von denen sie ihre Benennung hier hat. Damit ist typographische Pracht wesentlich verbunden.“ Zitiert nach Josef Stummvoll, *Geschichte der Österreichischen Nationalbibliothek*, Bd. 1, Wien 1868, S. 333 und Petschar 1999, S. 27.

²⁴⁴ Stephan Brakensiek, *Kennerschaft aus Kassetten. Die Loseblatt-Sammlung als offenes Modell zur nutzbringenden Organisation einer Graphiksammlung in der Frühen Neuzeit*, in: Stephan Brakensiek, Michel Polfer (Hgg.), *Graphik als Spiegel der Malerei. Meisterwerke der Reproduktionsgraphik 1500-1830*, Mailand 2009, S. 33–47.

den geringen Raum, welche die Kupferstiche einnehmen, und auch durch ihre große Anzahl und Mannigfaltigkeit zu vergleichen.²⁴⁵ Roger de Piles' Sequenz über den Nutzen und die Wirkmöglichkeiten von Reproduktionsstichen wurde umfassend rezipiert: sowohl von Franz von Stampart und Anton von Prenner im Vorwort des *Prodromus* von 1735,²⁴⁶ die die Thesen de Piles' teilweise wortwörtlich übernommen haben, als auch im *Recueil d'estampes* von Pierre-Jean Mariette und in der 1728 im *Mercure de France* erschienenen dazugehörigen Subskriptionsanzeige,²⁴⁷ alles Werke, die – wie erwähnt – von Christian Mechel genau studiert wurden.

Gelegenheit, Blätter frei zu kombinieren und zu vergleichen, fand Mechel zunächst in seinem eigenen, gut sortierten Kupferstichkabinett. Carl Gottlob Küttner wusste in seinen Reisebriefen zu berichten: „Seine [Mechels] Kupferstich-Handlung soll eine der ausgedehntesten, und seine Niederlage eine der vollständigsten seyn, die man finden kann. Sie sehen hier nicht nur einen ungeheuren Vorrath der neuern englischen, französischen und deutschen Kupferstiche, sondern auch eine große Anzahl alter gestochener und geätzter Blätter, die entweder durch ihren inneren Werth, oder durch ihre Seltenheit schätzbar sind. Auch solcher Kupferstiche können sie viele sehen, die unter den Liebhabern, gleich einem klabaischen Schriftsteller, durchaus bekannt sind, und deren Schönheiten, wie die eines Homers oder Virgils abgöttisch verehrt werden.“²⁴⁸ Da Mechel sowohl als Händler als auch als Sammler und Experte agierte und mit den Graphiken einen schwunghaften

²⁴⁵ Roger de Piles, *L'Idée du Peintre parfait. Pour servir de Règle aux jugemens que l'on doit porter sur les Ouvrages des Peintres*, Paris 1699, Chapitre XXVII, S. 64–65: „Le premier est de divertir par l'imitation, & en nous représentant par leur Peinture les choses visibles. Le 2^e. est de nous instruire d'une manière plus forte & plus prompte que la parole. *Les choses*, dit Horace, *qui entrent par les oreilles prennent un chemin bien plus long, & touchent bien moins que celles qui entrent par les yeux, lesquels sont des témoins plus sûrs & plus fidèles*. Le 3^e. D'abrèger le tems que l'on emploieroit à relire les choses qui sont échappées de la mémoire, & de la rafraichir en un coup d'œil. Le 4^e. De nous représenter les choses absentes comme si elles étoient devant nos yeux, & que nous ne pourrions voir que par des voyages pénibles, & par de grandes dépenses. Le 5^e. De donner les moyens de comparer plusieurs choses ensemble facilement, par le peu de lieu que les Estampes occupent, par leur grand nombre, & par leur diversité. Et le 6^e. De former le Goût aux bonnes choses, & de donner au moins une teinture des beaux Arts, qu'il n'est pas permis aux honnêtes gens d'ignorer.“ Deutsche Ausgabe: Roger de Piles, *Historie und Leben der berühmtesten Maler: so sich durch ihre Kunst-Stücke bekand gemacht, samt einigen Reflexions darüber, und Abbildung eines vollkommenen Mahlers, nach welcher die Malerey als einer Regul kann beurtheilet werden*, Hamburg 1710, S. 101–102.

²⁴⁶ *Prodromus* 1735, Vorbericht.

²⁴⁷ *Recueil d'estampes* 1729. – *Mercure de France*, Mai 1728, S. 1002–1010: „Cet amas d'Estampes de differens Maitres, & sur differens sujets, devient d'autant plus interessant, qu'il divertit & qu'il instruit tout à la fois: on y apprend à connoitre le caractere & la manière de chaque Maistre ; & sans qu'il coûte beaucoup, on se forme un Cabinet complet, dans lequel on réunit ce qui fait l'ornement de plusieurs autres & qui n'y a été placé qu'avec des soins & des dépenses immenses. Un autre avantage pour les Estrangers, est de se trouver somme transportez dans les plus beaux Cabinets qui sont hors de leurs pays, avec infiniment plus de fruit & de satisfaction que s'ils en lisoient les simples descriptions.“ Vgl. Bähr 2009, S. 101–136.

²⁴⁸ Carl Gottlob Küttner, *Briefe eines Sachsen aus der Schweiz an Seinen Freund in Leipzig*, 3 Bde., Leipzig 1785–1786, Bd. 1, 1785, S. 42.

Warenaustausch betrieb, hielt er seine Sammlung, die notwendigerweise als Loseblattsammlung organisiert war, durch Verkäufe und Neuerwerbungen in Bewegung. Damit bot sich ihm die Gelegenheit, Stiche in immer neuen Zusammenstellungen nebeneinander zu legen, sie in immer neue Zusammenhänge zu bringen und im Vergleich zu sehen; dabei wurde sein analytischer Blick als Kenner geschärft, der über das Einzelstück hinaus den in Betracht gezogenen Bereich in seiner Gesamtheit wahrnimmt und systematisiert.

Umfangreiche Studien betrieb Christian Mechel nicht nur in der eigenen Sammlung, sondern auch im Graphikbestand von rund 5.000 Stück des Basler Humanisten Bonifazius Amerbach (1533–1591), die bis 1775 in Form einer Loseblattsammlung an der Basler Universität aufbewahrt wurde.²⁴⁹ Erst 1775 wurden die Blätter in Folge einer Generalinventur der Amerbachschen Sammlung durch den Bibliothekar Jacob Christoph Beck zu Klebebänden montiert. Doch nicht nur methodisch, sondern auch in seiner systematischen Ordnung kam dem Amerbach-Kabinett eine – für Mechel – vorausweisende Rolle zu: Basilius Amerbach hatte bereits 1580/81 die einzelnen Blätter, die in zwei großen Kästen mit insgesamt 37 beziehungsweise 22 Schubladen aufbewahrt waren, nach einzelnen Künstlern und deren Schulzusammenhang sowie nach einer groben Chronologie geordnet – eine Ordnung, die beibehalten wurde.²⁵⁰ Schließlich sei noch – im Vorgriff auf das nächste Kapitel – auf die Stichsammlung von Albert von Sachsen-Teschen in der Konzeption des Giacomo Conte Durazzo verwiesen, in die Mechel höchstwahrscheinlich 1781 Einblick hatte. Auch in ihr wurde auf die Montage der Blätter in Klebebänden verzichtet; die Stiche wurden auf Untersatzbögen geklebt und einzeln in Portefeuilles aufbewahrt.²⁵¹

Im zweiten Teil der eingangs zitierten Bibliotheksmetapher – „[...] in welcher der Wißbegierige froh ist, Werke aller Arten und aller Zeiten anzutreffen, nicht das Gefällige und Vollkommene allein, sondern abwechselnde Kontraste, durch deren Betrachtung und Vergleichung (den einzigen Weg zur Kenntnis zu gelangen) er Kenner der Kunst werden

²⁴⁹ Wüthrich 1956, S. 128. – Zum Amerbach Kabinett: Elisabeth Landolt, *Das Amerbach-Kabinett und seine Inventare*, in: Elisabeth Landolt (Hg.), *Das Amerbach-Kabinett. Beiträge zu Basilius Amerbach*, Basel 1991, S. 73-303. Vgl. auch: Brakensiek 2003, S. 77 sowie Brakensiek 2009, S. 37.

²⁵⁰ Das sogenannte Inventar B von 1580/81 verzeichnet schematisch den Inhalt von 25 der 37 Schubladen des ersten Schrankes mit Graphiken. Daraus geht hervor, dass in den Schubladen I bis VI deutsche Künstler gesammelt waren, die Schublade VII für zeitgenössische Schweizer Künstler reserviert war, die Schubladen X bis XVI beinhalteten niederländische Kunst und die Schubladen XIX bis XXIV waren den italienischen Meistern vorbehalten. In den Schubladen VIII und XVII waren nicht identifizierbare Künstler eingeordnet, die Schubladen IX, XVIII und XXV waren leer. Das Inventar B ist publiziert, in: Landolt 1991, S. 131–139.

²⁵¹ Brakensiek 2003, S. 537.

kann²⁵² – wird das Modell des Vergleichens zu dem Kriterium der Kennerschaft und der Wissenschaftlichkeit erklärt. Dass daher *der* Ort der Gelehrsamkeit, die Bibliothek, in Analogie zu *dem* Fundus des Vergleichens, der graphischen Sammlung, gebracht wird, erscheint nur konsequent. Luigi Lanzi etwa bezeichnete in seiner schon genannten sammlungstheoretischen Schrift *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l' Arciduca Granduca di Toscana* von 1782 das vierzehnte Zimmer der Galerie in den Uffizien mit Kupferstichen und Zeichnungen mehrfach als Bibliothek.²⁵³ Dieser Topos reicht weit bis in das 16. Jahrhundert zurück: Streng genommen bezog sich das ebenfalls schon erwähnte Bibliothekszitat in Samuel Quicchelbergs Traktat *Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi [...]* von 1565, dass die Sammlung „akkurat wie in einer gesonderten Bibliothek“ zu ordnen sei, nicht auf die gesamte Kunst- und Naturalienkammer, sondern programmatisch auf die eingegliederte Graphiksammlung, die Quicchelberg als ein „secundo [...] imaginum promptuarium“²⁵⁴ bezeichnete. Als „zweites Bildarchiv“ verstanden, sollte die Graphiksammlung einerseits die Ordnung der Kunst- und Naturalienkammer sammlungssystematisch nachbilden und reflektieren, andererseits wie eine Bibliothek – gleichsam als Studiensammlung – ihren Inhalt vermitteln, erläutern und ergänzen.²⁵⁵ Es liegt nahe, den Umstand, dass Graphiksammlungen des Öfteren in großen Bibliotheken aufbewahrt wurden, mit dieser Übertragung von analogen Logiken in Bücher- und Kupferstichsammlungen in Verbindung zu bringen. Als prominentes Beispiel sei die Stich- und Zeichnungssammlung des Prinzen Eugen genannt, die bereits Teil der Bibliothek des Prinzen war, bevor sie nach dessen Tod 1736 in die Wiener Hofbibliothek kam.

Mechel hat – wie erwähnt – das Ordnungsmodell für die Aufstellung der kaiserlichen Gemäldesammlung aus den ihm vertrauten Systematiken von Graphiksammlungen abgeleitet. Demzufolge erscheint nur konsequent, dass er auch den tradierten Topos einer Analogie zwischen der Bibliothek und der Graphiksammlung auf die Gemäldesammlung transferiert hat, um den Wissenschaftscharakter seiner Galerieaufstellung zu betonen. Dabei steht die Übertragung der Systematik, die in der Bibliotheksmetapher ihren Ausdruck findet, von einem Medium (Graphik) in ein anderes (Gemälde) zunächst in Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Methode des Vergleichens, die in der ‚Zettelwirtschaft‘ der

²⁵² Mechel 1783, S. XI-XII.

²⁵³ Lanzi 1782, S. 150.

²⁵⁴ Quicchelberg 1565, d iii.

²⁵⁵ Vgl. Brakensiek 2003, S. 62.

Graphiksammlungen ihren Ausgangspunkt nahm und mit dem *Josephinischen Zettelkatalog* eine merkwürdige Parallele zur Ordnungsfindung der Gemäldesammlung von 1781 hat.

5.2 Verschulen: Die Druckgraphiksammlung des Albert von Sachsen-Teschen

Wenn also vorwiegend sammlungssystematische Überlegungen die Neuaufstellung der Galerie im Oberen Belvedere initiiert und geleitet haben, die in Zusammenhang mit der Ordnung von Stichsammlungen stehen, dann erscheint ein Vergleich zu einem weiteren großen Unternehmen, das in den Jahren um 1780 in Wien durchgeführt wurde, nämlich die Gründung und Ordnung der Druckgraphiksammlung des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen, relevant – zumal die Systematik gerade dieser Stichsammlung als eine der fortschrittlichsten ihrer Zeit angesehen wird.²⁵⁶

Das der Druckgraphiksammlung Albert von Sachsen-Teschens beigelegte Traktat, der *Discorso Preliminare* von 1776, das als Gründungsurkunde und Programmschrift gilt und das sich in vier zeitlich und im Detail unterschiedlichen Fassungen in der Albertina erhalten hat,²⁵⁷ macht deutlich, dass die eigentliche Sammlungsidee und -konzeption auf die Intentionen des Giacomo Conte Durazzo zurückzuführen sind – auch wenn sie auf übereinstimmende Interessen Albert von Sachsen-Teschens gestoßen sein mögen. Durazzo, vormals „General-Spektakel-Director und Hofkammermusikdirector“, zu diesem Zeitpunkt Gesandter des Hofes in Venedig, besuchte 1773 den damaligen Statthalter von Ungarn, Albert von Sachsen-Teschen, in Pressburg und erhielt 1774 von diesem den Auftrag, eine graphische Sammlung anzulegen. Bereits zwei Jahre später konnte er dem Herzog, der sich auf der Heimreise eines vielfach der Kunstbetrachtung gewidmeten, sechsmonatigen Aufenthalts in Italiens befand, in Venedig eine erste Zusammenstellung von 1000 Druckgraphiken übergeben; 1784 folgte dann eine zweite – aus eigenem Antrieb gesammelte und als persönliches Geschenk gewidmete – Tranche von 30.000 Blättern mit 1400 Künstlern.²⁵⁸

²⁵⁶ Zur Geschichte der Stichsammlung des Albert von Sachsen-Teschen und dem „Discorso Preliminare“ Giacomo Conte Durazzos: Walter Koschatzky, *Die Gründung der Kunstsammlung des Herzogs von Sachsen-Teschen. Ein Beitrag zur Geschichte der Albertina*, in: Albertina Studien, 1963, Heft 1, S. 5–14; Walter Koschatzky, *Jacob Graf Durazzo. Ein Beitrag zur Geschichte der Albertina (1. Fortsetzung)*, in: Albertina Studien, 1963, Heft 2, S. 47–61; Walter Koschatzky, *Das Fundament des Grafen Durazzo. Ein Beitrag zur Geschichte der Albertina (2. Fortsetzung)*, in: Albertina Studien, 1963, Heft 3, S. 95–100; Walter Koschatzky, *Der Discorso Preliminare des Grafen Durazzo. Ein Beitrag zur Geschichte der Albertina (3. Fortsetzung und Abschluss)*, in: Albertina Studien, 1963, Heft 3, S. 3–16; Barbara Dossi, *Albertina. Sammlungsgeschichte und Meisterwerke*, München/New York 1998.

²⁵⁷ Koschatzky 1963/4, S. 3.

²⁵⁸ Welche Blätter definitiv übergeben wurden, lässt sich nicht mehr nachweisen, vgl. Dossi 1998, S. 16.

In der Urfassung des *Discorso Preliminare* erinnert Giacomo Durazzo an die Beweggründe, die die Unternehmung in Bewegung gesetzt haben: „Auf der letzten Reise von 1773 bot sich Gelegenheit, in Preßburg die gelehrten Beschäftigungen des Prinzen zu beobachten, unter anderem die Anlage einer Sammlung von schönen Stichen. Diese war reich an Wertvollem, ruhmvoll durch die Werke der eifrigen Künstler Frankreichs und Englands, aber nicht versehen mit den ebenso wertvollen Arbeiten alter Meister, von denen die Deutschen und Italiener – die auf diesem Gebiet allen Nationen überlegen waren – um die Vorrangstellung kämpften. Bei gemeinsamen Überlegungen dazu bemerkte der Prinz dank seines aufgeklärten Verständnisses, wie sehr die alten Stiche dazu dienen könnten, den optischen Genuss mit der Erweiterung der Kenntnisse zu verbinden: Und aus dieser Betrachtung entstand der Plan, eine Sammlung zu schaffen, die höheren Zwecken dient als die anderen und die sich daher von allen grundlegend unterscheidet.“²⁵⁹

Durazzos „höherer Zweck“, das, was er mit dem Aufbau dieser Stichsammlung erreichen wollte, war eine „Storia pratica della Pittura, e dell’Intaglio dal ristabilimento delle Bell’Arti sino a nostri giorni, esposta in una Raccolta di Stampe Scelte“, eine „praktische Geschichte der Malerei sowie der Stecherkunst von der Wiederherstellung der Künste bis in unsere Tage, in ausgewählten Beispielen dargestellt und vergleichbar gemacht.“²⁶⁰ Obwohl es um die Spezialisierung und Neuorganisation einer Graphiksammlung ging, ist ihre eigentliche Bestimmung dezidiert gattungsübergreifend. Der derart abgefasste Plan zielte unmissverständlich über die Systematik von Stichwerken hinaus auf jene von Gemäldesammlungen ab.

Angesichts der Charakteristika der albertinischen Stichsammlung wird nicht nur die zeitliche, sondern auch die inhaltliche Parallele zur Ordnung der kaiserlichen Gemäldegalerie um 1780 evident: auch hier geht es um eine Betrachtungsweise, die den Bestand nach Malerschulen einteilt und nach chronologischen Kriterien ausrichtet. Wie in der Mechel’schen Aufstellung führte die Konzeption Durazzos zunächst den grundsätzlichen Paragone zwischen

²⁵⁹ „Questo ossequioso tributo di Verità deve Loro singolarmente il Conte Giacomo Durazzo, che nell’ultimo viaggio del 1773 ebbe il favor d’essere ammesso ad osservare in Presburgo le dotte occupazioni del Principe, fra le quali teneva luogo una Collezione di belle Stampe. Era essa già ricca di quanto vantano di più pregiato gl’industri artefici della Francia, e dell’Inghilterra, ma non egualmente fornita delle antiche produzioni colle quali furono a gara la Germania, e l’Italia maestre in tal genere a tutte le altre Nazioni. Al ragionarne assieme gustò l’Illuminato Principe di rilevare, quanto valessero le antiche Stampe ad piacere degli occhi il vantaggio di stendere le cognizioni dello Spirito: E da questa osservazione venne il progetto di formare una Raccolta a più sublime scopo diretta, che le altre non sono, e però da tutte essenzialmente diversa.“, in: Giacomo Durazzo, *Discorso Preliminare*, Venedig 1776, Fassung I, Albertina, Inv. Nr. 30858c, recto. Übersetzung Richard Bösel, in: Dossi 1998, S. 15–16.

²⁶⁰ Giacomo Durazzo, *Discorso Preliminare*, Venedig 1776, Fassung I, Inv. Nr. 30858d, verso. Vgl. Dossi 1998, S. 16.

süd- und nordalpinen Schulen vor Augen, wobei in der Ordnung der Stichsammlung die italienischen Schulen (1. die römische, toskanische, neapolitanische und sizilianische Schule, 2. die venezianische Schule, 3. die bolognesische Schule und 4. die lombardische und genuesische Schule) den nördlichen Schulen (1. die deutsche Schule mit den Schweizern, 2. die holländische, 3. die flämische und 4. die französische Schule) die Waage hielten.²⁶¹

In der Aufteilung der niederländischen Malerschulen sowie der Einbeziehung der französischen Schule zeigt sich die Gliederung der Stichsammlung detaillierter und vollständiger ausgearbeitet als jene in der Gemäldegalerie im Oberen Belvedere. Dies ist vermutlich weniger auf verschiedene Auffassungen Durazzos respektive Mechels in den Sammlungskonzepten zurückzuführen als auf andere Voraussetzungen des Bestands und den sich daraus ergebenden ungleichen Ordnungsstrategien. Eine Stichsammlung mit schlussendlich mehr als 30.000 Blättern führte zwangsläufig zu einer feineren Ausdifferenzierung als eine Gemäldesammlung mit 1.300 Stück; noch schwerwiegender dürfte der Umstand gewogen haben, dass Mechel einen übernommenen festgelegten Sammlungsbestand ordnete, Durazzo dagegen erst eine Sammlung nach dem zuvor definierten Programm aufbaute.

Die Einteilung nach Malerschulen als das grundlegende Ordnungssystem kam ebenso in beiden Sammlungen zur Anwendung wie jener weitere und neuartigerer Aspekt einer „Storia pratica della Pittura“ (Durazzo) respektive einer „sichtbaren Geschichte der Kunst“ (Mechel). Das „erste Verdienst“ der Sammlung wäre – so Durazzo – „ihre strenge Einteilung in Zeitperioden.“²⁶² Dabei wurde die zeitliche Perspektive in die einzelne Malerschule verlegt und ihre Entwicklung betrachtet; in der Anordnung der Blätter wird dies anschaulich gemacht, indem die Stiche einzelner Maler respektive nach einzelnen Malern zusammengefasst und deren Œuvres chronologisch gereiht wurden, wobei das Geburtsdatum als Stichtag galt. Im Fall, dass es genügend Stiche von und zu einem Künstler gab, wurden eigene Portefeuilles angelegt und der Maler mit einer Biographie eingeführt. Innerhalb der Malerbände wurde in Stiche des Bildes des Künstlers und seines Lebens, in autonome Stiche des Künstlers oder Stiche nach eigenen Gemälden, in Stiche fremder Hand nach Gemälden des Künstlers und Stiche nach seinen Gemäldereproduktionen differenziert. Thematisch wurde innerhalb dieser Sektionen in Stiche zu religiösen Themen, zur Heiligen Schrift, zur Geschichte, zu Allegorien und Erfindungen, zu Ländern und Meeren, zu Kunst und Gemälden und illustrierten Büchern

²⁶¹ Giacomo Durazzo, *Discorso Preliminare*, Venedig 1776, Fassung I, Inv. Nr. 30858d, verso. Vgl. Dossi 1998, S. 16.

²⁶² Giacomo Durazzo, *Discorso Preliminare*, Venedig 1776, Fassung I, Inv. Nr. 30858d, recto: „Merito primo della presente Collezione è l'Ordine de' Tempi serbato in ogni sua parte“. Vgl. Dossi 1998, S. 16.

differenziert. Zwei Register schlüsselten die Sammlung sowohl alphabetisch als auch chronologisch auf.²⁶³

Bei entsprechend großem Bestand und im Fall, dass der Künstler eine stilbildende Relevanz hatte, wurde auch in der kaiserlichen Galerie ein ganzer Raum einem einzigen Künstler gewidmet, so bei Tizian, Rubens oder Van Dyck. Im großen Rubens-Saal, wo ausschließlich Werke dieses Künstlers gehängt waren, standen – vergleichbar der Ordnung der Malerbände in der Stichsammlung Albert von Sachsen-Teschens – einander eine Wand mit ausschließlich sakralen und eine mit mehrheitlich profanen Kunstwerken gegenüber. (*Rekonstruktion 41, 42*) Im Tizian-Zimmer ging Mechel noch einen Schritt weiter: Er versuchte, über eine thematische Gliederung nach Gattungen hinaus, dessen stilistischen Entwicklungsgang vom Schüler über den reifen Künstler bis zum Spätwerk nachzuzeichnen, um „diesen großen Meister mit sich selbst in seinen unterschiedlichen Lebensaltern und in den verschiedenen Gattungen, in denen er sich geübt hat, zu vergleichen.“²⁶⁴ (*Rekonstruktion 5, 6, 7*)

Obwohl vieles dafür spricht, dass sich die Ordnung der albertinischen Sammlung und die gleichzeitige Neuordnung der kaiserlichen Galerie gegenseitig beeinflusst haben, kann im Detail nicht geklärt werden, wie instruktiv Durazzos Konzeption einer Stichsammlung für Mechels Gemäldeaufstellung tatsächlich war. Gesichert ist, dass Mechel in der ersten Jahreshälfte 1781 mehrere Reisen nach Pressburg zu Herzog Albert von Sachsen-Teschen unternahm, dort wertvolle Gemälde aus dem Nachlass Karls von Lothringen ausgewählt hat, um sie nach Wien zu bringen und in die kaiserliche Galerie einzufügen und bei dieser Gelegenheit auch die Gemäldesammlung des Herzogs geordnet hat.²⁶⁵ Zum Zeitpunkt der Zusammenkunft war der *Discorso Preliminare* verfasst und der 1000-blättrige Grundstock der Sammlung in der festgelegten Ordnung übergeben. Aufgrund des anzunehmenden Interesses an Stichwerken ist zu vermuten, dass der auf höchstem Befehl agierende Mechel Gelegenheit fand, die Stichsammlung in der Konzeption Durazzos zu studieren. Dabei darf jedoch nicht

²⁶³ Koschatzky 1963/4, S. 11.

²⁶⁴ Mechel 1784, S. XIV: „L’objet principal de ce plan fut non-seulement de distribuer les tableaux par écoles, et de réunir autant qu’il étoit possible les ouvrages d’un Maître dans la même salle, ce qui produit, par exemple, dans celle du Titien un si heureux effet, qu’on se trouve par là en état de comparer ce grand Maître à lui-même dans ses différens âges, et dans les différens genres où il s’est exercé.“

²⁶⁵ Karl Wilhelm Hilchenbach, *Ueber die kaiserl. königl. Bildergalerie in Wien*. (An Herrn Hofr. Meusel in Erlangen, Frankfurt, den 9^{ten} April 1781.), in: Johann Georg Meusel (Hg.), *Miscellaneen artistischen Inhalts*, 30 Stück, 1779–1787, Bd. 2, Heft 8, Beitrag 4, 1781, S. 105; Eine Reisekostenaufstellung für unter anderen mehrere Reisen nach Pressburg liegt einem Konzept von Kaunitz für ein Ansuchen um eine höhere Gradifikation für Mechel bei, in: ÖStA/AVA, Studienhofkommission, Sign. 15, Karton 75/Akademie, einliegend in Mappe „Akademie der bildenden Künste“, Konzept. Vgl. Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 126.

übersehen werden, dass die Neuaufstellung der kaiserlichen Galerie 1781 schon weit gediehen war und deren grundlegende Parameter bereits fixiert waren.

Die starken Parallelen in den Sammlungssystematiken und die analogen Formulierungen in den Konzepten lassen indessen übereinstimmende, vorbildlich wirkende Ordnungssysteme annehmen. Als eigentliche ideelle Voraussetzung für die Gesamtanlage der Stichsammlung Albert von Sachsen-Teschens gilt die systematische Ordnung der Graphiksammlung des Prinzen Eugen von Savoyen.²⁶⁶ Diese Sammlung steht in Zusammenhang mit der Familiendynastie der Mariettes respektive mit Pierre-Jean Mariette – jenem berühmten Kunstkennner und Verleger, dessen Kontakt Mechel in Paris suchte und 1772 fand und der den für ihn so einflussreichen *Recueil d'estampes* mitherausgab und konzipierte.²⁶⁷

Im Alter von nur 23 Jahren war Pierre-Jean Mariette 1717 bis 1718 zum Sammlungsaufbau der Graphiksammlungen des Prinzen Eugen hinzugezogen worden.²⁶⁸ Das Engagement des jungen Pierre-Jean Mariettes zur Einrichtung einer der bedeutendsten Graphiksammlungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts steht in Zusammenhang mit dem Unternehmen seiner Familiendynastie. Die über Generationen kontinuierliche Betätigung von Pierre-Jean Mariettes Vater (Jean), Großvater (Pierre II.) und Urgroßvater (Pierre I.) als Buchhändler und Verleger von Graphiken sowie seine nur eineinhalb-jährige Beschäftigung mit der Sammlung des Prinzen Eugen im Oberen Belvedere machen es wahrscheinlich, dass er eine aus dem reichen Fundus der Verlegerdynastie zusammengestellte und bereits fertig geordnete Sammlung von Graphiken nach Wien gebracht hatte. Darauf verweisen auch die sogenannten „Bandkataloge“, jedem Stichband angefügte Katalogteile, die von Pierre-Jean Mariettes Vater noch in Paris verfasst wurden.²⁶⁹ Ihm selbst wurde lediglich zu einem späteren Zeitpunkt von Prinz Eugen die Aufgabe übertragen, in Ergänzung und Erweiterung der Bandkataloge seines Vaters, einen *Catalogue raisonné* zu verfassen, der zwar in einem Brief des Prinzen vom 3. Mai 1719 eingemahnt wurde, aber bis dessen Tod 1736 nicht mehr zustande kam.²⁷⁰ Einen Teil dieses von Pierre-Jean Mariette projektierten Katalogs scheint ein

²⁶⁶ Koschatzky 1963/4, S. 11.

²⁶⁷ Johnson 1988, S. 58. Vgl. Wüthrich 1956, S. 129–130.

²⁶⁸ Zur Geschichte der Graphiksammlung des Prinzen Eugen siehe Selma Krasa, „*Imagines*“: *Die Stich- und Zeichnungssammlung des Prinzen Eugen*, in: *Bibliotheca Eugeniana. Die Sammlungen des Prinzen Eugen von Savoyen*, hg. von Otto Mazal, Ausst.-Kat. Nationalbibliothek Wien, Wien 1986, S. 293–297; Christian Benedik, *Die Kupferstichsammlung von Prinz Eugen in der Albertina*, in: *Prinz Eugen – Feldherr Philosoph und Kunstfreund*, hg. von Agnes Husslein-Arco/Marie-Louise von Plessen, Ausst.-Kat. Belvedere Wien, München 2010, S. 155–156.

²⁶⁹ Krasa 1986, S. 294–295.

²⁷⁰ Krasa 1986, S. 294 und Kat. Nr. 181.

Manuskript in der Universitätsbibliothek in Turin mit Titel *Remarques Sur Les Oeuvres Les plus rares de La Collection d'Estampes qui apparentoit au feu Prince Eugène de Savoye et qui est à présent à La Bibliothèque Imériale* darzustellen.²⁷¹

Nach dem *Catalogus Librorum Bibliotheca Serenissimi Principis Eugenii e Sabaudia ordini Materiarum dispositus ed in V partes digestus cum Indice Alphabetico*, der – außer der Bibliothek und dem Zeichnungsbestand – auch die Kupferstichsammlung auflistet, war der mit *Imagines* bezeichnete Teilbestand von Kupferstichen nach Gemälden (der andere Teil war nach Sachthemen, „matières“, gegliedert) den Schulen Italiens, der Schule Deutschlands und jener der Niederlande sowie der Schule Frankreichs gewidmet, wobei die reproduzierenden Kupferstecher traditionell den entwerfenden Malern zugeordnet waren. Die 255 in rotes Maroquinleder gebundenen Bände umfassten 45 Bände zu insgesamt 63 Teilbänden der „Maitre d’Italie“, d. h. der Florentiner, römischen, venezianischen, lombardischen, Bologneser und neapolitanischen Schule; 48 Bände zu 76 Teilbänden der „Maitre d’Allemagne et des Pay-Bas“; und 68 Bände zu 116 Teilbänden der „Maitre de France“.²⁷² Innerhalb dieser Schulen wurden Künstleroeuvres gebildet, die chronologisch aufeinander folgten, in derselben bei Durazzo nachgebildeten Ordnung: in das Bild des Künstlers, seines Lebens, seiner Umgebung, Familie etc., in freie Stiche eigener Hand, in Stiche anderer nach seinen Zeichnungen oder Stichen und in Stichen nach Gemälden des Künstlers. Den Abschluss bildeten die schon erwähnten *Bandkataloge*, also ein alphabetischer General-Index der Künstlernamen.

Die Sammlung war zwar 1737, ein Jahr nach dem Tod des Prinzen Eugen von Kaiser Karl VI. angekauft worden und wurde in der Wiener Hofbibliothek aufbewahrt,²⁷³ jedoch lässt sich anhand der überlieferten Quellen nicht eindeutig feststellen, ob und inwieweit Mechel mit der Stichsammlung des Prinzen Eugen vertraut war. Mit Sicherheit orientierte er sich an Mariettes wegweisender Arbeit im *Recueil d’estampes*, dessen Ordnungssystem nach Malerschulen und chronologischen Stilentwicklungen als eine Fortführung und Weiterentwicklung der Systematik der Prinz Eugen’schen Sammlung angesehen werden kann. Aus der zeitlichen Nähe, der geographischen Differenzierung in die niederländische und deutsche Schule und dem Gewicht, das der chronologischen Perspektive beigemessen wurde, ist doch zu vermuten, dass Mechel sich eher an den jüngeren Sammlungskonzeptionen eines

²⁷¹ Krasa 1986, S. 294–295. Das Manuskript in der Biblioteca Nazionale Universitaria Turin, Ms L²I/2-4.

²⁷² Benedik 2010, S. 155–156.

²⁷³ Krasa 1986, S. 295.

Durazzo orientiert hat als an den älteren Ordnungspraktiken der Prinz Eugen'schen Sammlung.

Die starken Korrespondenzen zwischen den Systematiken der kaiserlichen Galerie und der Graphiksammlung des Albert von Sachsen-Teschen betreffen auch das Spannungsgefüge in der italienischen Kunst, das sich aus der Feindifferenzierung in regionale Malerschulen ergab: in der kaiserlichen Galerie wurden die fünf Malerschulen der italienischen Kunst den zwei nördlichen Schulen verschiedener Nationen gegenüber gesetzt (bei Durazzo hielten die vier italienischen den vier nördlichen Schulen die Waage), wodurch eine deutliche Dominanz nur der italienischen Kunst gegenüber allen anderen Kunstregionen erzeugt wurde. Zugleich durchlief jede einzelne der italienischen Schulen dieselbe Zeitperiode vom 16. bis zum 17. Jahrhundert; somit wurde Schulchronologie an Schulchronologie gereiht, was der italienischen Kunst als Gesamtes die Charakteristik einer in einer Zeitebene gleichbleibenden Entwicklung gab.

Die in der kaiserlichen Gemäldesammlung und der Stichsammlung von Albert von Sachsen-Teschen zum Tragen kommende Kombination von Kunstgeographie und -genealogie basiert auf übereinstimmenden Ordnungsmodellen. Es ist davon auszugehen, dass Christian Mechel und Giacomo Conte Durazzo auf dieselben kennerschaftlichen Systematiken zurückgegriffen haben, die im 18. Jahrhundert theoretisch ausgearbeitet und in Stichsammlungen praktisch umgesetzt wurden. Am Ende des 18. Jahrhunderts war dieses kennerschaftliche Konzept bereits umfassend in die Kunstbetrachtung zumindest der mit den Stichsammlungen befassten Fachleute und Kunstliebhaber diffundiert. Demzufolge wurde die erstmalige Anwendung dieses Konzepts auf eine Gemäldesammlung von den Zeitgenossen nicht als ein großer Einschnitt empfunden – im Gegensatz zur Einführung einer erweiterten Geschichtskonstruktion (bei der niederländischen und deutschen Schule in der kaiserlichen Galerie), die bis dahin nur in der kunstwissenschaftlichen Literatur ausgeführt war.

5.3 Historisieren: Die Wiener Edition der *Geschichte der Kunst des Alterthums* von Johann Joachim Winckelmann

„Der Zweck alles Bestrebens gieng dahin, dieses schöne durch seine zahlreiche Zimmer-Abtheilungen dazu völlig geschaffne Gebäude so zu benutzen, daß die Einrichtung im Ganzen, so wie in den Theilen lehrreich, und so viel möglich, sichtbare Geschichte der Kunst werden möchte.“²⁷⁴ (Christian Mechel 1783)

Die Problematik der Darstellung einer Geschichte der Kunst verweist auf ein drittes Projekt, das in Wien in zeitlicher Nähe zur Mechel'schen Neuaufstellung der kaiserlichen Galerie entstand: die erweiterte, zweite deutschsprachige Auflage der *Geschichte der Kunst des Alterthums von Winckelmann*, die 1776 von der kaiserlich königlichen Akademie in Wien verlegt wurde.²⁷⁵

1768 war Winckelmann, der in Wien eine Reise nach Berlin abgebrochen hatte und sich auf Rückreise nach Rom befand, in Triest ermordet worden. In Wien war er – unter anderen auf Vermittlung des Österreichischen Staatskanzlers und Protektors der Wiener Akademie Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg – von Kaiserin Maria Theresia mit allen Ehren empfangen und reich beschenkt worden. Dieser herzliche Empfang wurde – wie fast alle Erlebnisse Winckelmanns – durch ein Netzwerk von Freunden und Bekannten rasch publik gemacht und prompt auch an Christian Mechel kolportiert. Johann Friedrich Reiffenstein, Freund und Schüler Winckelmanns in Rom, schrieb an Mechel: „In Wien verschaffte ihm [Winckelmann] der dasige Hannoverisch-Englische Minister Graf Wallmoden, Fürst Kaunitz und Metastasio die Introduction bey Hofe. Ihre Majest. die Kayserinn nahm ihn gnädigst auf und beschenckte ihn mit güldenen Medaillen und einem eigenen Reisewagen, weil Sie erfahren, daß er damit nicht versehen wäre. Sein Auffenthalt in Wien war also länger und vergnügter, als er vermuthet hatte.“²⁷⁶

²⁷⁴ Mechel 1783, S. XI–XII.

²⁷⁵ Die Wiener Auflage der *Geschichte der Kunst des Alterthums* von Johann Joachim Winckelmann von 1776 wurde 2002 in einer kritischen Edition in Kombination mit der Erstausgabe von 1764 publiziert: Winckelmann; Borbein/Gaehdgens/Irmscher/Kunze (Hgg.) 2002.

²⁷⁶ In: Walther Rehm (Hg.), *Johann Joachim Winckelmann. Briefe*, Bd. 4, 1957, S. 280 (Nr. 152, 25. Juni 1768).

Noch auf seiner letzten Reise hatte sich Winckelmann um eine Neuauflage der *Geschichte der Kunst des Alterthums* von 1764 bemüht, die er – wegen des Widerstandes seines deutschen Verlegers, der noch den Großteil der ersten Auflage abzusetzen versuchte – bis dato nicht herauszubringen vermochte. Die Aufzeichnungen zur Neuauflage, die Winckelmann auf seiner Reise mit sich führte, gelangten über seinen Erben Kardinal Alessandro Albani an Kaunitz. An der kaiserlich königlichen Akademie ließ Kaunitz 1776 – unter seinem ausdrücklichen Protektorat – die gegenüber der Erstausgabe im Umfang fast verdoppelte zweite Auflage der *Geschichte der Kunst des Alterthums* herausgegeben.²⁷⁷

Kennzeichnend für die *Geschichte der Kunst des Alterthums* ist, dass sie von Winckelmann nie zu einem definitiven Abschluss gebracht wurde, da der Autor sie – auch nach Drucklegung – ständig umarbeitete und erweiterte; ein offenes Manuskript, das durch die verschiedenen späteren, von ihren Herausgebern sehr frei überarbeiteten Übersetzungen ins Französische und Italienische nicht klarer wurde, geschweige denn nachträglich (ab)geschlossen werden konnte.²⁷⁸

In der Forschung blieb bis heute unklar, welcher Art die verschollene Druckvorlage für die Wiener Edition war, auch wenn dem Briefwechsel Kardinal Albanis mit Kaunitz um den Nachlass Winckelmanns zufolge ein „Manoscritto, tutto già compito“²⁷⁹ vorgelegen hätte und Reiffenstein an Mechel von einem abgeschlossenen Werk berichtete: „Aus der Relation [einem Bericht der Todesumstände Winckelmanns] weiß man, daß er [Winckelmann] auch seine Deutsche zur neuen Auflage doppelt vermehrte *Geschichte der Kunst* bei sich gehabt. Sollte dieses Werk verlohren gehen oder in unrechte Hände kommen, so wäre solches ein neuer Mord.“²⁸⁰ Friedrich Justus Riedel, der mit der Wiener Ausgabe betraut wurde, spricht

²⁷⁷ Zur Wiener Ausgabe und den anderen Editionen von Winckelmann *Geschichte der Kunst des Alterthums*: Marcel Baumgartner, „Gewillet, ein ganz anderes Werk aus derselben zu machen“. Zur Entstehungs- und Editions-geschichte von Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1755 –1825, in: Pascal Griener/Kornelia Imesch (Hgg.), *Klassizismen und Kosmopolitismus. Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*, Zürich 2004, S. 59–88.

²⁷⁸ Französische Übersetzungen der *Geschichte der Kunst des Alterthums* vor 1800: Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art de l'Antiquité*, übersetzt von G. Sellius und J.-B.-R. Robinet de Chateaugiron, 2 Bde., Paris 1766; ders., *Histoire de l'art de l'Antiquité*, übersetzt von Michael Huber, 3 Bde., Leipzig 1781; ders., *Histoire de l'art de l'Antiquité*, übersetzt von Hendrik Jansen, 2 Bde., Paris 1794. Italienische Übersetzungen der *Geschichte der Kunst des Alterthums* vor 1800: Johann Joachim Winckelmann, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, übersetzt und kommentiert von Carlo Amoretti und Angelo Fumagalli, 2 Bde., Mailand 1779; ders., *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, übersetzt, korrigiert und ergänzt von Carlo Fea Giureconsulto, 3 Bde., Rom 1783–1784. Vgl. Baumgartner 2004, S. 59–88.

²⁷⁹ Brief von Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg an Kardinal Albani, am 28. Juli 1768: „Non dubito che V.^{ra} Em.^{za} sarà per gradire questa mia intenzione con permettermi di ritenere il Manoscritto, tutto già compito, tanto più che non ha niente di comune colli Monumenti inediti dello stesso Autore, i quali qualorchè sortono alla luce sotto gli auspici dell'Em.^{za} V.^{ra}, accresceranno di non poco la gloria della Medesima.“ In: Rehm 1957, S. 302 (Nr. 174, 28. Juli 1768).

²⁸⁰ In: Rehm 1957, S. 303 (Nr. 175, 30. Juli 1768).

von „vielen Zusätzen“, die Winckelmann „auf kleine Papiere, theils nur mit Bleystift, geschrieben hatte.“²⁸¹ Die Frage, ob ein fertiges Manuskript oder nur einzelne Notizen vorgelegen haben, muss also offen bleiben – ebenso wie jene, inwieweit Riedel in die Wiener Edition eingegriffen hat. Zwar beteuerte er, dass er „mit größter Pünktlichkeit den letzten Willen des großen Mannes“ befolgt hätte, getreu des vierten Punktes des so genannten „Testaments“ mit „Erinnerungen für den künftigen Herausgeber der Geschichte der Kunst“²⁸², jedoch sind seine Interventionen – gemäß der redaktionellen Praxis seiner Zeit – nicht ausgewiesen und somit nicht auszumachen.

Die Bearbeitung Riedels erntete durchwegs negative Kritik: Christian Gottlob Heyne etwa behauptete, die Wiener Ausgabe der *Geschichte der Kunst des Alterthums* sei ein „Machwerk [...], welches der verstümmelste Götze genannt werden“²⁸³ könne und der Rezensent der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* meinte, es wird nicht leicht, „[...] in der ganzen Literatur ein einziges Exempel eines in einer neuen Auflage so vernachlässigten und misshandelten Werks aufzuweysen seyn, nicht leicht ein Exempel, dass mit geringerer Einsicht und Kenntnis zu Werk gegangen sey.“²⁸⁴

Auch wenn die *Geschichte der Kunst des Alterthums* der Akademie größtenteils ablehnend beurteilt wurde, hat allein das Faktum ihrer Herausgabe in Wien einen nicht zu unterschätzenden hinweisenden Charakter. Im Umkreis von Kaunitz war man lange darum bemüht gewesen, Winckelmann an Wien zu binden. Joseph von Sperges, Vertrauter und Kunstberater von Kaunitz, bot Winckelmann die Stelle eines Sekretärs der 1766 gegründeten k. k. Zeichnungs- und Kupferstecherakademie an, die 1772 mit der k. k. Akademie vereinigt

²⁸¹ Riedel in der *Vorrede zur Geschichte der Kunst der Alterthums* 1776: „[...] und da der selige Winckelmann, auf seiner letzten Reise, zu Wien, Triest und anderen Orten viele Zusätze zu seinem Werke auf kleine Papiere, theils nur mit Bleistift geschrieben hatte, so war man bedacht, diese an den gehörigen Orten einzuschalten.“, Winckelmann 1776, S. XXVII.

²⁸² Riedel in der *Vorrede zur Geschichte der Kunst der Alterthums* 1776: „Auf einem Papiere, welches er in Triest beschrieben hat, finden wir: Erinnerungen für den künftigen Herausgeber der Geschichte der Kunst, die wir beinahe für das Testament des Verfassers annehmen müssen. Er hat alles, was er beobachtet wissen wollte aufs genaueste und bestimmteste angezeigt, selbst bis auf Kleinigkeiten, welche die Art des Drucks, die Ordnung der Noten, die Einrichtung der Register und dergleichen betreffen. Dieses Papier ist gleichsam mit seinem Blute bezeichnet; denn er schrieb es in der Stunde, da er ermordet wurde, und sein Mörder überraschte ihn bey der fünften Nummer, die er zu schreiben angefangen und unvollendet zu lassen gezwungen war. Seine Geschichte der Kunst ist indessen durch einen sehr rechtmäßigen Titel, dessen Anzeige hierher nicht gehört, in die Hände der Akademie gekommen, und wir haben uns bemüht, den letzten Willen des seligen Mannes mit der größten Pünktlichkeit zu verfolgen.“, Winckelmann 1776, S. XXI.

²⁸³ Christian Gottlob Heyne, *Academische Vorlesung über die Archäologie der Kunst des Alterthums [...]*, Braunschweig 1822, S. 32. Vgl. Baumgartner 2004, S. 68.

²⁸⁴ Anonym, *Johann Winckelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums [...]*, Wien 1776, in: *Allgemeine Deutsche Bibliothek, Anhang zu dem 25. bis 36. Bande, 6. und letzte Abtheilung*, 1780, S. 3380. Vgl. Baumgartner 2004, S. 68–69.

wurde.²⁸⁵ Winckelmanns überraschender Tod machte diese Pläne von Sperges respektive Kaunitz zunichte – aber wenigstens sein theoretisches Werk mit der Wiener Akademie in Verbindung zu bringen, verweist auf übereinstimmende kunstwissenschaftliche Denkweisen, auf die man sich in Wien mit der Neuauflage des prominentesten Werkes Winckelmanns von Neuem beziehen konnte.

Christian Mechel war sich der großen Wertschätzung, die man in höchsten Wiener Kreisen Winckelmanns Werk entgegenbrachte und die in der Publikation der *Geschichte der Kunst des Alterthums* ihren Ausdruck fand, bewusst und wusste dies für sich zu nutzen. Er verabsäumte es bei seiner ersten Reise nach Wien nicht, ein Konvolut von Briefen Winckelmanns mitzunehmen.²⁸⁶ Seine darin dokumentierte freundschaftliche Beziehung zu Winckelmann und sein durch ihn geschultes kunsttheoretisches Wissen dürften ihm den Kontakt zu Kaunitz geebnet haben – was letztlich zum Auftrag der Neugestaltung der kaiserlichen Galerie führte.

Mechel hat die *Geschichte der Kunst des Alterthums* sowohl in der deutschen Erst- und der Wiener Neuauflage, als deren Subskribent er angeführt wurde, gekannt als auch in den französischen Übersetzungen von 1766 und 1781. Letztere wurden durch Winckelmanns Freunde in Frankreich, als deren Drehscheibe Mechels Mentor Wille fungierte, verbreitet.²⁸⁷ Mechel war auch in die schwierige Suche eines Verlegers für die Neuauflage der *Geschichte der Kunst des Alterthums* eingebunden, die zu Winckelmanns Lebzeiten nicht verwirklicht werden konnte und die mit der posthumen Wiener Herausgabe zu dem beschriebenen ambivalenten Ergebnis führte. Winckelmann berichtete Mechel brieflich mehrmals und ausführlich von den Fortschritten und Hemmnissen zur deutschen Neuauflage.²⁸⁸

²⁸⁵ Lützow 1877, S. 58.

²⁸⁶ Mechel an Usteri: „Nun empfangen Sie von Bruder Heinrich meine Winckelman. Briefe; hier sind keine, sonst kämen sie mit; Confrontieren Sie sie nun mit Ihrer Copie oder lassen eine correcte davon machen, denn ich möchte mein Bändchen gerne bald zurück haben; ich möchte es auf die Wiener Reise mitnehmen; Sobald sie es missen können.“ In: Rehm 1957, S. 333 (Nr. 198c, 31. Dezember 1777).

²⁸⁷ Décultot/Espagne/Werner 1999; Espagne 1994, S. 71–93.

²⁸⁸ Diesbezügliche Briefe von Winckelmann an Mechel, in: Winckelmann; Usteri 1779, S. 165 (8. April 1767): „Haben meine Anmerkungen über die Geschichte der Kunst bey Ihnen Beyfall gefunden? Ich habe dieselben noch nicht gedruckt gesehen.“, S. 174 (12. Mai 1767): „Man macht jzo Anstalt zu einer englischen Uebersetzung der Geschichte der Kunst, zu welcher ich ganze Kapitel umzuarbeiten erböthig bin.“; S. 192–193 (8. August 1767): „Indessen arbeite ich, ohne meine schönen Zimmer einen Augenblick zu verlassen an einer neuen Ausgabe der Geschichte der Kunst in zwey Bänden in Quarto mit neuen Kupfern, welche ich auf eigene Kosten wollte drucken lassen, wenn mir jemand in Deutschland hierzu Anstalt machen könnte. Diese wird hernach in die britische Sparche übersetzt werden. Ich selbst habe die Anmerkungen über dieselbe noch nicht erhalten, aber auch ohne dieselbe ist die Geschichte ein ganz ander Werk geworden.“; S. 202 (12. Dezember 1767): „[...] ich hoffe ihn [Riedelsel] gegen dem Carneval hier zu sehen, und nach demselben werde ich nach Porto d’Anzio am Meere gehen, um meine über die Helfte vermehrte und verbesserte Geschichte der Kunst (was deucht Sie!) in die französische Sprache aus dem gröbsten zu übersetzen, die hernach mit neuen und grossen Kupfern ausgezieret, auf meine Kosten hier gedruckt werden soll. Denn in Ihrer eigenen Sprache kan ich dieselbe wegen

Man kann sich angesichts Mechels grundlegende Kenntnis der *Geschichte der Kunst des Alterthums* noch einmal und vertieft den kunsthistorischen Kriterien, die in Winckelmanns Werk beinhaltet sind und die in der Neuaufstellung der kaiserlichen Galerie latent zur Anwendung kamen, zuwenden. Schon der Titel *Geschichte der Kunst des Alterthums* verweist auf das Programm: er bildet gleichsam die Schnittstelle einander kreuzender, sich überlagernder Neudefinitionen der Begriffe „Kunst“ und „Geschichte“. Die Wahl des Terminus’ „Geschichte“ statt der sonst üblichen „Historie“ deutet auf die semantische Verschiebung des Geschichtsbegriffs bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hin. Reinhart Koselleck hat ausgeführt, dass ursprünglich, im 13. Jahrhundert, „Historie“ die historischen Ereignisse in einer zusammenhängenden kontinuierlichen Folge, „Geschichte“ dagegen die Erzählung vieler einzelner Geschichten bezeichnet hatten.²⁸⁹ Im 15. Jahrhundert wurden die Termini mehrdeutig und veränderten bis zum 18. Jahrhundert kategorisch ihren Bedeutungsinhalt: „Historie“ verengte sich auf die Geschichte von Chroniken, während „Geschichte“ sich zur Kontextualität und einer Gesamtschau erweiterte. Das Fazit der *Geschichte der Kunst des Alterthums* fällt dazu weitgehend analog aus: Einflussreich wurde das Werk weniger in der Analyse der einzelnen Denkmäler, als in der Suche nach Gesetzmäßigkeiten und einer Synthese der Kunst – weshalb die *Geschichte der Kunst des Alterthums* auch zum Grundlagenwerk der Kunstgeschichte neuzeitlicher Kunst werden konnte. Winckelmann war sich dessen bewusst: „Muthmaßungen, aber solche, die sich wenigstens durch einen Faden an etwas Festes halten, sind aus einer Schrift dieser Art eben so wenig, als die Hypothesen aus der Naturlehre zu verbannen; sie sind wie das Gerüste zu einem Gebäude, ja sie werden unentbehrlich, wenn man, bey dem Mangel der Kenntniße von der Kunst der Alten, nicht große Sprünge über viele Plätze machen will. Unter einigen Gründen, welche ich von Dingen, die nicht klar wie die Sonne sind, angebracht habe, geben sie einzeln

des Priviligii, welches Walther hat, nicht drucken lassen. Da mich aber deucht, es würde die Welt etwas verlieren, wenn dieses Werk nicht erscheinen sollte, so muß ich alle meine Geduld zusammen nehmen.“, S. 206–207 (13. Jänner 1768): „Meine Geschickte der Kunst, an welcher, wie ich in Neapel gethan habe, also auch hier unaufhörlich arbeite, kan nicht im deutschen gedruckt werden, weil dieselbe auf der Leipziger Messe nicht erscheinen darf, vermöge des Privilegiums, welches Walther hat; und was dort nicht kan umgesetzt werden, hat keinen grossen Vertrieb zu erwarten. Ueber dem, wann sich auch bey Ihnen ein Buchhändler dem ohngeachtet zu dem Druck bequemen wollte, wurde ich kaum den Schreiberlohn verdienen.. Ich muß also den Druck selbst auf meine Kosten und Gefahr übernehmen, so viel ich einsehen kan. Zu der Ueberseyung aber in die französische Sprache ist kein Ort bequemer, als Berlin; und von daher erwarte ich Nachricht, ob sich dort ein geschickter Mann besinde, der diese Arbeit auf meine Kosten übernehmen wollte. Ich wäre im Stande diese Uebersetzung selbst aus dem gröbsten zu machen, habe auch angefangen es zu thun, aber so viel Geduld ich auch immer besitze, fehlet es mir hier an derselben.“

²⁸⁹ Reinhart Koselleck, *Geschichte*, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hgg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart 1975, Bd. 2, S. 647–717.

genommen, nur Wahrscheinlichkeit, aber gesammelt und einer mit dem anderen verbunden, einen Beweis.“²⁹⁰

Die *Geschichte der Kunst des Alterthums* führte nicht nur – als früher Beitrag – den Kollektivsingular „Geschichte“ für die Beschreibung einer Epoche im universalen Rahmen ein, sondern machte auch – zum ersten Mal – die Kunst in ihrer eigenen Geschichtlichkeit zum Mittelpunkt der Darstellung. Dafür wurde, als zweiter Kollektivsingular im Titel, die *eine* „Kunst“ als Subjekt der Geschichte eingeführt, die im Gegensatz zu den einzelnen Künsten, Künstlern und Kunstwerken in den älteren Historiographien steht.

In der vergleichenden Analyse der Neuaufstellung der kaiserlichen Galerie von 1781 mit der *Geschichte der Kunst des Alterthums* sind Grundprinzipien zu erkennen, die in beiden Konzeptionen beinhaltet sind: die Prämisse, dass sich das Wesen der Kunst nur durch die Darstellung ihrer Geschichte ausmachen lässt; die Auffassung, dass sich der Charakter und Rang einer Nation in ihrer Kunst darstellt; und das Argument, dass sich die Geschichte der Kunst nur anhand der unmittelbaren Analyse originaler Werke ergründen lässt.

Christian Mechel hatte sich schon durch die klassifizierende Beschäftigung mit Reproduktionsstichen die Möglichkeit eröffnet, die entwicklungsgeschichtlichen Prozesse der Malerei zu studieren. Bereits in den chronologischen Ordnungen innerhalb der Schulen und Œuvres wurden Zusammenhänge betont, die dem Einzelwerk übergeordnet erscheinen und im Sinne einer Geschichte der Kunst verstanden und vermittelt werden konnten. Es war jedoch Winckelmann, der Mechel das eigentliche Verständnis der Kunst über die bloße „chronologische Ordnung oder die Abfolge der Meister“²⁹¹ hinaus als umfassendes historisches System vermittelt hat. Ihm schuldete er die Einsicht, dass in der Aneinanderreihung der Werke allein, ohne historische Einbindung, das Wesen der Kunst nicht hinreichend erfasst werden konnte. Erst dadurch würde sich „ein ebenso lehrreiches wie auffallendes Ganzes [ergeben], weil von Saal zu Saal die Steigerung oder die Charaktere der Zeitalter so wahrnehmbar geworden sind, dass der einfache Blick unendlich viel mehr aufnimmt, als es die gleichen Stücke, ohne Rücksicht auf die Zeit ihrer Herstellung verteilt, ermöglichen würden; und es soll für die Künstler wie für die Liebhaber aller Länder

²⁹⁰ Winckelmann 1764, *Vorrede*, S. XXIV. Die Wiener Ausgabe der *Geschichte der Kunst des Alterthums* 1776 bricht vor diesem Zitat der Ausgabe von 1764 ab und setzt mit biographischen Angaben Riedels zu Winckelmann fort.

²⁹¹ Mechel 1784, S. XIV–XV: „[...] pour distribuer ensuite ce choix d’une Manière nouvelle par ordre chronologique ou par succession de maîtres. De là est résulté un tout aussi instructif que frappant, puisque de salle en salle la gradation ou les caractères des siècles sont devenus si sensibles, que la simple vue en apprend infiniment plus que ne feroient ces mêmes morceaux distribués sans égard au tems où ils ont été faits. Personne ne disconvientra des avantages sans nombre, que l’on peut retirer dans tous les tems de cet arrangement systématique; et il doit être intéressant pour les Artistes et les Amateurs de tous les pays de savoir qu’il existe actuellement un Dépôt de l’histoire visible de l’Art.“

interessant sein zu wissen, dass gegenwärtig ein Depot der sichtbaren Geschichte der Kunst existiert.²⁹²

Aus intensiver Lektüre entwickelt, hat Winckelmann – wie Elisabeth Décultot nachdrücklich aufgezeigt hat²⁹³ – die dualen Kategorien „historische Entwicklung“ und „normatives Ideal“, die sich ebenso widersprechen wie spannungsvoll bedingen, in der Kunstgeschichte zu vereinen versucht. Seinen eigenen Worten zufolge hat Winckelmann im ersten Teil der Geschichte der Kunst des Alterthums versucht, ein „Lehrgebäude“²⁹⁴ der Kunst zu liefern, während er im zweiten Teil die Kunst in „Absicht der äußeren Umstände“²⁹⁵ untersucht. Jedoch: Es handelt der normative, a-historische Teil ebenso von den historischen Umständen wie der historische Teil vom überzeitlichen Kunstideal. In beiden, sowohl im ästhetischen als auch im historischen Kapitel, wird die Kunst immer sowohl nach ihrem inneren Wesen als auch nach ihren äußeren Bedingungen betrachtet, wobei – je nach Perspektive – einmal mehr der eine oder der andere Aspekt in den Vordergrund tritt.

Man gewinnt den Eindruck, dass Mechel die duale Denkweise Winckelmans in der Neuaufstellung der kaiserlichen Galerie aufgenommen hat – ohne die offensichtlichen Widersprüche wahrzunehmen. Schon seine Ausführungen im Vorwort des Katalogs zur Ankündigung des geplanten, aber nie erschienenen *Catalogue raisonné*, dass er darin „bald die Kunst“ und „bald die blosse Geschichte“²⁹⁶ angehen würde, knüpft an analoge Formulierungen – „Lehrgebäude“ versus „äußere Umstände“ – in Winckelmans *Geschichte der Kunst des Alterthums* an. Am deutlichsten gibt sich diese Disposition in der Gegenüberstellung der Niederländer im ersten und im zweiten Stock zu erkennen, wo – wie beschrieben – einmal mehr der ideale, einmal mehr der historische Anteil der Kunst in den Vordergrund gerückt wird. Dass gleichzeitig im ersten ‚normativen‘ Stock bei den Niederländern und den Italienern die historische Entwicklung innerhalb der regionalen Schule oder des Œuvres gezeigt wird und im zweiten Stock bei den Niederländern und Deutschen die

²⁹² Mechel 1784, S. XIV–XV.

²⁹³ Décultot 2004, S. 161–163.

²⁹⁴ Winckelmann 1764, *Vorrede*, S. IX; Winckelmann 1776, *Vorrede*, S. II.

²⁹⁵ Winckelmann 1764, *Vorrede*, S. IX; Winckelmann 1776, *Vorrede*, S. II.

²⁹⁶ Mechel 1783, S. XVIII: „In diesem Catalogue kann sodann die merkwürdige Geschichte dieser Sammlung, oder welches wegen der engen Verbindung eben so viel ist, die Geschichte teutscher Kunst im ganzen Umfange, behandelt und da sowohl, als bey Beschreibung der seltenen Stücke, die vielen Bemerkungen, die bald die Kunst bald die blosse Geschichte angehen, mitgetheilt werden. Wenige Sammlungen bieten dazu ein so reiches Feld dar.“

Kunst „in ihrer ganzen Entwicklung des Talents“²⁹⁷ zu sehen war, ist nur in Parallele zu den in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* zusammengeführten Dynamiken zu begreifen.

Zwar knüpft die von Mechel gezeigte historische Perspektive im Sinn einer stilistischen Entwicklung, die von den primitiven Anfängen zur höchsten Vollendung emporsteigt, an die Geschichtskonstruktion Winckelmanns an, jedoch unterscheiden sich die Anwendungsfelder bei Winckelmann und Mechel – einmal die hauptsächlich auf die Antike bezogene Kunstbetrachtung, das andere Mal die museale Aufstellung der Malerei der Neuzeit – deutlich voneinander, was Differenzen in Hinblick auf Sichtweisen und Verfahren zur Folge hatte.

Winckelmann knüpft in der *Geschichte der Kunst des Altertums* mit der Darstellung einer fortschreitenden oder abfallenden Entwicklung der Kunst an die berühmte Debatte über die Vorbildlichkeit der Antike in den *Querelle des Anciens et des Modernes* um 1700 an, die noch im späten 18. Jahrhundert intensiv diskutiert wurde.²⁹⁸ Im Überblick wurden in den *Querelle* verschiedene Geschichtskonstruktionen entwickelt, in denen zyklische und lineare Entwicklungsschemata zur Kunst interferieren: Die „Anciens“ vertraten ein zyklisches Modell, in dem sich die Entwicklung der Kunst in einer Auf- und Abwärtsbewegung dahingehend wiederholte, dass dem Höhepunkt der Antike der Tiefpunkt des Mittelalters und diesem wiederum die Blütezeit der Renaissance und die Krise des Manierismus folgte. Der für die Zeit der *Querelle* aktuelle Zyklus kulminierte im *siècle de Louis XIV*, dem – unvermeidlich – ein Niedergang der Kunst folgen musste. Die Höhepunkte der Renaissance und der Epoche Ludwigs XIV. waren dem der griechischen Antike gleichgestellt. Die Anhänger der „Modernes“ teilten sich in zwei Strömungen: diejenigen, die Zyklen mit Umbrüchen identifizierten, diesen in ihrer Gesamtheit aber die eines linearen Fortschritts zusprachen, sodass die modernen Höhepunkte die altertümlichen übertrafen; und jene, die einen linearen und immerwährenden Fortschritt ohne Umbrüche sahen. In Winckelmanns historischem System wurden – wie ebenfalls Elisabeth Décultot dargelegt hat²⁹⁹ – Kriterien aus allen drei Modellen miteinander verwoben: das zyklische Prinzip für jede antike Nation; die Kombination des zyklischen mit dem linearen Modell, indem die Zyklen der antiken Nationen insgesamt einem Fortschritt bis zu den Griechen des 5. und 4. Jahrhunderts folgten;

²⁹⁷ Mechel 1783, S. XV–XVI.

²⁹⁸ Zu den „Querelle des Anciens et des Modernes“ respektive den Begriff „Modern“ siehe: Otto Brunner/Reinhart Koselleck/Werner Conze (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 4, Stuttgart 1978, S. 99-105. Winckelmann hat sich in seitenlangen Exzerpten intensiv mit der um 1700 angekommenen *Querelles* auseinandergesetzt. Dazu und zu den verschiedenen Fortschrittsschemata der *Querelle* vgl: Décultot 2004, S. 153-157.

²⁹⁹ Décultot 2004, S. 153-157.

und das Prinzip der zielgerichteten Linearität – dessen Fortschrittsgedanke jedoch ins Gegenteil gewendet wird, sodass sich die Kunst seit dem Höhepunkt bei den Griechen in stetem Verfall befand.

Das Primat der antiken Kunst und der seither erfolgte Niedergang der Kunst konnte für die konkrete Situation einer Aufstellung neuzeitlicher Gemälde in einer kaiserlichen Galerie kein adäquates Konzept darstellen, daher kam der bei Winckelmann thematisierte Verfall der Kunst in der Wiener Galerie nicht zur Anschauung. Mechel übertrug jedoch das kompatible Modell eines fortschreitenden Entwicklungszyklus mit normativen Höhepunkten auf die neuzeitliche Kunst, und zwar auf jede einzelne in der kaiserlichen Galerie vertretenen Malerschule. Schule für Schule wurde für sich präsentiert, in jeder durchläuft die Kunst – nach implizit festgelegten Regeln – ihren chronologischen Entwicklungszyklus von Erfindung, Fortschritt und Vollkommenheit allein, ohne dass es zu gravierenden Überschneidungen gekommen wäre.

Es ging Winckelmann darum, eine Geschichte der Kunst „in der weiteren Bedeutung“³⁰⁰ zu schreiben; sie als politisches, soziales, klimatisches wie moralisches Geschehen zu beleuchten – oder umgekehrt: durch die Kunst die politischen, sozialen, klimatischen und moralischen Prozesse einer Zivilisation zu erfassen. Die *Geschichte der Kunst des Alterthums* ist bekanntlich als Kulturgeschichte konzipiert. Der Vorstellung des Gleichklangs von Kunst und Zivilisation folgte konsequenterweise das Argument, dass sich der Fortschritt der Kunst und der Fortschritt der Kultur eines Landes oder einer Nation gegenseitig bedingen. Diese Einschätzung einer wechselseitigen Steigerungsbewegung führte in den deutschsprachigen Ländern zu einer Diskussion um einen eigenen nationalen Stil in der Kunst und dem Versuch, das Ansehen der deutschen Kunst in ihrer und durch ihre Geschichte zu erhöhen.³⁰¹

In diesem Kontext ist der Grund dafür zu sehen, dass Christian Mechel erstmals in einer großen öffentlichen Galerie eine deutsche Malerschule präsentiert hat. In der Koppelung von politischer Geschichte und Kunstgeschichte sind es in der kaiserlichen Galerie der geographische Raum und die Regierungszeiten der habsburgischen Herrscher, die die Folie für die Entwicklung der deutschen Kunst abgeben. Am deutlichsten illustriert Mechel diese einander überlagernden Prozesse für den – nach seinem Dafürhalten – Beginn der deutschen Malerei. Im Vorwort des Katalogs von 1783 umreißt er die chronologisch-politischen Zäsuren: „Die österreichischen Fürsten und ihre Vorgänger hegten schon früh, da schon, wo

³⁰⁰ Winckelmann 1764, *Vorrede*, S. IX; Winckelmann 1776, *Vorrede*, S. II.

³⁰¹ Espagne 1994, S. 71–93; Locher 2001, S. 122.

alles um sie finster war, Liebe zu den Künsten. Kaiser Carl der IV^{te} war in der Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts ihr eifriger Liebhaber und Beförderer, berief das Verdienst von allen Seiten zu sich, belohnte es, und hinterließ Werke, die in Betracht der Zeit und der Umstände noch jetzo auf unsere Ehrerbietung ein Recht haben. Auf ihn folgte ein dunkles Jahrhundert, der Keim des Guten verlohrt sich, und die Kunst fiel so tief herab, daß die Bilder überschriebene Zettel, die ihnen zum Mund hinaus giengen, nöthig hatten, damit ja eine gemalte menschliche Figur nicht für eine thierische angesehen würde. Aber endlich erschien Kaiser Maximilian I. und mit ihm für deutsche Kunst die erste Epoche. Er rief mit Macht dem Genie, unterstützte es großmüthig, und unter ihm war Albrecht Dürer, der Vater der deutschen Schule, Muster und Lehrer für eine Menge Künstler, die seinen Grundsätzen und seiner Manier folgten. Ihm verdankt die jetzige k. k. Gallerie die meisten Werke seiner Zeit, die man nirgends in solcher Anzahl und Schönheit antrifft.“³⁰²

An den Fensterpfeilern des ersten deutschen Zimmers rafft dann Mechel die Übergänge der Kunst des Mittelalters zur Renaissance mit Werken von Künstlern aus dem Umkreis Karls IV., Nicolaus Wurmser und Meister Theoderich von Prag, zusammen, und setzt – das „dunkle Jahrhundert“ nicht veranschaulichend – unmittelbar mit dem Werk Albrecht Dürers fort: „Das erste Zimmer enthält drey merkwürdige Epochen: ehrwürdige Werke aus den Zeiten Kaiser Carl des IVten und Maximilian des Iten, Werke eines Mutina, des ältesten aller nun bekannten Oelmalers, Theodorichs von Prag und Wurmsers von Straßburg, Stücke von Martin Schöns, Wohlgemuths und die zahlreichen meist Hauptwerke Albrecht Dürers, der Cranachen, der Holbeinen und ihrer Schüler und Nachahmer.“³⁰³
(Rekonstruktion 71, 72, 73, 74)

Die Nobilitierung der deutschen Malerei erfolgte zunächst auf maltechnischer Ebene. Mechel attestierte den deutschen Künstlern, sie hätten die Ölmalerei erfunden, bevor mit Dürer, Cranach und Holbein die erste künstlerische Blütezeit folgte. Diese Einschätzung sollte den Weg zu einer Aufwertung der deutschen Malerei bahnen, die auf der Überwindung oder Neuinterpretation des ‚gotischen Geschmacks‘ beruhte – oder wie Goethe 1773 in dem berühmten Aufsatz *Von deutscher Baukunst* in Herders Zeitschrift *Von deutscher Art und Kunst* zusammenfasste: „Unter der Rubrik Gotisch, gleich dem Artikel eines Wörterbuchs, häufte ich alle synonymischen Mißverständnisse, die mir von Unbestimmten, Ungeordneten,

³⁰² Mechel 1783, S. VI.

³⁰³ Mechel 1783, S. VII.

Unnatürlichen, Zusammengestoppelten, Aufgeflicktem, Überladendem jemals durch den Kopf gezogen waren.“³⁰⁴

Winckelmann widmete einen großen Teil der „Vorrede“ in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* der Kritik an den antiquarischen Studien seiner gelehrten Vorgänger, die sich auf den Vorwurf gründete, sie hätten die antiken Kunstwerke nicht mit eigenen Augen gesehen, sondern sich mit Reproduktionen oder Kompendien begnügt. Jonathan Richardson etwa hätte die Paläste und Villen in Rom sowie die Statuen wie einer „dem sie nur im Traum erschienen sind“³⁰⁵ beschrieben oder Bernard de Montfaucon hätte sein Werk „entfernet von den Schätzen der alten Kunst zusammengetragen, und hat mit fremden Augen, und nach Kupfern und Zeichnungen geurtheilet, die ihn zu großen Vergehungen verleitet haben.“³⁰⁶

Bei Winckelmann lautet der oft zitierte Satz: „Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler lehren und dieses aus den übriggebliebenen Werken des Altertums, soviel möglich ist, beweisen“³⁰⁷ Er selbst hätte im Bemühen „die Wahrheit zu entdecken“³⁰⁸ jedes der angeführten und beschriebenen Kunstwerke „selbst und vielmahl gesehen, und betrachten können, so wohl Gemälde und Statuen, als geschnittene Steine und Münzen.“³⁰⁹ Reines Bücherstudium und Faktenwissen werden von Winckelmann als unzureichend erklärt, die Werkanamnese von originalen Kunstwerken zur unabdingbaren Grundlage der Beurteilung von Kunstwerken deklariert.

Mechels Vorgehen, mit den Kunstwerken an der Wand die Geschichte der Kunst zu veranschaulichen, scheint Winckelmanns Postulat ‚Sehen mit eigenen Augen‘ konsequent umgesetzt zu haben. Mechels „sichtbare Geschichte der Kunst“ beruhte ausschließlich auf der Anschauung der Gemälde an der Wand, jeder Verweis auf ein konkretes kunstwissenschaftliches Werk wurde im Katalog, dem *Verzeichniß*, vermieden; lediglich allgemein beschriebene Kriterien seiner Konzeption im „Vorbericht“ lassen implizit auf die seinem Ausstellungskonzept zugrunde liegenden theoretischen Werke schließen. Was in der

³⁰⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Von deutscher Baukunst*. D. M. Ervini a Steinbach, in: *Frankfurter gelehrte Anzeigen vom 4. Dezember 1772*; Wiederabdruck in: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, XIV, 2.

³⁰⁵ Winckelmann 1764, *Vorrede*, S. XIV; Winckelmann 1776, *Vorrede*, S. VIII.

³⁰⁶ Winckelmann 1764, *Vorrede*, S. XV; Winckelmann 1776, *Vorrede*, S. IX.

³⁰⁷ Winckelmann 1764, *Vorrede*, S. X; Winckelmann 1776, *Vorrede*, S. II.

³⁰⁸ Winckelmann 1764, S. XXI. Das Zitat hat keine Entsprechung in der Wiener Ausgabe der *Geschichte der Kunst des Alterthums* von 1776.

³⁰⁹ Winckelmann 1764, S. XXI. Das Zitat hat keine Entsprechung in der Wiener Ausgabe der *Geschichte der Kunst des Alterthums* von 1776.

Kunsttheorie durch Winckelmann begründet wurde, musste der Betrachter in der kaiserlichen Galerie nach rein anschaulichen Gesichtspunkten allein ausmachen.

Mechel baute darauf, dass das Publikum mit der in Diskussion stehenden Kunsttheorie Winckelmanns vertraut war. Wie suggestiv die Ideen Winckelmanns in der Übertragung der Neuaufstellung der kaiserlichen Galerie – zumindest für den kunstwissenschaftlich gebildeten Betrachter – gewirkt haben müssen, zeigt die Beschreibung Johann Karl Wezels: „Es war für mich eine anschauliche Geschichte des menschlichen Geistes, wie er in einer von den schönen Künsten erfand, fortschritt, und allmählich zu Vollkommenheit hinaufstieg. Im ersten Stocke des Gebäudes, der die italienischen und niederländischen Gemälde enthält, war ich im goldnen Zeitalter der Kunst; als ich die Treppe hinaufgestiegen war, kam ich ins silberne und eiserne unter die alten Niederländer und Deutschen.“³¹⁰ Dass die Hängung Mechels vor allem in den mit Winckelmanns Werk vertrauten Kennerkreisen Zustimmung fand, kann als weiteres Indiz dafür gesehen werden, dass die Aufstellung der kaiserlichen Galerie – oder das „Revolutionäre“ daran – wesentlich an dessen Geschichtsdenken anknüpfte. Zugleich spielten aber noch jene Wissensordnungen in Reproduktionssammlungen für Mechel eine Rolle, die von Winckelmann so vehement kritisiert wurden. Ein Widerspruch tut sich auf, der einmal mehr darauf verweist, dass in der kaiserlichen Galerie von 1781 kein kohärentes System, sondern ein Amalgam mehrerer mehr oder weniger aktueller Systematiken verwirklicht wurde.

³¹⁰ Wezel 1783, S. 184–185.

6. POINT OF NO RETURN

Die Öffnung der Galerie und der damit verbundene Statuswechsel stehen in Zusammenhang mit der Ausarbeitung und Rezeption neuer kunsthistorischer Methoden und Modelle. Was die Neuordnung der kaiserlichen Galerie von 1781 vor anderen auszeichnet, war ihre bemerkenswerte Fähigkeit, in deutlichem Bezug zum zeitgenössischen Diskurs, diese kunsthistorischen Konzepte aufzugreifen und darzustellen. Dabei zeigte sich die Präsentation nach Malerschulen – je nach Flügel im Oberen Belvedere – in ganz unterschiedlich gelagerten Ausformulierungen: regional differenziert bei den Italienern, nach kanonischen Œuvres bei den großen Niederländern, nach dem stilistisch-organologischen Entwicklungsgang bei den Niederländern im zweiten Stock, in historisch-nationaler Perspektive bei den Deutschen im zweiten Stock. Die Systematiken in sich stellen sich als äußerst heterogen dar, ihre Logiken können aus den jeweils unterschiedlichen Standpunkten der Kunstwissenschaft erfasst werden. Es kamen verschiedenste Systematisierungsansätze zur praktischen Anwendung: Was an zeitgenössischen Kunsttheorien geeignet schien, wurde übernommen – oder auf Bewährtes aus anderen Anwendungsbereichen des Sammelwesens zurückgegriffen. Die Einbindung aller möglichen wissenschaftlichen und sammlungsmethodischen Grundlagen zeugt von einem erstaunlich offenen Umgang mit neuen Vorstellungen und Ideen und einem großen Umsetzungsvermögen, was der kaiserlichen Galerie um 1780 einen bemerkenswert experimentellen Charakter verlieh.

Wahrscheinlich lassen sich die heftigen Diskussionen, die in Reaktion auf die Neuaufstellung der kaiserlichen Galerie durch Christian Mechel entbrannten, auch darauf zurückführen, dass unterschiedliche theoretische und methodische Ansätze in ein und derselben Galerie zur Anwendung kamen. Der Grund dafür ist letztlich darin zu sehen, dass die Aufstellung in einer Zeit erfolgte, in der das Wissenschaftsverständnis allgemein und die Kunstauffassung im Besonderen in Bewegung geraten waren und zeitgleich verschiedene Entwürfe zum Sammlungsideal vorgelegen sind und in diversen Sammlungen zur Umsetzung kamen.

Mit der kaiserlichen Gemäldesammlung war 1781 erstmals in Europa eine Galerieaufstellung nach geographisch begrenzten Malerschulen und nach historischen Gesichtspunkten ausgerichtet worden. Mit den Worten Kaiser Josephs II. war die Galerie „in eine geschmackvollere Ordnung, nach denen Klassen und Jahrgängen“ gebracht worden. Er befahl schon im November 1780 (bevor das Eintreffen der Gemälde aus Pressburg und den Niederlanden das Ordnen wieder neu aufrollte), dass man „aber bey dieser anjetzo

eingeführten Ordnung künftighin ohnabweichlich beharre, und ab nun gar nichts, ohne besonderen Befehl, abändere.“³¹¹ Nichtsdestotrotz blieb auch in der Nachfolge Mechels unter Rosa die kaiserliche Galerie weiterhin in ständiger Veränderung begriffen – aber die einmal eingeführte, grundsätzliche Systematik nach Malerschulen wurde beibehalten. An eine Zurücknahme der Innovationen wurde nie gedacht, denn die einem allgemeinen Publikum öffentlich gemachte Gemäldesammlung hatte sich mit einer zeitgemäßen, wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden Galeriekonzeption verbunden und aufgrund dieser Neupositionierung dem Bedeutungswandel zur Institution Museum entsprochen.

³¹¹ ÖStA/HHStA, OKäA, Sonderlegung, Karton 38a, Mappe I, Nr. 67 ex 1780, *Handbillet des Kaisers an den Grafen von Rosenberg*, 22. November 1780; Engerth 1881, Bd. 1, S. LXIV; Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 94.

7. JOSEPH ROSA: WIEDERAUFNAHME DER AGENDEN

Eine kunsthistorisch belehrende und eine qualitativ urteilende Betrachtungsweise zu vereinen, darum scheint es im Anschluss an Christian Mechel dem Galeriedirektor und Künstler Joseph Rosa gegangen zu sein, der, nach dem kurzen Intermezzo Mechels, 1781 die Schlüssel zur Galerie wieder übernahm – und die Gemälde sofort umhängte.³¹²

Durch die beträchtliche Vermehrung an Gemälden waren in jenen Jahren einige Rochaden notwendig geworden. 1786 erfuhr die kaiserliche Galerie einen großen Zugewinn durch den Erwerb von 53 – hauptsächlich niederländischen, aber auch französischen und italienischen – Gemälden aus der Sammlung des Grafen Friedrich Moritz Nostitz in Prag;³¹³ im Jahr darauf berichtete Rosa erstmals von einem Abschluss der Neuaufstellung der Galerie.³¹⁴ 1792 und 1793 kamen weitere 18 Gemälde durch einen Bildertausch mit den Uffizien in Florenz in die Galerie, weswegen Rosa in einem Schreiben an den Oberstkämmerer auf die Schwierigkeiten verwies, unter diesen Umständen die Aufstellung der Galerie zu beenden.³¹⁵ Rosa bezog sich vermutlich auf den Erwerb aus der Sammlung Nostitz, als er in der abschließenden Anmerkung zum Katalog formulierte: „Nichts ist im Stande, dieses Geschäft mehr zu erschweren, als ein fortwährender Zufluß neuerwerbener Malereyen, indem er die einmal angenommene Ordnung der Gemälde zerstört, und sowohl in der Aufstellung, als in das Verzeichniß derselben große Veränderung bringt. Dieser Fall ergiebt sich vorzüglich bey den deutschen und niederländischen Malereyen dieser k. k. Gallerie.“³¹⁶

Nach der Transaktion des Gemäldetausches mit Florenz 1792/93 konnte Rosa endlich die Neuaufstellung der Galerie und einen Katalog vollenden, denn „Bey so vielen

³¹² ÖStA, HHStA, HBA, Karton 51, 5. Session, Nr. 49 ex 1782, fol. 823r, ohne Datum [1782 Mai, Wien]. Vgl. Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 140; ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie B, Karton 8, Nr. 63 ex 1783, unfol., 23. November 1783. Vgl. Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 150.

³¹³ 1786 kaufte Joseph II. 53 Gemälde (44 Posten) aus der Sammlung des Grafen F.M. Nostitz. ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38a, Mappe I, im Konvolut Nr. 298 ex 1786, Handbillet des Kaisers (Nr. 57), 3. Oktober 1786. Vgl. Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle Nr. 153; Zu diesem Ankauf siehe: Swoboda 2008, S. 114 und Anm. 218; Lubomír Slavíček, *Delitiae imaginum, oder Gemälde und Bilderlust. Die Nostitz als Kunstsammler*, in: *Barocke Bilderlust. Holländische und flämische Gemälde der ehemaligen Sammlung Nostitz aus der Prager Nationalgalerie*, hg. von Lubomír Slavíček, Ausst.-Kat. Braunschweig 1994, S. 18–19; Theodor Frimmel, *Von der Galerie Nostitz in Prag*, in: *Blätter für Gemäldekunde*, Bd. V, Heft 1, 1909, S. 2–3; Engerth 1881, Bd. 1, S. LVIII.

³¹⁴ Joseph Rosa im *Rückblick 1787*, ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie D, Karton 112, Cahier 3, Beilage zu Akt Nr. 1102 ex 1901, unfol.; vgl. Hassmann (im Druck), Bd. 1, Quelle 156.

³¹⁵ ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38a, *Rosa an Rosenberg*, 20. Juni 1794.

³¹⁶ Joseph Rosa, *Gemälde der k.k. Gallerie. Erste Abtheilung, Italienische Schulen. Zweyte Abtheilung, Niederländische Schulen*, 2 Bde., Wien 1796, Bd. 2, S. 203.

Veränderungen, die zum Vortheile der k. k. Bildergalerie seit einigen Jahren vorgenommen wurden, ist es also nothwendig, Künstlern und Kennern einen neuen Katalog in die Hände zu geben.³¹⁷ Die *Gemälde der k.k. Gallerie* erschienen 1796 in zwei Bänden, *Erste Abtheilung, Italienische Schulen* und *Zweite Abtheilung, Niederländische Schulen*. Darin beschreibt er nach dem obligaten Vorwort – Zimmer für Zimmer, Gemälde für Gemälde – den ersten Stock des Belvedere. Was den zweiten Stock mit den Gemälden der alten niederländischen und deutschen Schulen betraf, so unterläge eine Beschreibung „[...] noch in mancherley Rücksicht vielen Schwierigkeiten. Ergänzungen, zumal aus dem Vorrath, der bereits vorhanden ist, ein neuer beträchtlicher Zuwachs, die Angabe der eigentlichen oft billig bezweifelten Meister, und eine gänzliche Veränderung der Plätze, welche ihnen gegenwärtig angewiesen sind, fordern so viel Zeit und Arbeit, daß es mir unmöglich ist, über die Fortsetzung etwas Gewisses zu bestimmen.“³¹⁸ Tatsächlich sollte es Rosa nicht gelingen, einen solchen Band herauszugeben. Der 1804 veröffentlichte *Nachtrag zum Kataloge der k.k. Bildergalerie* bot nur eine Ergänzung zu den ersten beiden Bänden mit neu hinzugekommenen Kunstwerken.³¹⁹

Mit der Umgestaltung der Galerie ergriff Rosa die Gelegenheit, seine Vorstellungen und Betrachtungsweisen einer kunstwissenschaftlichen Hängung in der Galerie umzusetzen. Da Rosa die von Mechel vorgebildete Systematik nach Malerschulen bzw. die Raumabfolge der einzelnen Schulen nicht antastete, er aber nur den ersten Stock dokumentiert hat, kann Rosas Hängung zwar mit der auf älteren Ordnungssystemen beruhenden Schulsystematik, nicht aber mit einer programmatischen Geschichtskonstruktion in Verbindung gebracht werden. Am Mechelschen Arrangement veränderte er die Auswahl und die Hängung der Gemälde im Detail, wobei dem Moment der Vervollständigung im Sinne einer Vervollkommnung eine wesentliche Rolle zukam.

7.1 Das Ideal der vollständigen Galerie: Der Bildertausch von 1792 oder die Suche nach dem *missing link*

Mit der Neuordnung der Galerie durch Christian Mechel, wo jeder einzelnen Malerschule ein eigener Raum zugewiesen wurde, waren in manchen Abteilungen Mängel und Lücken dramatisch zutage getreten. Mechel musste sich oft mit Werkstattbildern oder Kopien

³¹⁷ Rosa 1796, Bd. 2, S. XII.

³¹⁸ Rosa 1796, Bd. 2, S. 202–203.

³¹⁹ Joseph Rosa, *Nachtrag zum Kataloge der k.k. Bildergalerie*, Wien 1804.

begnügen, wollte er sein Konzept, den historischen und stilistischen Entwicklungsgang innerhalb der Schule zu dokumentieren, nicht gefährden. Rosa versuchte daher, jene Schulen, die mangelhaft ausgewiesen waren, zu komplettieren. Als Bestätigung dieses vornehmlichen Sammelinteresses kann gesehen werden, dass Rosa in seiner ansonsten knapp gehaltenen Sammlungsgeschichte im Vorwort seines Katalogs jene – in zeitgenössischen Berichten kaum rezipierte – Begebenheit, die genau in dieser Hinsicht Abhilfe hätte schaffen sollen, ausführlich kommentiert: einen Tausch von Gemälden mit der großherzoglichen Sammlung in Florenz.³²⁰

Der in der Literatur als *der* „Bildertausch“ geläufige Tausch zwischen der kaiserlichen Galerie und den Uffizien in Florenz war 1792 von Seiten Wiens mit der Absicht angebahnt worden, vor allem die Florentiner, aber auch die römische und französische Malerschule, die in der kaiserlichen Galerie qualitativ und quantitativ ungenügend vertreten waren, zu vervollständigen.³²¹ Ende des 18. Jahrhunderts, als man auf dem internationalen Kunstmarkt kaum noch erstklassige Werke der genannten Schulen erwerben konnte, schien gerade ein Bildertausch das „schicklichste Mittel zu seyn, die großherzogliche Gallerie zu Florenz und die kaiserliche zu Wien mit Werken der Malerey, die hier und dort mangelten, wechselweise zu bereichern. Denn dadurch, daß beyde von ihrem Überfluß abgaben, gewannen beyde, und verschafften sich einen neuen Glanz, ohne von dem alten zu verlieren.“³²²

Dass letztendlich alle Beteiligten das gemeinsame Ziel, die Galerien „wechselweise zu bereichern“ als verfehlt betrachteten – eine Einschätzung, die noch lange die Rezeption des Bildertausches bestimmen sollte –, basierte auf den unterschiedlich gelagerten Intentionen der Tauschpartner. Neben den nicht zu vereinbarenden Interessen, den Verlust für die eigene Galerie möglichst gering zu halten, aber die Sammlungskapazität der Gegenseite ganz auszuschöpfen, resultierte die Enttäuschung im Grunde aus einem völlig anderen Verständnis

³²⁰ Rosa 1796, Bd. 1, S. XI–XII.

³²¹ Die Quellen zum Geschehen des Bildertauschs aus dem Archivio delle Gallerie Fiorentine, dem Archivio di Stato di Firenze und dem Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien zum Ablauf des Bildertauschs zwischen der kaiserlichen Galerie und der Galleria degli Uffizi und der Dokumentation der involvierten Bilder wurden im Zuge eines Forschungsprojekts von H.E. Weidinger, Elisabeth Zerbst und der Autorin recherchiert. Ebenso wurden im Rahmen dieses Projekts – insbesondere von Elisabeth Zerbst – kultur- und kunsthistorische Fragestellungen erarbeitet, in: Elisabeth Zerbst, *Fragen an den Bildertausch*, unveröffentlichtes Manuskript, Wien o.J.; Aus diesem Projekt hervorgegangen sind mehrere Veröffentlichungen, die den Bildertausch respektive die Galeriegeschichte der Zeit in kunst-, sozial- und kulturhistorischer Sicht beleuchten: Miklautz 2010; Miriam Fileti Mazza/Ettore Spalletti/Bruna M. Tomasello, *La Galleria rinnovata e accresciuta. Gli Uffizi nella prima epoca lorenese*, Florenz 2008; Karl Schütz, *Joseph Rosa. Von Wien nach Dresden und zurück*, in: Andreas Henning/Uta Neidhardt/Martin Roth (Hgg.), *„Man könnte vom Paradies nicht angenehmer träumen“*. *Festschrift für Prof. Dr. Harald Marx zum 15. Februar 2009*, Berlin 2009, S. 196–201. – Den Fokus auf den Bildertausch legten zuvor nur die Untersuchungen des Wiener Galeriedirektors Eduard R. von Engerth; vgl. Engerth 1881, Bd. 1, S. LXV–LXX sowie Engerth 1886, Bd. 3, S. 291–314.

³²² Rosa 1796, Vorwort, S. XI–XII.

dessen, was an Gemälden der eigenen respektive der anderen Galerie „mangeln“ oder diese „bereichern“ würde. Denn die nach Malerschulen und Stilabfolgen entwickelte Hängung in der kaiserlichen Gemäldegalerie unterschied sich erheblich von jener in Florenz. Die Gemälde in der *Galleria degli Uffizi* waren noch Anfang der 1790er Jahre nicht nach der Systematik differenzierter Schulen organisiert, sondern nach der barocken, auf Symmetrien basierenden Pendantshängung ohne Schulzusammenhänge arrangiert. Im Besonderen war die Hängung der Uffizien auf den Höhepunkt der Tribuna hin perspektiviert, in der die Meisterwerke versammelt waren. Wahrscheinlich war ein (Aus-)Tausch, also ein vom Prinzip her auf Ausgleich und Äquivalenz angelegtes Verfahren, allein aufgrund der ungleichen Systematiken beider Galerien von vornherein zum Scheitern verurteilt. Jedenfalls wird in Anbetracht dieser Unterschiede verständlich, warum Joseph Rosa zu Beginn des Bildertausches 1792 gezielt versuchte, ganz bestimmte Meister zu erhalten, die ihm in der Galerie innerhalb des Schulzusammenhangs fehlten oder nicht ausreichend repräsentiert waren, es dem Florentiner Galeriedirektor Giuseppe Pelli Bencivenni andererseits darum ging, Hauptwerke diverser Künstler zu erhalten. Hinzu kam, dass zu Beginn der Tauschverhandlungen eine Klausel vereinbart worden war, nach der solche Bilder zurückgeschickt werden konnten, die den geforderten Ansprüchen nicht genügten.

Unter diesen Voraussetzungen wurde im Mai 1792 in Wien der sogenannte Bildertausch in die Wege geleitet, in dessen Verlauf – nach einem Austausch von Wünschen – in je zwei Lieferungen, zwei Rück- und Gegenlieferungen mehr als 50 Gemälde ihre Sammlung wechselten. Von den 14 in erster Lieferung aus Florenz nach Wien gelieferten Gemälden (sechs Bilder aus der *Galleria degli Uffizi*, acht aus dem Palazzo Pitti und den Villen des Großherzogs) wurden aufgrund des Rückgaberechts sechs Bilder abgelehnt und mit der ersten Wiener Lieferung von zwölf Gemälden nach Florenz retourniert. Von der Möglichkeit „daß Wenn im Fall beyderseits nichts anständiges in diesem Dausch wäre, zurückgeschückt werden solle“³²³ wurde vor allem von Wien aus reger Gebrauch gemacht und damit die Gegenseite in die Verlegenheit gebracht, „besseren“ Ersatz heranzuschaffen. Die zweite Florentiner Lieferung, auf Kompensation der ersten missglückten Sendung bedacht, enthielt zehn Bilder; die Gegenlieferung aus Wien zwölf Stück. Da vorerst beiderseits auf jede weitere Rücksendung von Gemälden verzichtet wurde, setzte der Tausch im Februar 1793 aus. Nach zwei Tauschrunden standen einander 18 in die Wiener Galerie aufgenommene und 27 in die Florentiner Sammlung gelangte Tauschbilder gegenüber. Trotz des zahlenmäßigen Ungleichgewichts und des zumindest quantitativ günstigen Verhältnisses

³²³ ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38b, „Nota“ von Joseph Rosa, 20. Juni 1794.

für Florenz eröffnete der mit Jahresbeginn 1793 neu installierte Galeriedirektor Tommaso Puccini mit einer 1794 angekündigten und 1796 durchgeführten Rücksendung von zwei Gemälden nach Wien den Tauschvorgang von Neuem. In Folge, nach Florentiner Ansprüchen auf Ersatz und einer Reihe von diesbezüglichen Vorschlagsvarianten Puccinis, einigte man sich schließlich 1796 auf die Entsendung von vier Gemälden aus der Wiener Galerie. Aber erst 1821, nach dem Ende der napoleonischen Kriege, kam der Bildertausch mit der dritten Sendung dieser vier Bilder aus Wien nach Florenz zum Abschluss.

Aus sammlungssystematischer Sicht ist vor allem die Idee der Komplettierung relevant – die dann nicht umgesetzt werden konnte beziehungsweise mehr und mehr unterlaufen wurde. Als frühestes überliefertes Dokument gilt eine von Joseph Rosa verfasste, nur in einer Florentiner Abschrift erhaltene, knappe und präzise Auflistung von Malernamen mit der Anzahl der gewünschten Gemälde, ohne bestimmte Bildtitel dieser Meister zu nennen:

„Quadri di Autori Italiani che mancano nella Imperiale Galleria in Vienna:

Di Fra Bartolommeo di S. Marco	quadri N° 1
Andrea del Sarto	„1
Alessandro Allori	„1
Agnolo Bronzino	„1
Lodovico Cigoli	„1
Francesco Salviati	„1
Baldassar Franceschini d.o il Volterra	„1
Francesco Vanni	„1
Federigo Barocci	„1
Pietro Berrettino da Cortona	„1
Benedetto Castiglione	„1
Salvator Rosa: Paesi	„2
Claudio Lorenese: dette	„2
Gasparo Pussino: dette	„2
Nicolò Pussino	„1
Carlo Dolci	„1
Francesco Furini	„1
Francesco Albano	„1“ ³²⁴

³²⁴ AGF, f. XXV, 1792, n. 32, Per Il Direttore della Real Galleria Giuseppe Bencivenni già Pelli. Quadri mandati a Vienna, *Beilage B: Bilderliste von Joseph Rosa*, o. D. [vor dem 6. Juni 1792].

Rosas Liste war – wenn auch nicht extra ausgewiesen – nach Schulen gegliedert: beginnend mit Florentiner, gefolgt von römischen und französischen Künstlern. Die letzten drei Namen der Wunschliste – Dolci, Furini, Albani – waren auf einem separaten Blatt notiert; möglicherweise wurden diese Künstler – auf höchsten Wunsch des Kaisers – nachträglich hinzugefügt. Rein numerisch lag der Schwerpunkt der deponierten Anliegen auf Meistern der Florentiner Malerschule, die durch das Sammlungserbe aus Medici-Besitz in den Uffizien reich repräsentiert waren. Vergleicht man die genannten Maler der Wunschliste mit dem Bestand der kaiserlichen Sammlung in Wien, wird evident, dass tatsächlich Meister angefragt wurden, die gar nicht oder nur mangelhaft vertreten waren und der Wunschzettel tatsächlich als Fehlbestandsliste der nach Malerschulen geordneten Galerie betrachtet werden kann. Die Wiener Wunschliste stellt damit nicht nur eine einfache Aufzählung gefragter Künstler, sondern einen überlegten Plan zur ‚schulmäßigen‘ Komplettierung der Galerie dar.

Angesichts der karg gehängten Gemälde auch weniger prominenter Maler im Florentiner Zimmer der Mechel-Galerie wird das Manko deutlich erkennbar. (*Rekonstruktion 13, 14, 15*) Offensichtlich konnte die Florentiner Schule weder in ansprechender Quantität noch in angemessener Qualität gezeigt werden. Von den in der Wunschliste genannten Florentiner Meistern Allori, Bronzino, Cigoli, Salviati und Volterrano war kein einziges Bild gehängt. Fra Bartolomeo war nur mit einer *Maria mit Kind*³²⁵ vertreten, zu der Rosa knapp notiert: „Schade, daß dieses Bild gelitten hat.“³²⁶ Das Interesse an Werken Andrea del Sartos erscheint angesichts bereits vorhandener Gemälde dieses Meisters, *Maria mit Kind*³²⁷, *Hl. Sebastian*³²⁸, *Beweinung Christi*³²⁹, merkwürdig, visierte aber – möglicherweise aus persönlichen Vorlieben – den reichhaltigen Sarto-Bestand in den Uffizien an. Auch das im Florentiner Zimmer gehängte und unter dem Sieneser Künstler Vanni verzeichnete Gemälde *Maria mit Kind und Johannesknaben*³³⁰ rechnet Rosa eher dem Œuvre Sartos zu: „Ein schönes Bild, mit einem kräftigen Kolorite. Es scheint aber wohl eher dem Pinsel des Andrea

³²⁵ Mechel 1783, S. 45.

³²⁶ Rosa 1796, Bd. 1, S. 122.

³²⁷ Mechel 1783, S. 46.

³²⁸ Mechel 1783, S. 46. Das Gemälde wurde 1809 im Zuge der napoleonischen Requirierungen 1809 nach Frankreich gebracht und befindet sich heute in Caen, Musée des Beaux Arts, Inv. 197.

³²⁹ Mechel 1783, S. 49.

³³⁰ Mechel 1783, S. 45.

del Sarto anzugehören.³³¹ Dolci war im Florentiner Zimmer nur mit einer kleinen *Mater Dolorosa*³³² vertreten, Furini im Bologneser Zimmer mit einer *Büßenden Magdalena*.³³³

In einer nach Schulen geordneten Galerie konnte man auf die Florentiner Malerei nicht verzichten, die in allen kunsttheoretischen Ausarbeitungen zum Schulsystem neben der römischen, venezianischen und lombardischen eine zentrale Rolle spielte. Mit der Bemerkung im Vorwort des Katalogs, es seien „unter so vielen Schätzen der Kunst [...] nur sehr wenig von den ersten florentinischen Künstlern, den Wiederherstellern der Malerey“ und es habe Kaiser Franz II. – „eingedenk, daß die florentinische Malerschule lange Zeit der Römischen, Venezianischen und Lombardischen zum Muster gedienet hatte“³³⁴ – mit dem Bildertausch endlich etwas zustande gebracht, was sich seine Vorfahren schon lange gewünscht hätten, verweist Rosa auf diese theoretischen Grundlagen. Der Florentiner Schule als einziger Mittlerin zwischen Mittelalter und Renaissance für die gesamte Malerei Italiens hatte auch Luigi Lanzi in seiner einflussreichen – und mit dem Bildertausch zeitgleichen – Ausarbeitung italienischer Schulen, *Storia pittorica della Italia*, eine Sonderrolle beigemessen.³³⁵ In der Ausbildung der Schulen habe sich ihr „carattere generale“ allerdings erst im Zeitraum nach den „pittori antichi“ durch die tonangebenden Schulhäupter „Il Vinci, il Bonarruoti, il Frate, Andrea del Sarto“ ausbilden können.³³⁶ Rosa war sich dieses Diskurses offenbar bewusst, visierte er doch zur Veranschaulichung der Malerschulen mit der Wunschliste nicht die Maler des Quattrocento, sondern nur die prominenten Meister des 16. und 17. Jahrhunderts an.

Neben der Florentiner war auch die römische Schule lückenhaft besetzt, worauf Rosa mit der Anfrage nach Gemälden dreier Künstler reagierte. Vom angefragten Barocci war nur ein kleinfiguriges Gemälde, *Die Geburt Christi*,³³⁷ gehängt; Cortona wurde zwar mit zwei Werken verzeichnet, *Wunder des hl. Martin von Tours* und *Paulus erhält durch Ananias sein Augenlicht wieder*,³³⁸ ersteres – wenig repräsentatives – Gemälde übernahm Rosa in seiner späteren Hängung jedoch nicht mehr und letzteres kommentierte er als: „Eine Skize, auf

³³¹ Rosa 1796, Bd. 1, S. 125.

³³² Mechel 1783, S. 48.

³³³ Mechel 1783, S. 55.

³³⁴ Rosa 1796, Bd. 1, S. XI.

³³⁵ Luigi Lanzi, *La storia pittorica della Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina senese romana napoletana compendiata e ridotta a metodo per agevolare a' dilettranti la cognizione de' professori e de' loro stili*, Florenz 1792.

³³⁶ Vgl. Gabriele Bickendorf, *Luigi Lanzis „Storia pittorica della Italia“ und das Entstehen der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung*, in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München*, 1986, Bd. II, S. 231–272, hier S. 247.

³³⁷ Mechel 1783, S. 73.

³³⁸ Mechel 1783, S. 44, S. 45.

Leinwand. Das Original ist zu Rom in der Kapuzinerkirche nächst dem Palaste Barberini.³³⁹ Vom hoch geschätzten Salvator Rosa besaß die Galerie nur einen kleinformatigen *Hl. Wilhelm von Maleval als Büsser*³⁴⁰ und einen bezüglich der Zuschreibung angezweifelte geharnischten *Krieger*³⁴¹: „Ich glaube, hieran den Pinsel des Guercino da Cento zu erkennen.“³⁴² Allerdings konnte die großformatige und vielfigurige *Römerschlacht* aus der Sammlung Nostitz erworben werden. Von den gewünschten Meistern der Bologneser Schule, Castiglione und Albani, gab es keine Gemälde in der Galerie.

Der äußerst geringe Bestand an französischen Meistern stellte seit jeher ein großes Defizit der kaiserlichen Sammlung dar, zumal in akademischer Kunstauffassung die Werke von Nicolas Poussin, Gaspard Poussin oder Claude Lorrain zu den *musts* einer fürstlichen Sammlung zählten. Von Claude Lorrain besaß die Sammlung kein einziges Werk, von Gaspard Poussin eine *Landschaft mit Wettersturm* aus dem Ankauf der Sammlung Nostitz und von Nicolas Poussin das kleinformatige Gemälde *Petrus und Johannes heilen einen Lahmgeborenen im Tempel*³⁴³, das heute Bertholet Flémal zugeschrieben wird. In diesem Zusammenhang erscheint es umso merkwürdiger, dass das Historiengemälde von Nicolas Poussin, *Zerstörung des Tempels in Jerusalem durch Titus*, unter nicht ganz geklärten Umständen zwischen 1772 und 1783 aus der kaiserlichen in die Sammlung des Staatskanzlers Kaunitz gelangt war.³⁴⁴ Die räumlich getrennte Schulaufstellung hatte jedenfalls den Mangel an französischen Meistern überdeutlich gemacht: mit den wenigen französischen Werken gelang es nicht, eine eigene „Abteilung“ in der Galerie zu bilden. So mussten die französischen Meister entweder den Niederländern oder – etwa im Fall Poussins – der römischen Schule zugeordnet werden.

³³⁹ Rosa 1796, Bd. 1, S. 135.

³⁴⁰ Mechel 1783, S. 35.

³⁴¹ Mechel 1783, S. 36.

³⁴² Rosa 1796, Bd. 1, S. 97.

³⁴³ Mechel 1783, S. 32.

³⁴⁴ Das Gemälde Poussins wurde 1639 als Geschenk Papst Urbans VIII. an Kaiser Ferdinand III. übergeben. Bis 1721 befand es sich – mit einem Fragezeichen Giulio Romano zugeschrieben – in den kaiserlichen Sammlungen in Prag dann in der kaiserlichen Galerie in der Stallburg in Wien. Vgl. Wolfgang Prohaska, *Zu Poussins „Schlachten“ in St. Petersburg, Moskau und Wien*, in: *Nicolas Poussin. Die Zerstörung des Tempels in Jerusalem. Schlachtenbilder aus der Jüdischen Geschichte*, hg. von Wilfried Seipel, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien 2001, S. 18–24, hier S. 24. 1820 ergaben angestellte Recherchen des Oberstkämmereramtes über den Verbleib des Bildes, dass Mechel das Bild als nicht geeignet aus der Galerie ausgeschieden hatte und es in der Folge in der Privatgalerie des Fürsten Kaunitz landete. Man beschloss, das Gemälde bei der Versteigerung der Kaunitz'schen Bilder (Verkaufskatalog Artaria vom 13.3.1820 unter Nr. 126) zurückzukaufen (und dafür bis zu 3000 Gulden zu zahlen). Der Kauf gelang nicht; laut handschriftlichen Eintragungen des Auktionshauses kaufte Baron Karl Badenfeld das Bild, aus dessen Besitz es schließlich im Mai 1835 um 2850 Gulden für die kaiserliche Galerie wieder erworben wurde. Ich danke Gudrun Swoboda für diese Hinweise.

Nominell entsprach die erste Lieferung an Gemälden von Florenz nach Wien den Wünschen aus Wien,³⁴⁵ lediglich Werke der beiden Poussins, von Lorrain sowie von Vanni und Albani wurden aufgrund des fehlenden, geringen oder nicht geeigneten Bestands nicht geliefert.³⁴⁶ Dennoch wurde die in Wien ankommende Sendung von 14 Bildern von Joseph Rosa äußerst geringschätzig aufgenommen. Seine Einwände galten nicht der Autorenschaft, sondern der Qualität einzelner Gemälde, die „[...] ohne deren Werth zu benennen, nicht in Hießiger Gallerie konten unter augen gesetzt werden [...]“.³⁴⁷ Er musste feststellen, dass die Florentiner Lieferung zwar der Auflistung entsprach, aber wenige erstklassige Stücke geliefert wurden. Keines der Gemälde aus erster Lieferung war etwa in der unter Pietro Leopoldo 1778 zusammengefassten *Raccolta di quadri dipinti* abgebildet, das in 148 Stichen die aus Medici-Besitz stammenden, renommiertesten Stücke der Uffizien zeigte.³⁴⁸ In Anbetracht des faktisch Gelieferten brachte Rosa daher jene Klausel zur Anwendung, nach der vereinbart worden war, dass Bilder retourniert werden können, sollten sie nicht gefallen. Sechs Bilder der ersten Sendung aus Florenz – Fra Bartolomeo (*Jesaia*), Volterrano (*Hl. Lukas*), Cortona (*Hl. Martina*), Castiglione (zwei Tierbilder), Furini (*Hl. Sebastian*) – wurden von Rosa abgelehnt und umgehend mit der ersten Wiener Sendung retourniert.³⁴⁹

In zweiter Lieferung aus Florenz wurden nur drei der zurückgeschickten Werke durch Gemälde desselben Meisters ersetzt – Fra Bartolomeo (*Darbringung Christi im Tempel*), Cortona (*Heimkehr der Hagar*) und Furini (*Büßende Maria Magdalena*) –, ansonsten Bilder

³⁴⁵ AGF, f. XXV, 1792, n. 32, Per Il Direttore della Real Galleria Giuseppe Bencivenni già Pelli. Quadri mandati a Vienna, 23. Juni 1792; ASF, Imperiale e Regia Corte Lorenese 3469, Guardaroba, Affari diversi dal 3351 al 3450, 1792, n. 3373, 23. Juni 1792. – Die von Großherzog Ferdinand am 23. Juni genehmigte Sendung enthielt Werke von: Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, Alessandro Allori, Agnolo Bronzino, Lodovico Cardi, gen. Cigoli, Francesco Salviati, Volterrano, Federico Barocci, Pietro da Cortona, Benedetto da Castiglione (2), Salvator Rosa, Carlo Dolci, Francesco Furini.

³⁴⁶ AGF, f. XXV, 1792, n. 32, *Giuseppe Bencivenni Pelli an Luigi Bartolini*, 6. Juni 1792.– In dem Bericht, in dem Lanzi die Auswahl der Bilder begründet, heißt es: „Per questa ragione [der schlechte Erhaltungszustand] si è lasciato un Claudio [...]. Di Gaspar Pussino, nulla si è trovato a proposito, Niccolò manca affatto nella Raccolta [...]“ AGF, f. XXV, 1792, n. 32, Per Il Direttore della Real Galleria Giuseppe Bencivenni già Pelli. Quadri mandati a Vienna, *Beilage C: Bericht von Luigi Lanzi*, o. D. [vor dem 6. Juni 1792].

³⁴⁷ ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38b, Nr. 74, „Nota“ von Joseph Rosa, 20. Juni 1794: „2. ist Hochselben durch Eygenen genohmenen augenschein bekannt wissent, in welchen zustande verschiedene bilder aus Florenz seind überschicket worden. Da doch dieser Dausch zwischen S. Mayt. des Kayssers, und S. Konigl: Hoheit des großherzogs v Toscana in hießiger seiner Gallerie und im Beysein des Fürsten Obrist Kämmerer, und S Eccel des Hl Marchese Manfredini auf einen schuldigsten Vortrag des allerhöchsten dienstes, beyderseits stipuliret wurde, daß Wenn im Fall beyderseits nichts anständiges in diesem Dausch wäre, zurückgeschückt werden solle, wegen welcher ursach willen ich sieben Stücke von der Ersten Sendung auß Florenz wieder übersende, weil der zustand dieser, ohne deren Werth zu benennen, nicht in Hießiger Gallerie konten unter augen gesetzt werden.“

³⁴⁸ *Raccolta di quadri dipinti dai più famosi pennelli e posseduti da S.A.R. Pietro Leopoldo, arciduca d'Austria, principe R. d'Ungheria, e di Boemia, e gran-duca di Toscana, &c. Una parte dei quali stanno esposti nel suo R. Palazzo, e una altra parte nella sua R. Galleria di Firenze*, Florenz 1778.

³⁴⁹ ASF, Imperiale e Regia Corte Lorenese 3470, Guardaroba, Affari diversi dal 3451 al 3540 (1792–93), n. 3504, Quadri per La R:[eal] Galleria, *Nota di Quadri venuti di Vienna*, o. D. [nach dem 29. Februar 1793].

von Künstlern geschickt, die auf der Liste nicht erwähnt waren respektive nicht gewünscht wurden: Perugino, Bilivert, Santi di Tito, Vasari und Passignano.³⁵⁰ Auch wurden zwei weitere Gemälde von Andrea del Sarto überlassen, obwohl das Gemälde aus der ersten Lieferung nicht zurückgeschickt wurde und die Wiener Galerie ohnehin mit Sartos gut ausgestattet war. Von der ursprünglichen Idee, die stilistische Entwicklung der Malerschule anhand ihrer maßgeblichen Meister zu zeigen, war angesichts des praktisch Möglichen nicht mehr die Rede, aber auch die Qualität der nicht gewünschten Werke aus zweiter Lieferung entsprach kaum den Anforderungen. Rosas Kritik daran fiel nicht besser aus als zuvor: „Es wurden vor diese andere her gebracht unter welchen eines von Domenico Basignano befand, welches das gastmahl des Königs Ahasvero Vorstelt total Roiniret und Mittelmaßig vor ein gemäld dieses Meysters da doch die hertzogliche Gallerie entbährende stücke von ihm besitzt. das zweyte eine Sacra Famiglia von Giorgio Vasari hingemald, und stükweiß schlecht über malen, vor welches ein anders hette können geschicket werden um so mehr da die Gemälde dieses Künstlers nicht im grossen ansehen stehen.“³⁵¹ Dennoch wurde keines der Gemälde retourniert. Zumindest befanden sich in dieser zweiten Sendung auch „Zwey wunderschöne Bilder gemälde Eines vom Santi di Tito, und das andere vom Andrea de Sarto“ und „das zweyte wunder schöne bild auch den Engel und Tobias aber mit mehreren Figorn von obigen Andrea“.³⁵²

Den letzten Akt im Bildertausch eröffnete der 1793 ernannte Florentiner Galeriedirektor Tommaso Puccini mit der Rücksendung zweier Gemälde und einer Reihe von entsprechenden Kompensationswünschen – zu einem Zeitpunkt, 1796, als man in Wien den Bildertausch eigentlich als abgeschlossen betrachtet hatte. Sich der ursprünglichen Idee des Bildertausches besinnend, begann man auf Florentiner Seite bezeichnenderweise erst gezielte Forderungen nach bestimmten Gemälden zu stellen, als man in den fünf Kabinetten neben der Tribuna und in zwei großen Sälen eine Schulordnung mit vorwiegend nördlicher und flämischer respektive mit venezianischer Malerei einführte. Mit der Bemerkung, es ließe „[...] sich nicht verhehlen, daß der beabsichtigte Zweck [bisher] nicht ganz erreicht wurde, der nicht einfach darin bestand, die Anzahl guter Gemälde zu vergrößern“, was noch bei Pelli Bencivenni ausdrücklich der einzige Wunsch war, „sondern die Serien der großen Meister zu

³⁵⁰ ASF, Imperiale e Reale Corte Lorenese 3469, Guardaroba, Affari diversi dal 3351 al 3450 (1792), n. 3426, Quadri a Vienna per Seconda Mandata & Quadri Venuti di Vienna di Francia, *Nota dei Quadri da mandarsi a Vienna*, o. D. [nach dem 23. Oktober].

³⁵¹ ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38b, „Nota“ von Joseph Rosa, 20. Juni 1794.

³⁵² ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38b, „Nota“ von Joseph Rosa, 20. Juni 1794.

vervollständigen³⁵³, drängte er nachdrücklich auf die Entsendung venezianischer und niederländischer Gemälde zur Komplettierung der Malerschulen. Mit den ausverhandelten Werken von Giorgione (*Gattamelata*), Gaspar de Crayer (*Maria mit Jesuskind und hl. Joseph*), Frans Snyders (*Wildschweinjagd*) und Jan Fyt (*Federvieh*) schien ihm das gelungen. Als diese vier Gemälde endlich – nach den napoleonischen Kriegen im April 1821 – in Florenz einlangten, war keiner der ursprünglich mit dem Bildertausch befassten Sammlungsverantwortlichen mehr am Leben.³⁵⁴

7.2 Die Malerschule erlesen: Das Florentiner Zimmer und das zweite Zimmer der venezianischen Schule

Auch wenn Rosas Kommentare den Anschein erweckt hatten, dass die kaiserliche Sammlung durch den Bildertausch einen nicht wieder gut zu machenden Verlust erlitten hatte, kann doch als Errungenschaft gewertet werden, dass Rosa alle letztlich akzeptierten Gemälde aus Florenz unmittelbar in die Galeriehängung integrierte und die Florentiner Schule innerhalb der anderen italienischen Schulen adäquat repräsentiert werden konnte. Zwölf Bilder aus Florenz wurden im Florentiner Zimmer arrangiert: bei 40 Bildern, die das Zimmer insgesamt umfasste, ein beträchtlicher Anteil. 18 ‚schwächere‘ Bilder wurden ersetzt. (*Rekonstruktion 99, 100, 101, 102*)

Die dem Bildertausch zugrunde gelegte Idee der Vervollständigung respektive Vervollkommnung hat nicht nur die Frage nach dem kunsthistorischen Konzept neu aufgeworfen, sondern auch Rosas Aufmerksamkeit auf die zentrale Figur der italienischen Kunstgeschichtsschreibung gegen Ende des 18. Jahrhunderts, Luigi Lanzi, gelenkt. Gleich nach dem überraschenden Einlangen der Wiener Wunschliste hatte man in Florenz mehrere fachkundige Gutachten zur Gemäldeauswahl der ersten Lieferung anfertigen lassen.³⁵⁵ Neben den Akademieprofessoren Tommaso Gherardini und Gesualdo Ferri, lieferte der durch das

³⁵³ AGF, f. XXVI, 1793–94, n. 52, „Memoria“ von Galeriedirektor Tommaso Puccini für Oberstkämmerer Graf Rosenberg, o. D. [Oktober 1794]: „Siccome però alcuni di essi erano Opera di Artefici dei quali Essa abondava, così non è a dissimulare, che non si ottenne pienamente il fine propostosi, che era quello non già di accrescere il numero dei buoni Quadri, ma bensì la Serie de grandi Autori.“

³⁵⁴ ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38b, *Betreffend Entschließung vom 20. Dezember 1820, Gemälde nach Florenz zu schicken*, 26. Dezember 1820.

³⁵⁵ AGF, f. XXV, 1792, n. 32, Per Il Direttore della Real Galleria Giuseppe Bencivenni già Pelli. Quadri mandati a Vienna, *Beilage A: Bericht des ersten Kustoden Pietro Bastianelli mit der Beurteilung der Bilder durch die Professoren Tommaso G[h]erardini und Gesualdo Ferri; Beilage C: Bericht von Luigi Lanzi*, o. D. [vor dem 6. Juni 1792].

sammlungsgeschichtliche Werk *La Real Galleria di Firenze*³⁵⁶ und die Erstausgabe der *Storia pittorica*³⁵⁷ von 1792 prominent ausgewiesene „Antiquar“ der Galerie, Luigi Lanzi, eine profunde kennerschaftliche und quellenkundige Expertise zu den letztlich ausgewählten 14 Bildern.³⁵⁸ In diesem Gutachten beschränkte sich Lanzi nicht nur darauf, die kennerschaftlich ermittelten Gemäldeigenschaften wie Eigenhändigkeit, künstlerische Vollendung und Erhaltungszustand zu untersuchen, sondern brachte auch seine methodischen Kenntnisse aus der archivalischen Forschung zur Anwendung. Er führte historische Quellschriften zur Provenienz der Werke an und setzte sie in Bezug zum bisherigen Diskurs in der Kunstliteratur. Lanzi entfaltete im Zuge des Bildertauschs ein Studium der Gemälde, das Rosas eigene kunstwissenschaftliche Beschäftigung nachhaltig beeinflussen sollte: Rosa nennt Lanzi aufgrund seiner Befähigung zur Beurteilung von Kunstwerken einen „virtuoso signore“ und erklärt, dass er in Hinblick auf die Bewertung der (Tausch-)Bilder dieselben Kriterien anwenden wolle wie dieser.³⁵⁹

Im Vorwort und in zahlreichen Eintragungen zu einzelnen Gemälden des Katalogs von 1796 führte Joseph Rosa die für seine Kunstauffassung maßgebliche – aktuelle – Fachliteratur an: neben den bekannten Werken von Anton Maria Zanetti *Il Giovane (Della Pittura Veneziana, 1771)* und Anton Raphael Mengs (*Opere, 1780*) und anderen eben die – als erster nachweisbarer Bezug innerhalb der deutschsprachigen Kunstwissenschaft – allerneueste Forschung von Luigi Lanzi, die 1792 erschienene *Storia pittorica della Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina senese romana napoletana*.³⁶⁰

In der *Storia pittorica* hat Lanzi zunächst die allgemeinen Merkmale der Malweise jeder Schule definiert – für die Florentiner Schule den „disegno“, für die venezianische Schule die Farbigkeit etc. – und unterteilte diese dann in drei, vier oder mehr Zeiträume. Inkonsistenzen in der historischen Rekonstruktion der Malerschule traten in den Epochen des

³⁵⁶ Lanzi 1782.

³⁵⁷ Lanzi 1792. Die nachfolgenden um Schulen erweiterten Auflagen: Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII Secolo*, Bassano 1795–96; Lanzi 1809.

³⁵⁸ AGF, f. XXV, 1792, n. 32, Per Il Direttore della Real Galleria Giuseppe Bencivenni già Pelli. Quadri mandati a Vienna, *Beilage C: Bericht von Luigi Lanzi*, o. D. [vor dem 6. Juni 1792].

³⁵⁹ AGF, f. XXV, 1792, n. 32, Per Il Direttore della Real Galleria Giuseppe Bencivenni già Pelli. Quadri mandati a Vienna, *Joseph Rosa, Direktor der kaiserlichen Galerie in Wien, an die Galerie in Florenz*, Juli 1792, Abschrift: „Nota di Quadri presi dall’Imperiale Galleria in Belvedere, i quali saranno spediti in contraccambio di quelli 14. pezzi venuti da Firenze, conforme la Lista d[e]l Sig.[no]re Luigi Lanzi, e secondo l’accordo fatto nella sopradetta fra Sua Maestà Imperiale, e Sua Altezza Reale il Gran Duca di Toscana, servendomi delli istessi termini del Sopradetto e Virtuoso Sig[no]re Lanzi, che a ragione del tempo anno sofferto: ma non tanto, come furono mandati, sperando che li Sig.[no]ri Ferri e Gherardini peritissimi Professori, non disapproveranno il Cambio fatto; ed ecco li pezzi trascelti.“

³⁶⁰ Lanzi 1792. Zum Galerieverzeichnis Rosas vgl. Penzel 2007, S. 157–160, zum Bezug auf Lanzi S. 158, Anm. 284.

Mittelalters und des Nachmittelalters auf, deren Werke sich nicht unter einen Schulcharakter subsumieren ließen.³⁶¹ Erst im zweiten Zeitraum habe sich – so Lanzi – der „carattere generale“³⁶² der Schule durch die tonangebenden Schulhäupter ausbilden können, der in den folgenden Zeitabschnitten durch deren Schüler und Nachfolger seine Verbreitung fand. Auf diese Weise ließen sich die stilistischen Entwicklungen und Veränderungen der „capiscuola“ beobachten, auch wenn eine strenge Zeitenfolge dadurch aufgegeben werden musste. Die Florentiner Schule wurde von Lanzi in fünf Zeiträume unterteilt: den ersten Zeitraum bildeten die „pittori antichi“³⁶³ bis zum Ende des 15. Jahrhunderts, der zweite – eigentlich schulbildende – wird mit „Il Vinci, il Bonarruoti, il Frate, Andrea del Sarto sollevano la Scuola al più alto onore“³⁶⁴ überschrieben, den dritten prägen „Michelangelos Nachahmer“³⁶⁵, den vierten Cigoli und seine Anhänger³⁶⁶, den fünften die „Cortonisten“³⁶⁷.

Die großen Künstlerpersönlichkeiten, die Lanzi für den zweiten schulbildenden Zeitraum anführt – „Il Vinci, il Bonarruoti, il Frate, Andrea del Sarto“ – bildeten die Brennpunkte in Joseph Rosas Hängung der ersten Wand im Florentiner Zimmer (*Rekonstruktion 99*): *Ganymeds Entführung* und der *Traum des Michelangelo*, die Michelangelo zugeschrieben wurden; zwei Gemälde jeweils mit der *Salome*, die Leonardo zugerechnet wurden; eine *Madonna mit Kind* und die *Darbringung* von Fra Bartolomeo; sowie einen *Hl. Sebastian* und eine *Madonna mit Kind* von Andrea del Sarto. Im Zentrum der ersten Wand fand sich als bedeutendster Neuzugang aus der zweiten Lieferung des Bildertauschs Fra Bartolomeos *Darbringung*. Auf dieses Bild bezog sich Lanzi in *La Real Galleria* 1782 mit einer ausführlichen Würdigung Fra Bartolomeos als eines der bedeutendsten Meister der Florentiner Schule, der unter anderen von Vasari, Mengs und Algarotti gerühmt wurde.³⁶⁸ Von Lanzis Formulierungen inspiriert, beschrieb Rosa das Gemälde im Katalog als „Hauptgemälde dieses Künstlers, um so schätzbarer je seltener Bartholomeo’s Werke in Deutschland sind. [...] Daher es Vasari, Baldinucci, Peter von Kortona, Algarotti, Mariette und Mengs in ihren Kunstschriften hoch angerühmt haben.“³⁶⁹

³⁶¹ Vgl. Bickendorf 1986, S. 247.

³⁶² Lanzi 1792, S. 14.

³⁶³ Lanzi 1792, S. 39–75.

³⁶⁴ Lanzi 1792, S. 75–92.

³⁶⁵ Lanzi 1792, S. 92–112.

³⁶⁶ Lanzi 1792, S. 112–138.

³⁶⁷ Lanzi 1792, S. 138–149.

³⁶⁸ Lanzi 1782, S. 184–185.

³⁶⁹ Rosa 1796, Bd. 1, S. 123.

Die Wandabwicklung Rosas folgte einem Muster, das auch Lanzi entwickelt hat: Als Angelpunkt fungiert eine Künstlerpersönlichkeit, deren Werke auf der Wand dominieren. Davon ausgehend wurden Lehrer- und Schülerverhältnisse thematisiert. So bildete die *Grablegung*, die Rosa Verrocchio zuschreibt, mit den Gemälden von Leonardo eine Gruppe. Im Katalog kann man die Funktion Verrocchios als Lehrmeister von Leonardo nachlesen, nicht ohne den Hinweis, dass auch Luigi Lanzi Verrocchio hoch geschätzt habe.³⁷⁰ Auch die kleinfigurige *Auferstehung Christi* von Salviati aus dem Bildertausch, dessen „Zeichnung, ganz im Stile seines großen Meisters“³⁷¹ Michelangelo er im Katalog besonders hervorhebt, ordnete Rosa an der ersten Wand des Florentiner Zimmers an. Die Einfügung der *Beweinung Christi* von Cigoli erfolgte aufgrund ihrer außergewöhnlichen Qualität, die Rosa in seinem Katalog, unter Berufung auf das Urteil von Andrea Sacchi, mit dessen in Rom geschulter Malereiauffassung unterstreicht.³⁷² Dagegen scheint der wenig repräsentative *Christus* von Dolci eher eine Lücke gefüllt zu haben. Die *Madonna mit Kind und Johannesknaben* von Francesco Vanni, dem Hauptmeister der Sieneser Schule, wurde mit dem Verweis versehen, dass Vanni sich zwar nach Barocci gebildet hätte, hier aber Sarto nachgeahmt habe.³⁷³

Die auffällige Fülle an Sarto-Bildern an der Mittelwand des vierten Zimmers resultierte aus dem Zugang von allein drei Werken durch den Bildertausch, die Joseph Rosa allesamt als „Hauptgemälde“ klassifizierte. (*Rekonstruktion 100*) Rosa schätzte die Werke von Sarto wegen des „vortreflichen Kolorits“ besonders hoch ein.³⁷⁴ Sartos *Erzengel Raphael mit Tobias* hatte Rosa 1794 im Zuge des Bildertauschs zwar noch als „dort und da übermald“ kommentiert, auch hätten die Bestände in Florenz eine bessere Auswahl zugelassen, in seinem Katalog rechnet er das Bild dennoch „ohne Zweifel unter die Hauptgemälde des Andrea del Sarto“.³⁷⁵ Die *Heilige Familie* von Sarto stellt eine Werkstattwiederholung jenes Bildes dar, das 1697 in den Besitz des Wilhelm von der Pfalz kam und im späten 18. Jahrhundert in der Düsseldorfer Galerie ausgestellt war. Höchstwahrscheinlich kannte Rosa dieses Gemälde durch das Galeriewerk Mechels, und ebenso wahrscheinlich war ihm die ähnlich komponierte und in Florenz zurückbehaltene *Sacra Famiglia Medici* von Sarto durch den Stich in der *Raccolta di quadri dipinti* bekannt. Auch von Carlo Dolcis *Madonna mit Kind* existierten mehrere Fassungen; in Florenz verblieb die *Madonna delle Pietre Dure*. Die Entsendung von

³⁷⁰ Rosa 1796, Bd. 1, S. 127.

³⁷¹ Rosa 1796, Bd. 1, S. 124.

³⁷² Rosa 1796, Bd. 1, S. 119.

³⁷³ Rosa 1796, Bd. 1, S. 125.

³⁷⁴ Rosa 1796, Bd. 1, S. 140.

³⁷⁵ Rosa 1796, Bd. 1, S. 141.

Kopien oder Werkstattbildern ähnlichen Sujets im Bildertausch eröffnete eine Thematik, mit der sich Rosa im Nachwort seines Katalogs eingehend beschäftigt hat. Neben weiteren Gemälden von Sarto, Gentileschi, Gherardini und Michelangelo waren die Tauschbilder von Bronzino (*Hl. Familie mit hl. Anna und Johannesknaben*), Furini (*Büßende Maria Magdalena*) und Dolci (*Maria mit Kind*) zentraler Bestandteil der Mittelwand des Florentiner Zimmers.

Zu den dominanten Bildern im Wandarrangement der dritten Wand im Florentiner Zimmer gehören die Tauschbilder von Biliverti (heute Matteo Rosselli zugeschrieben), Santi di Tito und Allori. (*Rekonstruktion 101*) Sie werden allesamt als „große Florentinische Meister“, die durch die Kunstliteratur gewürdigt werden, beschrieben. Die *Heilige Familie* von Vasari, die Rosa lieber durch ein anderes Gemälde ersetzt gewusst hätte, „umso mehr da die Gemälde dieses Künstlers nicht in großen Ansehen stehen“, ³⁷⁶ wird dennoch in die dritte Wand aufgenommen, weil Vasari, wie Rosa bemerkt, „der Malerey einen wichtigen Dienst durch seine Kunstgeschichte“ erwiesen hat. ³⁷⁷ An prominenten Meistern sind Andrea del Sarto vertreten und auch Cortona als Verweis darauf, dass Cortona zwar zur Römischen Schule gezählt wurde, aber auch in Florenz Schüler gebildet hat – ganz im Sinne Lanzis, der ja den Nachfolgern Cortonas einen eigenen Zeitraum innerhalb der Florentiner Schule widmet. Das durch den Bildertausch in die Galerie gekommene Hauptwerk Cortonas, die *Heimkehr der Hagar*, wurde dementsprechend nicht im Florentiner Zimmer, sondern in das Zimmer der römischen Schule eingefügt. (*Rekonstruktion 95*)

Die Analyse der Hängung zeigt, wie komplex und vielschichtig die Gemälde an der Wand aufeinander bezogen wurden und wie das neu erworbene Wissen aus der Kunstgeschichte Eingang in das Arrangement gefunden hat. Die Galerieaufstellung stand weiterhin kontinuierlich an der Schnittstelle einander interferierender Sammlungstraditionen und wissenschaftlicher Schulen, die auch in der Hängung Rosas Eingang fanden. In den Grundsätzen wurde die nach Malerschulen und historischen Zusammenhängen konzipierte Galerieordnung nach 1781 auch von Joseph Rosa beibehalten. Die von Christian Mechel entworfene, systematische Aufstellung der kaiserlichen Sammlung lieferte ihm jedoch wichtige Impulse zur weiterführenden kunsthistorischen Wissensbildung, die wiederum Anlass zu substantiellen ‚Nachbesserungen‘ der Galerie im Sinne einer Vervollständigung und Vervollkommnung gab.

³⁷⁶ HHStA, OKäA, SR 38b, „Nota“ von Joseph Rosa, 20. Juni 1794.

³⁷⁷ Rosa 1796, Bd. 1, S. 131.

Ob und wie die Hängung Rosas anders als das Mechel'sche Arrangement war, gibt sich anhand einer Malerschule zu erkennen, deren „Bildervorrat“ (Christian Mechel) – im Gegensatz zur Florentiner Schule – keine wesentlichen Veränderung erfahren hatte, an deren Präsentation aber dennoch eine deutliche Korrektur zu erkennen ist. (*Rekonstruktion 91, 92, 93*) Mechel hatte im zweiten venezianischen Zimmer versucht, den stilistischen Entwicklungsgang Tizians nachzuzeichnen, um „diesen großen Meister mit sich selbst in seinen unterschiedlichen Lebensaltern und in den verschiedenen Gattungen, in denen er sich geübt hat, zu vergleichen.“³⁷⁸ Er entwarf am Beispiel Tizians das Bild einer prozesshaft fortschreitenden Stilentwicklung, indem er der Bilderhängung eine – grobe – Chronologie unterlegte. Rosa dagegen konfrontierte die Gemälde Tizians mit jenen von Giovanni Bellini, Palma Vecchio, Palma Giovane, Veronese, Jacopo Bassano, Giorgione u.a., auch wenn die Tizian zugeschriebenen Werke nach wie vor dominierten. Vergleicht man die Präsentationen des zweiten venezianischen Zimmers von Mechel beziehungsweise von Rosa nur nach den Fakten, so sind von den insgesamt 59 Bildern bei Mechel von Rosa nur acht Gemälde weggenommen worden, inklusive jener drei, die durch den Bildertausch 1792 nach Florenz abgegeben werden mussten,³⁷⁹ aber 18 andere Gemälde hinzugenommen.³⁸⁰

Die fünf Gemälde, die Rosa aus eigenen Stücken aus dem Tizian-Zimmer entfernt hat, hat er aufgrund mangelhafter Qualität oder zweifelhafter Zuschreibung weggenommen. Diesen Rückschluss lässt zu, weil Rosa in überwiegender Anzahl gerade jene Werke ausschied, deren Qualität bereits von Johann Sebastian Rittershausen in den *Betrachtungen über die kaiserliche königliche Bildergalerie zu Wien* aus dem Jahr 1785 vehement beanstandet wurde. Die berühmte *Laura* Giorgiones, die von Mechel Palma Vecchio zugeschrieben wurde, „[s]ollte in Gesellschaft der Obern die Gallerie verlassen.“³⁸¹ Ein heute

³⁷⁸ Mechel 1784, S. XIV.

³⁷⁹ Von Rosa wurden aus der Hängung Mechels entfernt: Giorgione, *Laura* (GG 31), Tizian, *Madonna mit Kind und der hl. Rosalia* (n. i.), Jan Stephan von Calcar, *Bildnis eines rotbärtigen Mannes* (GG 79), Tizian, *Männerportrait* (n. i.), Tizian, *Christus in Emmaus* (n. i.), Nach Florenz gekommene Tauschbilder: Tizian, *Madonna delle rose* (Uffizien, inv. 1890 n. 952), Tizian, *Flora* (Uffizien, inv. 1890 n. 1462), Tizian, *Nymphe und Schäfer* (GG 1825).

³⁸⁰ Alessandro Turchi, *Kreuzabnahme* (GG 369), Palma Vecchio, *Junge Frau in blauem Kleid mit Fächer* (GG 63), Palma Giovane, *Beweinung Christi* (GG 1546), Veronese, *Christus und die Samariterin* (GG 19), Andrea Schiavone, *Aeneas* (n.i.), Tintoretto, *Portrait eines alten Mannes* (GG 7), Tintoretto, *Portrait eines alten Mannes* (n. i.), Paolo Veronese, *Mystische Vermählung der hl. Katharina* (GGG 1529), Pedro de Orrente, *Jacobs am Brunnen* (GG 1575), Giovanni Bellini *Männerkopf* (n. i.), Leandro Bassano, *Landschaft* (GG 2835), Venezianisch (bei Rosa Giorgione), *Lira da Braccio-Spieler* (GG 317), Veronese, *Christus und die Ehebrecherin* (GG 15), Horatio Vecelli, *Bildnis eine Mannes mit Barett* (GG 1552), Paolo Veronese, *Madonna mit Kind, den Heiligen Lucia, Katharina und Stifterinnen* (GG 50), Palma Vecchio, *Frauenzimmer*, Lo Scarsellino, *Kreuztragung Christi* (GG 53), Pietro Giovanni Novelli, *Apoll und Marsia* (Caen, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 1o), Titian, *Der Bravo* (GG 64).

³⁸¹ Rittershausen 1785, S. 135.

nicht mehr identifizierbares Werk, damals für Tizian ausgegeben, die *Mutter Gottes in einer Landschaft sitzend mit dem Christkind auf dem Schooß, dem die H. Rosalia knieend, ein Körbchen Blumen überreicht*, hielt er für eine „Copie dessen Original in Rom gesehen wird“.³⁸² Das *Bildnis eines rotbärtigen Mannes* von Jan Stephan von Calcar, von Mechel Tizian zugeschrieben, sei „[w]ohl nicht von Titian aus seiner Schule“.³⁸³ Und zum heute nicht zu identifizierenden *Christus mit den Jüngern zu Tische in Emaus* von Tizian meinte Rittershausen: „Ueber das, das schon die ganze Erfindung unter jedem Grade von Erhabenheit ist; und die Natur hier vorgestellt, wie sie in Gesellschaften der Männer von niedersten Pöbel erscheint; so ist das ganze Stück von der schlechtesten Schmierung übermalt, und von gar keinem Werthe mehr.“³⁸⁴

Es liegt nahe, die Änderungen, die Rosa vorgenommen hat, einfach als Nachbesserungen durch qualitativere Gemälde zu betrachten; allein die Tatsache, dass Rosa zahlreiche andere venezianische Künstler in das zweite Zimmer aufgenommen hat, verweist auf grundsätzlichere Auffassungsunterschiede. Aufschluss über sein Konzept kann auch hier der Katalog Rosas geben, in dem auf die von ihm herangezogenen kunstwissenschaftlichen Werke verwiesen wird. Von Lanzis *Storia pittorica della Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina senese romana napoletana* wurde im Zusammenhang des Florentiner Zimmers bereits gesprochen; für die venezianische Schule bezog Rosa die theoretischen Impulse dezidiert aus Anton Maria Zanettis 1771 erschienenem Werk *Della pittura Veneziana*, das als Ergänzung zu seinem, bereits 1760 erschienenen Stichwerk zur venezianischen Freskomalerei des 16. Jahrhunderts mit Titel *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani* gesehen werden kann.³⁸⁵ Rosas knappe, eineinhalbseitige Einführung mit den wichtigsten Informationen zur venezianischen Malerei lehnte sich eng an die von Zanetti entworfenen Etappen der Malerschule an.³⁸⁶ Wie Zanetti – jedoch in deutlicher Verknappung – umriss er die byzantinischen Anfänge und den eigentlichen Beginn mit Giovanni Bellini als wichtigster Mittlerfigur, sodann in stilgeschichtlicher Abfolge dessen Schüler Giorgione und Tizian, mit denen sich der Charakter der Schule entfaltet hätte und schließlich deren Schüler „Bordone, Palma, Tintoretto, Paolo Veronese, Bassano.“³⁸⁷ Dem

³⁸² Rittershausen 1785, S. 138.

³⁸³ Rittershausen 1785, S. 143.

³⁸⁴ Rittershausen 1785, S. 151.

³⁸⁵ Antonio Maria Zanetti, *Della pittura Veneziana e delle opere pubbliche de' Veneziani Maestri, Libri V, Venedig 1771*.

³⁸⁶ Rosa 1796, Bd. 1, S. 7–8.

³⁸⁷ Rosa 1796, Bd. 1, S. 8.

entspricht, dass Rosa im zweiten Zimmer der venezianischen Schule genau jene im Vorspann genannten Gemälde von Giovanni Bellini, Giorgione, Palma Vecchio, Veronese, Tintoretto, Bassano und Palma Giovane einfügte. Die „manieristi“ der vierten Epoche und die Erneuerer des Malerischen der fünften Epoche Zanettis, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angelegt war, erläuterte und zeigte Rosa nicht.

Anton Maria Zanetti und Luigi Lanzi haben in ihren Arbeiten den Schulzusammenhang auf ähnliche Weise begründet. Genau genommen war Lanzi dem „Plan“ Zanettis gefolgt und hat dessen für die venezianische Schule entworfene Konzept auf die Florentiner/Sieneser und die römische/neapolitanische Schule übertragen: „Wie er [Zanetti] hier mit seiner [venezianischen] Schule verfährt, verfare ich mit den zwei Italienischen.“³⁸⁸ Gemeinsam ist den beiden Malereigeschichten (*Della pittura Veneziana, Storia pittorica*) auch der klare Aufbau in der Beschreibung der Schule: allgemein gehaltene Einleitungen zur Geschichte der Schule bei jedem Zeitabschnitt und chronologische Abfolgen der vorgestellten Künstler; in der Beschreibung des Künstlers: biographische Daten, eine Charakterisierung seines Werks und ein Werkkatalog. In beiden kunstwissenschaftlichen Arbeiten beruhte die Verknüpfung der einzelnen Künstleroeuvres zur chronologischen Reihe auf dem Lehrer-Schüler-Prinzip, wonach der Schüler zuerst die Manier des Meisters übernimmt, bevor er den ihm eigenen künstlerischen Ausdruck findet.

Was – darüber hinaus – in *Della pittura Veneziana* für den Maler Rosa von besonderem Interesse sein musste, war die kennerschaftlich fundierte Beschreibung der Maltechnik und der Farbwirkung zur Charakterisierung und Bestimmung des Künstlers respektive der Schule. Am Beispiel Tizians erklärte Zanetti etwa die Verwendung und Wirkung reiner oder halbtransparenter Farben in den Gemälden.³⁸⁹ Für eine Galerieaufstellung wirksam konnten die Ausführungen von Zanetti, aber auch von Lanzi, vor allem durch ihre Praxisnähe werden, die sich daraus ergab, dass beide Autoren sich mit einem konkreten, relativ kleinen und genau definierten Ausschnitt nicht der Kunst, sondern der Malerei einer oder einiger weniger regionaler Schulen befassten.

Gleichzeitig bedeutete die Betrachtung der Entwicklung einer oder mehrerer Malerschulen auch die Zurücknahme des von Winckelmanns propagiertem Zusammenhangs der Kunstgeschichte mit der allgemeinen Geschichte. Dem entspricht, dass Zanetti den Begriff „istoria dell’arte“ in *Della pittura Veneziana* gebrauchte, um seine Publikation als

³⁸⁸ Lanzi 1792, S. 13: „Il metodo che io adotto è simile a quel che introdusse il chiarissimo conte Zanetti nella Pittura Veneziana, opera sommatamente istruttiva in suo genere ed ordinata. Ciò ch’egli fa nella sua scuola, io l’imito in queste due d’Italia.“

³⁸⁹ Zanetti 1771, S. 95–105.

eine Darstellung, die *ausschließlich* die Geschichte der venezianischen Kunst zum Inhalt hat, zu definieren.³⁹⁰ Damit ist gegenüber Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* die Loslösung der Kunstgeschichte aus der allgemeinen Kulturgeschichte intendiert – obwohl sich beide, Zanetti wie Lanzi, auf Winckelmann beriefen.

Mit einer intensivierten Auseinandersetzung mit einem konkreten Bestand nach empirisch erhobenen und möglichst objektiven Kriterien ist auch das von Rosa angegebene Quellenmaterial zur Bestimmung der Gemälde zu betrachten. In – für einen Sammlungskatalog – neuer wissenschaftlicher Qualität führte Rosa neben dem kunsttheoretischen Diskurs auch etwaig vorhandene Signaturen, zeitgenössische Kupferstiche oder historische Quellen zur Provenienz des einzelnen Gemäldes an. Beispielfhaft entfaltete er die kennerschaftliche Kunstbetrachtung als historisches Verfahren beim zentralen Gemälde des zweiten venezianischen Zimmers, dem *Ecce Homo* von Tizian: „Ein vortreffliches Bild dieses großen Künstlers. Pilatus stellt den Welterlöser von den Stufen seines Palastes dem versammelten Volke vor. Dieses vortreffliche und Figurenreiche Gemälde beschreibt Ridolfi im Leben des Künstlers S. 155. Es ist ein Meisterwerk des Titianischen Pinsels. Aber Charakterschilderung sucht man vergebens. Dafür zeigt sich eine Sammlung von Porträten. Titians Freund Pordenone erscheint als römischer Landpfleger. Wo die Stufen anfangen, ist Kaiser Karl V., Sultan Solyman, und Titian selbst zu sehen. Man findet den großen Abstand leicht in Rücksicht auf Ideal und Ausdruck zwischen dieser, und einer ähnlichen Vorstellung des Guido Reni. Aber in Ansehung des Kolorits, und der Lebhaftigkeit der Szenen läßt Titian alle andern Künstler hinter sich. Man siehe darüber Mengs Werke der Kunst S. 176. bis 183. Im Vorgrunde stemmt sich ein Krieger auf sein Schild, worauf der kaiserliche Adler zu sehen ist. Die Figuren sind ganz, in Lebensgröße, auf Leinwand, und auf einem Zettel, der über einer der Stufen liegt, liest man: TITIANUS EQVES CÆS. F. 1543.“³⁹¹

Die ‚Nachbesserungen‘ im venezianischen Zimmer verweisen auf das von Rosa favorisierten Sammlungsideal: das Modell der Kennerschaft, das jedoch nicht als Rücknahme der grundlegenden Modernisierung der Galerie zu betrachten ist, auch wenn tendenziell die historische gegenüber der kennerschaftlichen Perspektive als tragendes Gerüst in der Argumentation zurücktrat. Das Modell der Kennerschaft erfuhr dahingehend eine Weiterentwicklung, als dass durch die empirisch erhobene Daten die Analyse der Malweise, der kunstliterarische Diskurs und die historische Quellenlage zur umfassenden Bestimmung

³⁹⁰ Antonio Maria ZANETTI, *Della pittura Veneziana e delle opere pubbliche de' Veneziani Maestri*, Libri V, Venedig 1771, S. VIII: „L'opera mia è un'istoria dell'arte e degli artisti Veneziani, in quanto appartiene ad essa arte e non altro.“

³⁹¹ Rosa 1796, Bd. 1, S. 59–60.

des Kunstwerks beitragen sollten. Es wurde der Kunst nicht – wie bei Winckelmann – ein abstraktes, in der Theorie entwickeltes Schema auferlegt, sondern das empirisch erhobene Datenmaterial zum einzelnen Kunstwerk als Instrumentarium für die Zuordnung in eine Malerschule und seine ästhetische Bewertung genommen. Die Kennerschaft wurde zu *dem* rationalen Prinzip der Kunstgeschichte.

7.3 „Von den Urtheilen der Werke über Malerei“ (Joseph Rosa 1796)

Diese Präsentation in der Galerie setzte für Rosa eine kritische Sichtung der Bestände in Hinblick auf Fragen nach der Originalität des Kunstwerks und nach seinen Urhebern voraus. So ist es zu verstehen, dass Rosa im Anhang des ersten Bands seines Katalogs in drei miteinander verbundenen Fragestellungen das Thema der Beurteilung von Kunstwerken noch einmal aufgreift: ob es erfahrenen Künstlern allein zustehe, Gemälde zu bewerten, oder ob auch Kunstliebhaber Kunstwerke kompetent einschätzen können;³⁹² ob es sichere Regeln gebe, Kopien von Originalen zu unterscheiden;³⁹³ und drittens, ob und wie die sichere Zuschreibung des Werkes an einen Künstler erfolgen könne.³⁹⁴ Rosa fasste darin im Wesentlichen die Überlegungen Filippo Baldinuccis zusammen, die dieser in einem Brief an Vincenzo Capponi von 1681 formuliert hatte.³⁹⁵ Dass auch in diesem Fall Lanzi die Anregung dazu geliefert hat, ist wahrscheinlich, denn Lanzi bezieht sich in seiner *Storia pittorica* von 1792 eingehend auf diesen berühmten Brief.³⁹⁶

In Beantwortung der ersten Frage, wer denn die eigentliche Kompetenz habe, um über Kunstwerke zu urteilen, entscheidet sich Rosa wie Baldinucci für den Künstler *und* für den Kunstgelehrten. Der Künstler „bereitet sich durch sein nachdenkendes Studium alles selbst, lauscht jeder Mischung den eigenthümlichen Effekt ab, und findet sowohl in einer glücklichen

³⁹² Rosa 1796, Bd. 1, S. 212–221.

³⁹³ Rosa 1796, Bd. 1, S. 222–231.

³⁹⁴ Rosa 1796, Bd. 1, S. 231–244.

³⁹⁵ Filippo Baldinucci, Brief vom 28. April 1681 an den Marchese Vincenzo Capponi, in: Giovanni Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Rom 1754–1773, Bd. 2, S. 494–534. Bei ihm dieselben Fragestellungen auf S. 495–496: „1. Se il perito professore dell’arte solamente possa dare retto giudizio delle pitture, o pure anche il dilettante ingegnoso. 2. Se vi sia regola certa conoscere se una pittura sia copia, o originale, e, quando ella non vi sia, che modo si debbia tenere da chi la vuol giudicare, per render alquanto giusta la sua sentenza. 3. Se vi sia regola per affermar con certezza, se una bella pittura si stata fatta dalla mano di uno o di un altro maestro; e, quando questa pure non via sia, quale sarà il modo più sicuro di fondare alquanto bene il proprio giudizio. 4. Finalmente di ciò che debba dirsi dell’uso di far copie delle belle pitture, e del conto deve farsi delle medesime copie.“

³⁹⁶ Lanzi 1792, S. 24; vgl. dazu Bickendorf 1986, S. 239.

Schattirung, als auch in der harmonischen Vertheilung der Farben den vorzüglichsten Werth eines Pinsels, der für das Auge arbeitet, und vom Auge Ruhm und Belohnung erwartet.“³⁹⁷ Hingegen könne er es mit dem Kunstgelehrten bezüglich „der Geschichte, im Costume, in der philosophischen Entwicklung seiner Charaktere, in der poetischen Anlage des Ganzen, und der Theile, in den Eigenheiten des Affektes“³⁹⁸ nicht aufnehmen, ohne seine eigentliche Arbeit zu vernachlässigen. Jeder, der Künstler wie der Kunstgelehrte, habe im Urtheil der Kunst jene wertvollen Kenntnisse beizusteuern, die der andere nicht beitragen könne, der „eine hat in vollem Maaße, was der andere nur sparsam haben kann: und so wird die Stärke des Urtheils bey dem einen in diesem, bey dem andern in jenem Theile der Kunst liegen.“³⁹⁹

In der zweiten Frage zur Unterscheidung von Kopie und Original lehnte sich Rosa eng an den Brief Baldinuccis und die Interpretation Lanzis an: So gelte es vorab „zwischen Kopien und Kopien“⁴⁰⁰ („da copie e copie“⁴⁰¹) zu unterscheiden. Es gäbe – erstens – Kopien, die die großen Meister selbst von ihren Schülern und unter ihrer Aufsicht machen ließen und vielfach selbst vollendeten. Es hätte zum Beispiel Raffael – aber auch Tizian, Tintoretto, Veronese u. a. – die Komposition und Zeichnung vorgegeben, die Ausführung aber seinen Schülern überlassen und sich nur die Vollendung vorbehalten, weswegen „die Erfindung, die Zeichnung, selbst die Farbengebung, und größtentheils auch die Vollendung als Raphaels Eigenthum anzusehen“⁴⁰² ist, umso mehr als „wir die letztere Art allenthalben für Originale annehmen.“⁴⁰³ Dann wären da – zweitens – jene Kopien, die die großen Meister selbst von ihren Vorbildern anfertigten, „um den Werth der Ideen, und die Eigenheiten berühmter Pinsel zu studiren.“⁴⁰⁴ Auch sie würden „alle Achtung des Künstlers und Kenners“⁴⁰⁵ verdienen.

Bisweilen kämen die Kopien berühmter Meister den Originalen so nahe, dass sie auch vom besten Kenner nicht von diesen zu unterscheiden wären. Als Beispiel führte Rosa jene berühmte, schon von Vasari und wieder von Baldinucci geschilderte Episode an, nach der selbst Raffaels Schüler Giulio Romano die Kopie des Gemäldes von *Papst Leo X.* von Andrea

³⁹⁷ Rosa 1796, Bd. 1, S. 216.

³⁹⁸ Rosa 1796, Bd. 1, S. 217.

³⁹⁹ Rosa 1796, Bd. 1, S. 219.

⁴⁰⁰ Rosa 1796, Bd. 1, S. 223.

⁴⁰¹ Baldinucci 1681, in: Bottari 1754–1773, S. 504: „Primieramente bisogna supporre che da copie a copie è gran differenza.“

⁴⁰² Rosa 1796, Bd. 1, S. 224.

⁴⁰³ Rosa 1796, Bd. 1, S. 224.

⁴⁰⁴ Rosa 1796, Bd. 1, S. 225.

⁴⁰⁵ Rosa 1796, Bd. 1, S. 226.

del Sarto für ein Original Raffaels gehalten hatte.⁴⁰⁶ Nur Vasari, der bei der Entstehung der Kopie zugegen war, hätte das Rätsel zu lösen vermocht, indem er auf die von Sarto angebrachte Signatur verweisen konnte. Aufgrund dieser manchmal unüberbrückbaren Schwierigkeiten war für Rosa die Fertigkeit, zwischen Kopie und Original zu unterscheiden, eine „zweifelhafte und unzuverlässige“ Kunst, weswegen er prompt das Argument folgen ließ, dass Kenner, denen es um die gute Malerei an sich ging, ohnehin mit meisterhaften Kopien zufrieden sein würden.⁴⁰⁷

Die eigentlichen „Kennzeichen der Originalität“⁴⁰⁸ des Kunstwerks, die „Freyheit [...], der die Hand des Nachahmers, so geschickt sie auch ist, nicht huldigen kann“,⁴⁰⁹ anerkannte Rosa insoweit, als man dadurch auf eine „Wahrscheinlichkeit“, nicht aber auf eine „Gewissheit“ schließen könne.⁴¹⁰ Die Wortwahl dieses Abschnitts lässt vermuten, dass er hier auf die unterschiedlichen Auslegungen in der Echtheits- oder Zuschreibungsfrage zwischen Lanzi und Baldinucci anspielt: Nach Lanzi käme der Kopist zwar eine Zeitlang dem Vorbild nach, wenn auch nicht so frei, vielmehr zaghaft, servil und angestrengt; a la longue – in den weniger beachteten Dingen wie den Haaren, dem Vorder- oder Hintergrund – werde er jedoch „die Freiheit nicht verbergen können, womit er seine mit der fremden Manier vermischt.“⁴¹¹ Nach Baldinucci dagegen werde die Freiheit der Linienführung und die Hand des Künstlers am ehesten in den Skizzen, Entwürfen und Zeichnungen deutlich, kaum aber in den „modi“, die Farben aufzutragen – weswegen die Gemälde leichter zu kopieren und schwerer zu identifizieren seien.⁴¹² Bezogen auf die Möglichkeiten einer zweifelsfreien Bestimmung des Kunstwerks scheint Rosa eher den pessimistischeren Ausführungen Baldinuccis zuzuneigen, wenn er anmerkt: „Ich sehe nicht, wie sich dieser Grundsatz [der Freiheit] mit den offenbaren Täuschungen, wodurch uns Nachahmer mitgespielt haben, vereinbaren lasse.“⁴¹³

⁴⁰⁶ Rosa 1796, Bd. 1, S. 227–229; Baldinucci 1681, in: Bottari 1754–1773, S. 506–507. – Die Gemälde: Andrea del Sarto, *Papst Leo X.*, um 1525, Museo di Capodimonte, Neapel; Raffael, *Papst Leo X.*, 1518/19, Galleria degli Uffizi.

⁴⁰⁷ Rosa 1796, Bd. 1, S. 229.

⁴⁰⁸ Rosa 1796, Bd. 1, S. 230.

⁴⁰⁹ Rosa 1796, Bd. 1, S. 230.

⁴¹⁰ Rosa 1796, Bd. 1, S. 230.

⁴¹¹ Lanzi 1792, S. 23–24: „Egli [il copista] terrà dietro l’originale per qualche tempo, ma non sempre darà delle pennellate libere, ma comune mente timide, servili e stentate, non potrà nascondere a lungo andare la sua libertà che gli fa mescolare la propria maniera coll’altrui in quelle cose specialmente che men si curano, com’è lo stil de’ capelli, il campo, o l’indietro.“

⁴¹² Baldinucci 1681, in: Bottari 1754–1773, S. 508–509; vgl. dazu Bickendorf 1986, S. 239–240.

⁴¹³ Rosa 1796, Bd. 1, S. 230.

Die Problematik der Unterscheidung zwischen Original und Kopie leitet Rosa dann auf die dritte – und für ihn wohl wesentlichste – Fragestellung über: „Von der Kunst, jeder Malerey ihren eigenen Meister anzuweisen.“⁴¹⁴ Die Zuschreibung eines Kunstwerks an einen bestimmten Meister, meint Rosa, sei insofern schwer, weil jeder Künstler zwar seine künstlerische Eigenart besessen habe, aber seinen Stil – sei es durch äußere Vorfälle oder innere Lebensumstände – im Verlauf seines Entwicklungsprozesses des Öfteren geändert habe. Um es mit Rosas Worten zum Ausdruck zu bringen: „Man weiß zwar, und es kann nicht wohl anders seyn, daß jeder ausgebildete Künstler seine Eigenheiten hatte, sowohl in den Ideen, als auch in der Behandlung des Pinsels, im Colorit und in den Gewändern, wodurch sich seine Arbeiten von andern unterscheiden: allein man weiß auch, daß eben diese Eigenheiten an eben demselben Künstler sich mehrmal verändert haben, und daß es gleichzeitig, oder spätere Maler gab, die sich mit Nachahmung derselben beschäftigten.“⁴¹⁵ Zudem wäre bei vielen Malern die Entwicklung nicht geradlinig, „Stufe zu Stufe“, sondern mit Einbrüchen oder Abschwächungen verlaufen. Von den berühmten Meistern seien diese Wendungen bekannt, von den weniger prominenten Malern kaum; es sei jedoch die – kaum mögliche – Kenntnis der Stilwechsel aller, auch der weniger berühmten Künstler notwendig, um jedes Gemälde zweifelsfrei seinem Meister zuschreiben zu können.⁴¹⁶ Beinahe jeder berühmte Künstler in Italien hätte entweder schon zu Lebzeiten oder später viele Nachahmer gefunden, deren Werke – zumindest teilweise – das Urteil des Kenners erschwerten. Dazu käme, so Rosa, dass es eine „ergiebige Handlungsspekulation“ sei, ein Gemälde für das Werk eines berühmten Malers auszugeben; was im Übrigen weit weniger schwierig sei, „als seinen Ausspruch gegen begründete Zweifel gelten zu machen.“⁴¹⁷ Das Risiko, Kopien, Fälschungen oder falschen Zuschreibungen aufzusitzen sei jedenfalls hoch.

⁴¹⁴ Rosa 1796, Bd. 1, S. 231–244.

⁴¹⁵ Rosa 1796, Bd. 1, S. 232.

⁴¹⁶ Bei Lanzi lautet die entsprechende Stelle, Lanzi 1792, S. 26–28: „La storia pittorica è quella che fa la base di un conoscitore; io procuro di abbreviar gliela sì che vi spenda men tempo. Le dubbieze de' critici in fatto di una pittura, non si raggirano se non circa ad autori fra loro simili; questi io riunisco in un luogo solo, notando spesso in che l'uno differisca dall'altro. Spesso si tituba paragonando un autore seco medesimo, quando sembra che uno stile non convenga o alla solita maniera, o al gran nome di un professore. Per tali dubbieze, comunemente io noto il maestro di ciascheduno, giacché da principio ognun seguita le tracce della sua scorta. Noto inoltre la maniera che si formò e che mantenne costantemente, o mutò in altra, noto talora l'età che visse, e il maggiore o minore impegno con cui dipinse, onde non corrasi a condannare di falsità una pittura che poté essere fatta in età avanzata, o esser condotta con negligenza. Chi è, per atto di esempio, che possa ricevere per legittime tutte l'opere di Guido s'egli non sappia che Guido or seguì Caracci, ora Calvart, or Caravaggio, or sé stesso, quando fino a tre quadri compie in un giorno? Chi può sospettare che Giordano sia un pittor solo, quando non sappia ch'egli aspira a trasformarsi in chi vuole? E questi son troppo noti, e tuttavia non indegni di un conoscitore, sia per evitare il pericolo di confonderli co' loro simili, sia se non altro, per una più estesa erudizione?“

⁴¹⁷ Rosa 1796, Bd. 1, S. 240.

7.4 Rezeption der Rosa-Galerie: Die Entfernung der „Postsäulen“

Es kann die Erörterung – und letztendlich die Verneinung – der Frage, ob es möglich sei *jedes* Gemälde zweifelsfrei als Original oder Kopie zu identifizieren und einem bestimmten Künstler zuzuschreiben als Rechtfertigung Rosas für seine ambivalent bewertete Entscheidung gelesen werden, die von Mechel eingeführten Namensschildchen – die wegweisenden „Postsäulen“ (Wezel) – an den Rahmen der Gemälde zu entfernen. Diese Verfügung Rosas, die Schildchen zu entfernen, war von den Zeitgenossen am meisten kritisiert worden: „Ich kannte mich nicht mehr in der sonst so lehrreichen Bildergalerie zu Wien. Alle Namen der Meister, die auf schön vergoldeten Täfelchen schwarz unter jedem Stück geschrieben standen, sind weggenommen, auch in der Rangirung selbst namhafte Veränderungen vorgenommen, die mir nicht zweckmässiger zu seyn scheinen, als die Einrichtung des Herrn von Mechel war. Es ist unverkennbar, dass Eigennutz diese Veränderung veranlasst hat; denn nun kann niemand diese schönen Kunststücke mehr studiren, wenn er nicht immer den Katalog in der Hand trägt, oder sich einen der Galleriediener dingt.“⁴¹⁸

Ob Rosa tatsächlich nur aus egoistischen Motiven zur Steigerung des Katalogabsatzes gehandelt hat, darf bezweifelt werden. Jedenfalls negiert der Kritiker die im Anhang des Katalogs breit ausgeführte Argumentation Rosas, nach der er mit der Entfernung der Namensschildchen zum einen den bestehenden Unsicherheiten in der Zuschreibung der Gemälde aus dem Weg gehen und zum anderen auf den „inneren Werth“ der Bilder verweisen wollte. Die Nummern an den Rahmen der Gemälde behielt Rosa bei, um seinen Katalog „verständlicher und brauchbarer“⁴¹⁹ zu machen und gab dort auch die Namen der Künstler, soweit bekannt, an.

Im Hinblick auf die Argumentation Rosas sei noch einmal zur Vorgängergalerie von 1781 und ihrer Aufnahme zurückgekehrt: Die Maßnahme Mechels, fast jedes Gemälde einem bestimmten Künstler zuzuschreiben und mit einem Schildchen am Rahmen auszuweisen, hatte nicht nur große Zustimmung, sondern auch vehemente Kritik hervorgerufen. Die Trias Karl Wilhelm Hilchenbach, Johann Karl Wezel und Friedrich Nicolai hatte das neue Beschriftungssystem befürwortet, während Joseph Rittershausen sich vehement dagegen verwehrt hatte. Als Argument führt Wezel an, dass man durch die Schildchen stets die

⁴¹⁸ E. Kämmerer, *Auszug aus einem Schreiben von Olmütz den 27. April 1797*, in: Johann Georg Meusel (Hg.), *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts*, VI, 1797, S. 825–828.

⁴¹⁹ Rosa 1796, S. XIV-XV.

Orientierung in der Galerie behalten würde: „Man ist also, wenn man darinne [in der Galerie] herumgeht, in einem Lande, wo alle Wege mit Postsäulen bezeichnet sind: man verirrt sich niemals, sondern ist allenthalben wie zu Hause, weil man allenthalben Wegweise findet: man geht aus einem Lande, aus einem Jahrhundert ins andere, und darf nur die Thür oder das Schild am Gemälde ansehen, um zu erfahren, wo man ist.“⁴²⁰ Der Gang durch die Galerie wurde von Wezel in einer Art Reisperspektive durch die Geographie der Malerschulen und die Geschichte der Kunst wahrgenommen, deren Stationen, die Gemälde, bezeichnet und festgelegt waren. Rittershausen dagegen wandte sich gegen eine lenkende, wenn nicht sogar manipulierende Auslegung der Bilder; zumindest die Namensschildchen an den Rahmen der Gemälde sollten wegbleiben, weil „eine Bildersammlung keine Apotheke sei, wo jede Büchse [...] mit ihrer Rubrik gesunde Augen quält“, und weil „die Gemälde keine verschlossenen Bücher seien, welche auf dem Rücken ihre Autoren tragen.“⁴²¹

Rittershausen hatte das eigentliche, die Mechel'sche Ordnung begründende Prinzip der Beschriftung der Gemälde beanstandet; denn sie sei in vielen Fällen nicht verlässlich, sondern – ein deutlicher Seitenhieb auf Mechel – nur ein „Beweis der Armuth gründlicher Kenntnisse.“⁴²² Mechel hatte das Beschriftungssystem als Nachweis seiner Aufstellung gedient: Durch die Identifikation der Kunstwerke und die daraus folgende Zuordnung an eine und Zusammenstellung in einer Malerschule sollte seine Hängung empirisch nachvollziehbar werden. Für Rittershausen dagegen war es eine unzulässige Reduktion, wenn Gemälde bloß aufgrund versachlichter Argumente ausgestellt werden und es nur darum ging „das Gedächtnis bloß mit historischen Kenntnißen zu bereichern, seinen Kopf mit einer Menge fremder Namen und Manieren anzufüllen.“⁴²³

Joseph Rosa teilte – trotz mancher Übereinstimmung – nicht die ‚romantischen‘ Vorstellungen eines Rittershausen, in denen die Kunst allein als Quelle geistiger Erlösung und moralischer Instanz fungiert. Rosa erkannte durchaus ein klassifikatorisches System für die Strukturierung der Galerie an. Für den ehemaligen Professor der Dresdener Akademie lag aber der Schwerpunkt der (Öffnung der) Galerie vor allem in der Bildung einer qualifizierten Künstler- und Kennerschaft. Er wandte sich an den studierenden Künstler, wenn er versucht, eine Aufstellung der Gemälde zu verwirklichen, die – durchaus im Rahmen einer historischen

⁴²⁰ Wezel 1783, S. 184.

⁴²¹ Rittershausen 1785, S. 84.

⁴²² Rittershausen 1785, S. 15: „mit Kühnheit auf jedes Gemälde gleich den Namen hinzuschreiben, als wenn die Unfehlbarkeit seiner Meinung schon vor der ganzen Welt entschieden wäre, ist öfters der richtige Beweis der Armuth gründlicher Kenntnisse.“

⁴²³ Rittershausen 1785, S. 55.

Entwicklung – auf die stilistischen Qualitäten des Kunstwerks Bedacht nimmt. Und er appellierte an den Kenner, wenn er auf die von Mechel eingeführten vergoldeten Täfelchen verzichtete, welche die Gemälde ohne weiteres benennen.

Es sei noch darauf verwiesen, dass die Diskussion um eine Beschriftung der Gemälde in einer Galerie in jenen Jahren international geführt wurde; darauf verweist zum Beispiel die Erlaubnis des Großherzogs der Toskana Ferdinand III. aus dem Jahr 1795, in den Uffizien Namensschildchen an den Gemälden einzuführen. „Ich glaube zwar nicht“, schrieb der damalige Direktor der Uffizien Tommaso Puccini 1795 dazu, „dass die Gemälde in der Königlichen Galerie auf diese Weise auch nur einen Deut besser werden, aber ich glaube doch, dass die Galerie in ihrer Gesamtheit gewinnen würde, wenn man jedes Bild mit dem Namen seines Schöpfers versähe, und jene Bilder, die nicht eindeutig zuzuordnen sind, mit der Angabe der Schule – was ein äußerst wirkungsvolle Vorsichtsmaßnahme wäre, um Fälschungen zu vermeiden und das Vertrauen der ins Namensverzeichnis Aufgenommenen zu gewinnen.“⁴²⁴

In der Kritik an Rosa wurde des Weiteren beanstandet, dass er es verabsäumt hat, die Maße und ein Register der Gemälde anzugeben. Im Katalog sei die Beschreibung zwar „hin und wieder etwas weitläufiger, als diejenige des Herrn von Mechel“, jedoch „behält diese letztere immer ihren besonderen Werth, weil darinnen die Höhe und Breite der Gemählde genau bestimmt, auch die Monogrammen der Künstler, nebst einem sehr brauchbaren Register, beygefügt worden. Welches alles Herr Rosa wegzulassen für gut befunden, ohne die Ursachen davon anzugeben.“⁴²⁵ Für das Fehlen eines Registers in der Publikation Rosas mag sein geringe Vertrauen in die korrekten Zuschreibungen der Werke an einen bestimmten Künstler verantwortlich sein⁴²⁶ – oder der Umstand, dass eine Beschreibung des zweiten Stocks des Oberen Belvedere noch ein Desiderat war. Warum jedoch Rosa auf die Angabe der Maße zu den Gemälden verzichtet hat, ist nicht zu klären.

⁴²⁴ „Con questo principio credo che senza migliorare di un capello i quadri della regia galleria, guadagnerebbe assai nel concetto universale qualora, previe tutte le più singolari diligenze, si apponesse il nome dell'autore a ciascuno e la mera indicazione della scuola a quelli dei quali non potesse rinvenirsi con una certa morale sicurezza di essere al coperto dalle falsità, cautela efficacissima ad accrescere così la fiducia nei nomenclati.“ AGF, f. XXVII (1795), n. 4.

⁴²⁵ Anonym, *Wien. [...] Der erste Band, unter dem Titel: Gemählde der k.k. Gallerie. Erste Abteilung (kl. 8. Wien 1796. 16 ¼ Bogen, 1 fl. 15 kr.) enthält die italienischen Schulen [...]*, in: Johann Georg Meusel (Hg.), *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts*, III, 1796, S. 377–379.

⁴²⁶ Merkwürdigerweise hat sich in einem Exemplar des Katalogs von Joseph Rosa in der Österreichischen Nationalbibliothek aus dem Bestand der ehemaligen Hofbibliothek ein handschriftliches Register erhalten, das von Joseph Rosa selbst angefertigt worden sein soll, wenn man der Notiz auf der Titelseite trauen darf: „Alle die mit Bleistift geschriebenen Anmerkungen sind aus dem im Besitz des Rieder befindlichen Exemplar, welches früher dem Verfasser gehörte.“; das Exemplar in der Österreichischen Nationalbibliothek mit der Signatur: Alb.212560-B.

Man kann sich nur noch einmal den Worten Rosas im Nachwort des Katalogs zuwenden, dessen drei Themenbereiche zur Beurteilung von Kunstwerken er mit der Feststellung abschließt: „Meine Absicht war, daß wir uns in zweifelhaften Fällen, in denen es unmöglich ist, was gewißes zu sagen, entweder mit begründeten Vermuthungen zufrieden geben, oder daß wir uns mehr beschäftigen, den inneren Werth eines Gemäldes, als den Namen des Künstlers, der es verfertigt hat, aufzusuchen. [...] Wer sich auf den eigentlichen Werth der Malereyen versieht, oder Freunde hat, auf deren Urtheil er sich verlassen kann, der wird vorzüglich darauf bedacht seyn, gute Werke in seine Sammlung aufzunehmen, und das Geschäft, zugleich die Namen der Künstler anzugeben, als eine Nebensache betrachten, die in der wesentlichen Absicht einer Kunstsammlung ziemlich gleichgiltig ist. Der Sammler hingegen, welcher den ganzen Werth seiner Sammlung auf große Namen setzt, läuft Gefahr, von geschwätzigem Allwissern berühmte Namen und gemeine Malereyen zu erkaufen.“⁴²⁷

In der jüngsten Forschung fällt das Urteil über Joseph Rosas Arbeit differenzierter aus.⁴²⁸ Als seine eigentlich herausragende Leistung wurde zuletzt sein Katalog zur Gemäldegalerie gewertet. Zur kennerschaftlichen Analyse der Gemälde zog Rosa nicht nur die neueste kunstwissenschaftliche Literatur hinzu und wies sie auch aus, sondern auch die historische Quellenkritik. Trotz aller – bereits beschriebenen – Skepsis benennt Rosa im Anhang seines Katalogs die *alleinigen* Beweisgründe, die das Kunsturteil gegen den Betrug absichern könnten: die historischen Urkunden, fallweise auch die mündliche Überlieferung, die Provenienz und schließlich die Charakteristik des Kunstwerks selbst, die manchmal so offenkundig sei, „daß es weit merkwürdiger wäre, einen andern Künstler, als dem sie zugeeignet werden, angeben zu können.“⁴²⁹ Mit der Verbindung von Kennerschaft und Quellenforschung kann der Gemäldekatalog Rosas von 1796 als auf das 19. Jahrhundert vorausweisend gelten.

Sogar Rosas Misstrauen gegenüber jeder nicht oder nur unzureichend begründeten Zuschreibung, die zur Entfernung der Namensschildchen an den Gemälden in der Galerie geführt hatte, kann mit diesem programmatischen wissenschaftlichen Umgang, der an die Gemälde eine andere Aufmerksamkeit und Sorgfalt richtete als bisher, in Zusammenhang gebracht werden. In Rosas Katalog kündigt sich eine Forschungspraxis an, die – aus der unmittelbaren Arbeit in und an der Galerie und basierend auf der Kunstwissenschaft – in der Überprüfung der bisherigen Zuschreibungen der Gemälde ihr Interesse fand. Gustav Friedrich

⁴²⁷ Rosa 1796, Bd. 1, S. 241–244.

⁴²⁸ Penzel 2007, S. 157–160.

⁴²⁹ Rosa 1796, Bd. 1, S. 241.

Waagen merkte dazu an, dass „Bevor seit der Revolution besonders durch das Werk des Lanzi die vielen Meister zweiten Ranges zur allgemeinen Kenntnis, verdienter Ehre und Ansehen gekommen sind, machte man sich die Benennung von Bildern dadurch sehr leicht, dass man sie unter wenige Collectivnamen vertheilte.“⁴³⁰ Dass Joseph Rosas Katalog die erste Rezeption von Lanzis *Storia pittorica* im deutschsprachigen Raum darstellt, erscheint auch aus diesem Blickwinkel aufschlussreich.

⁴³⁰ Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, Erster Theil, Berlin 1837, S. 184. Vgl. Penzel 2007, S. 206.

8. AUSBLICK AUF HEINRICH FRIEDRICH FÜGER

Die Neuaufstellungen der kaiserlichen Galerie gegen Ende des 18. Jahrhunderts reflektierten mit der ‚Verwissenschaftlichung‘ ihrer Systematik und Präsentation richtungsweisend jene historisch orientierte Kunstgeschichte, indem die geschriebene Kunstgeschichte in eine „sichtbare Geschichte der Kunst“ umgewandelt und im öffentlich gemachten Museum einem breiten Publikum vermittelt wurde. Die Historisierung der Galerie endete nicht mit Rosa, der am 1. März 1805 in den Ruhestand trat und wenige Monate später, am 25. August 1805, verstarb.⁴³¹ Als Antwort auf das revolutionäre Frankreich und die sich stellenden neuen Herausforderungen veränderten sich zunächst die institutionellen Organisationsformen des öffentlichen Museums, die sich auch direkt oder indirekt auf die Aufstellung der Galerie auswirkten.

Schon beim Berufungsverfahren zum künftigen Galeriedirektor aus dem Jahr 1806 zeichneten sich die veränderten Rahmenbedingungen deutlich ab: Nicht nur wurde die Position des Galeriedirektors öffentlich ausgeschrieben, sondern die Ausschreibung wurde darüber hinaus von zwei prominenten Mitgliedern der Akademie, dem ständigen Sekretär Joseph Freiherr von Sonnenfels und dem Präses Anton Freiherr von Doblhoff-Dier, ausgearbeitet. War es bei der Berufung Joseph Rosas noch das Herrscherhaus, das als bestimmende Instanz fungierte, hatten nun die Mitglieder der Akademie die Befugnis, das Anforderungsprofil eines Galeriedirektors zu formulieren. Demzufolge und nicht überraschend gehörten künstlerische und didaktische Fähigkeiten sowie kunsthistorische Kenntnisse und kennerschaftliches Know-how zu den zentralen Kompetenzen, die der Direktor einer Galerie in sich zu vereinen hatte.⁴³²

Die verlangten Fähigkeiten seien – so Sonnenfels und Doblhoff-Dier – eine „sehr verbreitete Kenntnis der Malereyen nach ihren Schulen, die in jeder Schule merkwürdigen klassischen Meister nach ihren Manieren, nach dem Stufengange ihrer Vorzüge und mit Bestimmung, worin diese Vorzüge bei jedem insbesondere bestehen.“⁴³³ Des Weiteren solle er den Kunstwert der Werke jedes Meisters bestimmen und Originale von Kopien unterscheiden können. Dies setze umfassende Kenntnisse der Kunstliteratur, der

⁴³¹ Hermann Jedding, *Johann Heinrich Roos, Werke einer Pfälzer Tiermalerfamilie in den Galerien Europas*, Mainz 1998, S. 284.

⁴³² Ferdinand Raab, *Die Wahl eines Galerie-Directors von ehemals*, in: Neue Freie Presse, 3. August 1880, S. 1; Hermann Burg, *Einige Urkunden zur Geschichte der Gemäldegalerien im Anfang des XIX. Jahrhunderts*, in: Max Dvořák (Hg.), *Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k.k. Zentralkommission für Denkmalspflege*, Bd. V, Wien 1911, Sp. 194–204.

⁴³³ Burg 1911, Sp. 194–204.

Altertumskunde, ein geübtes Auge und die Sicherheit des Geschmacks voraus. Ebenso unentbehrlich sei die Fertigkeit, ein Gemälde zu beschreiben, um einen „räsonnierenden“ Katalog zu verfassen. Wegen der vielen ausländischen Besucher seien zudem Kenntnisse der französischen und italienischen Sprache wünschenswert. Da die Schüler der Akademie das Recht hatten, in der Galerie die großen Meister zu studieren und zu kopieren, solle der Direktor der Galerie ein ausübender Künstler sein, um die akademischen Zöglinge zu unterstützen. Schließlich müsse er noch die Gemälde zu erhalten, zu reinigen und schadhafte herzustellen wissen.⁴³⁴

Wenig überraschend fiel die Wahl auf den damaligen Direktor der Akademie Heinrich Friedrich Füger, der – gegenüber allen anderen Kandidaten – dem Anforderungsprofil am besten entsprach: Während seines langen Studienaufenthalts in Rom als Stipendiat der Akademie hatte er fundierte kunsthistorische Kenntnisse erworben, als Künstler war er hoch geschätzt und als Leiter der Akademie verfügte er über ausgewiesene didaktische Fähigkeiten. Es drängt sich der Verdacht auf, dass die Ausschreibung nur vorgeschoben wurde und von Beginn an auf Füger hin angelegt war. Gleichzeitig verweist aber der Umstand, dass die Ansprüche nicht von Seiten der Hofkammer formuliert wurden, sondern von einer zumindest kunstinteressierten Kommission aus Mitgliedern der Akademie, auf ein vermehrtes Interesse an einem institutionellen und wissenschaftlichen Sammlungsbetrieb.

In den ersten Jahren seiner Tätigkeit vermochte Füger nicht, alle geforderten Kompetenzen einzubringen. Die kaiserliche Galerie stand ganz unter dem Eindruck des Krieges mit Frankreich respektive der damit verbundenen Kunstraubzüge der napoleonischen Truppen. Mit insgesamt fünf Evakuierungen der Galerie wurde versucht, den französischen Konfiszierungen von Kunstwerken zu entgehen. Noch unter Joseph Rosa wurde die Galerie zweimal (1797, 1800) geflüchtet; danach mussten die Gemälde dreimal (1805, 1809, 1811) evakuiert werden.⁴³⁵ 1809 fiel eine relativ große Anzahl von Kunstwerken in die Hände der Franzosen und eine Auswahl von zirka 400 Gemälden gelangte in Folge nach Frankreich.⁴³⁶

⁴³⁴ Burg 1911, Sp. 194–204.

⁴³⁵ Siehe dazu die genauen Erörterungen bei Alice Hoppe-Harnoncourt, *Geschichte der Restaurierung an der k.k. Gemäldegalerie, 1. Teil: 1772 bis 1828*, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Bd. 2, Wien 2001, S. 135–206, hier S. 156–168.

⁴³⁶ Zum napoleonischen Kunstraub im Belvedere: Sabine Pénot, *Der napoleonische Kunstraub im Belvedere (1809) und seine Folgen*, in: *Napoleon. Feldherr, Kaiser und Genie*, hg. von Matthias Pfaffenbichler, Ausst.-Kat. Schallaburg, Schallaburg 2009, S. 111–119; Sabine Pénot, *Der Napoleonische Kunstraub im Belvedere*, in: Willibald Rosner (Hg.), *Niederösterreich und die Franzosenkriege: die Vorträge des 29. Symposiums des Niederösterreichischen Instituts für Landeskunde; Schallaburg, 6. bis 8. Juli 2009*, St. Pölten 2010, S. 105–122; Bénédicte Savoy, *Kunstraub: Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen*, Wien/Köln/Weimar 2011, insbesondere S. 117–148; Paul Wescher, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1976, vor allem S. 117–121.

Erst nach dem Wiener Kongress 1815 kamen die Werke – in unvollständiger Menge – nach Wien zurück. Alles in Allem musste Füger die Versuche, die Galerie neu zu ordnen, immer wieder abbrechen und von Neuem beginnen. In den relativ kurzen Zeitspannen, die zwischen den Evakuierungen der Bilder verblieben, standen – wie Alice Hoppe-Harnoncourt herausgearbeitet hat – praktische Erfordernisse im Vordergrund: Es mussten die auf den Transporten zu Schaden gekommenen Werke restauriert, die aufgerollten, großformatigen Gemälde auf Keilrahmen gespannt, gefirnisst und gerahmt und das durch die Soldaten beschädigte Galeriegebäude instand gesetzt werden.⁴³⁷ Obwohl die Galerie in jenen Jahren für ausgesuchte Gruppen und gegen Voranmeldung immer wieder geöffnet wurde, konnte erst im April 1818 ein institutioneller Sammlungsbetrieb aufgenommen werden, der dem allgemeinen Publikum an zwei Tagen in der Woche Zutritt gewährte.⁴³⁸

8.1 Die Geschichte der Kunst in „möglichster Symmetrischer Ordnung“ (Füger 1811)

Die überlieferten Quellen, die sich hauptsächlich um die Instandhaltung der Galerieräume und die Restaurierung der Bilder drehten, verraten nur wenig zu Idee oder Realisierung eines langfristigen Konzepts der Sammlungsordnung. Aus zwei Dokumenten lässt sich – zumindest ansatzweise – etwas zu Fragestellungen der Galerieaufstellung abgewinnen: aus dem fragmentarisch überlieferten Entwurf zu einem Galeriekatalog mit dem provisorischen Titel *Erste Entwürfe. Zu dem Gallerie Catalog*,⁴³⁹ den Füger zur 1811 vorgenommenen Aufstellung verfasst, und einem Bericht, durch den er ebenfalls 1811 das Oberstkämmereramt von seinen Arbeiten zur Neuaufstellung informiert hat.⁴⁴⁰

Den Entwurf konnte Füger nicht zu einem druckreifen Katalog ausarbeiten.⁴⁴¹ Er enthält im Wesentlichen ein Konzept zum Vorwort, das – neben der Rechtfertigung der für Füger unangenehmen Ereignisse rund um die Konfiszierung der Kunstwerke durch die

⁴³⁷ Siehe dazu Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 160–162.

⁴³⁸ Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 168.

⁴³⁹ Heinrich Friedrich Füger, *Erste Entwürfe Zu dem Gallerie Catalog*, 1815. KHM Wien, Gemäldegalerie.

⁴⁴⁰ Bericht Fügers an das Oberstkämmereramt, 1811, Nr. 1044. HHStA Wien, OKäA, SR 38 a.

⁴⁴¹ In der Galerie behelf er sich deshalb mit Schautafeln von Verzeichnissen der ausgestellten Werke. Füger 1815, o. S.: „Zur Bequemlichkeit der die Gallerie besuchenden Personen sind in jedem Zimmer der Gallerie geschriebene Verzeichnisse unter Glas und Rahmen aufgehangen, in welchen man die Nahmen der bekannten Maler nach den auf den Schildern der Zier Rahmen ihrer Bilder stehenden Nummern finden kann; Nachdem die früher gedruckten Catalogen von der ersten Einrichtung der Gallerie durch die vielen darin vorgegangenen Veränderungen nicht mehr mit ihrer jezigen Eintheilung zutreffen konnten. Weiterhin wird ein bloß indicativer Catalog erscheinen, worin die Gegenstände der Gemälde und die Nahmen ihrer Autoren nach dem jezigen Bestand der Gallerie in Kürze angegeben sind.“

Franzosen – eine überblicksartige Beschreibung der Zimmerordnung der Galerie gibt. (*Siehe Quellen*) Dem Entwurf ist zu entnehmen, dass Füger im ersten Stock des Oberen Belvedere an der tradierten Struktur der Malerschulen festgehalten hat. Die Zimmerabfolge entsprach der von Mechel eingeführten und von Rosa übernommenen Disposition: zwei Zimmer der venezianischen Schule, dann je ein Zimmer mit der römischen, Florentiner, Bologneser und lombardischen Schule und ein nach italienischen Schulen gemischtes Zimmer im rechten Flügel des Belvedere; sowie die niederländische Schule „von allen Größen und Gattungen aus der schönsten Zeit dieser Schule“ in den sieben Zimmern des linken Flügels.⁴⁴²

Der zweite Stock dagegen unterschied sich deutlich vom Mechel'schen Arrangement (die Sammlungsordnung Rosas ist durch den Katalog von 1796, der nur den ersten Stock umfasst, nicht dokumentiert): Im ersten und zweiten Zimmer befand sich – so der Katalogentwurf – die alte deutsche Schule, ergänzt um die alte italienische Schule an der Mittelwand des zweiten Zimmers; im dritten Zimmer war die alte niederländische Schule und im vierten waren „Stücke aus der mittleren Zeit des Übergangs derselben Zeit ihrer blühendsten Epoche“⁴⁴³ angebracht. Zur Kombination alter deutscher, niederländischer und italienischer Gemälde merkt Füger an: „Die in den drey Zimmern des 2ten Stoks auf der rechten Seite des MarmorSaals befindlichen Gemälde der ältesten Deutschen, Niederländischen und Italienischen Schulen geben den Anschauenden, durch die Bequemlichkeit sie gegen einander zu vergleichen, das für die Geschichte der Kunst so überzeugende als interessante Resultat.“⁴⁴⁴ In den vier Zimmern im gegenüberliegenden Flügel befanden sich im ersten Raum Meister der italienischen Schulen aller Zeiten, im zweiten „Vermischte Gemälde mittlerer Niederländer und neuerer Vaterländischer Künstler“,

⁴⁴² Füger 1815, o. S.: „Die Eintheilung des Ganzen nach den bekannten Schulen ist indessen beibehalten worden. Der große in der Mitte des Gebäudes befindliche 2 Stokwerke hohe Saal, der mit Pilasten von rothem Salzburger Marmor, vergoldeten Kapitälern und einem in Fresco gemalten Platfond von Carlo Carlone geziert ist, theilt dasselbe in zwey Flügel, deren jeder im ersten Stock 7 Zimmer und 2 Cabinete und im 2ten Stok auf jeder Seite 4 Zimmer enthält. In den 7 zur rechten Seite des großen Eingangs Saals gelegenen Zimmern sind die Italienischen Gemälde in folgender Ordnung aufgestellt: In dem 1ten und 2ten derselben sind die Werke der Maler aus der Venezianischen Schule von dem Zeitalter des Giorgione an; Im 3ten Zimmer die Gemälde aus der Römischen Schule, von der Zeit des Raffaels an; Im 4ten die Florentinischen Maler von Michelangelo und Andrea del Sarto an. Im 5ten die Bolognesische oder die Schule der Carracci. Im 6ten die Lombardische Schule von Corregio 5 Werke angerechnet, und Im 7ten Stücke aus verschiedenen vorgenannter Italienischen Schulen und von Neapolitanischen Malern enthalten. Die 7 zur linken Seite des Eingangs Saales liegenden Zimmer, und die 2 daranstoßenden sogenannten weißen und grünen Cabinete sind insgesamt mit Niederländischen Gemälden von allen Größen und Gattungen aus der schönsten Zeit dieser Schule angefüllt.“

⁴⁴³ Füger 1815, o. S.: „In dem 2ten Stok findet man in den 4 Zimmern rechter Hand des Marmor Saales: In dem 1sten und 2ten: die Alte Deutsche Schule. Auf der Mittelwand des 2ten Zimmers einige Bilder der ältern Italiener. Im 3ten Zimmer: die alte Niederländische Schule. In dem 4ten meistens Stücke aus der mittleren Zeit des Übergangs derselben Zeit ihrer blühendsten Epoche.“

⁴⁴⁴ Füger 1815, o. S.

im dritten „Deutsche, zum Theil noch lebende Oestereichische Maler“ und im vierten „vermischte Werke Niederländischer und Deutscher Künstler“.⁴⁴⁵

Ob und inwieweit Füger im zweiten Stock eine bestehende Konzeption Rosas adaptiert hat, kann aufgrund fehlender Dokumente nicht geklärt werden. Gegenüber der – bekannten – Mechel'schen Aufstellung werden jedoch gravierende Unterschiede deutlich: Mechel hatte im zweiten Stock versucht, in der – klar getrennten – niederländischen respektive deutschen Schule den großen Bogen von den Anfängen bis zu den Zeitgenossen zu ziehen, wobei der einzelnen Schule über die ganze Zimmerabfolge hindurch ein chronologischer Verlauf unterlegt war. Füger dagegen versammelte die alten Gemälde der deutschen, niederländischen und italienischen Schulen im rechten Flügel des Oberen Belvedere und setzte im linken Flügels die neuere und zeitgenössische, insbesondere die deutsche/österreichische Kunst dagegen – und fügte auch jene Werke ein, die sich im ersten Stock nicht einordnen ließen.

Im Katalogentwurf findet sich ein kleiner Hinweis zur Betrachtungsweise, die dieses Konzept begründet hat: „Die in den drey Zimmern des ersten Stoks auf der rechten Seite des *Marmor Saals* befindlichen Gemälde der ältestesten Deutschen Niederländischen und Italienischen Schulen bieten durch die Bequemlichkeit sie gegeneinander zu vergleichen das für die Geschichte der Kunst überzeugende Resultat dem Anschauenden dar, daß sie in ihren Stärken insgesamt eine gleich einfache Nachahmung der sie umgebenden Natur zum Endzweck hatten, ehe der aus *Roms* Ruinen erstandene Genius der Griechischen Kunst den Begriff der reinen Schönheit erzeugte und sie zum *Ideal* erhob.“⁴⁴⁶ Offenbar war mit der Abfolge von alter und neuer Kunst in den Flügeln des zweiten Stocks im Oberen Belvedere – mit Hervorhebung auf das „für die Geschichte der Kunst überzeugende Resultat“ – ein Vergleich zwischen der auf Naturnachahmung basierenden älteren Kunst und der auf dem antiken Vorbild gegründeten jüngeren und ‚idealen‘ Kunst angedacht.

Auch wenn man berücksichtigen muss, dass der Bestand der kaiserlichen Sammlung, insbesondere jener der altdeutschen Kunst,⁴⁴⁷ nach dem Gemälдераub durch die Franzosen

⁴⁴⁵ Füger 1815, o. S.: „In den 4 Zimmern linker Hand des Marmor Saals sind In dem 1sten: Bilder von Italienischen Meistern älterer, mittlerer und, neuerer Zeit. In dem 2ten: Vermischte Gemälde mittlerer Niederländer und neuerer Vaterländischer Künstler. In dem 3ten meistens Deutsche, zum Theil noch lebende Oestereichische Maler, und In dem 4ten ebenfalls vermischte Werke Niederländischer und Deutscher Künstler zu sehen.“

⁴⁴⁶ Füger 1815, o. S.

⁴⁴⁷ Bénédicte Savoy hat darauf verwiesen, dass der Generaldirektor der französischen Sammlungen Dominique Vivant Denon besonders in Wien zahlreiche Werke der altdeutschen Kunst annektierte und damit, ohne dies eigentlich provozieren zu wollen, den großen Boom für die sogenannten deutschen ‚Primitiven‘ auslöste. Vgl. Savoy 2011, S. 143.

stark reduziert war und Füger mit einer verminderten Anzahl an Kunstwerken zu Rande kommen musste, weisen die Vermischung der Malerschulen und die Konfrontation von älterer mit neuerer Kunst im zweiten Stock auf veränderte Kriterien hin, nach denen die Aufstellung erfolgte.

Ein aufschlussreicher Vergleich auf die methodischen Hinsichten ergibt sich, wenn man Fügers Entwurf das Galeriekonzept einiger Dresdner Künstler gegenüberstellt, das etwa zeitgleich, 1812, an den damaligen „Curator“ der Akademie, Staatskanzler Clemens Wenzel von Metternich gesendet wurde. Es enthält „Vorschläge die Aufstellung von Bilder-Galerien und die sich dieser Aufstellung entgegenstellenden Schwierigkeiten“ und war mit *I. Ordnung der Gemählde in den Galerien II. Schwierigkeit der Ordnung der Gemählde in den Galerien* übertitelt.⁴⁴⁸ (Siehe Quellen) In diesem bemerkenswerten, sogar als „radikal“⁴⁴⁹ eingestuften Dokument wurden in Form einer Schrift und Gegenschrift die Vorteile respektive die Schwierigkeiten einer Gemäldeordnung nach chronologischen Prinzipien „von den Uranfängen der Kunst bis auf den heutigen Tag“ erörtert.

„Radikal“ waren die Dresdner Vorschläge, weil das Schulsystem, das bisher als dominierendes übergeordnetes Raster der zeitlichen Ordnung diente, zurückgenommen wurde. Als Argumente wurden vom Dresdner Autor des ersten Teils des Dokuments die Unschärfen zwischen den einzelnen Malerschulen und ihre Heterogenität sowie die ungleiche Verteilung an entsprechenden Werken in den meisten Galerien angeführt.⁴⁵⁰ Deshalb sollten die Gemälde vorrangig in chronologischer Abfolge der Meister gehängt und – in sich chronologische – Meisterœuvres gebildet werden, wobei es am besten wäre, „das Datum der ältesten bekannten Arbeit eines jeden Meisters (auch wenn sie nicht gerade in dieser Galerie befindlich ist) zum Leitfaden zu nehmen.“⁴⁵¹

⁴⁴⁸ Archiv der Akademie der bildenden Künste Wien, 1812: fasc. 339, fol. 404-413, Brief an Clemens Wenzel von Metternich, 20. September 1812, *I. Ordnung der Gemählde in den Galerien. II. Schwierigkeit der Ordnung der Gemählde in den Galerien*.

⁴⁴⁹ Lhotsky 1941–1945, S. 510.

⁴⁵⁰ *I. Ordnung der Gemählde in den Galerien II. Schwierigkeit der Ordnung der Gemählde in den Galerien*, 1812: „Wo noch auf einige Ordnung gesehen wird, ist etwa die Eintheilung nach den sogenannten Schulen angenommen: allein der Begriff von diesen Schulen selbst ist noch zu wenig festgesetzt und zu wenig umfassend, sie verfließen zu sehr in einander, und jede derselben ist wieder in Rücksicht der Zeit und anderer Umstände zu sehr von sich selbst verschieden, auch sind die meisten Galerien zu ungleich damit versehen, als daß diese Eintheilung im allgemeinen für die bequemste, deutlichste, und lehrreichste gelten könnte. * [* Wollte man sie aber dennoch lieber beybehalten, so wären wenigstens die jeder Schule zugetheilten Meister und Werke unter sich auf die unten vorgeschlagene Weise zu ordnen. Schon dieses würde die Übersicht und das Studium sehr erleichtern.]“

⁴⁵¹ *I. Ordnung der Gemählde in den Galerien II. Schwierigkeit der Ordnung der Gemählde in den Galerien*, 1812: „Wie, wenn sich aber eine Eintheilung und Ordnung darböthe, bey der man eigentlich gar nichts zu thun hätte, als den natürlichen Laufe der Dinge folgen, und die dennoch bey jeder Sammlung anwendbar, für den Liebhaber die angenehmste, für den Künstler aber die nützlichste wäre? Die chronologische Ordnung scheint

Ähnlich ‚bestürzend‘ war auch die Folgerung, die Schlüsselwerke der „größten Meister“, die in der Sammlung fehlten, aber in der chronologischen Reihe eine Lücke bilden würden, durch Kopien zu ersetzen.⁴⁵² Die Idee, die historische Entwicklung der Kunst von ihrer Gesamtheit her zu erfassen, hatte schon bei Mechel zur Konsequenz geführt, zweitrangige Werke und Kopien einzusetzen. Noch einmal wird mit dem Dresdner Dokument die Problematik offenbar, mit dem begrenzten Gemäldebestand einer Sammlung den ganzen Entwicklungsgang der Kunst abzubilden. Der unbekannte Dresdner Autor schließt mit der Suggestivfrage: „Ist eine große und vollständige Gemäldesammlung nicht ein Ort von Geschichte der Kunst? und wie, wenn einer eine geschriebene Geschichte ebenso bunt und trügerisch durch einander werfen wollte, wie die meisten *Galerien* es sind, ohne *Datum* ohne Nahmen, ohne Erläuterung?“⁴⁵³

Dass eine Gemäldesammlung *ausschließlich* unter dem Aspekt der Chronologie geordnet werden sollte, blieb – im selben Dokument – nicht unwidersprochen. Demnach wäre an eine chronologische Zusammenstellung überhaupt nur anhand „des Wesentlichsten und Erhabensten der Kunst“, nicht aber des „Mittelmäßigsten“ zu denken, weil die Schwierigkeiten „sich mit der Zahl der Gemälde ins unendliche häufen, und am Ende mit

diese Eigenschaften; und überhaupt die meisten Vortheile mit den wenigsten Nachtheilen zu besitzen. Ganz vollkommen und für alle Fälle durchaus genugthuend wird keine Eintheilung seyn: allein die *chronologische* wird ohne Zweifel mehr als die gewöhnlichen Ordnungen oder Anordnungen leisten, und was gewiß auch einigen Werth hat – sie ist leichter als jede andere einzuführen, herzustellen, und zu erhalten. Nach der *chronologischen* Ordnung müßten (soweit die Galerie Stücke besitzt) von den Uranfängen der Kunst an bis auf den heutigen Tag nicht nur alle Meister nach der Zeitfolge gereiht, sondern auch alle vorhandenen Werke eines jeden Meisters zusammen gestellt und wieder nach den Jahren (in so fern man sie kennt) geordnet werden: also daß das älteste Werk des ältesten Meisters den Anfang macht und nach dessen jüngstem Werke das älteste des auf ihn folgenden Meisters aufgeheftet würde u.s.w. wobey es vielleicht am besten wäre, das *Datum* der ältesten bekannten Arbeit eines jeden Meisters (auch wenn sie nicht gerade in dieser *Galerie* befindlich ist) zum Leitfaden zu nehmen.“

⁴⁵² I. *Ordnung der Gemälde in den Galerien II. Schwierigkeit der Ordnung der Gemälde in den Galerien*, 1812: „Wie, wenn sich aber eine Eintheilung und Ordnung darböthe, bey der man eigentlich gar nichts zu thun hätte, als den natürlichen Laufe der Dinge folgen, und die dennoch bey jeder Sammlung anwendbar, für den Liebhaber die angenehmste, für den Künstler aber die nützlichste wäre? Die chronologische Ordnung scheint diese Eigenschaften; und überhaupt die meisten Vortheile mit den wenigsten Nachtheilen zu besitzen. Ganz vollkommen und für alle Fälle durchaus genugthuend wird keine Eintheilung seyn: allein die *chronologische* wird ohne Zweifel mehr als die gewöhnlichen Ordnungen oder Anordnungen leisten, und was gewiß auch einigen Werth hat – sie ist leichter als jede andere einzuführen, herzustellen, und zu erhalten. Nach der *chronologischen* Ordnung müßten (soweit die Galerie Stücke besitzt) von den Uranfängen der Kunst an bis auf den heutigen Tag nicht nur alle Meister nach der Zeitfolge gereiht, sondern auch alle vorhandenen Werke eines jeden Meisters zusammen gestellt und wieder nach den Jahren (in so fern man sie kennt) geordnet werden: also daß das älteste Werk des ältesten Meisters den Anfang macht und nach dessen jüngstem Werke das älteste des auf ihn folgenden Meisters aufgeheftet würde u.s.w. wobey es vielleicht am besten wäre, das *Datum* der ältesten bekannten Arbeit eines jeden Meisters (auch wenn sie nicht gerade in dieser *Galerie* befindlich ist) zum Leitfaden zu nehmen. Überhaupt sollten diejenigen berühmtesten Stücke der größten Meister die die Galerie nicht eigen hat, durch gute *Copien* einigermaßen ersetzt und diese an der gehörigen Stelle aufgehängt werden, damit jene Einheimische, deren Verhältnisse das Reisen nicht erlauben, doch wenigstens einige Vorstellung von allen Meisterwerken der Kunst erhielten.“

⁴⁵³ I. *Ordnung der Gemälde in den Galerien II. Schwierigkeit der Ordnung der Gemälde in den Galerien*, 1812.

dem besten Willen nur ein Flickwerk zur Kunstgeschichte liefern kann“,⁴⁵⁴ und der Grund, warum bisher in allen Galerien auf eine derartige Konzeption verzichtet wurde, läge schlicht in der Unmöglichkeit, alle Kunstwerke zweifelsfrei zu datieren – insbesondere die wenig bekannten älteren Meister oder die bezüglich der Echtheitsfrage unsicheren Werke.⁴⁵⁵ Sollten die Schwierigkeiten bewältigbar sein, wurde jedoch auch vom Skeptiker am Prinzip, dass die chronologische Ordnung „für den Liebhaber die angenehmste, für den Künstler aber die nützlichste“ sei, festgehalten.

Auch wenn nicht nachgewiesen werden kann, dass Füger Kenntnis von diesen an die Akademie gerichteten Vorschlägen hatte, ist davon auszugehen, dass er sich mit der aktuellen theoretischen Diskussion um die Ordnung von Gemälden in Galerien auseinandergesetzt hat. Insofern erweist sich das Dresdner Konzept als relevant für den Zusammenhang, weil es die Einteilung der Kunst nach Schulen und Stilen zugunsten einer Geschichtskonstruktion zurücknimmt – eine Ausrichtung, die mit Fügers Sammlungsausrichtung im zweiten Stock des Oberen Belvedere in Verbindung gebracht werden kann.

Neben dem Katalogkonzept verdankt sich der zweite wichtige Hinweis zum Gemäldearrangement Fügers seinem Bericht an das Oberstkämmereramtsamt von 1811.⁴⁵⁶ In diesem Dokument führt Füger aus: „Da aber bei der diesmaligen, beinahe aus dem ersten Grunde vorgenommenen Wieder Errichtung der Galerie die Wände aller Zimmer des ersten und zweiten Stoks neu hergestellt worden waren, so entstand daraus die Folge, daß selbige

⁴⁵⁴ *I. Ordnung der Gemählde in den Galerien. II. Schwierigkeit der Ordnung der Gemählde in den Galerien*, 1812: „Wenn bey einer Gemählde Sammlung und ihrer *chronologischen* Zusammenstellung *Nomenclatur*, wie bey dem *Evangelio* von der Geburtslinie Isaak den Jakob :/ die Schwierigkeiten gehoben wären; und unser Geist mit einem chronologischen Stammregister jeder Bildersammlung gefällig werden könnte; Wenn es bey diesem Unternehmen bloß um eine *Classification des Wesentlichsten und Erhabensten der Kunst*, und nicht von dem *Mittelmäßigsten* bis zum *Vollkommensten* in allen Fächern dieser Kunst die Rede wäre, - so ließe sich eine Möglichkeit der Ausführung denken; obschon der ungeheure Umfang von Gegenständen dieser Kunst unseren Nutzen und Vergnügen wegen der Schwierigkeit eines *locale* um ein Beträchtliches vermindern würde. Nur unter diesen Einschränkungen läßt sich eine chronologische Zusammenstellung denken. Die ärmste Sammlung würde allen Förderungen am leichtesten und besten entsprechen, weil die Schwierigkeiten wegen der Armuth derselben leicht gehoben sind. Da aber der Nutzen für Geschichte und Kunst mit dem Aufwande an Kosten und Zeit bey der geringsten Bildersammlung in keinem Verhältniße steht, die Schwierigkeiten aber für eine *chronologische* Zusammenstellung sich mit der Zahl der Gemählde ins unendliche häufen, und am Ende mit dem besten Willen nur ein Flickwerk zur Kunstgeschichte liefern kann [...].“

⁴⁵⁵ *I. Ordnung der Gemählde in den Galerien. II. Schwierigkeit der Ordnung der Gemählde in den Galerien*, 1812: „[...] so glaube ich die Beweggründe gefunden zu haben, warum unsere Vorfahren einen für den ersten Augenblick so vortheilhaft scheinenden Plan nie verfolgt, und zum Nutzen der Kunst im allgemeinen eingeschlagen haben. Wie groß die Schwierigkeiten einer *chronologischen* Zusammenstellung eines einzelnen Meisters sind, kann man aus den gelehrten Streitigkeiten und Federkriegen der sogenannten *Antiquaren* ersehen. Was für widersprechende Meynungen bestehen noch gegenwärtig von ganzen Schulen? Wie sollen die Zweifel unbekannter alter Meister=Werke gehoben werden? Wie die Behauptung, daß diese oder jene *Galerie* daß wahre *Original* dieses oder jenes Meisters besitzen, berichtet werden?“

⁴⁵⁶ Bericht Fügers an das Oberstkämmereramtsamt, 1811, Nr. 1044. HHStA Wien, OKäA, SR 38 a. Der Bericht ist vollständig abgedruckt bei Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 194–195.

auch aufs neue geometrisch eingeteilt werden mußten, um die Bilder in möglichster Symmetrischer Ordnung daran aufzuhängen.“⁴⁵⁷

Wenn Füger hier von einer möglichst symmetrischen Ordnung spricht, ist das nicht als Rücknahme des wissenschaftlich-historischen Anspruchs und Hinwendung zu rein formal-ästhetischen Gesichtspunkten zu sehen, sondern ein Hinweis darauf, dass das Prinzip der symmetrischen Pendanthängung die eingeführte und etablierte Praxis war, das der Gemäldeordnung zugrunde liegende – zum Beispiel kunsthistorische – Konzept zu vermitteln. Wie beschrieben, vermag im Pendantsystem die vom zentralen Bild zu den es umgebenden Gemälden gelenkte Blickführung, die „Lektüeranweisung“ (Thürlemann),⁴⁵⁸ bestimmte Sinnbezüge zwischen den Gemälden herzustellen und das dem Wandarrangement unterlegte Konzept, gleichsam als Subtext, zu veranschaulichen.

Dass das Pendantsystem auch nach 1800 und weit darüber hinaus von großer Relevanz war, zeigt die von den Zeitgenossen vielfach rezipierte und diskutierte Aufstellung im *Musée Napoléon* durch den Generaldirektor der französischen Sammlungen Dominique Vivant Denon. Dank der ungeheuren Quantität und Qualität der in ganz Europa erbeuteten Gemälde konnte im Louvre die Sammlung in einer Form präsentiert werden, die von den intellektuellen Eliten in ganz Europa – und vermutlich auch von Füger – als vorbildhaft betrachtet wurde. Die Denon'sche Hängung wies ein Höchstmaß an Symmetrie und Ausgewogenheit auf. Das geht aus dem außergewöhnlichen Zeugnis hervor, das Maria Cosway vom Louvre der fraglichen Zeit geschaffen hat: 1802/1803 hielt sie einzelne Wandabschnitte des *Musée Napoléon* in elf lavierten Radierungen fest, darunter die wohl berühmteste Travée mit Werken Raffaels.⁴⁵⁹ (Abb. 26) Im Zentrum der Pendanthängung dieses Wandabschnitts stand die großformatige *Transfiguration* Raffaels, umgeben von kleineren Werken, die die verschiedenen Entwicklungsstufen des Künstlers nachzeichneten.

Diese Veranschaulichung der Stilentwicklung Raffaels von seinen Anfängen als Schüler Peruginos bis zum Höhepunkt seines Schaffens wurde ungemein bewundert und vielfach beschrieben. Die bekannteste Schilderung lieferte Friedrich Schlegel, der sich 1802/03 in Paris aufhielt und in der Zeitschrift *Europa* einige Beschreibungen des Louvre veröffentlichte: „Das große Bild [die *Transfiguration*] ist rings umher von andern kleinern Bildern desselben Malers umgeben. Zur einen Seite eine sehr gepriesene *heilige Familie* aus

⁴⁵⁷ Ebda., S. 195.

⁴⁵⁸ Thürlemann 2004, S. 234.

⁴⁵⁹ Maria Cosway, Julius Griffiths, *Galerie du Louvre, représentée par des gravures à l'eau-forte exécutées par M^{me} Cosway avec une description historique et critique de chaque tableau qui compose cette superbe collection, et un abrégé biographique de la vie de chaque peintre*, Paris 1802.

seiner reifen Zeit; gegenüber eine *Verklärung der Maria* aus seiner ersten Jugend, da er noch ganz in Peruginos Manier arbeitete; oben zwei Kirchenbilder des Perugin; unten Porträte, Skizzen und kleine Gemälde des Raffael, sowohl die, welche im vorigen Hefte unsern Lesern beschrieben worden sind, als auch einige andre. Die *Madonna di Foligno* hängt an der zunächststehenden Wand, nach der andern Seite zu aber die *Jardiniere*. Es muß dies zu manchen Betrachtungen einladen, wenn man auf diese Weise die allmähliche Entwicklung eines großen Kunstgeistes von dem ersten noch unsichern Jugendversuche bis zum letzten ausgearbeiteten Werk seines Lebens, so gleichsam mit einemale überschauen kann.⁴⁶⁰

Die Parallelen zu Mechels Versuch, Tizians Entwicklungsgang nachzuzeichnen sind unverkennbar. Erinnert sei noch einmal an Mechels Ausführungen zur Hängung, die bei Tizian „eine so glückliche Wirkung erzeugt“ hätte, „dass man dadurch in die Lage versetzt wird, diesen großen Meister mit sich selbst in seinen unterschiedlichen Lebensaltern und in den verschiedenen Gattungen, in denen er sich geübt hat, zu vergleichen.“⁴⁶¹ Dennoch weisen die Realisationen im Louvre beziehungsweise im Oberen Belvedere beträchtliche Unterschiede auf. Mechel hatte – dies wurde ihm vorgeworfen – fragwürdige Gemälde unter Tizians Hauptwerke gemischt, um den chronologischen Entwicklungsgang plausibel zu dokumentieren – die Rosa wiederum entfernte und durch Gemälde verschiedenster Künstler ersetzte, so dass nicht die Entwicklung eines Künstlers, sondern die der Schule zur Anschauung kam. Denon entwickelte den Ansatz Mechels weiter, als er sich auf das Œuvre Raffaels konzentrierte; Er traf jedoch – aus dem riesigen Fundus der aus ganz Europa erbeuteten Kunstwerke – eine begrenzte, aber gezielte Auswahl von 25 Meisterwerken, die die Entwicklungsstufen Raffaels dokumentierten und vermochte damit, die Wand in größtmöglicher Symmetrie zu organisieren.

Das Pendantsystem erscheint so gesehen als eingeführte und weiter nicht mehr zu hinterfragende respektive artikulierende Methode, die Gemälde zu ordnen. Die Zeitgenossen sprachen dagegen – in derselben Begrifflichkeit wie der Dresdner Autor – von der Chronologie und der Veranschaulichung der geschriebenen Geschichte der Kunst: „Wenn sich die Chronologie der vergangenen Jahrhunderte als ein Buch, woraus die Belehrung zu schöpfen ist, ansehen läßt, so bedarf eine solche Klassifikation gar keiner Anpreisung.

⁴⁶⁰ Friedrich Schlegel, *Vom Raphael*, in: *Europa. Eine Zeitschrift*, 1803–1805, Band 2, 1. Heft, S. 3–4. Abgedruckt in: Ernst Behler (Hg.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. IV (= Hans Eichner (Hg.), *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*), München/Paderborn/Wien/Zürich 1959, S. 48–49.

⁴⁶¹ Mechel 1784, S. XIV: „L'objet principal de ce plan fut non-seulement de distribuer les tableaux par écoles, et de réunir autant qu'il étoit possible les ouvrages d'un Maître dans la même salle, ce qui produit, par exemple, dans celle du Titien un si heureux effet, qu'on se trouve par là en état de comparer ce grand Maître à lui-même dans ses différens âges, et dans les différens genres où il s'est exercé.“

Dadurch, dass die Gemälde chronologisch hin gegangen sind, wird die Galerie des Louvre eine Art Lexicon, worin jeder Grad der Verbesserung oder Abnahme, den die Malerey nach und nach erfahren hat, eingetragen ist.“⁴⁶² Ihnen erschien der Gang durch die Grande Galerie des Louvre als (Lehr-)Gang durch die Geschichte der Kunst. In der Inszenierung der Bilder, mit der betonten Symmetrie und der Auswahl an Meisterwerken, wird die Historisierung der Kunst weiter zugespitzt und gesteigert.

Auch die Konzentration auf die Glanzstücke – hier sei noch einmal auf das Dresdner Dokument verwiesen – wurde von den Zeitgenossen gewürdigt. Gustav Waagen, der 1814 das *Musée Napoléon* besichtigte, schrieb begeistert: „Auf solche Weise vereinigte der Louvre im Jahre 1814, als ich das Glück hatte, ihn zu besuchen, einen Schatz von Kunstwerken ersten Ranges, wie ihn die ganze neuere Zeit nicht aufzuweisen gehabt, und gewährte daher dem Kunstfreunde den höchsten Genuss, dem Forscher das größte Interesse. Besonders wohl that es, dass man das Vorzügliche nicht, wie in den meisten Sammlungen, aus einem Wust des Mittelmäßigen herauszusuchen brauchte, sondern das Auge von den Sternen erster Größe immer noch auf solche zweiter Größe abglitt, welche es wohlgefällig fesselten, ja in minder bedeutender Umgebung mit Recht ganz in Anspruch genommen haben würden. [...] So zeigte unter den 25 Bildern von Raphael die für Magdalena degli’Oddi ausgeführte Krönung Maria aus Perugia ihn auf dem Gipfel seiner ersten, peruginesken, die *belle Jardiniere* auf dem seiner zweiten, florentinischen Epoche. Die verschiedenen Stadien seiner Laufbahn in Rom waren durch die Vision des Ezechiel, die Madonna della Sedia, beide aus dem Pallast Pitti, die Cäcilia aus Bologna, die Madonna von Foligno aus dem Orte gleichen Namens, die Transfiguration aus Rom auf das Glänzendste besetzt. Das Portrait Leo’s X. endlich lehrte ihn auch als Bildnißmaler auf dem höchsten Gipfelpunkt kennen.“⁴⁶³

Man kann davon ausgehen, dass Füger den internationalen Diskurs um das *Musée Napoléon* verfolgt hat. Seine wenigen Äußerungen zur Gemäldehängung, die Betonung der „Geschichte der Kunst“ (Katalogentwurf) in „möglichst Symmetrischer Ordnung“ (Bericht an das Oberstkämmereramt) verweisen in diese Richtung. Nicht zuletzt spricht für vergleichbare Intentionen, dass sowohl Füger als auch Denon – direkt oder indirekt – das Mechel’sche

⁴⁶² Francis William Blagdon, *Paris wie es war und wie es ist. Ein Versuch über den vormaligen und heutigen Zustand dieser Hauptstadt in Rücksicht der durch die Revolution darin bewirkten Veränderungen, nebst einer umständlichen Nachricht von den bedeutendsten National-Anstalten für Wissenschaften und Künste wie auch von den öffentlichen Gebäuden. In einer Reihe von Briefen eines reisenden Engländers*, Teil 1, Leipzig 1805, S. 185. Zitiert nach Gaethgens 1997, S. 353–354.

⁴⁶³ Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in Paris*, 3. Theil, Berlin 1839, S. 76–77; vgl. Gaethgens 1997, S. 358.

Konzept, in dem die Historisierung der Kunst einen ersten ausformulierten Höhepunkt in einer Galerieaufstellung fand, weiterentwickelt haben.

9. SCHLUSSBETRACHTUNG

Es schließt sich der Kreis: Nach 1800 verhalf der Louvre der kunsthistorischen Konzeption, die 1780 in der kaiserlichen Galerie in Wien erstmals zur Anschauung kam, zum Durchbruch. Bezüglich seiner Systematisierung und Ordnung verdankte das *Musée Napoléon* der kaiserlichen Galerie in Wien die wesentlichen Anregungen. Mit dem Exodus der Kunstwerke nach Paris war auch eine Übernahme ihrer Systematisierungsmethoden und Sammlungsordnungen verbunden. Von Wien inspiriert, gelang es im Louvre die Geschichte der Kunst so umfassend und präzise wie nie zuvor zur Darstellung zu bringen. 1803 wollte man dem Museum „un caractère d’ordre, d’instruction et de classification“ geben und plante einen Rundgang durch die Galerie in Form einer Geschichte der bildenden Kunst.⁴⁶⁴ Die Parallelen zu Mechels Worten „[...] wo alle Wände mit Schätzen von Kunst nach Ordnung, Auswahl und System bedeckt sind“⁴⁶⁵ und seiner „sichtbaren Geschichte der Kunst“ in der kaiserlichen Galerie in Wien sind unverkennbar.⁴⁶⁶

Bis 1815, in einem sich über mehr als vier Jahrzehnte erstreckenden Verlauf hatte sich in Wien der Wandel von einer fürstlichen Galerie zu einem öffentlichen Museum im modernen Verständnis vollzogen. Mit den fortwährenden Neuordnungen der Gemäldesammlung ab 1772 hatte man neuen Betrachtungs- und Denkweisen entsprochen und den Bestand nach Malerschulen eingeteilt und nach chronologischen respektive historischen Prinzipien ausgerichtet. Diese grundlegende Ordnung erwies sich als geeignet, die Galerieaufstellungen über die gesamte hier zu verhandelnde Zeitspanne und in sämtlichen Modifikationen zu tragen.

Der Prozess der Musealisierung durchläuft von 1772 bis 1815 nur zwei Direktorien der kaiserlichen Galerie. Mehr als dreißig Jahre stand die kaiserliche Gemäldesammlung unter der Verantwortung Joseph Rosas. Seine jahrzehntelangen Bemühungen um die Galerie und die Öffnung der Galerie für die Allgemeinheit bereits 1779 machen eine, oftmals suggerierte, von Christian Mechel 1781 allein bewirkte Wende zum ‚modernen‘ Museum einigermaßen unwahrscheinlich. Zweifellos hat die Sammlung im kurzen Intermezzo Mechels einen bedeutenden Innovationsschub erfahren, der jedoch auf den vorangegangenen, aber in den

⁴⁶⁴ Brief von Dominique Vivant-Denon an Napoleon Bonaparte 1803. Archives Nationales Paris, AF IV 1049 (2). Zitiert nach Thomas W. Gaehtgens, *Das Musée Napoléon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte*, in: Kosegarten 1997, S. 349; Vgl. auch Bickendorf 2007, S. 36 und McClellan 1994, S. 140.

⁴⁶⁵ Brief von Christian Mechel an Friedrich Domenikus Ring. Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, HS 484, *Korrespondenz Christian von Mechel mit Friedrich Domenikus Ring*, 7. Jänner 1781; <http://freimore.uni-freiburg.de>. Vgl. auch Wüthrich 1956, S. 75–76.

⁴⁶⁶ Vgl. Pommier 2006, S. 55–65.

Quellen nicht eindeutig zu erfassenden Arbeiten Rosas basiert. Konsequenterweise behält Rosa die eingeführte Aufstellung der kaiserlichen Galerie in den Grundzügen nach Mechels Abgang bei – auch wenn er im Detail andere Akzente setzt. Ebenso baute Heinrich Füger, der 1806 die Galeriedirektion übernahm, auf den Arbeiten seiner Vorgänger auf, war aber – in Auseinandersetzung mit dem revolutionären Frankreich und neuartigen kunsthistorischen Denkweisen – mit anderen Herausforderungen konfrontiert.

Der Erfolg der Mechelschen Galerieaufstellung, die Unterschätzung jener von Rosa und die Unbestimmbarkeit derjenigen von Füger resultiert aus der ungleichgewichtigen Publizität ihrer Galeriekataloge von 1783 und 1796 respektive des Katalogfragments von 1815, denen jedoch die wichtigsten Informationen zu den Hängungen zu verdanken sind. Sie geben detailliert Einblick in die Konzeptionen und die Organisationsprinzipien der Gemäldesammlung im Oberen Belvedere.

Die Musealisierung der kaiserlichen Galerie in Wien gründet – auch und vor allem – auf den neuen ordnenden und systematisierenden Verfahrensweisen, die in der zeitgenössischen Kunstwissenschaft ausgearbeitet wurden. In den Neuaufstellungen der Galerie wurde das theoretische Fundament, das die Wissenschaft lieferte, zusammengefasst und in eine faktische Hängung transformiert. Der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Gemälden stand im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts jedoch ein Hemmnis entgegen: Es war die Kunstgeschichte als Forschungsfach noch nicht hinreichend ausgearbeitet. Einzig Johann Joachim Winckelmanns Werk *Geschichte der Kunst des Alterthums*, das jedoch die Kunst der Antike zum Thema hat, lieferte einen Beitrag zur Systematisierung der Kunst im Sinne einer Kunstgeschichte.

Wesentliche theoretische und methodische Impulse fanden daher keine direkte Aufnahme in die Gemäldesammlung, sondern über den ‚Umweg‘ der Ordnungen von Gemälden in fürstlichen Galerien, die vergleichbare Voraussetzungen aufwiesen wie zum Beispiel Dresden und Düsseldorf, sowie prominenter Graphiksammlungen. In graphischen Kabinetten und Stichwerken wurden – basierend auf den vergleichenden Studien der Blätter – systematische Untersuchungen angestellt, die sie zu jenen Sammlungen des 18. Jahrhunderts machten, die das kunstwissenschaftliche Denken weitest gehend verwirklichten. In ihnen wurden durch die klassifizierende Zusammenstellung von Reproduktionstichen nach Gemälden das Modell der Malerschulen erprobt und ausgearbeitet sowie die entwicklungsgeschichtlichen Prozesse der jeweiligen Malerschule chronologisch dargestellt. Zumindest die Neuordnung der kaiserlichen Gemädegalerie von 1781 kann als Fortsetzung und Weiterführung der schon länger angelegten Systematisierungs- und Forschungsmethoden

graphischer Sammlungen dargestellt werden – einschließlich der aufgetretenen Brüche und Divergenzen, die sich daraus ergaben, dass man ein bestimmtes Ordnungsmodell gattungsübergreifend auf einen anderen Bestand anwendete. Als in vielerlei Hinsicht vorbildlich erwies sich dabei der programmatische *Recueil d'estampes* in der Konzeption Pierre-Jean Mariettes.

Aus der Kunsttheorie und für die Hängung der Gemälde in der kaiserlichen Galerie von 1781 kamen von Winckelmann die entscheidenden Argumente: Dass die Kunst ein historisches Phänomen sei und dass sich ihr Wesen nur im Verlauf ihrer Geschichte erfassen ließe; und dass – gleichzeitig und gleichermaßen – die (antike) Kunst eine ideale, und damit zeitenthobene und überindividuelle Dimension enthalte. Die theoretische Einbindung der kaiserlichen Gemäldesammlung setzt eine direkte Relation zwischen Winckelmanns Theorie und der Systematik der Sammlungsaufstellung von 1781 voraus. So ließen sich in der Hängung Mechels Kriterien ausmachen, an denen sich Winckelmanns normatives Kunstideal und seine Auffassung von der Geschichtlichkeit der Kunst differenzieren. Diese divergenten Positionen gingen in den beiden Stockwerken der kaiserlichen Galerie eine ebenso spannungsreiche Verbindung ein wie in Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Denn Winckelmanns Theorie beruhte auf verschiedenen Traditionszusammenhängen – auf der ästhetischen Kunsttheorie, die sich mit der Frage nach dem Schönheitsideal auseinandersetzte und den historiographischen und archäologischen Studien, die den geschichtlichen Prozess der Kunst behandelten. In diesem Spannungsfeld wurden auch die Hängungen der kaiserlichen Galerie positioniert und die Gegenpole Ästhetik und Geschichte in unterschiedlichen Gewichtungen artikuliert. Ihren programmatischen und vorausweisenden Aspekt gewann die Mechel'sche Hängung von 1781 aber vor allem daraus, dass das Bewusstsein einer Geschichtlichkeit der Kunst zum ersten Male in einer Gemäldegalerie zur Anschauung kam.

Auch das zweite große innovative Moment, die erstmalige Aufstellung einer deutschen Malerschule in einer Galerie, lässt sich letztendlich mit Winckelmanns Werk in Verbindung bringen. Dessen These, dass sich der Charakter und das Ansehen einer Nation in ihrer Kunst abbilde, führte in den deutschsprachigen Ländern zum Anliegen, die deutsche Kunst aufzuwerten und insbesondere die ältere deutsche Kunst vom ‚Makel‘ des sogenannten gotischen Geschmacks zu befreien. Mit der Präsentation einer deutschen Schule in der kaiserlichen Galerie wurde dieser Forderung Rechnung getragen. Ihr Bezug auf die gemeinsamen kulturellen Grundlagen verweist – mit der Festlegung auf eine deutsche, ‚nationale‘ Kunstgeschichte – auf die im 19. Jahrhundert entstehenden Nationalgalerien.

Doch nicht nur bezogen auf die Aufstellungen der Gemälde, sondern auch in Bezug auf ihre Publikationen nimmt die kaiserliche Galerie im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts eine Vorreiterrolle ein. Mit dem Katalog von Joseph Rosa entstand eine programmatische Arbeit, der die nachfolgende Rezeption nicht gerecht wurde. Erst in jüngster Zeit hat sich das Urteil über Joseph Rosa gewandelt und zumindest sein Katalog von 1796 wurde als wegweisend für spätere Sammlungskataloge gewertet. Im Katalog hat Joseph Rosa kennerschaftliche und quellenkundige Studien betrieben, die ihn zu den fortschrittlichsten Sammlungskatalogen des 18. Jahrhunderts zählen lassen. Was diesen Katalog vor anderen hervorhebt, ist die Einbeziehung und der Nachweis umfangreicher kunstgeschichtlicher Literatur, insbesondere der italienischen, die zum damaligen Zeitpunkt zu den innovativsten zählten, eine auf Quellen basierende und kennerschaftlich fundierte Analyse der Kunstwerke und eine Ablehnung der – in der zeitgenössischen Praxis ansonsten üblichen – willkürlichen oder ahnungslosen Zuschreibung fragwürdiger Kunstwerke an prominente Künstler.

In der politischen Umbruchsituation nach 1800 musste die kaiserliche Galerie ihr Selbstverständnis neu definieren. In den kriegsbedingten Ereignissen lag nicht nur die Ursache für die Schwierigkeiten, in der kaiserlichen Galerie überhaupt eine Aufstellung und einen Sammlungskatalog zustande zu bringen, sondern die revolutionären Umwälzungen waren auch dafür verantwortlich, dass sich in Paris – vor dem Hintergrund der Idee eines Nationalmuseums und mit der großen Menge an erbeuteten Kunstwerken als ‚Spieleinsatz‘ – ein zentrales Großmuseum formieren konnte, das nunmehr zu *dem* Vorbild für die Systematiken der Hängungen, für die Galerie als öffentliches Museum und die wissenschaftliche Aufarbeitung der Sammlungen wurde.

Die eingangs gestellten Fragen, ob die Aufrichtung der Wiener Galerie nichts anderes als der (gelungene) Versuch ist, eine bereits in der Kunstgeschichtsschreibung entwickelte und allgemein zur Geltung gelangte Ordnung auf den vorhandenen Bestand der Wiener Sammlung anzuwenden oder ob durch die Aufstellung der Sammlung, d. h. die Visualisierung das Konzept der Historisierung der Kunstbetrachtung vorangetrieben wurde, sind nicht einfach zu beantworten. Gabriele Bickendorf hat darauf verwiesen, dass im 18. Jahrhundert die Historisierung der Kunstbetrachtung eng mit ihrer Visualisierung verbunden war.⁴⁶⁷ Ebenso wirkten die beiden Kataloge von 1783 und 1796 formierend für die nachfolgenden großen wissenschaftlichen Sammlungskataloge des 19. Jahrhunderts. Die ‚Logik‘ der Neuaufstellungen der kaiserlichen Galerie im Oberen Belvedere von 1781 und 1796 sowie die

⁴⁶⁷ Gabriele Bickendorf, *Visualität und Narrativität. Rumohrs „Italienische Forschungen“ in einem methodischen Spannungsfeld*, in: Margit Kern/Thomas Kirchner/Hubertus Kohle (Hgg.), *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, München/Berlin 2004, S. 362–375, hier S. 362.

Abfassung ihrer Kataloge reflektieren jedenfalls jene ästhetische und vor allem historisch orientierte Kunstbetrachtung sowie die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Gemälden, mit welcher sich die Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert als wissenschaftliche Disziplin konstituieren wird.

10. QUELLEN

Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien, o. D. [1765]

ÖStA/HHStA, Obersthofmeisterakten (OmeA), SR, Karton 370, Mappe Nr. 3, fol. 639–640.

1^{mo} È necessario, che tutti i quadri della galleria si riducano in un sol luogo, e se ne formi una nota, per poi in appresso farne l'inventario in quei modi, che dal rappresentante sarà stimato, conforme l'arte opportunamente convenire.

2^{do} Ridurre i quadri di tutta la galleria à quattro ordini, e secondo il loro pregio separarli distintamente l'ottimo dal buono, ed il mediocre dall'infimo, per distribuire poi nei castelli, palazzi, ed altri luoghi di delizie di Vostra Sagra Maestà Cesarea tutti quei quadri, che formerebbero gli ultimi tre ordini.

3^{tio} Fare una scelta dei quadri ottimi con ordinazione alfabetica, e numerarli à luogo per luogo, considerando con attenzione le scuole più antiche e moderne secondo il loro rispettivo ordine, e dovuta osservazione, e con una esatta, specifica annotazione del rappresentato di ogni quadro, come istoria, favola, o allegoria, colla loro giusta misura dell'altezza, e larghezza, e col nome del suo vero rispettivo autore.

4^{to} Si richiederebbero dei commissari denominati dalla Sagra Cesarea Maestà Vostra per apporvi il sigillo cesareo à ciascheduno quadro autenticato, ed approvato dai piu esperti professori, che giudicati ottimi destinerebboni per la galleria, ed anche per evitare poi molti inconvenienti.

5^{to} L'inventario in forma dovrebbe essere autorizzato dalla firma di Vostra Sagra Cesarea Maestà per renderlo rispettabile, e di stimolo servisse maggiormente più ai custodi, che ne avrebbero la consegna per custodirlo, e conservarlo con la dovuta attenzione.

6^{to} Fare una esatta, e diligente rivista di tutti i quadri per riparare agli inconvenienti, che la trascuratezza gli averà fatti incorrere, ed impedire quelli, che stanno per incorrervi, poiche poco vi vuole per rovinare un quadro di impareggiabile prezzo, e quindi sarà necessaria la cognizione delle maniere, che si sono serviti i medesimi autori.

7^{mo} Devesi avere una somma attenzione di collocare i quadri più belli in luogo, ove ricevino quel lume, che è loro più favorevole, affinché possino fare quello spicco, e produrre quello effetto, che dal maestro fù ricercato.

8^{vo} Per rendere sempre più brillante poi la prefata galleria conviene, anzi rendesi indispensabile una generale rivista di tutti i sopraccennati quadri della Sagra Cesarea Maestà Vostra (lo che sembra quasi impossibile per la copiosa quantità, che ne tiene, mà pero

fattibile) dalla quale rivista si scuoprirebbe immancabilmente con somma meraviglia le cose più pregievoli, e più stimabili, che sepolte ora ritrovansi, e scordate.

9^{no} Per mantenere il buono ordine, e costantemente conservare regolata la prefata galleria fà di mestieri corredarla di cinque persone, cio è di un direttore, che sia dotato delle cognizioni requisite, un ispettore, un scrivano, e due serventi, i quali abbiano dipendenza dal direttore, ed egli poi unitamente con gli altri tutti dovranno essere subordinati onninamente al ciambellano maggiore di Vostra Sagra Cesarea Maestà, e ciò per molti motivi, come confusioni, sbagli, e simili, del che il detto direttore debba esserne risponsabile, come risponsabile debba essere altresì della perdita di alcun quadro, e della acconciatura dei medesimi, che occorrere possa, poiche molti sono quelli, che s'immischiano di raccomandare i quadri, mà pochi sono quelli, che riescano in tale impresa per mancanza di cognizione dell'autore, presumendo, più per ignoranza di renderli nel primiero suo pregio, quando che gli rovinano affatto.

Vortrag zum Inventar 1772

KHM, Direktion der Gemäldegalerie, einliegend im Galeriehauptinventar von 1772, Nr. CCC93, Nr. 51, unfol., Ausfertigung mit gänzlich eigenhändiger Resolution der Kaiserin.

Allernädigste Kaiserin, Apostolische Königin, und Frau Frau!

In Gefolg allerhöchsten Befehls habe ich dem *Gallerie-Director Rosa*, und dem *Amts-Secretario Thoss* aufgetragen, alle in der Kaiserlich-Königlichen *Gallerie* befindlichen Stück, auch den auf den *Gallerie-Böden*, und in den *Gallerie-Zimmern* vorgefundenen Vorrath genau und deutlich zu beschreiben, und hierüber die hir zur allergnädigst-beliebigen Einsicht beygefügte, mit neuen *Rubriquen* versehene *Inventaria* zu errichten.

In die erste *Rubrique* wird der N^{rus} jener Verordnungen, oder *Recepisse* gesetzt, welche der *Gallerie-Director* zu seiner *Legitimation* aufzuheben hat.

In die 2^{te} *Rubrique* wird der N^{rus} der Gemälde eingetragen: Durch diese mit Oelfarben gemachte unauslöschliche Nummern, und durch die genaue Beschreibung der Gemälde, nebst beygefügter Benennung des Meisters, welcher das Bild gemalen, ist jedes Stuck kântbar gemacht, mithin der zubesorgenden Auswechslung vorgebeuet worden.

In der 4^{ten} *Rubrique* erscheint der Ort, wohin ein Bild *transferiret* worden, auch unter was für einem N^{ro} es allda eingetragen seyn muß.

In die 5^{te} *Rubrique* werden die Namen derenjenigen eingetragen, welchen etwas aus der *Gallerie* geschenkt worden.

In die letzte *Rubrique* für die Ausmusterung darf kein Stuck, ohne vorgängige behörige *Approbation*, gesetzt werden.

Mittelst dieser leichten *Manipulation* wird man zu allen Zeiten sehen können, wo in Anno 1772 sich ein jedes zur *Gallerie* gehöriges Stuck befunden, wohin es transferirt, ob, und wem es geschenkt, oder ob es ausgemustert worden.

In das *Gallerie-Haupt-Inventarium* sind jene Stuck, welche der *Marron* und *Rosa* aus dem Böden- und Zimmer-Vorrath, wie auch in der Schaz-Kammer zur *Gallerie* ausgesucht haben, bereits eingetragen - und bey denenjenigen, welche auf den Böden gewesen, ihr mit Ölfarben gemachte N^{rus} nebst Lit. B. bei jenen, welche in den *Gallerie-Zimmern* waren, Lit. Z. und bey jenen aus der SchazCammer Lit S. gesetzt worden, damit man aus diesen Buchstaben gleich erkennen könne, wo dieses oder jenes Stück vormals gewesen.

Wenn *Eure Majestät* obige *Manipulation* allergnädigst genehmigen; So wäre unumgänglich erforderlich, daß die *Inventaria* über alle in den Kaiserlich- Königlichen Lust-Schlössern und Gebäuden, wie auch zu Prag, Innsbruck, Ofen, Presburg, vorhandene Bilder eingeschicket

würden, damit diese *Inventaria* gleichförmig eingerichtet- und ein Haupt-*Inventarium*, in welchem alle obige *Inventaria*, jedoch *Separatim* enthalten, bei der Gallerie, und in der ObristCammererAmts-Kanzley fortgeführt werden könne.

Ich stelle *Eurer Majestät* allersubmisset anheim, ob diese neue Einrichtung nicht um so nothwendiger und nützlicher sey, als wenige förmliche Bilder-*Inventaria* vorhanden seyn dürften. In dem alten *Gallerie-Inventario* sind nur jene Stück enthalten, welche in der *Gallerie* aufgemacht waren, folglich ist über die auf den *Gallerie*-Böden vorgefundenen 1011: Stuck gute Bilder, wovon 43. Stuck von dem *Marron* und *Rosa* zu der *Gallerie* ausgesuchet worden, und 521. Stuck Ausschuss, dan über die in den *Gallerie*-Zimmern angetroffene 810. Stück, wovon gleichfalls 26 Stück zur *Gallerie* gewidmet worden, und über 79. Bücher gar kein *Inventarium* geführt worden.

Ich muß bei dieser Gelegenheit allergehorsamst anmerken, daß so wenig ein *Inventarium* von den meinem Staab untergebenen 3. Cabinetern, nemlich von dem *Naturalien-Physicalischen* und *Medaillen-Cabinet*, als von der Schazkammer vorhanden - mithin mir unbekannt sey, wie solche beschaffen. Meines allerunterthänigsten Erachtens wäre höchstnöthig, und nützlich, daß die *Inventaria* von gedachten Cabinetern sowohl als von der SchazCammer, falls einige hinlängliche vorhanden, zur *Formirung* eines *Duplicats* mir übergeben, oder neue eingerichtet werden. Von denen im schwarzen Cabinet in Kasten vorgefundenen Sachen sind nur die in der Beilage enthaltenen, nach Angaben des Jubilirten *Gallerie-Inspectors*, Aufhebenswürdige Stück beschrieben worden.

Eure Majestät geruhen dem Schazmeister, oder einem anderen aufzutragen, diese Sachen zu übernehmen, auch die Untersuchung vorzunehmen, ob unter denen nicht beschriebenen Sachen sich noch einige gute oder rare Stück befinden, auch allernädigst zu verordnen, dass die Kasten, in welchen obige Sachen verwahret worden, aus dem schwarzen Cabinet zum anderwertigen Gebrauch weggebracht werden, maßen der *Gallerie-Director Rosa* dieses Zimmer völlig mit Bildern bekleiden möchte.

Alle Gemälde, welche in dem alten *Inventario* enthalten, außer einigen Stucken, so zu Presburg sich befinden, sind richtig vorgefunden worden. Da übrigens über den beträchtlichen *Gallerie*-Böden und Zimmer-Vorrath kein *Inventarium* vorhanden gewesen; So hat nicht untersucht werden können, ob nicht einige Stuck abgehen.

Womit in allergehorsamster Erwartung anderweiter allerhöchsten Befehle, mich zu Kaiserlich-Königlichen Hulden und Gnaden mich allersubmisset erlasse.

Wien am 19. *Dezember* 1772.

allerunterthänigst-gehorsamster Heinrich Fürst Auersperg

[Resolution der Kaiserin:]

Dieses [Inventar] wäre in der Bibliothek aufzuheben, ist sehr wohl verfasst, das cabinet desgleichen und dem Schatz also zu inventiren. Alles was er [Rosa] nicht haben will in der Galerie Schoupe [Schatzmeister Schoupe] zu geben, die alte Bilder nach und nach bey licitation weegbringen.

Ordnung der Gemälde in den Galerien; Schwierigkeit der Ordnung der Gemälde in den Galerien 1812

Archiv der Akademie der bildenden Künste Wien, 1812: fasc. 339, fol. 404-413, Brief an Clemens Wenzel von Metternich, 20. September 1812.

Dresden 20. Sept. 1812

Merian aus Dresden übersendet Curator Vorschläge die Aufstellung von Bilder-Galerien und die sich dieser Aufstellung entgegenstellenden Schwierigkeiten betreffend. -

Hochgeborener Graf,

Ein hiesiger Künstler hat mir einige Blätter über die *Ordnung der Gemälde in den Galerien* zugestellt, und ich nehme die Freyheit, Eurer Excellenz anliegend eine Abschrift derselben ehrerbietigst vorzulegen. Ich zeigte sie vor einigen Tagen einem andern Künstler, welcher mir seine Gedanken über die *Schwierigkeit der Ausführung* mittheilte; diese sind in der zweyten Beylage enthalten. Eurer Excellenz hohes Urtheil wird, beßer als jedes andere, die Brauchbarkeit der Aufsätze bestimmen, und für oder wider die Möglichkeit der vorgeschlagenen Anordnung entscheiden.

Empfangen Euer Excellenz die Versicherung meiner tiefsten Ehrfurcht.

Merian

1. Ordnung der Gemälde in den Galerien.

Wenn man die großen Gemäldesammlungen in Wien, Paris, Dresden, München u.s.w. es sey um als Künstler oder auch nur als Liebhaber, aufmerksam besehen, und sich das Vergnügen und den Nutzen zugeeignet hat, die diese kostbaren Schätze gewähren, so kann man sich doch des Gedankens kaum enthalten, daß dieses Vergnügen und vorzüglich dieser Nutzen noch um ein beträchtliches größer und auch schneller wirkend seyn würden, wenn, in jeder Galerie ohne Rücksicht auf das Zufällige, eine allgemeine kunstgemäße Ordnung, Aufheftung, und Bezeichnung der Stücke eingeführet würde. Es ist bekannt, daß bis jetzt die Gemälde in den meisten Sammlungen bloß so neben, und untereinander gehängt oder gestellt werden, wie etwa der Platz, die Rahmen, das den beßern Stücken zuge dachte Licht, oder andere Nebenbetrachtungen, wo nicht gar Launen, und Schwächen, es angeben, und daß bey der oft fehlerhaften Einrichtung der Verzeichniße, der Fremde entweder den Cicerone beständig beym Ärmel zupfen oder stundenlang nach dem begehrten Gemälde herumsuchen, und, wenn er nicht ein ausgemachter Kenner ist, am Ende doch noch zweifeln muß, ob er wirklich

das rechte Stück gefunden habe. Der Schüler der in einen solchen Saal tritt, ist wie geblendet; seine Blicke flattern überall herum, und haften nirgends, er hat Monate lang zu suchen und zu arbeiten bevor er sich nur einen leidlichen Begriff von was da und nicht da, und was das Vorzüglichste ist, machen kann. An die so lehrreichen Vergleichen und Verfolgungen der Stufen der Künste und der Manieren von Meistern ist nicht zu denken: denn hier bey dem Eingang hängt ein späterer Raphael, der frühere aber 300. Schritte weiter in einem ganz andern Zimmer, beyde mitten zwischen Tafeln noch lebender Künstler, auf welche sie nicht die mindeste Beziehung haben: dort hängt Lukas von Cranach dicht neben Le Seur: und nichts ist weiter auseinander als Dürer und Holbein, welche symmetrisch die beyden entgegengesetzten Flügel des Gebäudes zieren – Wo noch auf einige Ordnung gesehen wird, ist etwa die Eintheilung nach den sogenannten Schulen angenommen: allein der Begriff von diesen Schulen selbst ist noch zu wenig festgesetzt und zu wenig umfassend, sie verfließen zu sehr in einander, und jede derselben ist wieder in Rücksicht der Zeit und anderer Umstände zu sehr von sich selbst verschieden, auch sind die meisten Galerien zu ungleich damit versehen, als daß diese Eintheilung im allgemeinen für die bequemste, deutlichste, und lehrreichste gelten könnte. * [* Wollte man sie aber dennoch lieber beybehalten, so wären wenigstens die jeder Schule zugetheilten Meister und Werke unter sich auf die unten vorgeschlagene Weise zu ordnen. Schon dieses würde die Übersicht und das Studium sehr erleichtern.]

Wie, wenn sich aber eine Eintheilung und Ordnung darböthe, bey der man eigentlich gar nichts zu thun hätte, als den natürlichen Laufe der Dinge folgen, und die dennoch bey jeder Sammlung anwendbar, für den Liebhaber die angenehmste, für den Künstler aber die nützlichste wäre? Die chronologische Ordnung scheint diese Eigenschaften; und überhaupt die meisten Vortheile mit den wenigsten Nachtheilen zu besitzen. Ganz vollkommen und für alle Fälle durchaus genughuend wird keine Eintheilung seyn: allein die chronologische wird ohne Zweifel mehr als die gewöhnlichen Ordnungen oder Anordnungen leisten, und was gewiß auch einigen Werth hat – sie ist leichter als jede andere einzuführen, herzustellen, und zu erhalten. Nach der chronologischen Ordnung müßten (soweit die Galerie Stücke besitzt) von den Uranfängen der Kunst an bis auf den heutigen Tag nicht nur alle Meister nach der Zeitfolge gereiht, sondern auch alle vorhandenen Werke eines jeden Meisters zusammen gestellt und wieder nach den Jahren (in so fern man sie kennt) geordnet werden: also daß das älteste Werk des ältesten Meisters den Anfang macht und nach dessen jüngstem Werke das älteste des auf ihn folgenden Meisters aufgeheftet würde u.s.w. wobey es vielleicht am besten wäre, das Datum der ältesten bekannten Arbeit eines jeden Meisters (auch wenn sie nicht gerade in dieser Galerie befindlich ist) zum Leitfaden zu nehmen. Überhaupt sollten

diejenigen berühmtesten Stücke der größten Meister die die Galerie nicht eigen hat, durch gute Copien einigermaßen ersetzt und diese an der gehörigen Stelle aufgehängt werden, damit jene Einheimische, deren Verhältnisse das Reisen nicht erlauben, doch wenigstens einige Vorstellung von allen Meisterwerken der Kunst erhielten. Beym Aufhängen wäre ferner darauf zu setzen, daß die Tafeln weder zu niedrig noch zu hoch gehängt werden: denn die zu niedrigen sind dem Staube zu sehr ausgesetzt, und die zu hohen sind nicht beßer dran als ob sie gar nicht da wären: was hilft eine Mahlerey die man kaum erkennen, vielweniger prüfen und benützen kann?

Ein drittes Erfordernis ist das Anzeichnen. Da die Stücke chronologisch und ganz einfach fortlaufend, so versteht es sich von selbst, daß der Catalog sie eben so verfolget, bey dem ältesten anfangen, bey dem neuesten aufhören, und übrigens von No: 1 bis 100 und 1000. ununterbrochen und ohne willkürliche und verwirrende Unterabtheilungen fortgeführt werden muß. Wenigstens alle Jahre einmahl ist ein neuer zu drucken; in der Zwischenzeit sind die Veränderungen aus einigen mit Papyr durchschußenen Abdrucken, die zum Gebrauche in der Galerie liegen sollen, mit der Feder genau nachzutragen. Eine solche Kleinigkeit zu erwähnen würde überflüssig seyn, wenn nicht eine leidige Erfahrung zeigte, daß beynahe kein einziger Catalog mit der Sammlung übereinstimmt, und manchen sogar ein zuverlässiges Mittel ist ein gesuchtes Stück nicht zu finden. Der Catalog muß folgende Angaben (so viel wie möglich ist, richtig) enthalten: 1. N^o. des Stücks. 2. Nahmen und Vaterland des Mahlers. 3. Gegenstand des Stücks. 4. Jahrzahl der Verfertigung [wenigstens annähernd z. B. 1540-50.] 5. Anmerkungen, wenn das Stück entweder von ausgezeichnetem Werth, oder durch irgend einen sonderbaren Umstand merkwürdig ist. Um Vergnügen und Unterricht noch mehr zu befördern, und Liebhabern und Künstlern Zeit zu sparen, ist es allerdings anzurathen, daß zu jedem Mahler ohne Ausnahme ein Schildchen befestiget werde, auf welchem, was eben unter 1. 2. 3. 4. angegeben ist, in großer deutlicher Schrift zu lesen sey. Auf diese Weise würde für die zwey Hauptgattungen, die Liebhaber, (worunter auch die nicht ausübenden Kenner begriffen sind) und die Künstler (worunter auch die Schüler begriffen sind) aufs beste gesorgt seyn, eine Menge unnütz ertragend und störendes Hin- und Herlaufen erspart, die Aufseher von dem armseeligen Amteeines herleyernden Cicerone oder lebendigen Catalogs zu ihrer höheren Bestimmung, zu gründlicher und lehrreichen Unterredungen mit aufrichtigen und ernsthaften Verehrern der Kunst, zurück geführt, und so die Bildung des allgemeinen Geschmacks gegründet werden, ohne welchen an kein wahres Kunstleben zu denken ist. (Wer die Galerie bloß zum Zeitvertreibe besucht, oder um in der nächsten Stadt sagen zu können: „ja, ich habe sie auch gesehen“, dem würde, wenn er nur lesen kann, die vorgeschlagene

Ordnung und der einfache fehlerfrey Catalog vollkommen genügen. Und welchen unendlichen Vortheil würden die Anfänger, die jungen, ja auch die älteren Mahler aus einer Anordnung ziehen, die ihnen den Gang des Steigen und Sinkens, nicht nur der Kunst überhaupt, sondern auch jedes Meisters und besonders in fast ununterbrochener Folge vor Augen stellte! Wie leicht würde es dadurch einem Lehrer gemacht, die Schönheiten und Mängel, die Eigenheiten, Verbesserungen und Verschlechterungen, den Geist jedes Jahrhunderts, die spätere Rückkehr zu dem was früher schon da gewesen ist, das Originale und das Nachgemachte u.s.w. anzuzeigen und auseinander zu setzen! Welch einem vortrefflichen Unterricht würde aber diese Anstalt dann gewähren, wann sie in mehreren großen Galerien eingeführt wäre, so daß ein Catalog den anderen gleichsam zum Supplement dienen, und in wenigen Heften die gesamte europäische Malerey überschaut, ja durch Einschalten in ein einziges vollständiges Corpus gebracht werden könnte! Welch eine Menge neuer Gedanken, ja vielleicht neuer Entdeckungen würde eine solche chronologische Zusammenstellung veranlassen, und wie sehr wird sie schon durch den allgemeinen Gang der Natur und durch die daran anschließende Lehre empfohlen, daß jede Reihe von verwandten aber ungleichzeitigen Gegenständen nicht wohl schicklicher betrachtet werden kann, als in derselben Ordnung in der diese nach einander und oft auseinander erzeugt worden sind. Ist eine große und vollständige Gemäldesammlung nicht ein Ort von Geschichte der Kunst? und wie, wenn einer eine geschriebene Geschichte ebenso bunt und trügerisch durch einander werfen wollte, wie die meisten Galerien es sind, ohne Datum ohne Nahmen, ohne Erläuterung?

1. Schwierigkeiten der Ordnung der Gemähde in den Galerien.

Wenn eine Bildersammlung nicht allein zur Befriedigung der Neugierde aufgestellt werden, sondern zur Verbreitung der Kunst und Ausbildung des guten Geschmacks dienen soll, so kann es niemanden gleichgültig seyn, wenn von der bestmöglichen Benutzung dieser Kunstschatze die Rede ist, die Vor- und Nachtheile abzuwiegen, welche aus der Zusammenstellung aller Gemähde einer solchen Sammlung entspringen. Da ich so gern voraussetze, daß alle Menschen zur Verbreitung des Schönen und Nützlichen ihr Heil beytragen wollen, u. durch die einleuchtenden Vortheile welche die vorgeschlagene chronologische Zusammenstellung darbietet, ergriffen würde, so war ich um so mehr verwundert, daß bisher noch niemand zum allgemeinen Besten eine solche Zusammenstellung versucht hat, da die Vortheile seiner Natur nach so sehr in die Augen springen und der Nutzen für die Kunst und die Beförderung der Kunstgeschichte nicht zu verkennen ist. Diese

Betrachtungen ließen mich bey einer chronologischen Zusammenstellung ungewohnte Schwierigkeiten ahnen, und bey reichlicher Überlegung fand ich, daß bey Ausführung derselben in der geringsten namhaften Bildersammlung Hindernisse eintreten, welche diese wohlthätige und nützliche Anstalt nur unter die frommen Wünsche unsers Zeitalters stellen, im Fall sie auch nur den beschränktesten Forderungen an Vollkommenheit entsprechen sollten. Wenn bey einer Gemäldesammlung und ihrer chronologischen Zusammenstellung Nomenclatur, wie bey dem Evangelio von der Geburtslinie Isaak den Jakob :/ die Schwierigkeiten gehoben wären; und unser Geist mit einem chronologischen Stammregister jeder Bildersammlung gefällig werden könnte; Wenn es bey diesem Unternehmen bloß um eine Classification des Wesentlichsten und Erhabensten der Kunst, und nicht von dem Mittelmäßigsten bis zum Vollkommensten in allen Fächern dieser Kunst die Rede wäre, - so ließe sich eine Möglichkeit der Ausführung denken; obschon der ungeheure Umfang von Gegenständen dieser Kunst unseren Nutzen und Vergnügen wegen der Schwierigkeit eines locale um ein Beträchtliches vermindern würde. Nur unter diesen Einschränkungen läßt sich eine chronologische Zusammenstellung denken. Die ärmste Sammlung würde allen Förderungen am leichtesten und besten entsprechen, weil die Schwierigkeiten wegen der Armuth derselben leicht gehoben sind. Da aber der Nutzen für Geschichte und Kunst mit dem Aufwande an Kosten und Zeit bey der geringsten Bildersammlung in keinem Verhältnisse steht, die Schwierigkeiten aber für eine chronologische Zusammenstellung sich mit der Zahl der Gemälde ins unendliche häufen, und am Ende mit dem besten Willen nur ein Flickwerk zur Kunstgeschichte liefern kann, so glaube ich die Beweggründe gefunden zu haben, warum unsere Vorfahren einen für dem ersten Augenblick so vortheilhaft scheinenden Plan nie verfolgt, und zum Nutzen der Kunst im allgemeinen eingeschlagen haben. Wie groß die Schwierigkeiten einer chronologischen Zusammenstellung eines einzelnen Meisters sind, kann man aus den gelehrten Streitigkeiten und Federkriegen der sogenannten Antiquaren ersehen. Was für widersprechende Meynungen bestehen noch gegenwärtig von ganzen Schulen? Wie sollen die Zweifel unbekannter alter Meister-Werke gehoben werden? Wie die Behauptung, daß diese oder jene Galerie daß wahre Original dieses oder jenes Meisters besitzen, berichtigt werden? Nur eine genaue Zusammenstellung und Vergleichung könnte die Zweifel durch unpartheiische kenntnißreiche Richter heben. Was für Schwierigkeiten liegen einen solchen Beweiß im Wege? Wer soll, wenn alle diese Hindernisse beseitigt wären, die Ancienneté der einzelnen Kunstwerke, die Werke der Meister und ganzer Schulen berichtigen und ordnen? Wer über Thier und Menschen, Früchte, Blumen und Landschaft, Architektur und Perspektive nur aus einem halben Jahrhundert entscheiden? Wer soll den ungeheuren

Umfang der Gegenstände dieser Kunst, und die Launen der Künstler und Eigenthümlichkeiten, welche sie aus ihrer Natur in die Kunst übertragen, classificieren? Was würden alle die manigfaltigen Fächer, in welchen sich dieser oder jener hervorthat, und eigenthümlich auszeichnete bey einer chronologischen Geschichte für Schwierigkeiten erzeugen? Die Verzeichnisse davon würden die Geduld, Fähigkeiten und Talente eines Lineé erdrücken. Mein Geist erstarrt, wenn ich diese gemahlte Welt von allen Seiten betrachte. Mit Demuth erkenne ich die Beschränktheit unseres Wollens. Wie unvollkommen unser Forschen trotz des besten Willens und Aufwandes an Kosten und Fleiß, unsere Ansichten aus Mangel an Nachrichten der ältesten Meister sind, kann ich mir nur dadurch lebhaft versinnlichen, wenn ich mir die Übersicht von den Arbeiten eines in unserer Zeiten gelebten Künstlers denke. Was würde es für Schwierigkeiten kosten sich nur eine oberflächliche Ansicht von den Werken unseres unsterblichen Mengs zu verschaffen! Welche Reisen nach Spanien, England und Italien, Deutschland und vielleicht America wären nöthig, um diesen Künstler gehörig zu würdigen, und seine Werke chronologisch zu ordnen. Wenn ein solcher Versuch bey einem einzelnen Meister so viel unübersteigliche Hindernisse darbietet, wie unabsehbar müßten sie bey jeder nur bedeutenden Bildersammlung seyn, wenn bey dieser chronologischen Zusammenstellung zur Ergänzung und Übersicht der berühmtesten Meister wenigstens auf guten Copien oder auch nur auf leidliche Conture ihrer fehlenden Werke gedrungen würde? Viele Galerien versuchten ihre Gemähle in Kupfer stechen zu laßen, keine jetzt nur bekannte ist aber damit so weit gekommen, daß sie von ihrem Vorrath nur leidliche Ansichten lieferte, was in chronologischer Hinsicht benutzt werden könnte. Viele gute und reiche Kunstfreunde haben alles gesammelt, was von dieser Seite zur Welt kam, und bey dem größten Aufwand von Fleiß und Kosten fanden sie daß unser Forschen ein ewiges Flickwerk bleiben wird. Aus allen diesen geht hervor, daß wir mit Geduld und Hingebung auf eine auch nur mittelmäßige chronologische Kunst Geschichte in Ewigkeit Verzicht leisten müßen, wenn auch die Eroberung der ganzen Welt sammt ihren Kunstschatzen in die Hände des wärmsten Kunstfreundes fiele, welcher die Macht hätte ganze Städte und Provinzen fürs locale zur Beschauung dazu herzugeben.

Heinrich Friedrich Füger, *Erste Entwürfe. Zu dem Gallerie Catalog, 1815.*

KHM Wien, Gemäldegalerie.

Vorbericht.

Die seit der ersten Aufstellung der K. K. Bilder *Gallerie* im Schloß *Belvedere* unter den Regierungen der Kayserin *Maria Theresia* und Kaiser *Josephs II*, in einem Zeitraum von 33 Jahren so viele darin vorgefallene Veränderungen haben die in den Jahren 1783 und 1796 in Druk erschienenen *Catalogen* sowol in Ansehung der Zahl, als auch des Platzes der darin befindlichen Gemälde und der daraus folgenden Verfassung ihrer ehemaligen Nummern schon längst unanwendbar gemacht.

Die K. K. *Gallerie Direction* sah sich daher genöthigt, bei der im Jahr 1811 vorgenommenen Wieder Aufstellung der *Gallerie*, anstatt eines gedruckten *Catalogs* in jedem Zimmer derselben eine Tafel aufzurichten, auf welcher die Nahmen der Maler nach denen auf den Zierrahmen der Gemälde geschriebenen Nummern verzeichnet sind; deren Inhalt sich dem Anschauenden meistentheils von selbst darstellt. Bisher erfaßten diese Tafeln den Abgang Zutreffender gedruckter Verzeichnisse, und // (//hatten >dabei< den Vorteil) ~~boten zugleich die Bequemlichkeit dar~~, alle vorkommenden Veränderungen mittelst Erneuerung einzelner Tafeln anzumerken, was bei einem gedruckten *Catalog* nicht statt findet. Überdiß erleichterten dieselben auch den Überblick über den Bestand der *Gallerie* im Jahr 1811, woraus man durch die Vergleichung mit den aufgestellten Kunstwerken selbst die allgemeine verbreitete Meinung berichtigen konnte; „Daß bei der „französischen Invasion im Jahr 1809 // (// so viele der bedeutenden Stücke aus der) ~~die ganze~~ kaiserlichen *Gallerie* weggenommen und nach Paris geführt worden seyen.“ Da nun in der That von denen in den *Depots* der *Gallerie* zurückgebliebenen Bildern von minderem Kunstwerth einige hundert Stücke nach Paris gebracht worden waren, deren Transport Aufsehen erregen mußte, so entstand dadurch die Besorgniß und aus dieser jene Sage ihres gänzlichen Verlusts, welche öffentlich aufzuklären aber weder damals noch auch bis jezo schicklich befunden wurde. // (//wozu aber gegenwärtiger Vorbericht die Gelegenheit darbietet.) Die *Gallerie Direction* in dem Bewußtseyn, daß sie das Glück gehabt hatte, den eigentlichen Schatz der vorzüglichsten klassischen Gemälde unter den ungünstigsten Umständen zu retten, (zu deren Versendung nach Ungarn auch nur der Befehl gegeben werden konnte,) mußte den Zeitpunkt erwarten, wo sie die gedachte Besorgnis durch den Anblick der Thatsache bei der Wieder Aufstellung der *Gallerie* im Jahr 1811 beseitigen und die beruhigende Überzeugung gewähren konnte, daß der Rum der *Gallerie* erhalten worden sey. Indessen sind // (//aber auch) die vorzüglichsten der

nach Paris geführten Stüke, (die theils ihrer Größe wegen, theils wegen Kürze der Zeit mit dem hießigen *Gallerie Transport* im Jahr 1809 nicht fortgebracht werden konnten,) mit dem größten Theile der übrigen im Monat November 1815 wieder in die Gallerie zurückgekommen.

Ihre Einschaltung hat aufs neue eine veränderte Einrichtung in den meisten Zimmern der *Gallerie* nach sich gezogen und dadurch die vorerwähnten // (// ersteren) Tafeln mit den Nahmen der Maler gleichfalls unbrauchbar; und ähnliche neue Verzeichnisse nothwendig gemacht, die den Besuchenden bei Ansicht der Gallerie bisher so gute Dienste geleistet haben. Damit aber nicht nur für diejenigen Personen, welche die *Gallerie* mit allgemeinen Vorkenntnissen besehen, sondern auch für das gesamte kunstliebende Publikum ein Verzeichnis der Gegenstände vorhanden sey, welche auf den Gemälden vorgestellt sind, und aus welchen man den dermaligen Bestand der Gallerie ersehen kann, so haben seine Majestät der Kayser die *Gallerie Direction* autorisiert, zu schnellerer Beförderung des Druks einstweilen // (// gegenwärtigen) ~~einen~~ bloß *indicativen Catalog* ihrer Kunstwerke zu veranstalten. Durch dessen // (//Vergleichung) ~~Zusammenstellung~~ mit den *Catalogen* vom Jahr 1783 und 1796 wird man darin anstatt der abgängigen Bilder so viele andere Stüke finden, die durch Tausch oder durch Ankauf in die *Gallerie* gekommen sind, >und< durch welche als Werke von ersten Rang in ihrer Art diese berühmte Sammlung reicher als jemals erscheint. // (// In dem Nahmens Verzeichniß der Maler, von welchen die Bilder gefertigt wurden, sind nur wenige Benennungen abgeändert worden, wie eine spätere Überzeugung es erforderte. Die meisten Stüke sind aber in Ansehung ihrer Autoren längst allgemein anerkannt. Nur bei denjenigen, wo die Nahmen der Künstler nicht mit Wahrscheinlichkeit angegeben werden können, hat man sie weggelassen. ~~Umständlichere Beschreibungen über die Vorstellungsart der Gegenstände in den Gemälden der Gallerie blieben einer ruhigen Zukunft vorbehalten, wo man sich damit beschäftigen wird, über den Inhalt und die Eigenschaften der vorzüglichsten Kunstwerke derselben ausführliche Darstellungen zu liefern, die als Anhang zu dem gegenwärtigen Catalog dienen können.~~

Bei der Anordnung der Gemälde hat man die bisher bestandene Eintheilung nach den bekannten Kunstschulen beibehalten. Da es aber nicht möglich war, daß bei einer solchen Menge derselben die Anzahl der Stüke aus einer Schule immer mit dem Raum des dazu bestimmten Zimmers genau zutreffen konnte, so hat man diejenigen Bilder, welche in ihrer Schule nicht Platz fanden, in einer anderen eingetheilt, mit welcher sie am meisten übereinstimmen. Die in den drey Zimmern des 2ten Stoks auf der rechten Seite des Marmor Saales befindlichen Gemälde der ältesten Deutschen, Niederländischen, und Italienischen

Schulen // (//geben dem Anschauenden) ~~bisher~~ durch die Bequemlichkeit sie gegen einander zu vergleichen, das für die Geschichte der Kunst überzeugende *Resultat*; daß sie in ihren Werken insgesamt eine gleich einfache Nachahmung der sie umgebenden Natur zum // (//einzig) Endzwek hatten, // (// ~~### die-Imagination die-bloß-nachahmende-Hand-des-Künstlers~~) ehe der aus *Roms Ruinen* wiedererstandene Genius >wieder< erzeugte ~~aufs-neue zum-Ideal-erhob, und-seien-dadurch-bis-dahin~~

[Der erste Teil des Fragments bricht hier ab.]

Die K. K. Bilder Gallerie.

Welche im Jahr 1777 auf Veranlassung Kayser *Josephs* II. aus der Stallburg in das Obere Palais *Belvedere* versetzt wurde, enthält >die< ~~welche~~ durch die Kunstliebe der Regenten des Erzhauses Österreich seit vielen Jahren entstandene // (// reiche Gemäldesammlung, die als eine der vorzüglichsten und zahlreichsten Gallerien in Europa angesehen wird.) Ihre erste Einrichtung in diesem Gebäude ~~erhielt~~ besorgte anfänglich *Christian* >von< *Mechel* aus *Basel*, der 1783 // (// und 1784) einen beschreibenden *Catalog* in deutscher und französischer Sprache von dem damaligen Bestand der Gallerie drucken ~~ließ~~ herausgab.

Da aber in den folgenden Jahren Kayser *Joseph* in allen Provinzen der Oestereichischen Erbländer viele Klöster // (// und Kirchen) aufhob, so ließ er die besten darin befindlichen Gemälde in die *Gallerie* nach Wien bringen; und vermehrte sie noch durch Ankauf mehrerer kostbarer Stücke. Diß veranlaßte den >damaligen< ~~neuen~~ *Gallerie Director Joseph Rosa*, >schon< im Jahr 1786 verschiedene Abänderungen darin vorzunehmen; Als aber bei ## Annäherung der französischen Armeen // (// gegen die Hauptstadt) im Jahr 1809 die vorzüglichsten Gemälde der ~~Gemälde~~ *Gallerie* nach Ungarn in Sicherheit gebracht wurden; und von den zurückgelassenen Stücken eine bedeutende Anzahl nach Paris geführt worden war, so ~~war~~ >hat< man >sich< genöthigt, bei der Wieder Aufstellung derselben abermalige Veränderungen zu treffen; die besonders nach der ~~Rückkunft~~ Zurückkunft der weggenommenen Bilder aus Frankreich eine von der ersteren merklich verschiedenen Einrichtung in der *Gallerie* zur Folge hatte.

Die Eintheilung des Ganzen nach den bekannten Schulen ist indessen beibehalten worden. Der große in der Mitte des Gebäudes befindliche 2 Stokwerke hohe Saal, der mit Pilastern von rothem Salzburger Marmor, vergoldeten Kapitälern und einem in *Fresco* gemalten Platfond von *Carlo Carlone* geziert ist, theilt dasselbe in zwey Flügel, deren jeder // (// im ersten Stock) 7 *Zimmer* und ~~zwey~~ 2 *Cabinete* ~~enthält~~ und im 2ten Stok auf jeder Seite 4 *Zimmer* enthält. In den 7 zur rechten Seite des großen Eingangs Saals gelegenen Zimmern

sind die Italienischen Gemälde in folgender Ordnung aufgestellt: In dem 1ten und 2ten derselben sind die Werke der Maler aus der Venezianischen Schule von dem Zeitalter des *Giorgione* an; Im 3ten Zimmer die Gemälde aus der Römischen Schule, von der Zeit des *Raffaels* an; Im 4ten die Florentinischen Maler von *Michelangelo* und *Andrea del Sarto* an. Im 5ten die Bolognesische oder die Schule der *Carracci*. Im 6ten die Lombardische Schule von *Corregio* 5 Werke angerechnet, und Im 7ten Stücke aus verschiedenen vorgenannter Italienischen Schulen ~~nebst einigen~~ >und von< Neapolitanischen Malern enthalten. Die 7 zur linken Seite des Eingangs Saales liegenden Zimmer, und die // (// 2) daranstoßenden sogenannten weißen und grünen Cabinete ~~he~~ sind insgesamt mit Niederländischen Gemälden von allen Größen und Gattungen aus der schönsten Zeit dieser Schule angefüllt. In dem 2ten Stok findet man in den 4 Zimmern rechter Hand des Marmor Saales: In dem 1sten und 2ten: die Alte Deutsche Schule. Auf der Mittelwand des 2ten Zimmers einige Bilder der ältern Italiener. Im 3ten Zimmer: die alte Niederländische Schule. Und in dem 4ten meistens Stücke aus der mittleren Zeit des Übergangs derselben Zeit ihrer blühendsten Epoche. In den 4 Zimmern linker Hand des Marmor Saals sind ~~in den~~ in dem 1sten: Bilder von ~~älteren~~ Italienischen Meistern älterer, mittlerer und, neuerer Zeit, In dem 2ten: Vermischte Gemälde mittlerer Niederländer und neuerer Vaterländischer ~~Künstler Maler~~. In dem 3ten meistens Deutsche, zum Theil noch lebende Oestereichische Maler, und In dem 4ten ebenfalls vermischte // (// Werke) Niederländischer und Deutscher Künstler zu sehen.

Zur Bequemlichkeit der die Gallerie besuchenden Personen sind in >jedem< ~~allen~~ Zimmer der Gallerie geschriebene Verzeichnisse unter Glas und Rahmen aufgehangen, ~~auf~~ >in< welchen man die Nahmen der // (// bekannten) Maler nach den auf den Schildern der Zier Rahmen ihrer Bilder stehenden Nummern finden kann; Nachdem die früher gedruckten *Catalogen* von der ersten Einrichtung der Gallerie durch die vielen darin vorgegangenen Veränderungen nicht mehr mit ihrer jezigen Eintheilung zutreffen konnten. Weiterhin wird ein bloß indicativer Catalog >erscheinen<, worin // (// die Gegenstände) ##### der Gemälde und die Nahmen ihrer Autoren (nach dem jezigen Bestand >der Galerie< in Kürze) angegeben sind. Mehrere // (// Bilder, die) nicht in dem Unteren Palais *Belvedere* aufgestellt ~~gew~~ waren, // (// und in den >gedruckten< älteren *Catalogen* vorkommen) sind jezt in der Gallerie selbst eingeschaltet worden; Nachdem jenes // (// Gebäude) ? für dies Ambraser Cabinet eingerichtet und einer von der Gallerie Direction abgesonderten Verwaltung übergeben wurde; bei welcher man sich // (// meldet, wenn man diese Sammlung zu sehen wünscht.) Die ehemals in den Zimmern zu ebener Erde auf der Garten Seite befindlichen Bildhauer Arbeiten von Bronze und Marmor sind // (// seit langer Zeit schon) bis auf 2 Stücke theils in das K. K.

Antiken Cabinet theils nach *Laxenburg* gebracht und dies Local zur Aufbewahrung von Gemälden aus dem Unteren Belvedere und andere aus der eigentlichen *Gallerie* dafür versezten Stüke verwendet worden, wann diese einen Zuwachs an neuen Bildern erhalten hat. Und // (// da diese Zimmer) bisher bloß als Depot von Kunstwerken gebraucht worden, worin noch häufiger Veränderungen vorkommen // (// als in der *Gallerie*) ~~so könnte~~ >daher< auch der öffentliche Eintritt in dieselbe niemals statt #### finden. ###

~~Die~~ Zu diesem öffentlichen Eintritt sind der Montag und der Donnerstag in jeder Woche bestimmt, an welchen die *Gallerie* für jedermann, der nicht unanständig gekleidet erscheint, Im Sommer von Georgi bis Michaelis, von 9 bis 12 Uhr Vormittags und von 3 bis 6 Uhr Nachmittags; Im Winter aber von Michaelis bis Georgi von 9 Uhr Morgens bis 2 Uhr Nachmittags offen ist. Jedoch sind davon die Fast Tage und auch solche Tage ausgenommen, an welchen schmutziges Wetter einfällt; damit durch die Eintretenden die *Parquets* der Zimmer nicht verunreinigt werden. // (// Es ist nicht erlaubt mit) Stöcken ~~und~~ >oder< Regenschirmen ~~müssen beim Eingang~~ in die *Gallerie* zu gehen, weil zuweilen schon Gemälde dadurch beschädigt worden sind. Wer dergleichen mitbringt, muß sie beim Eingang // (// in dem Marmorsaal) ablegen.

Junge Künstler, welche >~~nach den Gemälden~~ aus< der *Gallerie* (~~zeichnen oder~~) copiren wollen, haben sich deshalb an den *Director* zu wenden, welcher die Erlaubniß dazu ertheilt, wenn die Ansuchenden die vorschriftmäßige mechanische Fertigkeit in >dieser< Kunst schon soweit besitzen, daß sie mit Nutzen nach älteren Gemälden arbeiten können; Weil das Studium in einer *Gallerie* nicht für schwache Anfänger ~~geeignet~~, sondern nur zur höheren Ausbildung schon genugsam vorbereiteter und fähiger Kunst Zöglinge >geeignet< ~~bestimmt~~ ist. Der jezige Galleriedirector ist der K. K. Hofmaler *Heinrich Füger*. Die zwey Custoden sind die Maler *Johann Tusch* und *Joseph Rosa*.

Bei ~~Aufstellung~~ >Eintheilung< Ordnung der Gemälde hat man die bisher bestandene Eintheilung nach den bekannten Kunstschulen beibehalten. Da es nicht möglich ist, daß bei einer solchen Menge derselben die Anzahl der Stüke aus einer Schule immer mit dem Raum des dazu bestimmten Zimmers ganz genau zutreffen konnte, so hat man diejenigen Bilder, welche in ihrer Schule nicht Platz fanden, in ~~einer~~ einer anderen eingetheilt, mit welcher sie am // (//meisten übereinstimmen) ~~am nächsten verwandt sind~~. Die in den drey Zimmern des ersten Stoks >auf der< rechten ~~Hand~~ Seite des *Marmor Saals* befindlichen Gemälde der ältestesten Deutschen Niederländischen und Italienischen Schulen // (// ~~geben~~ ~~bieten~~) durch die Bequemlichkeit sie gegeneinander zu vergleichen das für die Geschichte der Kunst // (//~~überzeugende~~) ~~richtiges~~ Resultat, (dem Anschauenden dar,) ~~aus welchem die Überzeugung~~

~~hervorgeht~~, daß sie in ihren Starcken // (//insgesamt) eine gleich einfache Nachahmung der // (// sie umgebenden) Natur zum Endzweck hatten, ehe der aus *Roms* Ruinen erstandene Genius der Griechischen Kunst den Begriff der ~~See~~ reinen Schönheit erzeugte und sie zum *Ideal* erhob.

Italienische Schulen. Erstes Zimmer. Gemälde aus der venezianischen Schule. 1ste Wand.

1.)	Christus am Tisch des Pharisaeers Simon und Magdalena.	Von <i>Paolo Caliari</i> , genannt <i>Veronese</i> . große Figuren. Starke Lebensgröße. Auf Leinwand.
2.)	Eine junge Frauens Person.	Von <i>Paris Bordone</i> . halbe Figur. Lebensgröße. Auf Leinwand.
3.)	Das Porträt eines Mannes am Tisch sitzend.	Von <i>Giacomo Robusti</i> , genannt <i>Tintoretto</i> . halbe Figur. Lebensgröße. Auf Leinwand.
4.)	Maria den Leichnam Christi auf dem Schoß haltend, von Engeln umgeben.	Von <i>Giacomo Palma</i> dem jüngeren. Ganze Figuren. Halbe Lebensgröße. Auf Leinwand.
5.)	Das Portrait eines Mannes in seinem Lehnstuhl sitzend.	Von <i>Tintoretto</i> . halbe Figuren. Lebens Größe. Auf Leinwand.
6.)	Eine junge Frauens Person.	Von <i>Paris Bordone</i> . halbe Figur. Lebens Größe. Auf Leinwand.
7.)	Christus am Tisch des Pharisaeers Simon.	Von <i>Giorgio Barbarelli</i> , genannt: <i>il Giorgione di Castelfranco</i> .

Vorbericht.

~~Die seit der ersten Aufstellung der K. K. Bilder Gallerie im Schloß *Belvedere* unter den Regierungen der Kayserin *Maria Theresia* und Kaiser *Josephs II*, in einem Zeitraum von 33 Jahren so viele darin vorgefallene Veränderungen haben die in den Jahren 1783 und 1796 in Druk erschienenen *Catalogen* sowohl in Ansehung der Zahl, als auch des Platzes der darin befindlichen Gemälde und der daraus folgenden Verfassung ihrer ehemaligen Nummern schon längst unanwendbar gemacht.~~ Die // (//jezige) K. K. Gallerie *Gallerie Direction* sah sich daher genöthigt, bei der im Jahr 1811 vorgenommenen Wieder Aufstellung der *Gallerie*, ~~anstatt eines gedruckten *Catalogs*~~ // zur Aushilfe einstweilen in jedem Zimmer derselben eine Tafel aufzurichten, auf welcher die Nahmen der Maler nach denen auf den Zierrahmen der Gemälde geschriebenen Nummern verzeichnet sind, deren Inhalt sich dem Anschauenden meistens von selbst darstellt. Bisher erfaßten diese Tafeln // einigermaßen den Abgang ~~Zutreffender~~ gedruckter Verzeichnisse, und // hatten dabei den Vorteil, alle vorkommenden Veränderungen mittelst Erneuerung einzelner Tafeln anzumerken, was bei einem gedruckten

Catalog nicht statt findet.-Überdiß erleichterten sie auch den Überblick über den Bestand *der Gallerie* im Jahr 1811, woraus man durch die Vergleichung mit den aufgestellten Kunstwerken selbst die allgemein verbreitete Meinung berichtigen konnte; „Daß bei der französischen *Invasion* im Jahr 1809 so viele der bedeutendsten Stücke aus der kaysyerlichen *Gallerie* weggenommen und nach Paris geführt worden seyen.“

Da nun in der That von denen in den *Depots* der *Gallerie* zurückgebliebenen Bildern von minderm Kunstwerth einige hundert Stücke nach Paris gebracht worden waren, deren Transport Aufsehen erregen mußte, so entstand dadurch die Besorgniß und aus dieser jene Sage ihres gänzlichen Verlusts; Welche öffentlich aufzuklären aber weder damals noch auch bis jezo schicklich befunden wurde und wozu dieser Vorbericht die erste Gelegenheit darbietet. Die *K. K. Gallerie Direction*, in dem Bewußtseyn, daß sie das Glück gehabt hatte, den eigentlichen Schatz der vorzüglichsten klassischen Gemälde unter den ungünstigsten Umständen zu retten, (zu deren Versendung nach Ungarn auch nur der Befehl gegeben werden konnte,) mußte den Zeitpunkt erwarten, wo sie die gedachte Besorgniß durch den Anblick der Thatsache bei der Wieder Aufstellung der *Gallerie* im Jahr 1811 beseitigen und die beruhigende Überzeugung gewähren konnte, daß der Rum der *Gallerie* erhalten worden sey. Nun sind indessen auch die besten der nach Paris geführten Stücke, (die theils ihrer Größe, theils der Kürze der Zeit wegen mit dem hießigen *Gallerie Transport* im Jahr 1809 nicht fortgebracht werden konnten,) mit dem größten Theile der übrigen im Monat November 1815 wieder in die *Gallerie* zurückgekommen.

Ihre Einschaltung hat // (~~//~~abermals) ~~auf-neue~~ eine veränderte Einrichtung in den meisten Zimmern der *Gallerie* nach sich gezogen, und dadurch die vorerwähnten ersteren Tafeln mit den Nahmen der Maler ~~abermals~~ unbrauchbar, und ähnliche neue Verzeichnisse nothwendig gemacht, die den Besuchenden bei Ansicht der *Gallerie* bisher so gute Dienste geleistet haben. Damit aber nicht nur für diejenigen Personen, welche die *Gallerie* mit allgemeinen Vorkenntnissen besehen, sondern auch für das gesamte kunstliebende Publikum ein Verzeichnis der Gegenstände vorhanden sey, welche auf den Gemälden vorgestellt sind, und aus welchen man den dermaligen Bestand der *Gallerie* ersehen kann, so haben Seine Majestät der Kayser die *Gallerie Direction* autorisiert, zu schnellerer Beförderung des Druks einstweilen gegenwärtigen bloß indicativen *Catalog* ihrer Kunstwerke zu veranstalten. Durch dessen Vergleichung mit den *Catalogen* vom Jahr 1783 und 1796 wird man darin anstatt der abgängigen Bilder so viele andere Stücke finden, die durch Tausch oder Ankauf in die *Gallerie* gekommen sind, ~~und~~ durch welche als Werke von ersten Rang in ihrer Art diese berühmte Sammlung reicher als jemals erscheint; // (~~//~~ Und wegen denen, um sie aufstellen zu können,

mehrere Bilder von geringerem Gehalt aus der *Gallerie* in die *Depots* derselben hinterlegt werden mußten.) In dem Namens Ver Zeichniß der Maler, von welchen die Bilder verfertigt wurden, sind nur wenige Benennungen abgeändert worden, wie eine spätere Überzeugung es erforderte. Die meisten Stücke sind aber in Ansehung ihrer Autoren längst allgemein anerkannt. Nur bei denjenigen derselben, wo die Nahmen der Künstler nicht mit Wahrscheinlichkeit angegeben werden können, hat man sie weggelassen.

Bei der Anordnung der Gemälde hat man die bisher bestandene Eintheilung nach den bekannten Kunstschulen beibehalten. Da es aber nicht möglich war, daß bei einer solchen Menge die Anzahl der Stücke aus einer Schule immer mit dem Raum des dazu bestimmten Zimmers genau zutreffen konnte, so hat man diejenigen Bilder, welche in ihrer Schule nicht Platz fanden, in einer anderen eingetheilt, mit welcher sie am meisten übereinstimmen. ~~//(Ein vorzüglicher, die K. K. Gallerie auszeichnender BestandTheil,) Die in den zwey Zimmern des 2ten Stoks auf der rechten Seite des Marmor Saales be befindlichen Gemälde der ältesten Deutschen, Niederländischen, und Italienischen Schulen geben dem Anschauenden, durch die Bequemlichkeit, sie gegen einander zu vergleichen, das für die Geschichte der Kunst so interessante und überzeugende Resultat; daß sie in ihren Werken insgesamt eine gleich einfache Nachahmung der sie umgebenden Natur zum einzigen Endzwek hatten, // (// #) ohn die in Rom unter dem Schutt des Alterthums begrabene Meisterstücke der Griechischen Bildhauerei wieder and das Licht gezoegen wurden, welche den bildenden Künsten in Italien die höhere Richtung geben, wodurch sie das Vorbild des Geschmaks der neueren Zeit geworden >sind< ist, der man ihre schönsten >Produkte< Erzeugnisse zu danken hat. Übrigens hat man // (// nebst außer) Denen in diesem Catalog nach dem Maaßstab von Wiener Schuhen seitwärts verzeichneten Grösen der Gemälde >hat man< auch noch mittelst folgender einzelner Buchstaben die Materiale angemerkt, woraus die Bilder gemacht // (//wurden) sind. Demnach bebedeutet, // (//daß) die Stücke: mit L. --- auf Leinwand, mit H. --- auf Holz, mit K. --- auf Kupfer, und mit St. --- auf Stein ausgeführt ~~wurden~~ sind.~~

// ohn die in Rom ### >unter< dem ### >Schutt< des Alterthums ##### begrabene Meisterstücke ##### der Griechischen Bildhauerei wieder an das Licht gezoegen wurden, >welche< den ### bildenden Künsten // (//in Italien) eine höhere Richtung gaben, der man ihre klassischen schönsten Werke >Produkte, Erzeugnisse und das Gefühl< zu danken hat. ~~bloß nachahmende Hand so wie sein Gefühl dem Sinn des Künstlers~~ für die höheren geistigen Eigenschaften der Menschennatur #####, und das Gefühl für das // (//Formen) Gestalten in derselben, und die Einbildungskraft des Künstlers wurde aufs neue bis zum Ideal erhob, wodurch allein die neuere bildende Kunst in ihrer blühendsten Epoche die Würde der

Geschichte und die erhabensten Bilder der Dichtkunst in ihrer Darstellung zu erreichen vermochte; indem sie der bis dahin bloß nachahmenden Hand des Künstlers die ~~promethische~~ Kraft verleiht, ihre ~~XX~~ hohe Gestalten mit den Empfindungen der Seele zu beleben.

Vorbericht.

Die K. K. Bilder *Gallerie* welche auf Befehl Maj. der Kayserin *Maria Theresia* und Kaiser *Joseph II* in dem K. K. Pallast *Belvedere* aufgestellt wurde, sind seit der ersten Einrichtung im Jahr 1781, durch Herrn *Christian v. Mechel* // (// in einem Zeitraum von 33 Jahren) so viele Veränderungen entstanden, daß sowohl der von ~~###~~ *Christian von Mechel* darüber in deutscher und französischer Sprache mit der größten Genauigkeit verfaßte // (// die Gemälde) besprechende # (# und 1783 gedruckte) *Catalog*, als das späterhin // (//im Jahr 1796) von dem damaligen K. K. *Gallerie Director Joseph Rosa* // (// in Druck herausgegebene) die ~~##~~ Bilder der italienischen Schule enthaltende >und< beurtheilende Verzeichnis weder nach der Anzahl // (// derselben) noch auch nach ihrer ehemaligen ~~XX~~ mit den in den letzteren Zeiten nothwendig gewordenen veränderten anderwärtigen Anordnung der Gemälde ~~XXXXX~~

In den Zimmern des ersten Stoks sind die Erzeugnisse der neueren Malerei aus ihrer blühendsten Periode aufgestellt; Nämlich von dem Zeitalter der großen Beförderer der bildenden Künste, der Päpste *Julius II.* und *Leo X.* an, in welchen die erneuerte Anwendung der alten Griechischen Architektur bei aller Pracht Gebäuden Italiens, so wie die damals aus Roms Ruinen wiedererstandenen Werke der griechischen Bildhauerei auch der bereits wieder aufgelebten Malerei eine höhere Richtung gaben; in derhalben dan von jenen herrliche Vorbilder abgezogenen Begriff des vollkommenen Schönen in der Natur erzeugten, Und // (//darin) den größeren Stil hervorriefen, dan Italiens Genius ~~abermals~~ bis zum Ideal erhob; wodurch er der Gesezgeber des guten Geschmaks in den bildenden Künsten geworden ist ein vorzüglicher, die K. K. *Gallerie* vor andren großen Sammlungen auszeichnender Bestandtheil. Die in den drey Zimmern des 2ten Stoks auf der rechten Seite des *MarmorSaals* befindlichen Gemälde der ältesten Deutschen, Niederländischen und Italienischen Schulen geben den Anschauenden, durch die Bequemlichkeit sie gegen einander zu vergleichen, das für die Geschichte der Kunst so überzeugende als interessante Resultat; daß sie in ihren Werken insgesamt eine gleich einfache Nachahmung der sie umgebenden Natur zum einzigen Endzwek hatten, in welcher sie es zu einem hohen Grad von Wahrheit und Vollendung brachte, so lange sie sich auf die bloße Nachahmung derselben beschränkten.

>In den Zimmern des< ~~Im~~ ersten Stoks ~~sucht man~~ >sind< die Erzeugnisse der neueren ~~Kunst~~ Malerei aus ihrer blühendsten Periode // (// von dem Zeitalter >großen Beförderer< der

Künste ~~liebende Oberhäupter~~ der Päpste Julius II. und Leo X. an; in welchem die erneuerte Anwendung der alten Griechischen Architektur bei allen Pracht Gebäuden Italiens, so wie die >damals< aus Roms Ruinen wieder erstandenen Werke der griechischen ### >Bildhauerei auch< der >bereits wieder< aufgelebten ~~Kunst~~ >Malerei< eine höhere Richtung gaben; in derhalben dan ~~Begriff des seit der~~ von jenen ~~erhabenen~~ >herrlichen< Vorbilder abgezogenen Begriff ##### des vollkommenen ~~Schönheit~~ Schönen in der Natur erzeugten, Und ~~dadurch~~ den größeren Styl hervorriefen, den der Genius Italiens ~~injener glücklichen Zeit~~ abermals bis zum Ideal erhob; wodurch er der Gesezgeber des guten Geschmaks in den bildenden Künsten ~~der neueren Zeit~~ >in unserer Zeit< geworden ist.) sowohl ~~von der Italienienischen als der Niederländischen Schule aufgestellt.~~ Vier Zimmer, Unter den Italienern sieht man daselbst Werke >Gemälde< von dem Zeitalter der eines Giorgione, Tiziano, Pordenone, Paolo Veronese, Tintoretto, >den< Palmas, Bassano und andere; # Und worin sie auch besonders glücklich waren, solange sie sich auf diese Nachahmung beschränkten, und es nicht aufnahmen Gestalten zu bilden die

XXXXXX

2.) # Diejenigen Gemälde, welche // (// keine ? Kennzeichen ihrer Autoren haben,) ~~mit dem Namen ihrer Autoren nicht beigesezt sind,~~ hat man ohne ~~Nahmen~~ Benennung ihrer ~~Nahmen~~ gelassen.

1.) ~~In Ansehung~~ Die Nahmen aller in diesem Catalog >benannteb< ~~vorkommenden~~ Maler hat man bei den meisten so beibehalten, wie sie in den früheren Verzeichnissen angegeben waren. Die bei einigen derselben vorkommenden Abänderungen sind >nur< als die besonderen Ansichten des Verfassers zu betrachten, wie sie ~~der Kraft der~~ ihm nach seiner Überzeugung erschienen; ohne // (// sich jedoch anzumaßen,) dadurch dem öffentlichen Urtheil vorgreifen zu wollen. #

Denn es giebt der Gemälde soviele // (// guten Kenntniss zwar ~~Verdienst~~ aber) durch keinen so bestimmten Charakter haben, daß man ## den Nahmen des Künstlers mit Zuverlässigkeit auszusprechen vermochte. Die aber dadurch in großen Sammlungen aufgenommen wurden, weil sie zu ihrer Mannigfaltigkeit und zuweilen zur Vollständigkeit ihrer localen Verzierung dienen. Wahre // (// und geübte) Kenner der Malerei bedürfen nur selten eines ~~Catalogs~~ Nahmens Verzeichnisses >der Maler< zu ihrer Erinnerung beim Anblik einer Gallerie; weil sie ihnen aus der Geschichte der Kunst bekannt sind, und ihr Gefühl solche in den Gemählden von selbst finden. Aber es wird ein Bedürfniß für alle diejenigen, welche diese Kenntnis nicht besitzen und sich dieselbe in einer großen Gallerie zu erwerben wünschen.

11. LITERATUR

11.1 Gedruckte Quellen und Literatur bis 1850

Anonym 1763

Anonym, *Auszug eines Briefes von Wien, den 12. Juni 1763*, in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Bd. IX, 1763, S. 326–330.

Anonym 1780

Anonym, *Johann Winckelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums [...]*, Wien 1776, in: *Allgemeine Deutsche Bibliothek, Anhang zu dem 25. bis 36. Bande, 6. und letzte Abtheilung*, 1780, S. 3380.

Anonym 1781

Anonym, *Fortsetzung der Gedanken über den Zustand der Künste in Sachsen, bei Gelegenheit der Ausstellung vom Jahr 1781*, in: *Deutsches Museum*, Bd. 2, 1782, S. 254.

Anonym 1783

Anonym, *Vermischte Nachrichten*, in: Johann Georg Meusel (Hg.), *Miscellaneen artistischen Inhalts*, 30 Stück, 1779–1787, 17, 1783, S. 312–315.

Anonym 1796

Anonym, *Wien. [...] Der erste Band, unter dem Titel: Gemählde der k.k. Gallerie. Erste Abtheilung (kl. 8. Wien 1796. 16 ¼ Bogen, 1 fl. 15 kr.) enthält die italienischen Schulen [...]*, in: Johann Georg Meusel (Hg.), *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts*, III, 1796, S. 377–379.

Arend 1728

Heinrich Conrad Arend, *Das Gedechtniß der ehren eines deren vollkommnesten künstler seiner und aller nachfolgenden Zeiten*, Goslar 1728.

Baldinucci 1681

Filippo Baldinucci, *Brief vom 28. April 1681 an den Marchese Vincenzo Capponi*, in: Giovanni Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Rom 1754–1773, Bd. 2, S. 494–534.

Blagdon 1805

Francis William Blagdon, *Paris wie es war und wie es ist. Ein Versuch über den vormaligen und heutigen Zustand dieser Hauptstadt in Rücksicht der durch die Revolution darin bewirkten Veränderungen, nebst einer umständlichen Nachricht von den bedeutendsten National-Anstalten für Wissenschaften und Künste wie auch von den öffentlichen Gebäuden. In einer Reihe von Briefen eines reisenden Engländers*, Teil 1, Leipzig 1805.

Cicognara 1813–1816

Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, 3. Bde., Venedig 1813–1816.

Christ 1726

Johann Friedrich Christ, *Leben des berühmten Lucas Cranach, als eine Probe und Auszug von dem Künstler-Lexico, welches Herr Cabinet-Secretarius Chris, laut der dritten Sammlung dieser Actorum pag. 20 zu ediren versprochen hat*, in: *Fränkische Acta erudita e curiosa*, Bd. 5, Sammlung Nr. VII, 1726, S. 338–355.

Cosway/Griffiths 1802

Maria Cosway, Julius Griffiths, *Galerie du Louvre, représentée par des gravures à l'eau-forte exécutées par M^{me} Cosway avec une description historique et critique de chaque tableau qui compose cette superbe collection, et un abrégé biographique de la vie de chaque peintre*, Paris 1802.

D'Agincourt 1810–1823

Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, 6 Bde., Paris 1810–1823.

De Piles 1699

Roger de Piles, *Abrégé de la vie des Peintres*, Paris 1699.

De Piles 1699

Roger de Piles, *L'Idée du Peintre parfait. Pour servir de Règle aux jugemens que l'on doit porter sur les Ouvrages des Peintres*, Paris 1699. (Deutsche Ausgabe: Roger de Piles, *Historie und Leben der berühmtesten Maler: so sich durch ihre Kunst-Stücke bekand gemacht, samt einigen Reflexions darüber, und Abbildung eines vollkommenen Mahlers, nach welcher die Mahlerey als einer Regul kann beurtheilet werden*, Hamburg 1710.)

De Piles 1708

Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principe*, Paris 1708.

Fiorillo 1798–1808

Johann Domenico Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten (Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts, herausgegeben von einer Gesellschaft gelehrter Männer, zweyte Abtheilung)*, 5 Bde., Göttingen 1798–1808.

Fiorillo 1815–1820

Johann Domenico Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*, 4 Bde., Hannover 1815–1820.

Galerie Électorale de Dusseldorff 1778

La Galerie Électorale de Dusseldorff ou Catalogue Raisonné et Figuré de ses Tableaux dans lequel on donne Une connaissance exacte de cette fameuse Collection, et de son local, par des descriptions détaillées, et par une suite des 30. Planches contenant 365. petites Estampes redigées et gravées d'après ces mêmes tableaux par Chrétien de Mechel Graveur de S. A. S. Monseigneur l'Électeur Palatin & Membre de plusieurs Académies. Ouvrage composé dans un Gout Nouveau par Nicolas de Pigage de l'Académie de S. Luc à Rome, Associé Correspondant de celle d'Architecture à Paris Premier Architecte Directeur général des Bâtimens & Jardins de S. A. S. E. P., Basel 1778.

Hagedorn 1755

Christian Ludwig Hagedorn, *Lettre a un Amateur de la Peinture avec des eclairissemens historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux, qui le composent*, Dresden 1755.

Heyne 1822

Christian Gottlob Heyne, *Academische Vorlesung über die Archäologie der Kunst des Alterthums [...]*, Braunschweig 1822.

Hilchenbach 1781/1

Karl Wilhelm Hilchenbach, *Kurze Nachricht von der kaiserl. Königl. Bildergalerie in Wien und ihrem Zustande im Jenner 1781*, Frankfurt 1781.

Hilchenbach 1781/2

Karl Wilhelm Hilchenbach, *Ueber die kaiserl. königl. Bildergalerie in Wien*. (An Herrn Hofr. Meusel in Erlangen, Frankfurt, den 9^{ten} April 1781.), in: Johann Georg Meusel (Hg.), *Miscellaneen artistischen Inhalts*, 30 Stück, 1779–1787, Bd. 2, Heft 8, Beitrag 4, 1781.

Hilchenbach 1782

Karl Wilhelm Hilchenbach, *Schreiben aus Wien über die Verdienste des Hrn. Von Mechel um die K. K. Bildergallerie*, in: *Miscellaneen artistischen Inhalts*, 30 Stück, 1779–1787, 11, 1782, S. 300–303.

Heineken 1757

Karl Heinrich von Heineken, *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde. I. volume. Contentant cinquante pièces avec une description de chaque tableau en françois et en italien. Imprimé à Dresde M.DCC.LIII. II. volume. Contentant cinquante pièces avec une description de chaque tableau en françois et en italien*, Dresden 1757.

Kämmerer 1797

E. Kämmerer, *Auszug aus einem Schreiben von Olmütz den 27. April 1797*, in: Johann Georg Meusel (Hg.), *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts*, VI, 1797, S. 825–828.

Küchelbecker 1730

Johann Basilius Küchelbecker, *Allerneueste Nachricht vom Römisch=Kaysersl. Hofe. Nebst einer ausführlichen historischen Beschreibung der Kayserlichen Residentz=Stadt Wien, und der umliegenden Oerter. Theils aus den Geschichten, theils aus eigener Erfahrung zusammen getragen und mit saubern Kupffern ans Licht gegeben*, Hannover 1730.

Küttner 1786

Carl Gottlob Küttner, *Briefe eines Sachsen aus der Schweiz an Seinen Freund in Leipzig*, 3 Bde., Leipzig 1785–1786.

Kugler 1837

Franz Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin de Großen bis auf die neuere Zeit*, 2 Bde., Berlin 1837.

Kugler 1842

Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842.

Kurzboeck 1779

Joseph von Kurzboeck, *Neueste Beschreibung aller Merkwürdigkeiten Wiens. Ein Handbuch für Fremde und Inländer*, Wien 1779.

Lanzi 1782

Luigi Antonio Lanzi, *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l' Arciduca Granduca di Toscana*, Pisa 1782.

Lanzi 1792

Luigi Lanzi, *La storia pittorica della Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina senese romana napolitana compendiata e ridotta a metodo per agevolare a' dilettanti la cognizione de' professori e de' loro stili*, Florenz 1792.

Lanzi 1795–96

Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII Secolo*, Bassano 1795–96.

Lanzi 1809

Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII Secolo*, 3 Bde., Bassano 1809.

Lessing 1774

Gotthold Ephraim Lessing, *Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Presbyter*, Braunschweig 1774.

Mechel 1783

Christian von Mechel, *Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien, verfaßt von Christian von Mechel der Kaiserl. Königl. und anderer Akademien Mitglied nach der von ihm im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung*, Wien 1783.

Mechel 1784

Christian von Mechel, *Catalogue des Tableaux de la Galerie Impériale et Royale de Vienne, composé par Chrétien de Mechel, Membre de diverses Académies, d'après l'arrangement qu'il a fait de cette Galerie en 1781*, Basel 1784.

Meusel 1779–1787

Johann Georg Meusel (Hg.), *Miscellaneen artistischen Inhalts*, 30 Stück, 1779–1787.

Müller 1811

Johannes von Müller, *Lebensgeschichte von Johannes Müller, von ihm selbst geschrieben*, in: Johann Georg Müller (Hg.), *Sämmtliche Werke*, Bd. 6, Tübingen 1811.

Murr 1780

C. G. v. Murr, *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustand der kaiserlichen Bildergalerie in Wien. Eingelaufen im Junio 1780*, in: *Miscellaneen artistischen Inhalts*, 30 Stück, 1779–1787, 4, 1780, S. 59–61.

Nicolai 1784

Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, 12 Bde., Berlin/Stettin 1783-1796, Bd. 4, 1784.

Nicolai 1806

Friedrich Nicolai, *Einige Bemerkungen über den Ursprung und die Geschichte der Rosenkreuzer und Freymaurer, veranlaßt durch die sog. historisch-kritische Untersuchung des Herrn Hofraths Buhle über den Gegenstand*, in: Friedrich Nicolai; Bernhard Fabian/Marie Luise Spieckermann (Hgg.), *Gesammelte Werke*, Bd. 5, Hildesheim/Zürich/New York 1988 (Nachdruck der Ausgabe von Berlin 1806).

Prodromus 1735

[Franz von Stampart, Anton von Prenner], *Prodromus, oder Vor-Licht des eröffneten Schau- und Wunder-Prachtes aller deren an dem Kaisl. Hof in Allerhöchst Seiner Kaiserl. Königl. und Cathol. Majestät unseres glorwürdigst Regierenden Monarchens Carl des Sechsten Haupt- und Residenz-Stadt Wienn sich befindlichen Kunst-Schätzen und Kostbarkeiten. Sonderheitlichen deren alldarinnen häufig aufbehaltenen Bewunderungs-würdigen Schildereyen / Gemählden / Statuen / Bild-Saulen und anderen von denen allervornehmsten Meistern verfertigten Gemächtnüssen. Betreulich und ohne Abgang in das Kupfer gebracht und nebst einiger Einleitung denen Kunst-liebenden zu Nutz- und Ergetzung*, Wien 1735.

[Franz von Stampart, Anton von Prenner], *Prodromus, seu praeambulare lumen reserati portentosae magnificentiae theatri, quo omnia ad aulam Caesaream in Augustissimae Suae Caesareae, & Regiae Catholicae Majestatis nostri gloriosissimè Regnantis Monarchae Caroli VI. Metropoli, et residentiae Viennae recondita artificorum et pretiositatum decora Praecipuè copiosissima, quae ibidem asservantur, tabularum, pictuarum, statuarum, imaginum, aliorumque ab Artificum Principibus elaboratum operum miracula Fideliter, & absque defectu aeri sunt incisa, & annexa brevi Introductione / Moecenatum utilitati, & voluptati, Edita a Francisco de Stampart, et Antonio de Brenner caesarea camerae Pictoribus*, Wien 1735.

Raccolta di quadri dipinti 1778

Raccolta di quadri dipinti dai più famosi pennelli e posseduti da S.A.R. Pietro Leopoldo, arciduca d'Austria, principe R. d'Ungheria, e di Boemia, e gran-duca di Toscana, &c. Una parte dei quali stanno esposti nel suo R. Palazzo, e una altra parte nella sua R. Galleria di Firenze, Florenz 1778.

Recueil d'estampes 1729, 1742

Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, & dans celuy de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres cabinets. Divisé suivant les différentes écoles; avec un abrégé de la Vie des Peintres, & une Description Historiques de chaque Tableau. Tome premier, contenant l'Ecole Romaine, Paris 1729 ; Tome second, contenant la suite de l'Ecole Romaine et l'Ecole Vénitienne, Paris 1742.

Quadt von Kinkelbach 1609

Matthias Quadt von Kinkelbach, *Teutscher Nation Herligkeit*, Köln 1609.

Quicchelberg 1565

Samuel Quicchelberg, *Inscriptiones vel tituli Theatri Amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias. ut idem recte quos dici possit: promptuarium artificiosarum miraculosarumque rerum, ac omnis rari thesauri et pretiosae supellectilis, structurae atque picturas, quae hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspectione tractationeque singularis aliqua rerum cognitio et prudentia*

admirande, cito, facile ac tuto comparari possit. auctore Samuele a Quiccheberg Belga, München 1565.

Rittershausen 1785

Joseph Sebastian Rittershausen, *Betrachtungen über die kaiserliche königliche Bildergalerie zu Wien*, Bregenz 1785.

Rosa 1796

Joseph Rosa, *Gemälde der k.k. Gallerie. Erste Abtheilung, Italienische Schulen. Zweyte Abtheilung, Niederländische Schulen*, 2 Bde., Wien 1796.

Rosa 1804

Joseph Rosa, *Nachtrag zum Kataloge der k.k. Bildergalerie*, Wien 1804.

Rumohr 1827–1831

Carl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen*, 3 Bde., Berlin/Stettin 1827–1831.

Rumohr 1832

Carl Friedrich von Rumohr, *Drei Reisen nach Italien*, Leipzig 1832.

Sandrart 1675

Joachim von Sandrart, *L'Academia Todesca della Architectura Scultura et Pictura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675.

Schnaase 1834

Karl Schnaase, *Niederländische Briefe*, Stuttgart/Tübingen 1834.

Schnaase 1843–1864

Karl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, 7 Bde., Düsseldorf 1843–1864.

Sulzer 1771

Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig 1771.

Teniers 1660

David Teniers, *Davidis Teniers Antverpiensis, Pictoris, et a Cubiculis, Ser^{mis}. Principibus Leopoldo Guil. Archiduci, et Joanni Austriaco, Theatrum pictorium. In quo exhibentur ipsius manu delineatae, eiusque cura in aes incisae Picturae Archetipae Italicae, quas ipse Ser^{mis}. Archidux in Pinacothecam suam Bruxellis collegit. Eidem Ser^{mo}. Principi Leopoldo Guil. Archiduci. &c. Ab auctore dedicatum. Bruxellae Sumptibus auctoris, anno M.DC.LX. Cum Privilegio Regio*, Brüssel 1660.

David Teniers, *Schilder-Thooneel van David Teniers, gheboortigh van Antwerpen, Schilder Ende Camer-Diender des Doorl^{ste}. Princen Leopol. Guil. Artshertogh en Don Ian van Oostenr. In't welck verthoont worden Italiaenische principale Schilderijen, die by met sijne handt gheteekent ende in't coper doen snijden heest uyt de Schilder-Camer vanden Doorluch-tighsten Arts-Hertogh in't Hoff van Brussel. Op-gedraeghen aenden doorl^{sten}. Prince Leopoldus Guil. Arts-Hertogh. Tot Brussel. Tot costen vanden Aucteur, anno M.DC.LX. Met Privilegie vanden Koninck*, Brüssel 1660.

David Teniers, *Le Theatre des Peintures de David Teniers, natif d'anvers. Peintre et ayde de chambre de serenissimes Princes Leopolde Guil. Archiduc, & Don Jean d'Austriche: Aquel sont repressentez Les desseins tracés de sa main, & gravés en cuiure par ses soins, sur les Originaux Italiens, que le Ser^{me}. Archiduc à assemblé en son Cabinet de la Cour de*

Brusselles. Dedie audit Prince Ser^{me}. Leopolde Guil. Archiduc, &c. A Bruxelles aux despens de l'auteur, anno M.DC.LX. Avec Privilegie du Roy, Brüssel 1660.

David Teniers, *El Teatro de Pinturas de David Teniers, natural de Amberes, Pintor Y Ayuda de Camara de los Ser^{mos}. Principes Leopol. Guil. Archiduque y Don Juan de Austria. En el qual se representan Bosquejados por su mano, y eculpidos por su cuenta, los Originales Italianos que recogió el Serenissimo Archiduque en su Sala Pintures en la Corte de Brusselas. Dedicato al dicho Principe Ser^{mo}. Leopoldo Guil. Archiduque. En Brusselas a costas auctor, anno M.DC.LX. Cum Privilegio de su Maj, Brüssel 1660.*

Theatrum artis pictoriae 1728, 1729, 1731, 1733

[Anton von Prenner], *Theatrum artis pictoriae in quo tabulae quo tabulae depictae, quae in Caesarea Vidobonensi Pinacotheca servantur, levioire coelatura aeri insculptae exhibentur*, 4 Bde., Wien 1728, 1729, 1731, 1733.

Waagen 1822

Gustav Friedrich Waagen, *Ueber Hubert und Johann van Eyck*, Breslau 1822.

Waagen 1839

Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris, Erster Theil*, Berlin 1837.

Waagen 1839

Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in Paris, 3. Theil*, Berlin 1839.

Wackenroder 1797

Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin 1797.

Wezel 1783

J. K. Wezel, *Auszüge aus Briefen. Wien, den 15. Dez. 1782*, in: *Deutsches Museum*, Bd. 1, 1783, S. 182–185.

Winckelmann 1756

Johann Joachim Winckelmann, *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malhery und Bildhauer-Kunst*, Dresden 1756.

Winckelmann 1764

Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764.

Winckelmann 1776

Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Wien 1776.

Winckelmann; Usteri 1779

Johann Joachim Winckelmann; Leonhard Usteri (Hg.), *Winckelmanns Briefe an seine Freunde in der Schweiz*, Zürich 1779.

Zanetti 1771

Antonio Maria Zanetti, *Della pittura Veneziana e delle opere pubbliche de' Veneziani Maestri*, Libri V, Venedig 1771.

11.2 Literatur ab 1850

Altner/Lademann 1990

Manfred Altner/Jördis Lademann, *Die Akademie von den Anfängen bis zum Tode Hagedorns*, in: Hochschule für Bildende Künste Dresden (Hg.), *Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste 1764–1989*, Dresden 1990, S. 17–74.

Bähr 2009

Astrid Bähr, *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800). Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband*, Hildesheim/Zürich/New York 2009.

Baumgartner 2004

Marcel Baumgartner, „Gewillet, ein ganz anderes Werk aus derselben zu machen“. Zur Entstehungs- und Editions-geschichte von Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums, 1755–1825*, in: Pascal Griener/Kornelia Imesch (Hgg.), *Klassizismen und Kosmopolitismus. Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*, Zürich 2004, S. 59–88.

Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2009

Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.), *La Galerie Électorale de Dusseldorf. Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf*, Nachdruck der Ausgabe Basel 1778. Mit einer Einführung von Reinhold Baumstark, München 2009.

Behler 1959

Ernst Behler (Hg.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. IV (= Hans Eichner (Hg.), *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*), München/Paderborn/Wien/Zürich 1959.

Benedik 2010

Christian Benedik, *Die Kupferstichsammlung von Prinz Eugen in der Albertina*, in: *Prinz Eugen – Feldherr Philosoph und Kunstfreund*, hrsg. von Agnes Husslein-Arco/Marie-Louise von Plessen, Ausst.-Kat. Belvedere Wien, München 2010, S. 155–156.

Berger 1883

Adolf Berger, *Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich. Nach der Originalhandschrift im fürstlich Schwarzenberg'schen Centralarchive*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1883, Bd. 1, S. LXXXVI–CLXXVII, Reg. 495.

Bickendorf 1986

Gabriele Bickendorf, *Luigi Lanzis „Storia pittorica della Italia“ und das Entstehen der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung*, in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München*, 1986, Bd. II, S. 231–272.

Bickendorf 1998

Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998.

Bickendorf 2004

Gabriele Bickendorf, *Visualität und Narrativität. Rumohrs „Italienische Forschungen“ in einem methodischen Spannungsfeld*, in: Margit Kern/Thomas Kirchner/Hubertus Kohle

(Hgg.), *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, München/Berlin 2004, S. 362–375.

Bickendorf 2007

Gabriele Bickendorf, *Schule des Sehens. Die künstlerischen Schulen und der kunsthistorische Blick*, in: Katharina Krause/Klaus Niehr (Hgg.), *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, München/Berlin 2007, S. 33–52.

Blanke 1991

Horst Walter Blanke, *Historiographiegeschichte als Historik*, Stuttgart/Bad Cannstatt 1991.

Blum/Bogen/Ganz/Rimmele 2004

Gerd Blum/Steffen Bogen/David Ganz/Marius Rimmele (Hgg.), *Pendant plus. Praktiken der Bildkombinatorik*, Berlin 2012.

Brakensiek 2003

Stephan Brakensiek, *Vom „Theatrum mundi“ zum „Cabinet des Estampes“: Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 156 - 1821*, Hildesheim/Zürich/New York 2003.

Brakensiek 2009

Stephan Brakensiek, *Kenntnis aus Kassetten. Die Loseblatt-Sammlung als offenes Modell zur nutzbringenden Organisation einer Graphiksammlung in der Frühen Neuzeit*, in: Stephan Brakensiek, Michel Polfer (Hgg.), *Graphik als Spiegel der Malerei. Meisterwerke der Reproduktionsgraphik 1500-1830*, Mailand 2009, S. 33–47.

Bredenkamp 1993

Horst Bredenkamp, *Antikensehnsuch und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993.

Brunner/Koselleck/Conze 1978

Otto Brunner/Reinhart Koselleck/Werner Conze (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 4, Stuttgart 1978.

Burg 1911

Hermann Burg, *Einige Urkunden zur Geschichte der Gemäldegalerien im Anfang des XIX. Jahrhunderts*, in: Max Dvořák (Hg.), *Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege*, Bd. V, Wien 1911, Sp. 194–204.

Cremer 1989

Claudia Susannah Cremer, *Hagedorns Geschmack. Studien zur Kunstkenntnis in Deutschland im 18. Jahrhundert*, Bonn 1989.

Décultot 2004

Élisabeth Décultot, *Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert* (= Stendaler Winckelmann-Forschungen 2), Ruhpolding 2004, S. 161–163. (Original: *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris 2000.)

Décultot 2007

Élisabeth Décultot, *Wie Kunst zum Gegenstand von Geschichte wird. Winckelmanns Arbeit an organischen Entwicklungsmodellen*, in: Johannes Grave, Hubert Locher/Reinhard Wegner

(Hg.), *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800* (= Reinhard Wegner, *Ästhetik um 1800*, Bd.5), Göttingen 2007, S. 13–29.

Dossi 1998

Barbara Dossi, *Albertina. Sammlungsgeschichte und Meisterwerke*, München/New York 1998.

Eggers 2008

Michael Eggers, *Zur Epistemologie des Vergleichs in der deutschen Ästhetik um 1800*, in: Ulrich Johannes Schneider, *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*, Berlin 2008, S. 627–636.

Engerth 1881, 1884, 1886

Eduard Ritter von Engerth, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis*, 3 Bde., Wien 1881, 1884, 1886.

Espagne 1994

Michel Espagne, *Die Verbreitung der deutschen Kultur in Frankreich zur Zeit der Aufklärung: Die Freunde des Johann Georg Wille und das Echo auf Winckelmann*, in: Édouard Pommier (Hg.), *Winckelmann. Die Geburt der Kunstgeschichte im Zeitalter der Aufklärung*, Stendal 1994, S. 71–93.

Felfe/Wagner 2010

Robert Felfe, Kirsten Wagner (Hgg.), *Museum, Bibliothek, Stadtraum. Räumliche Wissensordnungen 1600–1900*, Berlin 2010.

Fileti Mazza/Tomasello 1999

Miriam Fileti Mazza/Bruna Tomasello, *Galleria degli Uffizi 1758-1775: la politica museale di Raimondo Cocchi*, Modena 1999.

Fileti Mazza/Spalletti/Tomasello 2008

Miriam Fileti Mazza/Ettore Spalletti/Bruna M. Tomasello, *La Galleria rinnovata e accresciuta. Gli Uffizi nella prima epoca lorenese*, Florenz 2008.

Frimmel 1899

Theodor Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, Erster Halbband: Einleitung und Geschichte der kaiserlichen Gemäldegalerie, Leipzig 1899.

Frimmel 1909

Theodor von Frimmel, *Aufzeichnungen Fügers vom Juni 1806 bis zum Oktober 1818*, in: Theodor von Frimmel (Hg.), *Beilage der Blätter für Gemäldekunde*, III. Lieferung, Mai 1909, S. 92–112.

Frimmel 1909

Theodor Frimmel, *Von der Galerie Nostitz in Prag*, in: *Blätter für Gemäldekunde*, Bd. V, Heft 1, 1909, S. 2–3;

Gaetgens 1997

Thomas W. Gaetgens, *Das Musée Napoléon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte*, in: Antje Middeldorf Kosegarten (Hg.), *Johann Dominicus Fiorillo, Kunstgeschichte und die*

romantische Bewegung um 1800. Akten des Kolloquiums Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen, Göttingen 1997, S. 339–369.

Gaethgens 2011

Thomas W. Gaethgens, *Making an Illustrated Catalogue in the Enlightenment*, in: Thomas W. Gaethgens, Louis Marchesano (Hgg.), *Display Art History. The Düsseldorf Gallery and its Catalogue*, Los Angeles 2011, S. 1–51.

Garas 1967

Klara Garas, *Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1967, Bd. 63, (Neue Folge Bd. XXVII), S. 39–80.

Grave 2006

Johannes Grave, *Der „ideale Kunstkörper“. Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*, Göttingen 2006.

Griener 2002

Pascal Griener, *La connoisseurship européenne au service de la création artistique allemande: le lettres de Christian Ludwig von Hagedorn (1755)*, in: *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle*, Lille 2002, S. 333–352.

Griener/Imesch 2004

Pascal Griener/Kornelia Imesch (Hgg.), *Klassizismus und Kosmopolitismus. Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*, Zürich 2004

Gruber 2006/07

Gerlinde Gruber, *Das Bilderverzeichnis der Pressburger Burg von 1781. Ein Beitrag zur Sammlungsgeschichte der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 2006/07, Bd. 8/9, S. 355–400.

Gruber 2008

Gerlinde Gruber, *„En un mot j'ai pensé à tout“. Das Engagement des Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg für die Neuauftellung der Gemäldegalerie im Belvedere*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 2008, Bd. 10, S. 190–205.

Haskell 1993

Francis Haskell, *The Painful Birth of the Art Book*, London 1987. Deutsche Ausgabe: *Die schwere Geburt des Kunstbuchs*, Berlin 1993.

Hassmann (im Druck)

Elisabeth Hassmann, *Quellen zur Geschichte der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien (1765–1787). Eine Chronologie zu den Aufstellungen unter Rosa und Mechel*, in: Gudrun Swoboda (Hg.), *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des modernen Kunstmuseums*, Bd. 1: *Die kaiserliche Galerie im Wiener Belvedere (1776–1837)*, Bd. 2: *Europäische Museumskultur um 1800*, (im Druck).

Heesen 2001

Anke te Heesen, *Dingwelten: das Museum als Erkenntnisort*, Köln 2005; vgl. auch Anke te Heesen, E. C. Spary (Hgg.), *Sammeln als Wissen: das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen 2001.

Hellwig 2005

Karin Hellwig, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin 2005.

Hoppe-Harnoncourt 2001

Alice Hoppe-Harnoncourt, *Geschichte der Restaurierung an der k.k. Gemäldegalerie, 1. Teil: 1772–1828*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Bd. 2, 2001, S. 135–206.

Hoppe-Harnoncourt (im Druck)

Alice Hoppe-Harnoncourt, *Die Malerschule der „alten deutschen Meister“ in der kaiserlichen Gemäldegalerie 1781–1783*, in: Gudrun Swoboda (Hg.), *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des modernen Kunstmuseums*, Bd. 1: *Die kaiserliche Galerie im Wiener Belvedere (1776-1837)*, Bd. 2: *Europäische Museumskultur um 1800*, (im Druck).

Husslein Arco/Schoeller 2011

Agnes Husslein Arco/Katharina Schoeller (Hg.), *Das Belvedere. Genese eines Museums*, Wien 2011.

Jedding 1998

Hermann Jedding, *Johann Heinrich Roos, Werke einer Pfälzer Tiermalerfamilie in den Galerien Europas*, Mainz 1998.

Kase 2010

Oliver Kase, *Mit den Worten sehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert*, Petersberg 2010.

Ketelsen 1988

Thomas Ketelsen, *Künstlerviten, Inventare, Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis*, Hamburg 1988.

Kernbauer 2011

Eva Kernbauer, *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2011

Klinge 2006

Margret Klinge, *David Teniers and the Theatre of Painting*, in: *David Teniers and the Theatre of Painting*, hrsg. von Ernst Vaegelin van Claebergen, Ausst.-Kat. Courtauld Institute of Art Gallery, Somerset House, London 2006, S. 10–39.

Koschatzky 1963/1

Walter Koschatzky, *Die Gründung der Kunstsammlung des Herzogs von Sachsen-Teschen. Ein Beitrag zur Geschichte der Albertina*, in: *Albertina Studien*, 1963, Heft 1, S. 5–14.

Koschatzky 1963/2

Walter Koschatzky, *Jacob Graf Durazzo. Ein Beitrag zur Geschichte der Albertina (1. Fortsetzung)*, in: *Albertina Studien*, 1963, Heft 2, S. 47–61.

Koschatzky 1963/3

Walter Koschatzky, *Das Fundament des Grafen Durazzo. Ein Beitrag zur Geschichte der Albertina (2. Fortsetzung)*, in: *Albertina Studien*, 1963, Heft 3, S. 95–100.

Koschatzky 1963/4

Walter Koschatzky, *Der Discorso Preliminare des Grafen Durazzo. Ein Beitrag zur Geschichte der Albertina (3. Fortsetzung und Abschluss)*, in: *Albertina Studien*, 1963, Heft 3, S. 3–16.

Koselleck 1975

Reinhart Koselleck, *Geschichte*, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hgg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart 1975.

Krasa 1986

Selma Krasa, „*Imagines*“: *Die Stich- und Zeichnungssammlung des Prinzen Eugen*, in: *Bibliotheca Eugeniiana. Die Sammlungen des Prinzen Eugen von Savoyen*, hrsg. von Otto Mazal, Ausst.-Kat. Nationalbibliothek Wien, Wien 1986, S. 293–297.

Krause/ Niehr 2007

Katharina Krause/Klaus Niehr (Hgg.), *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, München/Berlin 2007.

Krajewski 2002

Markus Krajewski, *Zettelwirtschaft. Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek*, Berlin 2002.

Kratz-Kessemeier/Meyer/Savoy 2010

Kristina Kratz-Kessemeier/Andrea Meyer/Bénédicte Savoy, *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750–1950*, Berlin 2010.

Kunsthistorisches Museum 1991

Kunsthistorisches Museum (Hg.), *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Wien 1991.

Landolt 1991

Elisabeth Landolt, *Das Amerbach-Kabinett und seine Inventare*, in: Elisabeth Landolt (Hg.), *Das Amerbach-Kabinett. Beiträge zu Basilius Amerbach*, Basel 1991, S. 73–303.

Lhotsky 1941–1945

Alphons Lhotsky, *Die Geschichte der Sammlungen. Zweite Hälfte: Von Maria Theresia bis zum Ende der Monarchie* (= Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes. Zweiter Teil: Die Geschichte der Sammlungen), Wien/Horn 1941–1945.

Locher 2001

Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München 2001.

Lowitzsch 2004

Nadja Lowitzsch, *Studien zur Sammeltätigkeit Erzherzog Leopold Wilhelms und zur Aufstellung seiner Gemäldesammlung in Brüssel und in Wien*, Wien: Diss. 2004.

Lützow 1877

Carl von Lützow, *Geschichte der kais. Kön. Akademie der bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung der neuen Akademie-Gebäudes*, Wien 1877.

Mahon 1971

Denis Mahon, *Studies in seicento art and theory*, Westport 1971.

Matsche 1981

Franz Matsche, *Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, 2 Bd., Berlin/New York 1981.

McAllister Johnson 1988

W. McAllister Johnson (Hg.), *Hugues-Adrien Joly. Garde du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque du Roy. Lettres a Karl-Heinrich von Heinecken 1772–1779*, Paris 1988.

McClellan 1994

Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge /New York 1994.

Meijers 1995

Debora J. Meijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, Wien 1995.

Meijers 2010

Debora J. Meijers, *Classification as a principle*, in: Annemarie Gethmann-Siefert/Bernadette Collenberg-Plotnikov/Elisabeth Weisser-Lohmann (Hgg.), *Kunst als Kulturgut, Band II: „Kunst“ und „Staat“*, München 2011, S. 161–180.

Messerer 1966

Richard Messerer, *Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis*, München 1966.

Middeldorf Kosegarten 1997

Antje Middeldorf Kosegarten (Hg.), *Johann Dominicus Fiorillo, Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800. Akten des Kolloquiums Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen*, Göttingen 1997.

Miklautz 2010

Elfie Miklautz, *Geschenkt. Tausch gegen Gabe – eine Kritik der symbolischen Ökonomie*, München 2010.

Mikoletzky 1957

Hanns Leo Mikoletzky, *Die „Fräulein-Steuer“*. *Der Haushalt Maria Theresias während ihrer letzten Regierungsjahre*, in: Hugo Hantsch/Alexander Novotny, *Festschrift für Heinrich Benedikt*, Wien 1957, S. 39–60.

Patz (im Druck)

Kristine Patz, *Die Bibliothek als Bildfeld. Zur Formierungsphase des modernen Kunstmuseums bei Luigi Lanzi und Christian von Mechel*, Florenz (im Druck).

Pénot 2009

Sabine Pénot, *Der napoleonische Kunstraub im Belvedere (1809) und seine Folgen*, in: *Napoleon. Feldherr, Kaiser und Genie*, hg. von Matthias Pfaffenbichler, Ausst.-Kat. Schallaburg, Schallaburg 2009, S. 111–119.

Pénot 2010

Sabine Pénot, *Der Napoleonische Kunstraub im Belveder*, in: Willibald Rosner (Hg.), *Niederösterreich und die Franzosenkriege: die Vorträge des 29. Symposiums des Niederösterreichischen Instituts für Landeskunde; Schallaburg, 6. bis 8. Juli 2009*, St. Pölten 2010, S. 105–122.

Penzel 2007

Joachim Penzel, *Der Betrachter ist im Text. Konversations- und Lesekultur in deutschen Gemäldegalerien zwischen 1700 und 1914*, Berlin/Münster/Wien/Zürich/London 2007.

Petschar 1999

Hans Petschar, *Einige Bemerkungen, die sorgfältige Verfertigung eines Bibliothekskatalogs für das allgemeine Lesepublikum betreffend*, in: Hans Petschar/Ernst Strouhal/Heimo Zobernig, *Der Zettelkatalog. Ein historisches System geistiger Ordnung*, Wien/New York 1999, S. 17–42.

Pfisterer 2007

Ulrich Pfisterer (Hg.), *Klassiker der Kunstgeschichte, Bd.1: Von Winckelmann bis Warburg*, München 2007.

Pomian 1990

Krzysztof Pomian, *Collectors and Curiosities: Paris and Venice 1500-1800*, Cambridge (Mass.) 1990.

Pommier 2006

Edouard Pommier, *Wien 1780 – Paris 1793. Welches der beiden Museen war wohl das revolutionärste?*, in: Bénédicte Savoy (Hg.), *Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701 – 1815*, Mainz am Rhein 2006, S. 55–65.

Prange 2007

Regine Prange (Hr.), *Kunstgeschichte 1750–1900. Eine kommentierte Anthologie*, Darmstadt 2007.

Prohaska 2001

Wolfgang Prohaska, *Zu Poussins „Schlachten“ in St. Petersburg, Moskau und Wien*, in: *Nicolas Poussin. Die Zerstörung des Tempels in Jerusalem. Schlachtenbilder aus der Jüdischen Geschichte*, hg. von Wilfried Seipel, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien 2001, S. 18–24

Raab 1880

Ferdinand Raab, *Die Wahl eines Galerie-Directors von ehemdem*, in: *Neue Freie Presse*, 3. August 1880, S. 1.

Rehm 1957

Walther Rehm (Hg.), *Johann Joachim Winckelmann. Briefe*, Bd. 4, 1957.

Rœthlisberger/Loche 2008

Marcel Rœthlisberger/Renée Loche (Hg.), *Liotard. Catalogue, sources et correspondance*, 2 Bde., Doornspijk 2008.

Röttgen 1972

Steffie Röttgen, *Antonius de Maron faciebat Romae. Zum Werk Anton von Marons in Rom*, in: *Österreichische Künstler und Rom vom Barock zur Sezession*, Ausst.-Kat., Rom/Wien 1972, S. 35–52.

Rosenberg 1996

Heidrun Rosenberg, „... mindeste Connexion nicht habend ...“. *Zu den Galeriepublikationsprojekten von Wilhelm Lambert Krahe und Nicolas de Pigage*, in: *Schloss Benrath und sein Baumeister Nicolas de Pigage 1723-1796*, hrsg. vom Stadtmuseum Düsseldorf, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Düsseldorf, Köln 1996, S. 119–135.

Savoy 2006

Bénédicte Savoy (Hg.), *Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701 – 1815*, Mainz am Rhein 2006.

Savoy 2006

Bénédicte Savoy, *Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert*, in: Bénédicte Savoy (Hg.), *Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701 – 1815*, Mainz am Rhein 2006, S. 9–23.

Savoy 2011

Bénédicte Savoy, *Kunstraub: Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen*, Wien/Köln/Weimar 2011.

Schreiber 2004

Renate Schreiber, *„Ein Galeria nach meinem Humor“ Erzherzog Leopold Wilhelm*, Wien/Mailand 2004.

Schütz 2004

Karl Schütz, *Aufstellungen der Wiener Gemäldegalerie im 18. Jahrhundert*, in: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig Kunstmuseum des Landes Niedersachsen (Hg.), *Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert*, Braunschweig 2004, S. 44–50.

Schütz 2009

Karl Schütz, *Joseph Rosa. Von Wien nach Dresden und zurück*, in: Andreas Henning/Uta Neidhardt/Martin Roth (Hgg.), *„Man könnte vom Paradies nicht angenehmer träumen“*. *Festschrift für Prof. Dr. Harald Marx zum 15. Februar 2009*, Berlin 2009, S. 196–201.

Schütz 2011

Karl Schütz, *Gemäldegalerie und Kunstakademie in Wien im 18. Jahrhundert*, in: Andreas Blühm/Anja Ebert (Hgg.), *Welt – Bild – Museum. Topographien der Kreativität*, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 163–173.

Schütz 2011

Karl Schütz, *Die Einrichtung der Wiener Gemäldegalerie durch Christian von Mechel*, in: Annemarie Gethmann-Siefert/Bernadette Collenberg-Plotnikov/Elisabeth Weisser-Lohmann (Hgg.), *Kunst als Kulturgut, Band II: „Kunst“ und „Staat“*, München 2011, S. 145–159.

Slavíček 1994

Lubomír Slavíček, *Delitiae imaginum, oder Gemälde und Bilderlust. Die Nostitz als Kunstsammler*, in: *Barocke Bilderlust. Holländische und flämische Gemälde der ehemaligen*

Sammlung Nostitz aus der Prager Nationalgalerie, hrsg. von Lubomír Slavíček, Ausst.-Kat. Braunschweig 1994, S. 8–25.

Spenlé 2008

Virginie Spenlé, *Die Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich. Der „bon goût“ im Sachsen des 18. Jahrhunderts*, Beucha 2008.

Stummvoll 1869

Josef Stummvoll, *Geschichte der Österreichischen Nationalbibliothek*, Bd. 1, Wien 1868.

Swoboda 2008

Gudrun Swoboda, *Die Wege der Bilder. Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen von 1600 bis 1800*, Wien 2008.

Swoboda 2010

Gudrun Swoboda, *Die verdoppelte Galerie. Die Kunstsammlungen Kaiser Karls VI. in der Wiener Stallburg und ihr Inventar*, in: Sabine Haag/Gudrun Swoboda (Hg.), *Die Galerie Kaiser Karls VI. in Wien. Solimenas Widmungsbild und Storffers Inventar (1720 – 1733)*, Wien 2010, S. 11–32.

Swoboda (im Druck)

Gudrun Swoboda (Hg.), *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des modernen Kunstmuseums*, Bd. 1: *Die kaiserliche Galerie im Wiener Belvedere (1776-1837)*, Bd. 2: *Europäische Museumskultur um 1800*, (im Druck).

Szabo 1994

Franz A. J. Szabo, *Kaunitz and the enlightened absolutism*, Cambridge 1994.

Thürlemann 2004

Felix Thürlemann, *Vom Einzelbild zum Hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, in: Ada Neschke-Hentschke (Hg.), *Les herméneutiques au seuil du XXIème siècle – evolution et débat actuel*, Louvain/Paris/Dudley 2004, S. 223–247.

Waetzold 1921

Wilhelm Waetzold, *Deutsche Kunsthistoriker von Sandrart bis Rumohr*, Bd. 1, Leipzig 1921.

Wagner 1967

Walter Wagner, *Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Wien 1967.

Weber 2000

J. M. Weber, *Die Galerie als Kunstwerk, Die Hängung italienischer Gemälde in der Dresdner Galerie 1754*, in: Barbara Marx (Hg.), *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, Dresden 2000, S. 229–242.

Weddigen 2007

Tristan Weddigen, *Die Sammlung als sichtbare Kunstgeschichte. Die Dresdner Gemäldegalerie im 18. und 19. Jahrhundert*, Universität Bern (Habilitation) 2007.

Wescher 1976

Paul Wescher, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1976.

Winckelmann; Borbein/Gaethgens/Irmscher/Kunze 2009

Johann Joachim Winckelmann; Adolf H. Borbein/Thomas W. Gaethgens/Johannes Irmischer/Max Kunze (Hgg.), *Geschichte der Kunst des Alterthums, Text: Erste Auflage Dresden 1764. Zweite Auflage Wien 1776, Mainz am Rhein 2009.*

Wüthrich 1956

L. H. Wüthrich, *Christian von Mechel. Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Kunsthändlers (1735–1817)*, Basel/Stuttgart 1956 (= Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Bd. 63).

Zimmermann 1888

Heinrich Zimmermann, *Franz von Stamparts und Anton von Prenners Prodromus zum Theatrum Artis pictoriae von den Originalplatten in der k.k. Hofbibliothek zu Wien, abgedruckt und mit einer erläuternden Vorbemerkung neu herausgegeben*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaierhauses*, 1888, Bd. 7, 2. Teil, S. VII–XIV.

Zimmermann 1903

Heinrich Zimmermann, *Inventare, Akten und Regesten aus der Registratur seiner k. und k. apostolischen Majestät Oberstkämmereramtes*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 1903, Bd. 24, II. Teil, S. I–XCVII.

12. DIE DIGITALEN REKONSTRUKTIONEN DER HÄNGUNGEN DER KAISERLICHEN GEMÄLDESAMMLUNG IM OBEREN BELVEDERE 1781 UND 1796

nach dem Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien von Christian Mechel (1783) und nach dem Katalog Gemälde der k.k. Gallerie erschienen 1796 in zwei Bänden, Erste Abtheilung, Italienische Schulen und Zweite Abtheilung, Niederländische Schulen von Joseph Rosa (1796)

Die digitale Rekonstruktion der zwei Gemäldehängungen im Oberen Belvedere basiert auf dem 1783 von Christian Mechel herausgegebenen *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien* und dem zweibändigen, 1796 publizierten Katalog *Gemälde der k.k. Gallerie. Erste Abtheilung, Italienische Schulen. Zweyte Abtheilung, Niederländische Schulen* von Joseph Rosa.⁴⁶⁸ Im Wesentlichen haben sowohl Mechel wie Rosa auf einen Gemäldebestand zurückgegriffen, der sich noch heute im Kunsthistorischen Museum befindet. Schwierig war es mitunter, die Standorte einiger im Verlauf der Jahrhunderte verschenkten, getauschten oder geraubten Gemälde zu sichern. Nicht mehr zu identifizierende Bilder wurden in der Rekonstruktion durch graue Felder markiert, nicht mehr in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums befindliche, aber bekannte Gemälde in Grauwerten abgebildet. In wenigen Fällen musste auch bei im Bestand des Kunsthistorischen Museums befindlichen Gemälden auf Schwarz-Weiß-Abbildungen zurückgegriffen werden, wenn Farbabbildungen nicht vorhanden waren.

In der Realisation der digitalen Rekonstruktion haben sich zwischen den beiden Hängungen signifikante Unterschiede der Verzeichnung bei Mechel respektive bei Rosa gezeigt: Bei Mechel ließen sich aufgrund seiner kurzen, aber prägnanten Beschreibungen der Gemälde sowie der genauen Angaben zu Bildträger und Bildgröße in seinem Katalog die meisten der angegebenen Gemälde identifizieren, auch wenn Änderungen in der heutigen Zuschreibung es mitunter erschwerten, die Gemälde eindeutig zu bestimmen.

In den sieben Zimmern des Osttraktes im ersten Stock waren die Gemälde der italienischen Schulen angeordnet, in den sieben Zimmern des Westtraktes jene der niederländischen Schule, in den vier Zimmern des Westtraktes im zweiten Stock nochmals jene der niederländischen Schule und im Osttraktes jene der deutschen Schule. In jeder dieser vier

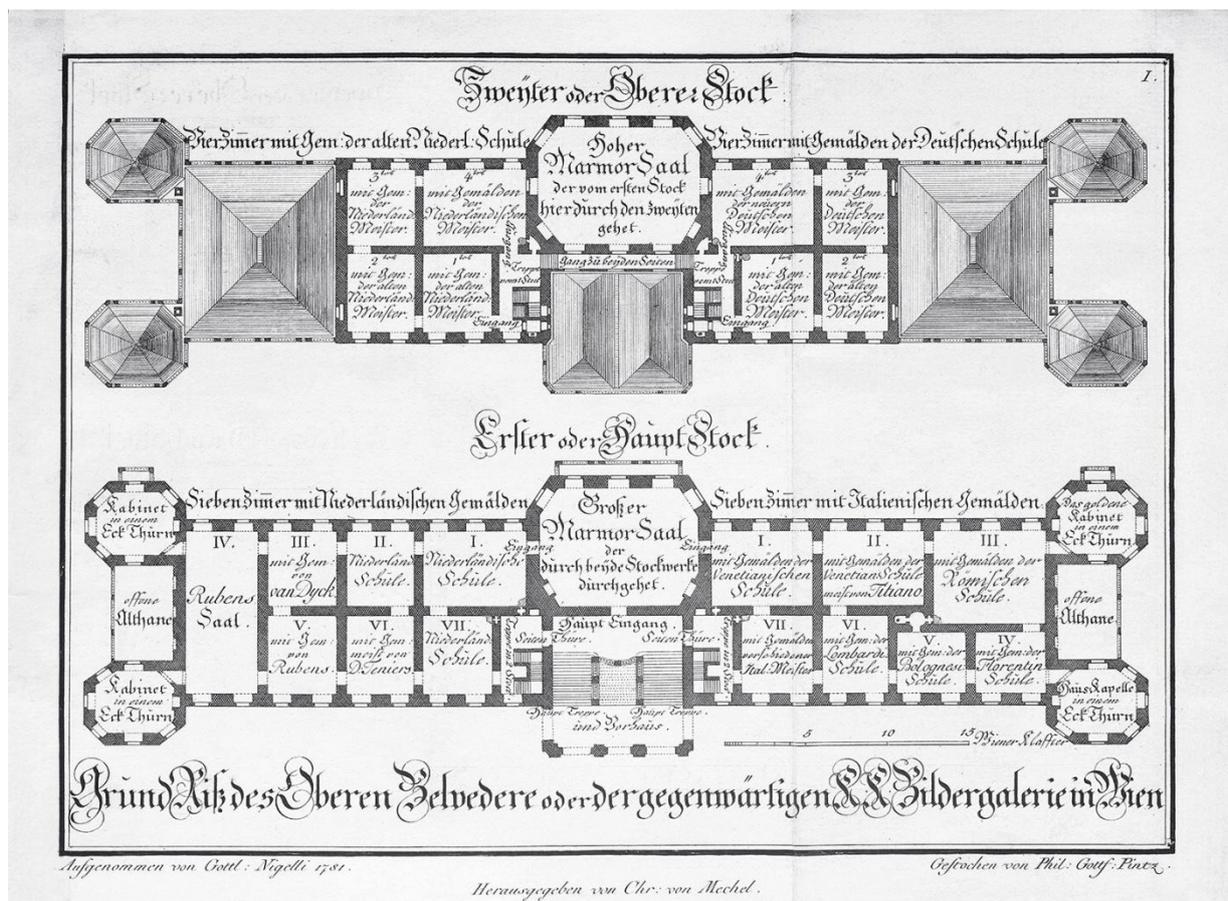
⁴⁶⁸ Die digitale Rekonstruktion erfolgte mit Hilfe einer Software (*Gallery Creator*), die unter der Leitung von Tristan Weddigen an der Universität Bern eigens zur Visualisierung von Gemäldehängungen entwickelt wurde.

„Hauptabtheilungen“ (Mechel) waren die Zimmer von eins bis sieben (im ersten Stock) respektive von eins bis vier (im zweiten Stock) durchnummeriert. (Die Werke im grünen und weißen Eckkabinett im ersten Stock, hauptsächlich Miniaturen, Gouachen und Pastelle, die sich größtenteils nicht mehr in der Sammlung des KHM befinden, wurden für die Rekonstruktion nicht berücksichtigt.)

Die Nummerierung der Gemälde beginnt in jedem Zimmer von neuem. Die kleinste im Katalog ausgewiesene Einheit ist die Wand; auf Grundlage des Katalogs können die Gemälde also bestimmten Wänden zugeordnet werden, jedoch fehlen Angaben zur konkreten Anordnung der Gemälde an den Wänden. Bei der relativ großen Menge an Bildern, die in der wandfüllenden Hängung gezeigt wurden, ergibt sich für die Rekonstruktion eine Vielzahl an Möglichkeiten, daher kann die hier versuchte Gemäldehängung nur eine Hypothese darstellen. Bestimmte Prinzipien zur Herstellung symmetrischer Wandarrangements, die in zeitgleichen barocken Galeriehängungen zur Anwendung kamen, wurden auch für die Mechel'sche Galerie als Voraussetzung angenommen. Aufgrund dieser Prämissen ließ sich feststellen, dass Mechel bei der Verzeichnung keinem festgelegten Schema folgt, wenngleich sich aus den Zahlenkolonnen abschnittsweise gewisse Abfolgen in der Hängung ausmachen lassen. Dezidiert beginnt die Nummernabfolge der Zimmer mit dem Gemälde über der Eingangstür und endet mit jenem über der Ausgangstür. Die Verzeichnung folgt der Gehrichtung im Parcours der Räume vom ersten bis zum siebenten Zimmer der italienischen Schulen und der niederländische Schule und setzt dann mit dem ersten bis zum vierten Zimmer der niederländischen und der deutschen Schule im zweiten Stock fort. Für die Betrachtung der Bildseiten der Rekonstruktion ergibt sich dadurch manchmal eine Wandabfolge, die der Gehrichtung entgegengesetzt ist. Befand sich das letztgenannte Gemälde einer Wand in unterster Reihe, schließt zumeist das an der nächsten Wand zuerst verzeichnete Bild unten an, befand es sich in oberster Reihe, schließt zumeist das nächste Bild oben an. Pendantbilder, insbesondere Portraits, werden im Katalog zwar unmittelbar nacheinander genannt, aufgrund der angesprochenen Grundprinzipien barocker Galerien wurde jedoch für die Rekonstruktion angenommen, dass sie an der Wand rahmend um ein zentrales Gemälde angeordnet waren. Eine weitere häufige Form der Verzeichnung folgt an der Wand Zeile für Zeile einem furchenwendigen Muster („bustophedon“), das von oben nach unten oder unten nach oben die Reihen durchläuft.

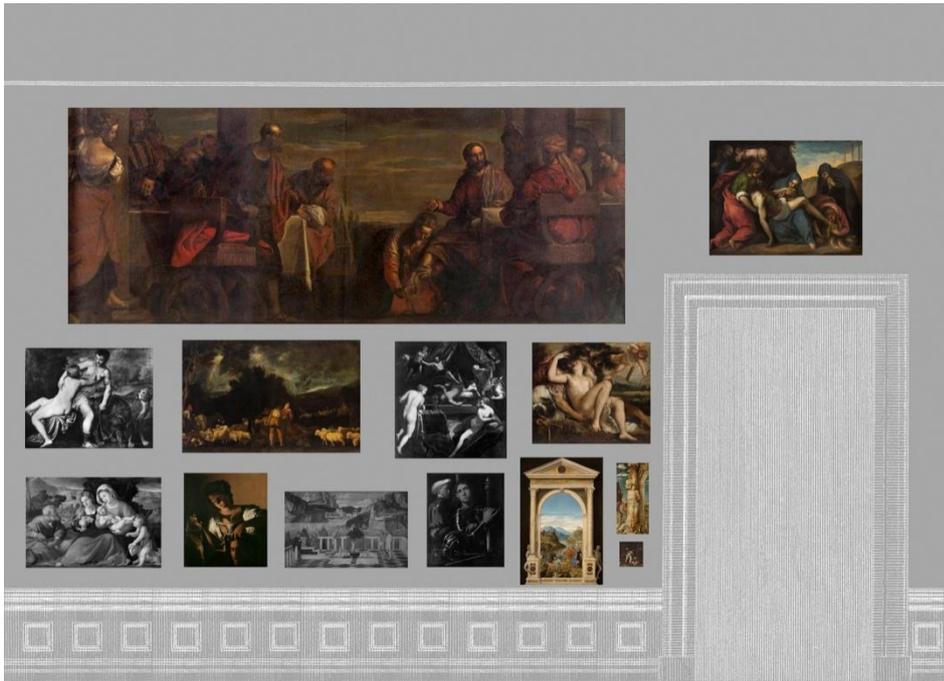
Der Katalog von Joseph Rosa verzeichnet nur den ersten Stock des Oberen Belvedere. Hier hat er die grundsätzliche Teilung eines italienischen respektive eines niederländischen Flügels beibehalten, ebenso die Raumaufteilung nach Malerschulen und die Binnengliederung

der italienischen Malerschulen. Der Vergleich der Hängungen von Rosa und Mechel macht anschaulich, dass gewisse Räume gar keine oder eine nur geringe Veränderungen erfahren haben, andere dagegen eine deutliche Korrektur aufweisen. Von Mechel deutlich unterschieden ist dagegen die Form der Verzeichnung Rosas. Zwar verzichtete er in seinem Katalog auf Bildträger und Maßangaben der Gemälde, was ihre Identifizierung mitunter schwierig machte, sichert die nachträgliche Rekonstruktion jedoch dadurch ab, dass er die Gemälde konsequent Wand für Wand in Gehrichtung, und Zeile für Zeile von oben nach unten verzeichnet. Die symmetrischen Wandarrangements, die sich ohne weiteres aus der schematischen Verzeichnung Rosas für die Hängung ergaben, sind ein Indiz mehr, dass das Pendantsystem als das grundlegende Ordnungsmuster für die Hängungen der kaiserlichen Galerie im 18. Jahrhundert anzusehen ist.

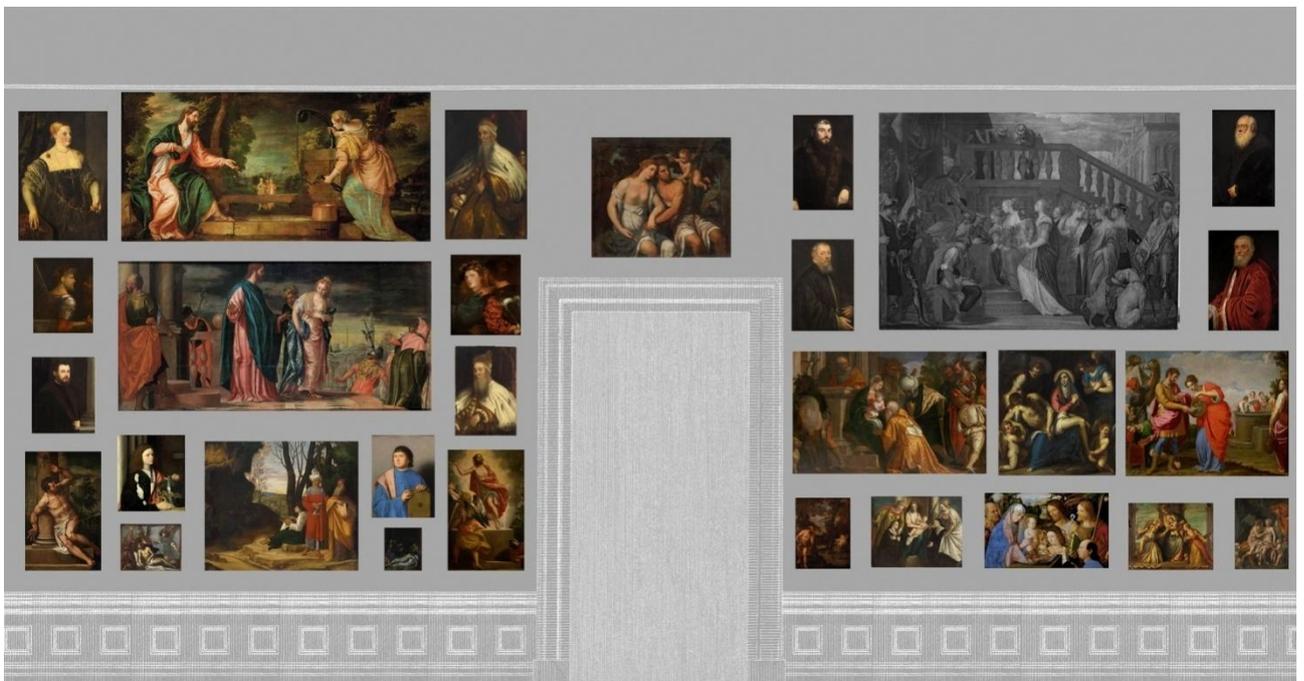


Grundriß des Oberen Belvedere 1783, in: Christian von Mechel, *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlich Bildergalerie in Wien* [...], Wien 1783, Anhang.

MECHEL 1783: ITALIENISCHE GEMÄLDE

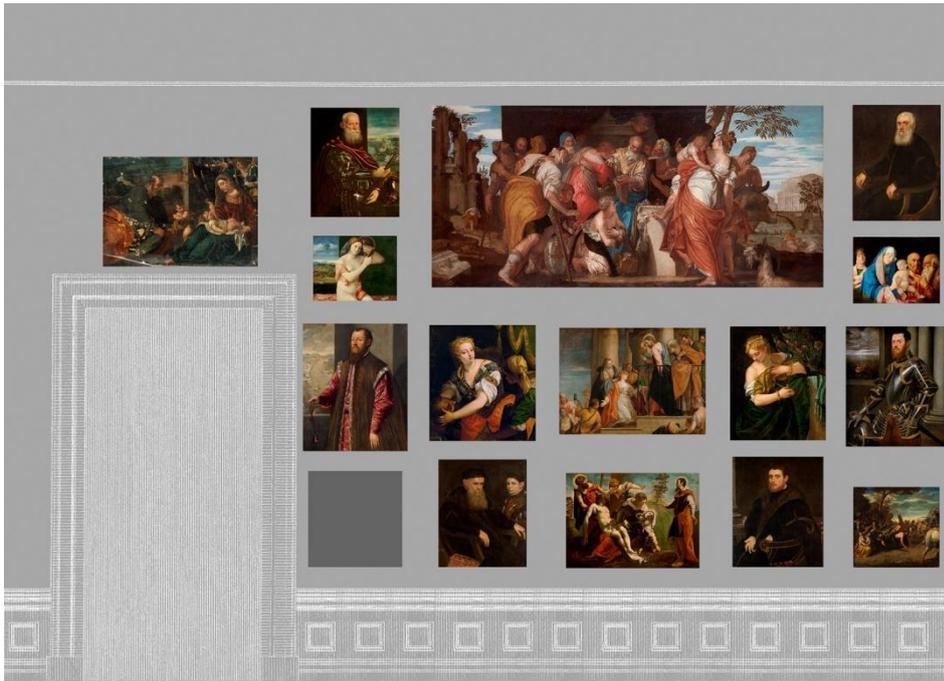


Rekonstruktion 1
 Erstes Zimmer. Gemälde Venetianischer Meister.
 Erste Wand mit der Eingangs-Thüre.



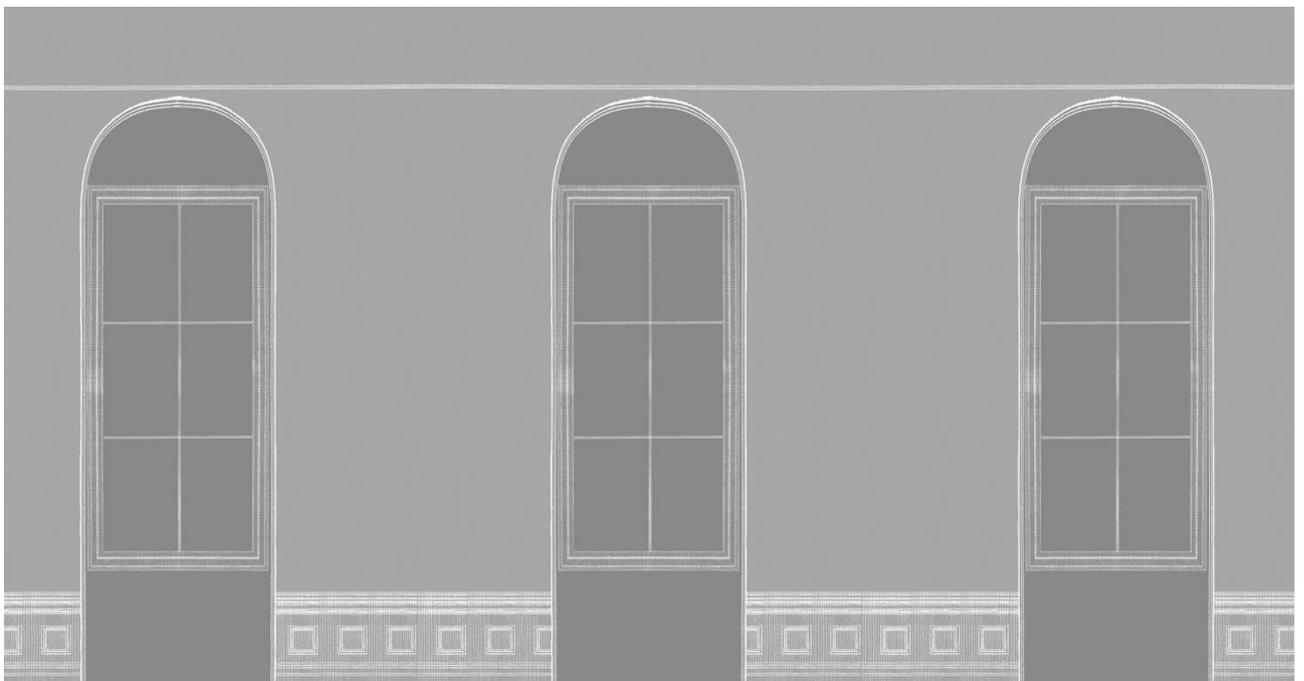
Rekonstruktion 2
 Erstes Zimmer. Gemälde Venetianischer Meister.
 Zweyte Wand mit einer Thür in der Mitte.

MECHEL 1783: ITALIENISCHE GEMÄLDE



Rekonstruktion 3

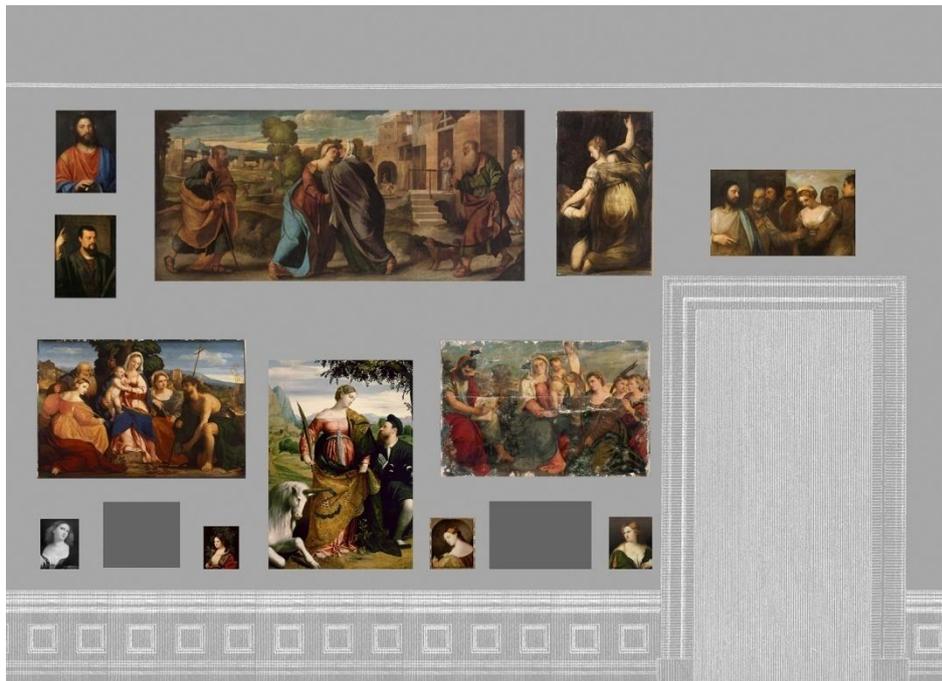
*Erstes Zimmer. Gemälde Venetianischer Meister.
Dritte Wand mit der Ausgangs-Thüre.*



Rekonstruktion 4

*Erstes Zimmer. Gemälde Venetianischer Meister.
(Fensterwand)*

MECHEL 1783: ITALIENISCHE GEMÄLDE

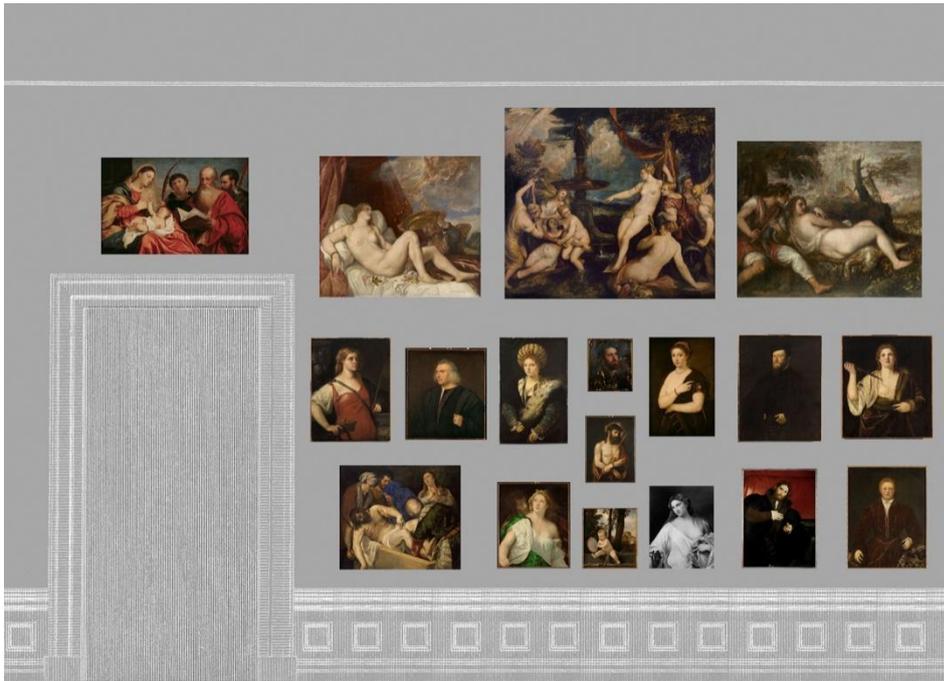


Rekonstruktion 5
 Zweytes Zimmer. Gemälde Venetianischer Meister.
 Erste Wand, mit der Eingangs-Thüre.

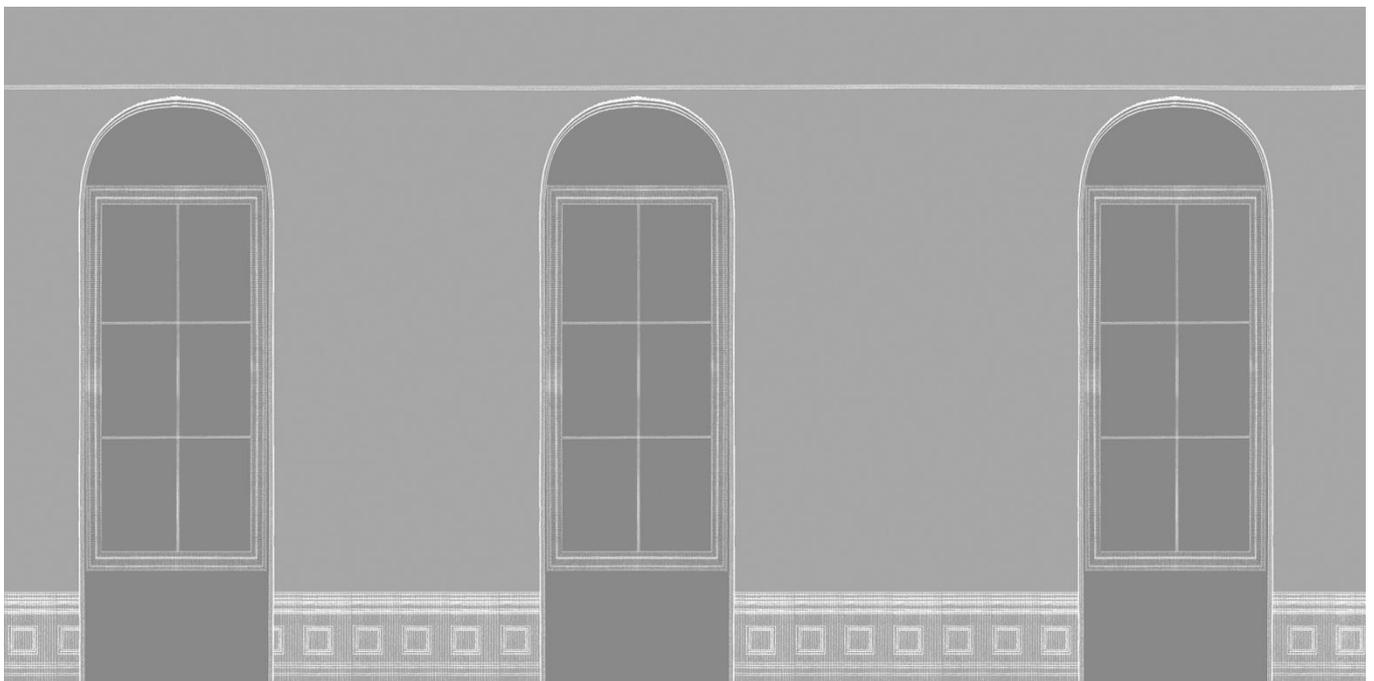


Rekonstruktion 6
 Zweytes Zimmer. Gemälde Venetianischer Meister.
 Zweyte Wand mit einer Thüre zur Rechten.

MECHEL 1783: ITALIENISCHE GEMÄLDE

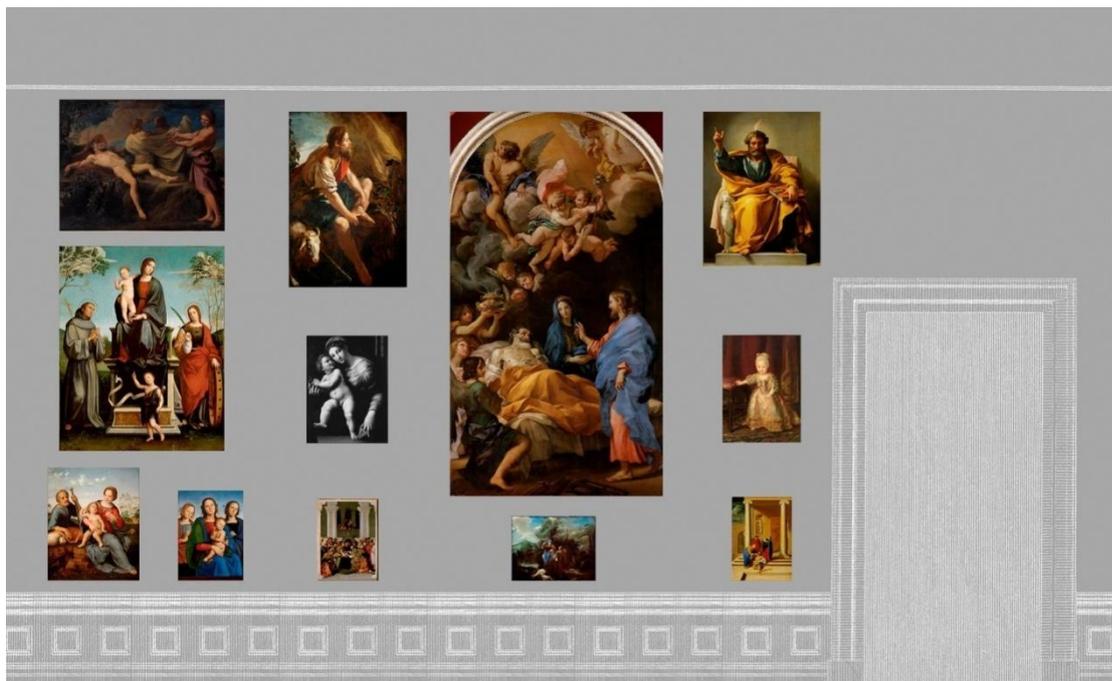


Rekonstruktion 7
 Zweytes Zimmer. Gemälde Venetianischer Meister.
 Dritte Wand, mit der Ausgangs-Thüre.



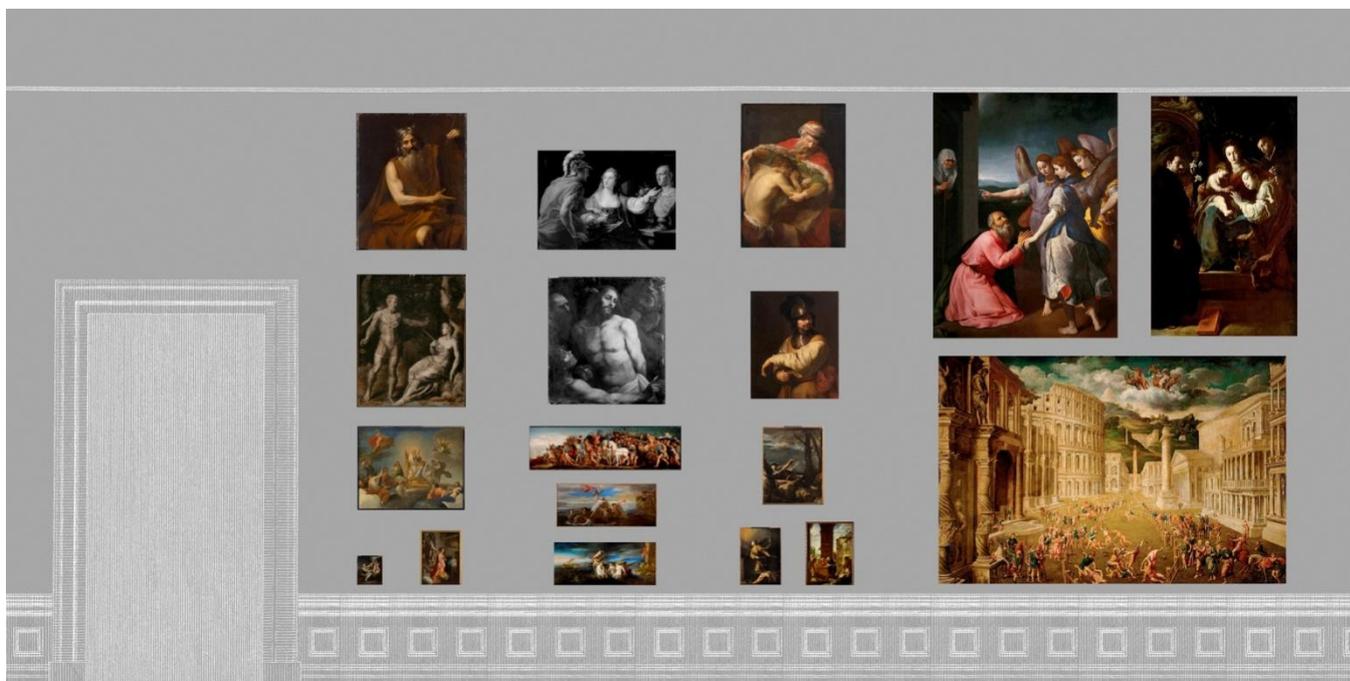
Rekonstruktion 8
 Zweytes Zimmer. Gemälde Venetianischer Meister.
 (Fensterwand)

MECHEL 1783: *ITALIENISCHE GEMÄLDE*



Rekonstruktion 9

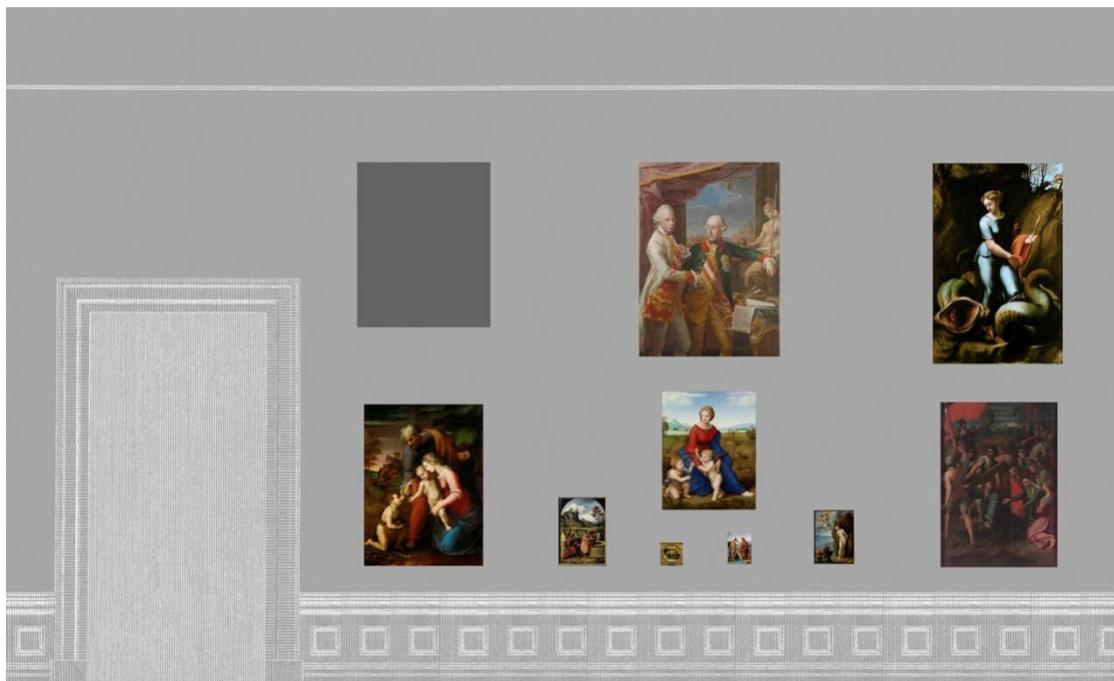
*Drittes Zimmer, Gemälde meist aus der Römischen Schule.
Erste Wand, mit der Eingangs-Thüre.*



Rekonstruktion 10

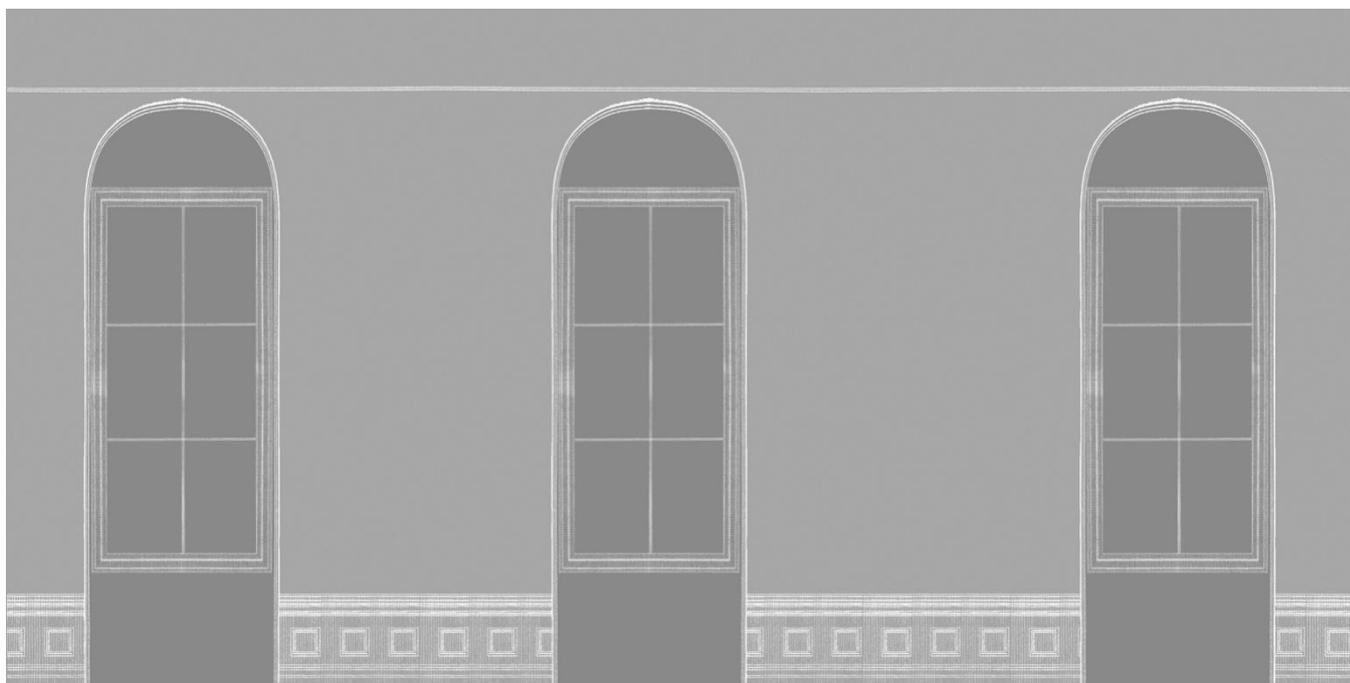
*Drittes Zimmer, Gemälde meist aus der Römischen Schule.
Zweyte Wand mit der Ausgangs-Thüre.*

MECHEL 1783: ITALIENISCHE GEMÄLDE



Rekonstruktion 11

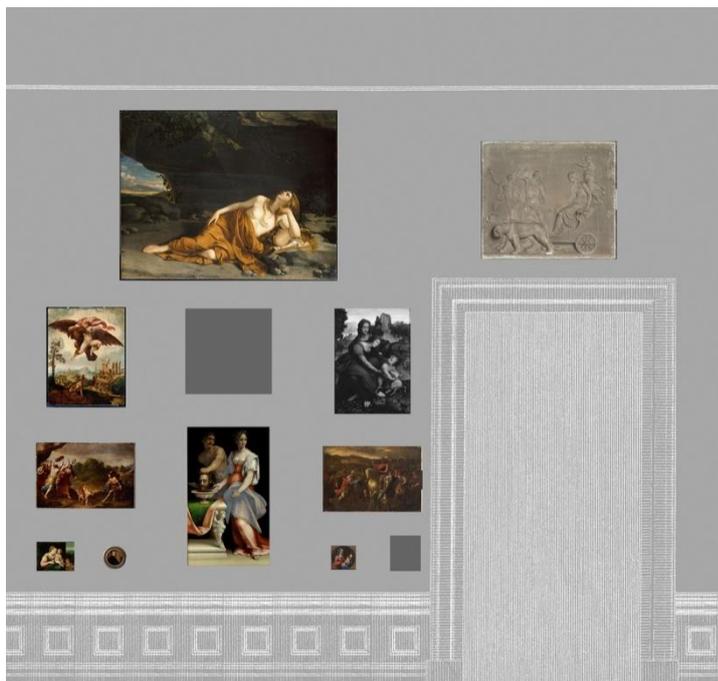
*Drittes Zimmer, Gemälde meist aus der Römischen Schule.
Dritte Wand auf der Seite des Goldenen Cabinets*



Rekonstruktion 12

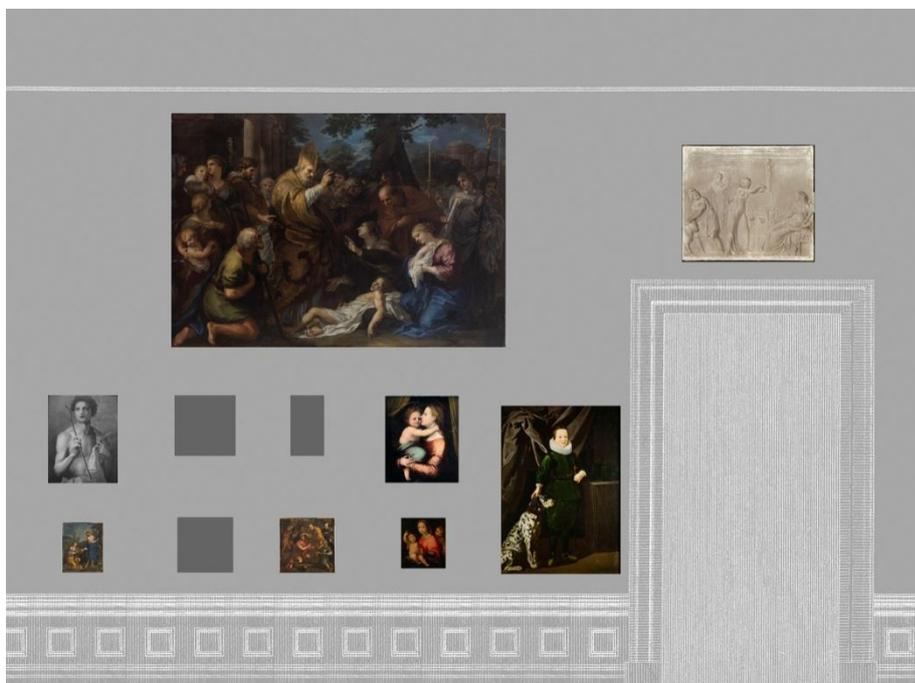
*Drittes Zimmer, Gemälde meist aus der Römischen Schule.
(Fensterwand)*

MECHEL 1783: ITALIENISCHE GEMÄLDE



Rekonstruktion 13

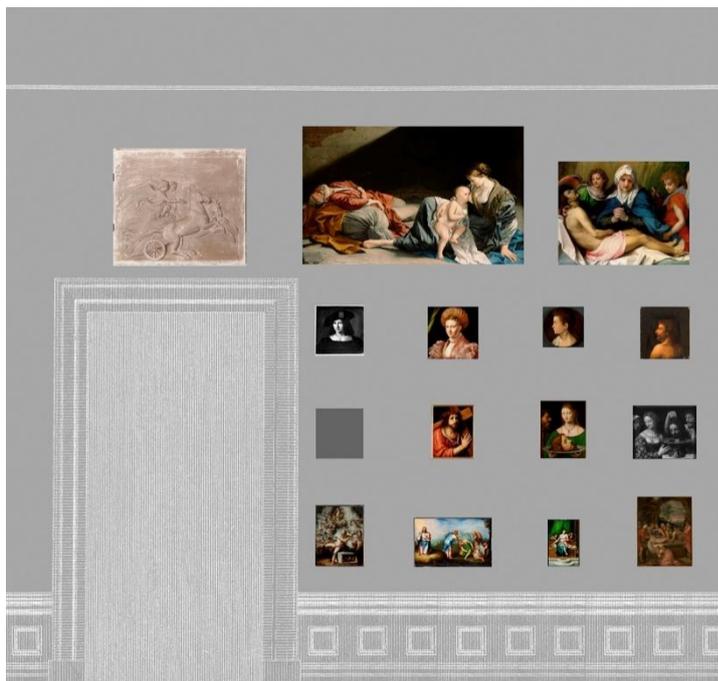
*Viertes Zimmer. Gemälde meist aus der Florentinischen Schule.
Erste Wand, auf der Seite der Schloß-Kapelle.*



Rekonstruktion 14

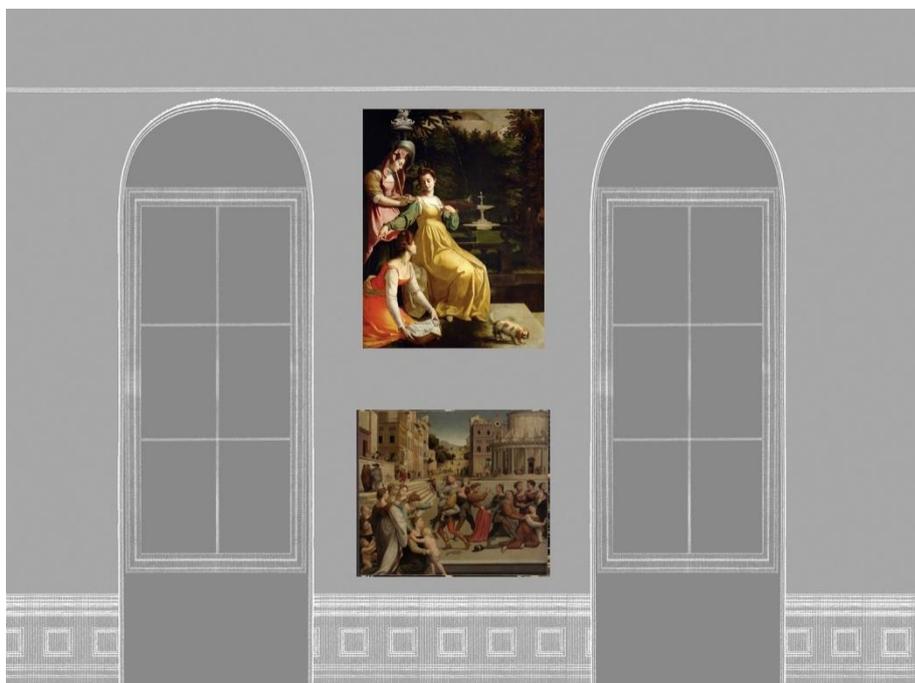
*Viertes Zimmer. Gemälde meist aus der Florentinischen Schule.
Zweyte Wand, mit der Eingangs-Thüre.*

MECHEL 1783: ITALIENISCHE GEMÄLDE



Rekonstruktion 15

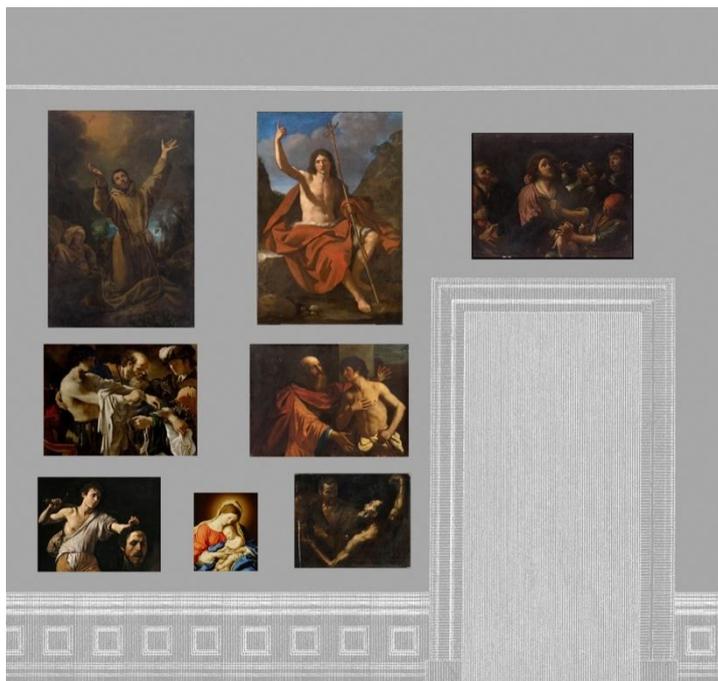
*Viertes Zimmer. Gemälde meist aus der Florentinischen Schule.
Dritte Wand mit der Ausgangs-Thüre.*



Rekonstruktion 16

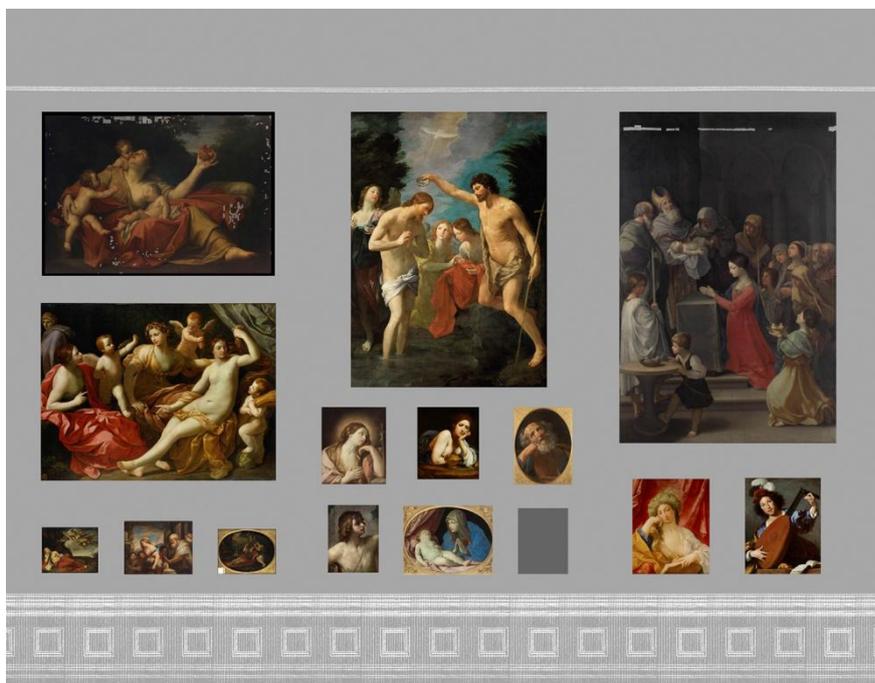
*Viertes Zimmer. Gemälde meist aus der Florentinischen Schule.
(Fensterwand)*

MECHEL 1783: ITALIENISCHE GEMÄLDE



Rekonstruktion 17

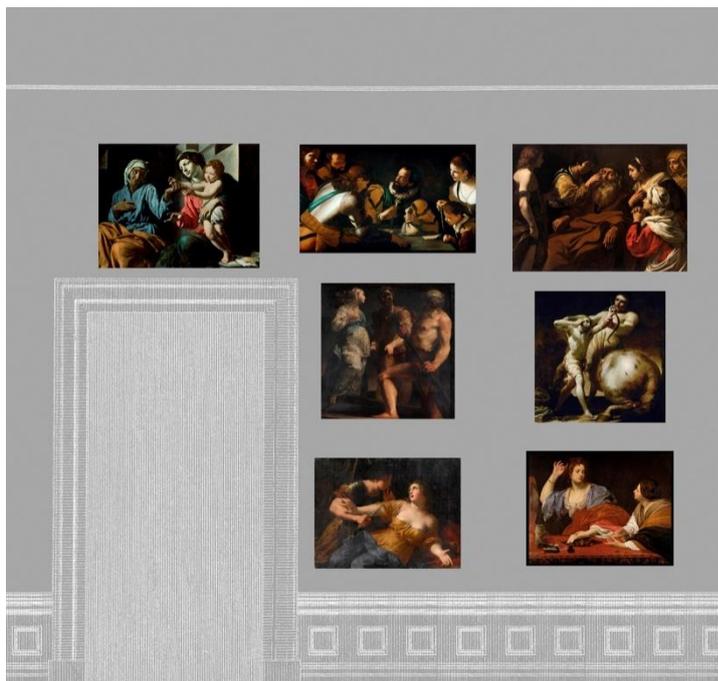
*Fünftes Zimmer. Gemälde meist aus der Bolognesischen Schule.
Erste Wand, mit der Eingangs-Thüre.*



Rekonstruktion 18

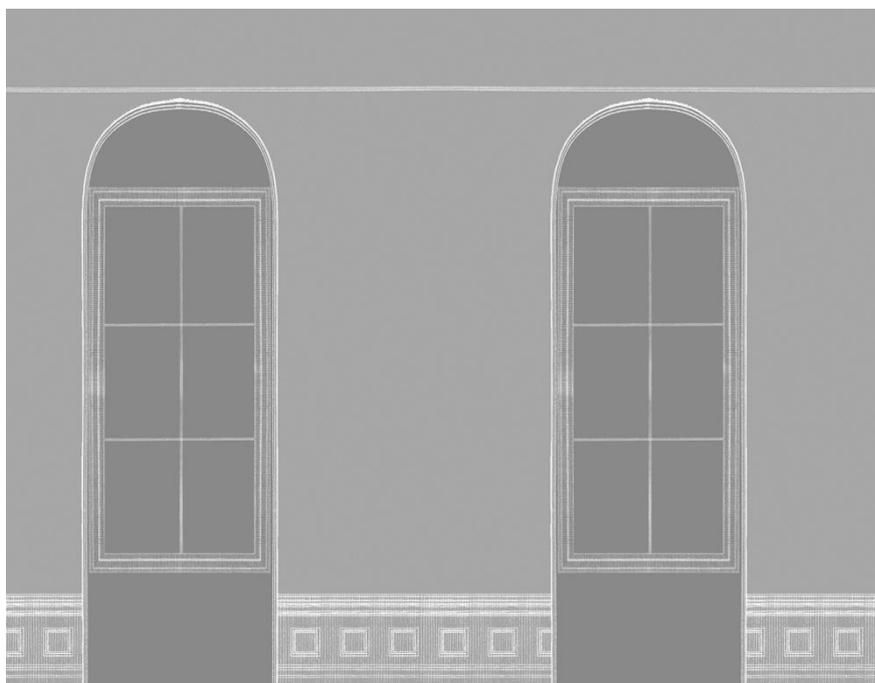
*Fünftes Zimmer. Gemälde meist aus der Bolognesischen Schule.
Zweyte oder Mittlere Wand.*

MECHEL 1783: ITALIENISCHE GEMÄLDE



Rekonstruktion 19

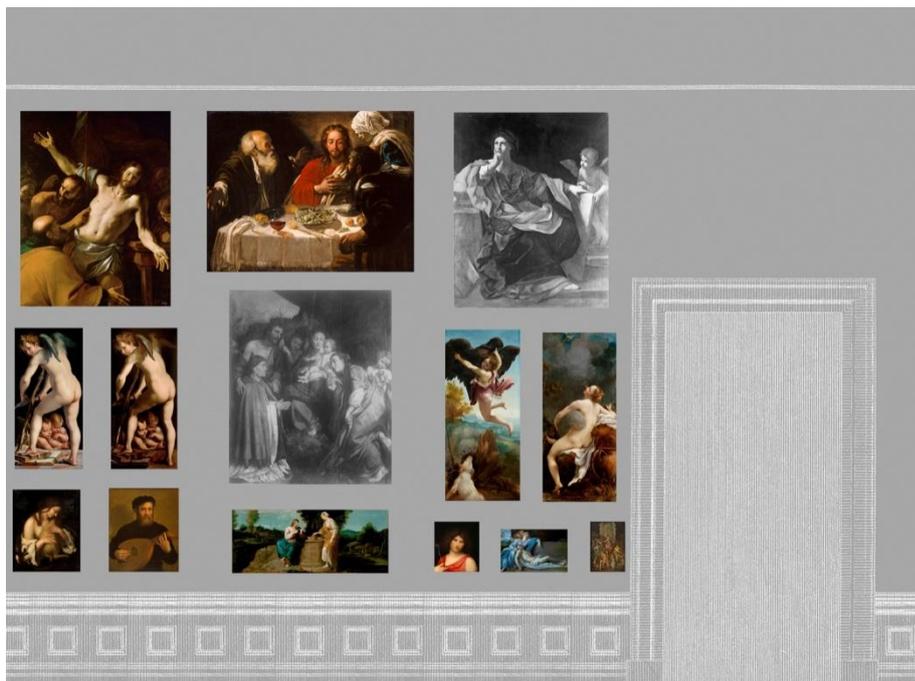
*Fünftes Zimmer. Gemälde meist aus der Bolognesischen Schule.
Dritte Wand, mit der Ausgangs-Thüre.*



Rekonstruktion 20

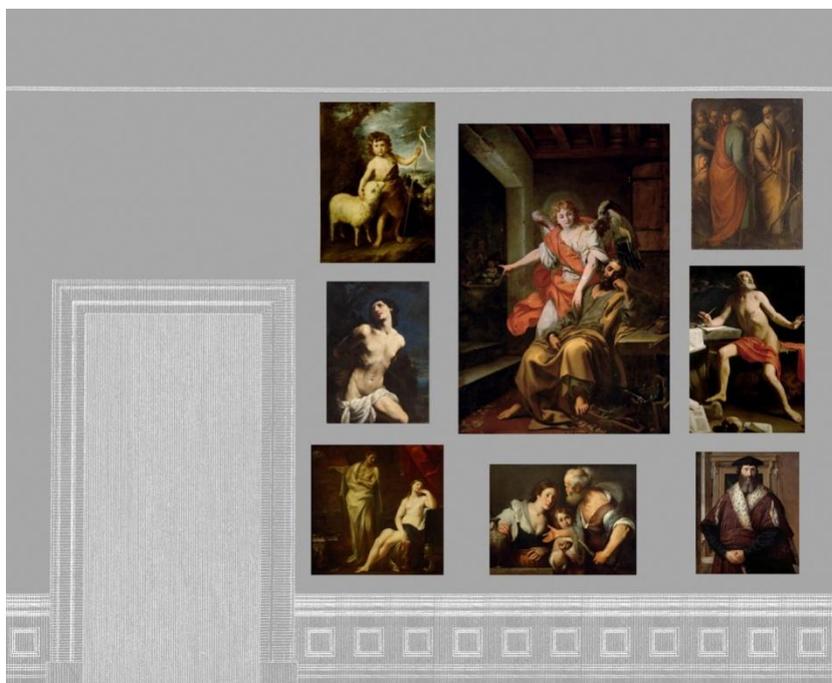
*Fünftes Zimmer. Gemälde meist aus der Bolognesischen Schule.
(Fensterwand)*

MECHEL 1783: *ITALIENISCHE GEMÄLDE*



Rekonstruktion 21

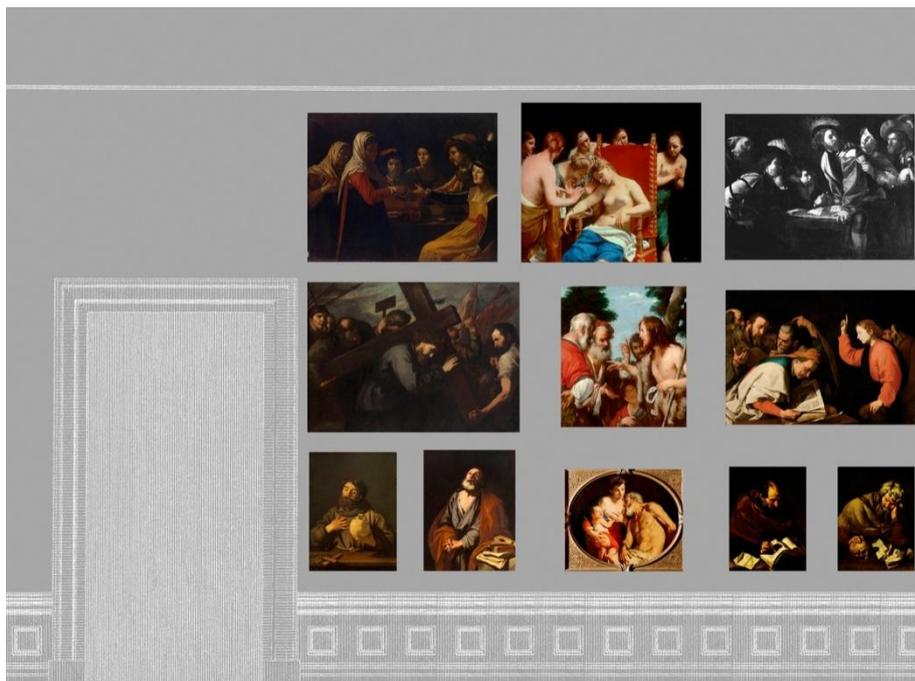
*Sechstes Zimmer. Gemälde, meist aus der Lombardischen Schule
Erste Wand, mit der Eingangs-Thüre.*



Rekonstruktion 22

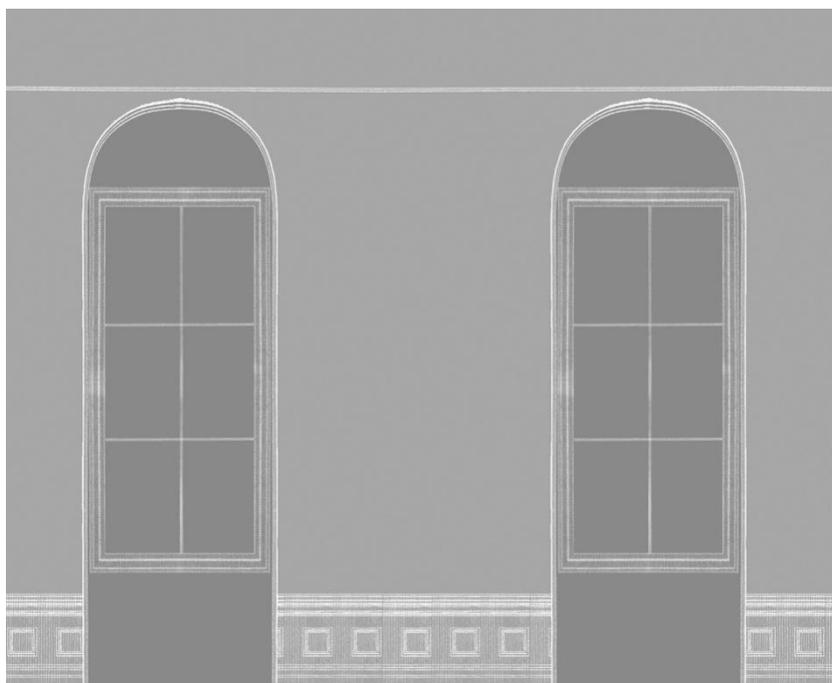
*Sechstes Zimmer. Gemälde, meist aus der Lombardischen Schule
Zweyte oder Mittlere Wand.*

MECHEL 1783: ITALIENISCHE GEMÄLDE



Rekonstruktion 23

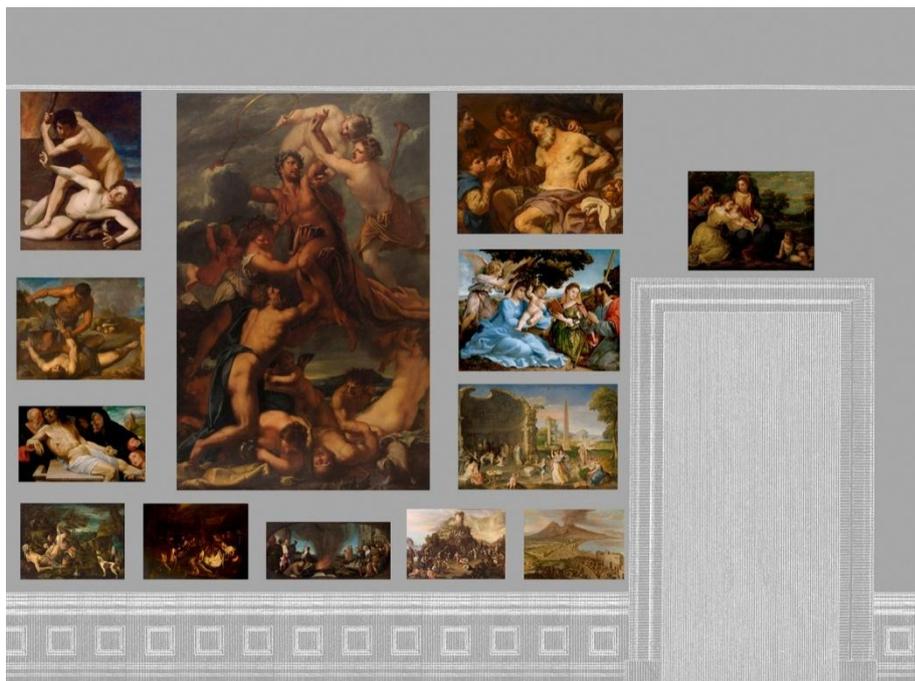
*Sechstes Zimmer. Gemälde, meist aus der Lombardischen Schule
Dritte Wand, mit der Ausgangs-Thüre.*



Rekonstruktion 24

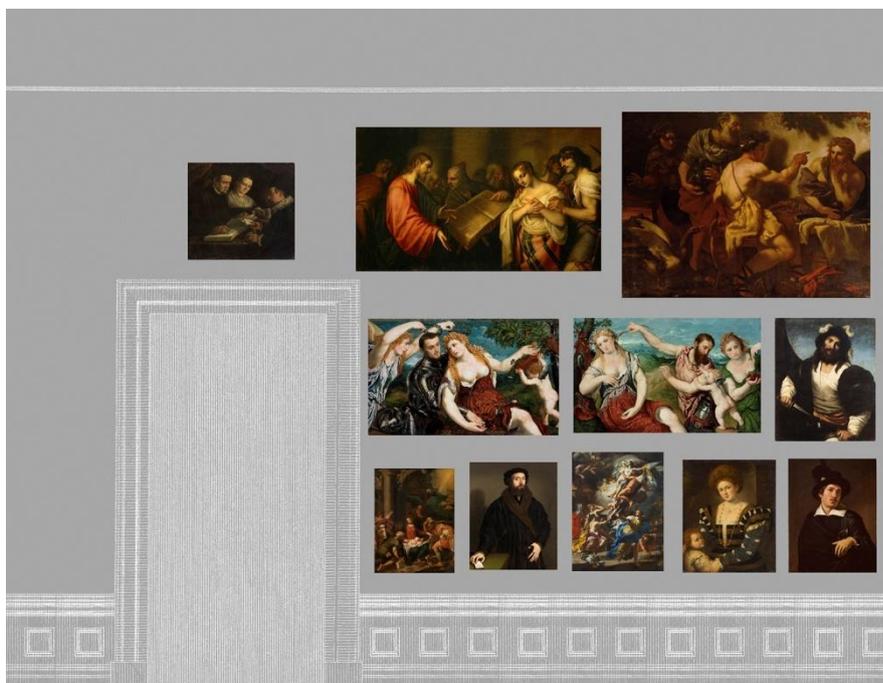
*Sechstes Zimmer. Gemälde, meist aus der Lombardischen Schule
(Fensterwand)*

MECHEL 1783: ITALIENISCHE GEMÄLDE



Rekonstruktion 25

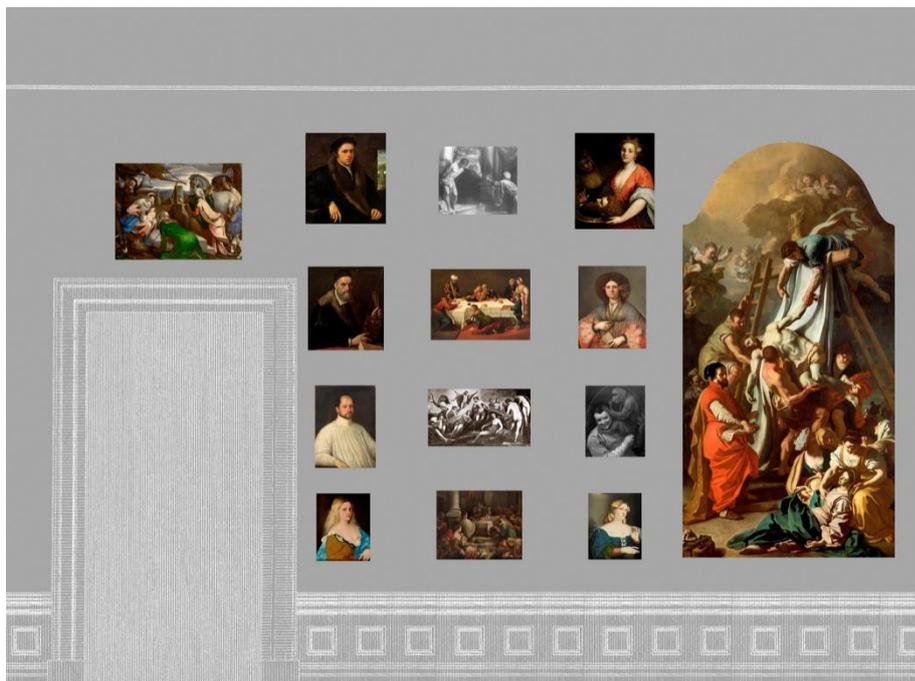
*Siebentes Zimmer. Gemälde Vermischter Italiänischer Meister.
Erste Wand, mit der Eingangs-Thüre.*



Rekonstruktion 26

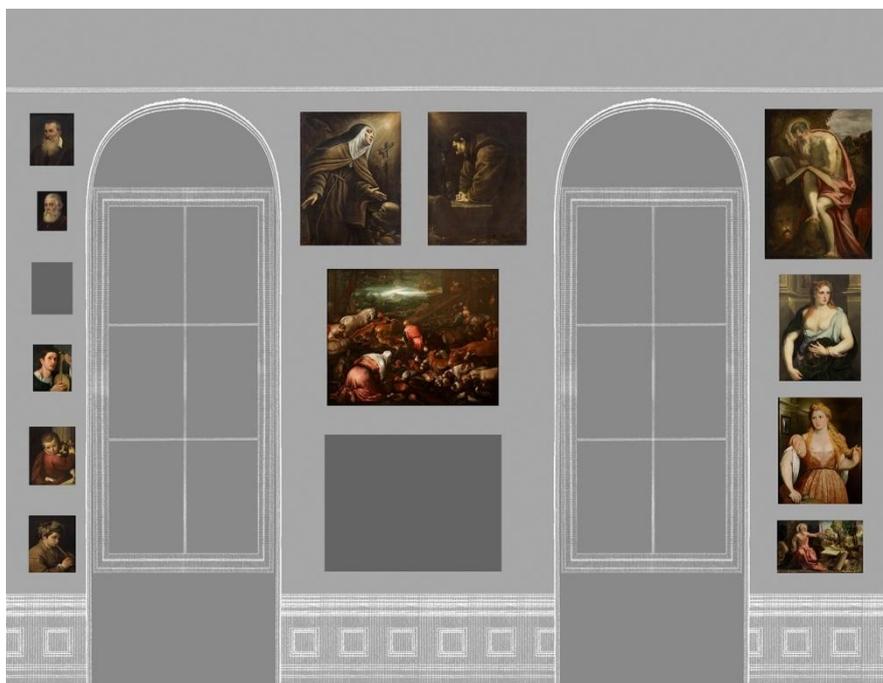
*Siebentes Zimmer. Gemälde Vermischter Italiänischer Meister.
Zweyte Wand mit einer Thüre zur Linken.*

MECHEL 1783: ITALIENISCHE GEMÄLDE



Rekonstruktion 27

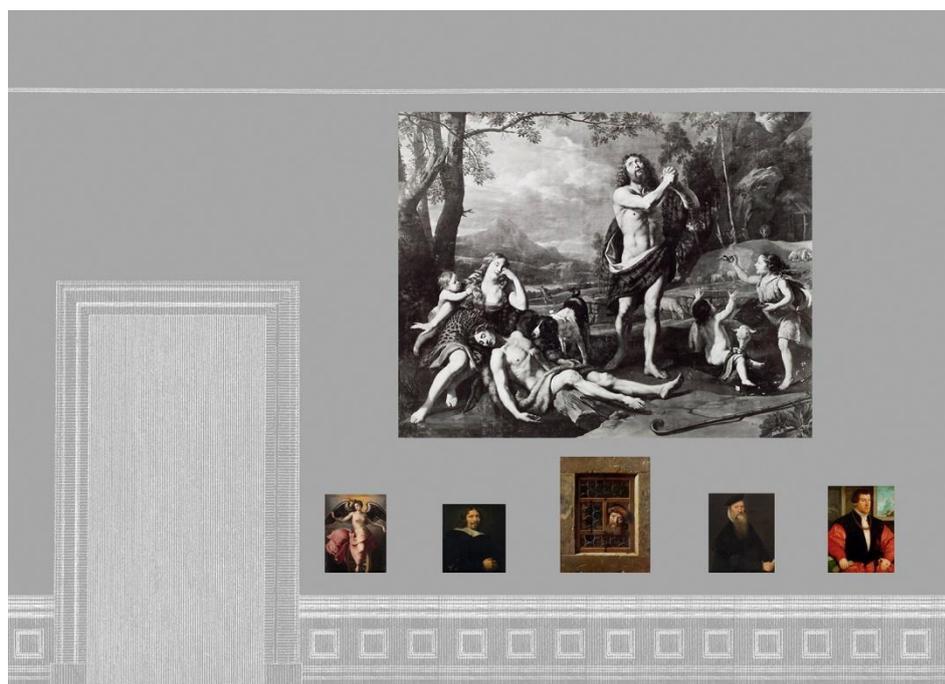
*Siebentes Zimmer. Gemälde Vermischter Italiänischer Meister.
Dritte Wand mit der Ausgangs-Thüre.*



Rekonstruktion 28

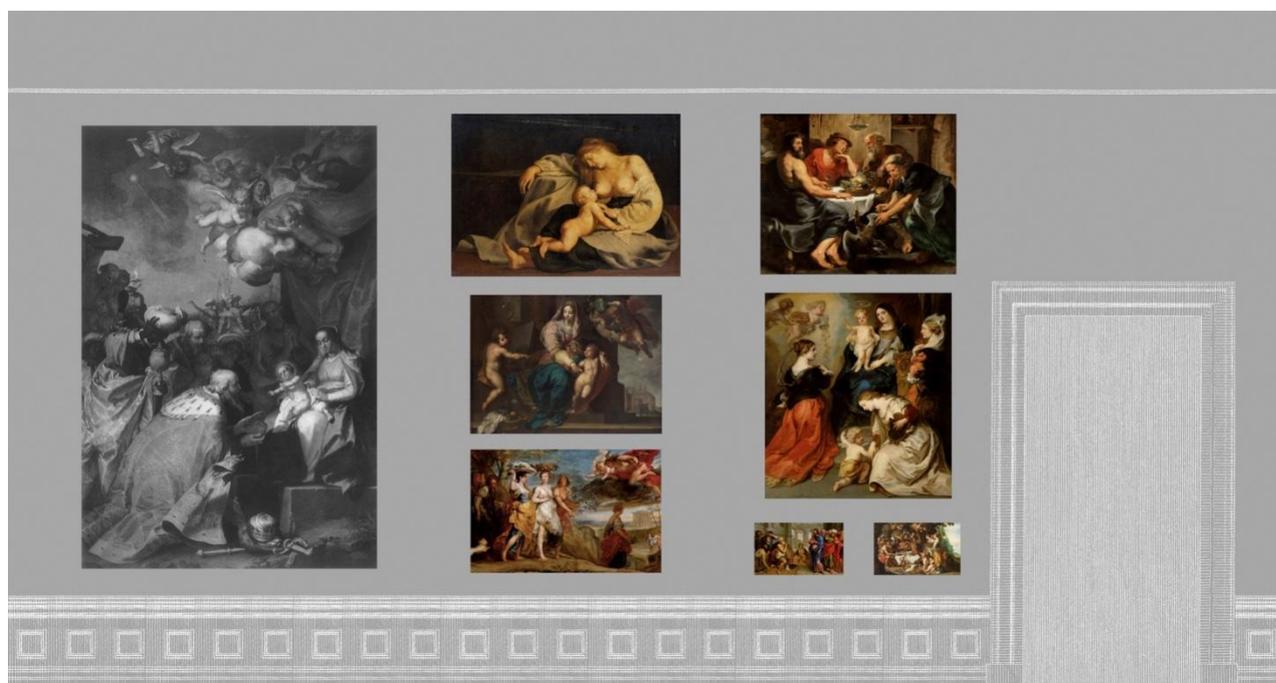
*Siebentes Zimmer. Gemälde Vermischter Italiänischer Meister.
(Fensterwand)*

MECHEL 1783: NIEDERLÄNDISCHE GEMÄLDE



Rekonstruktion 29

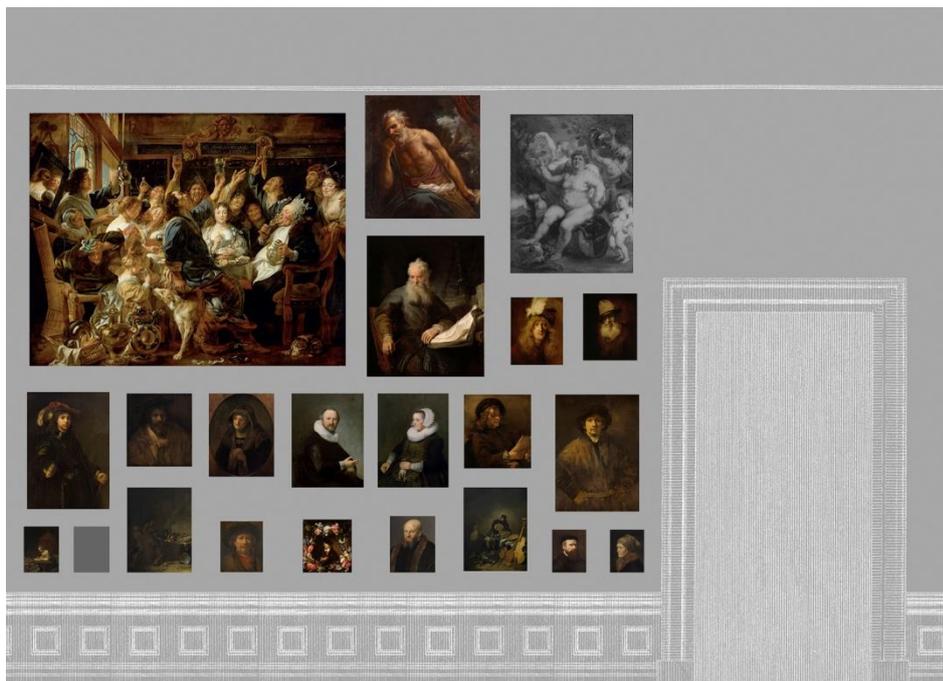
*Erstes Zimmer. Gemälde Niederländischer Meister.
Erste Wand, mit der Eingangs-Thüre.*



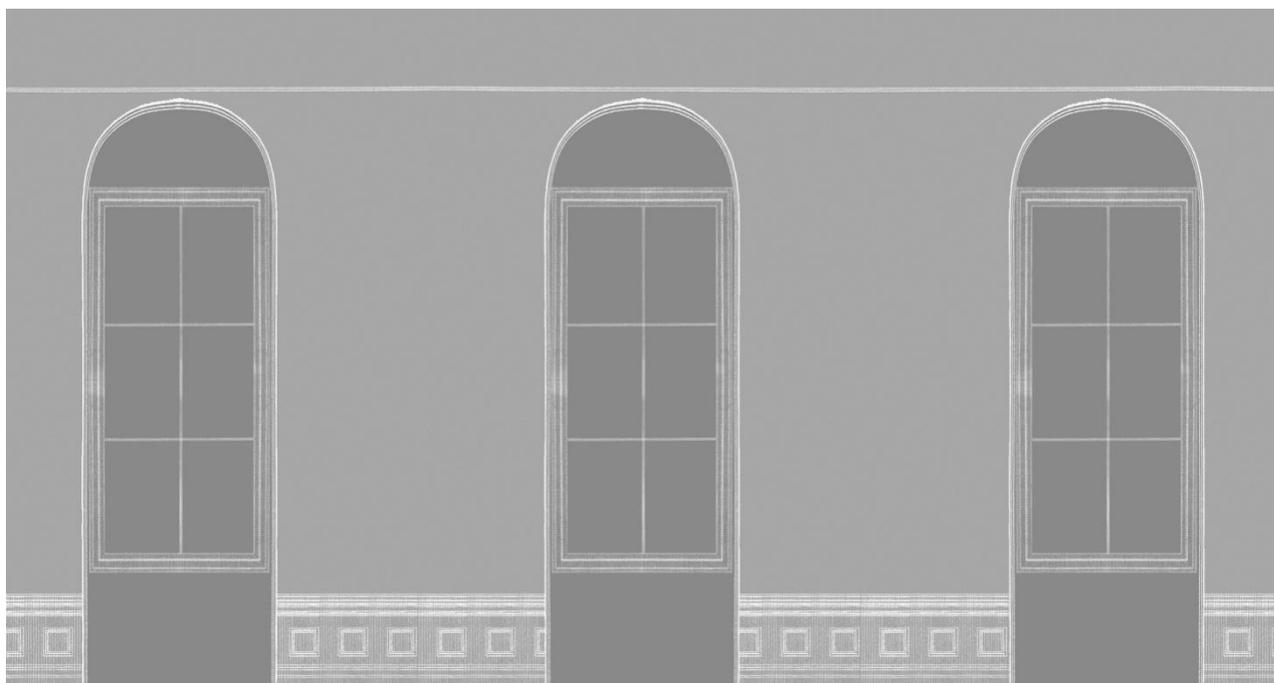
Rekonstruktion 30

*Erstes Zimmer. Gemälde Niederländischer Meister.
Zweyte Wand mit einer Thür zur Rechten.*

MECHEL 1783: NIEDERLÄNDISCHAE GEMÄLDE

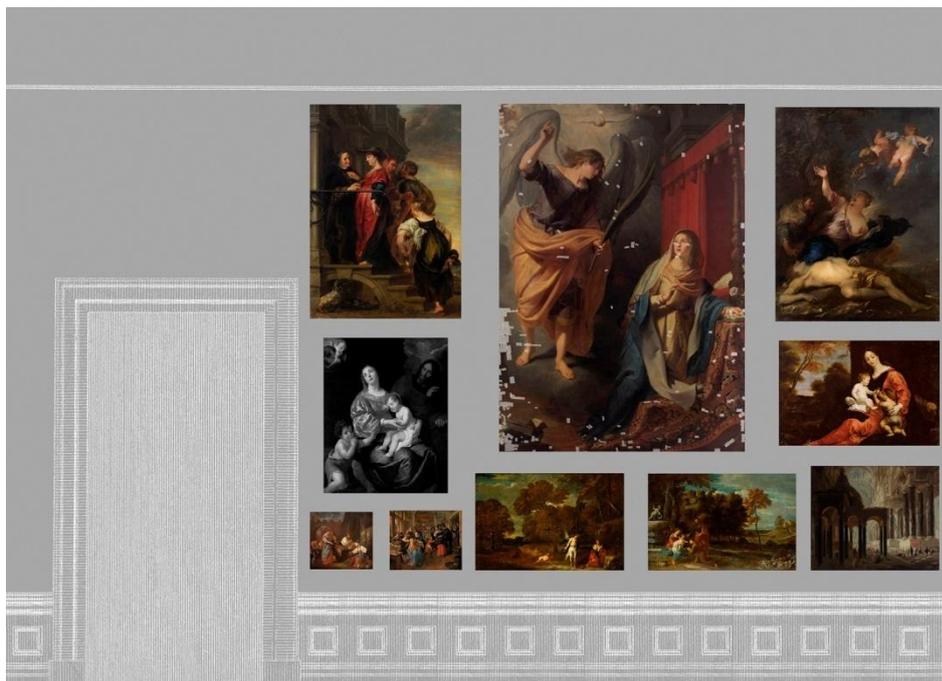


Rekonstruktion 31
 Erstes Zimmer. Gemälde Niederländischer Meister.
 Dritte Wand, mit der Ausgangs-Thüre.



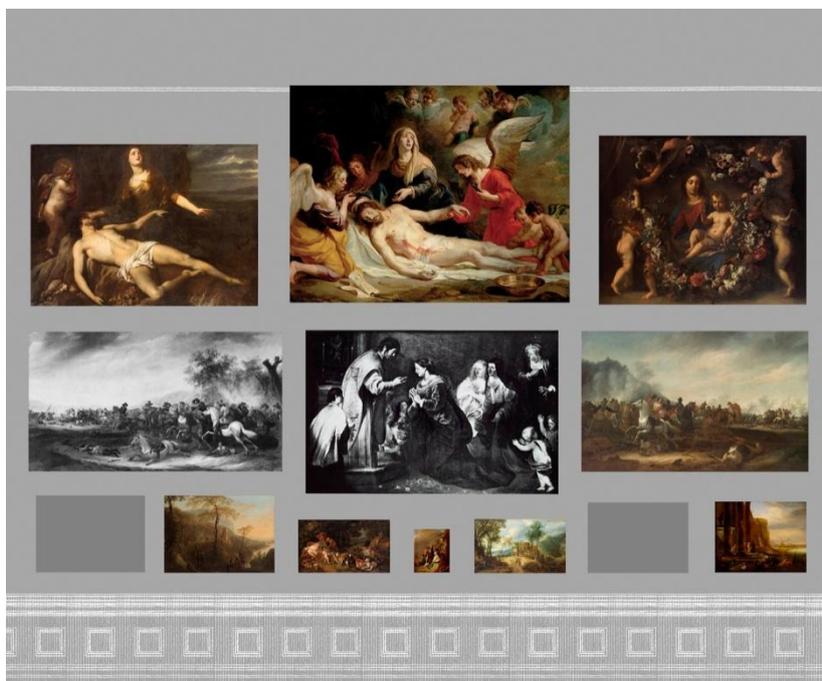
Rekonstruktion 32
 Erstes Zimmer. Gemälde Niederländischer Meister.
 (Fensterwand)

MECHEL 1783: NIEDERLÄNDISCHAE GEMÄLDE



Rekonstruktion 33

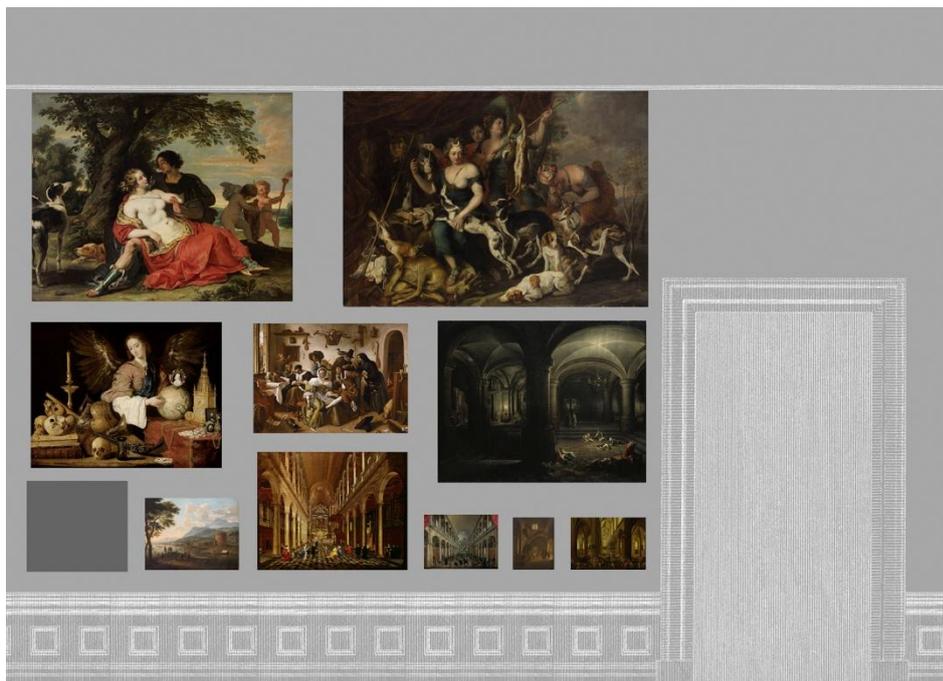
*Zweytes Zimmer. Gemälde, Niederländischer Meister.
Erste Wand, mit der Eingangs-Thüre.*



Rekonstruktion 34

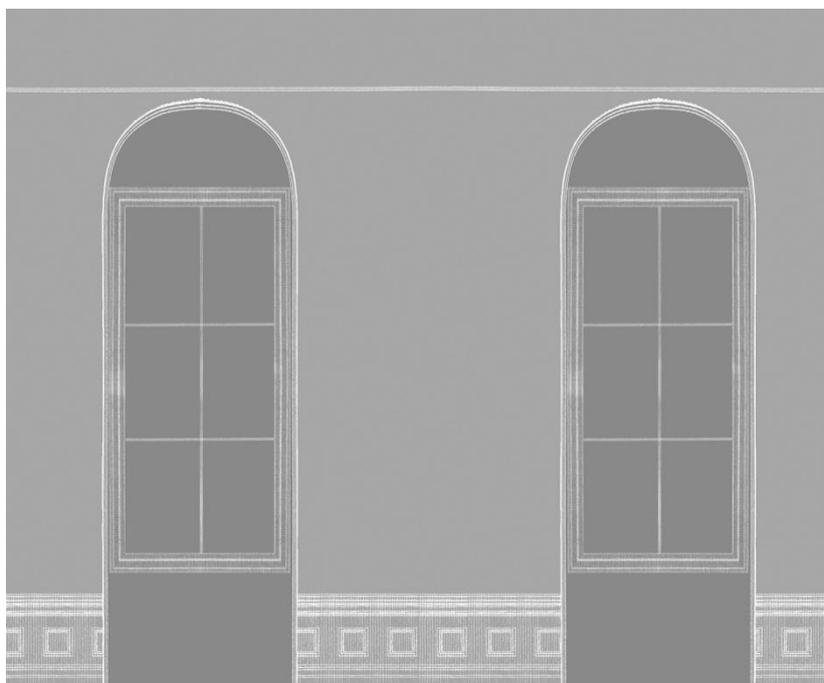
*Zweytes Zimmer. Gemälde, Niederländischer Meister.
Zweyte oder Mittlere Wand.*

MECHEL 1783: NIEDERLÄNDISCHAE GEMÄLDE



Rekonstruktion 35

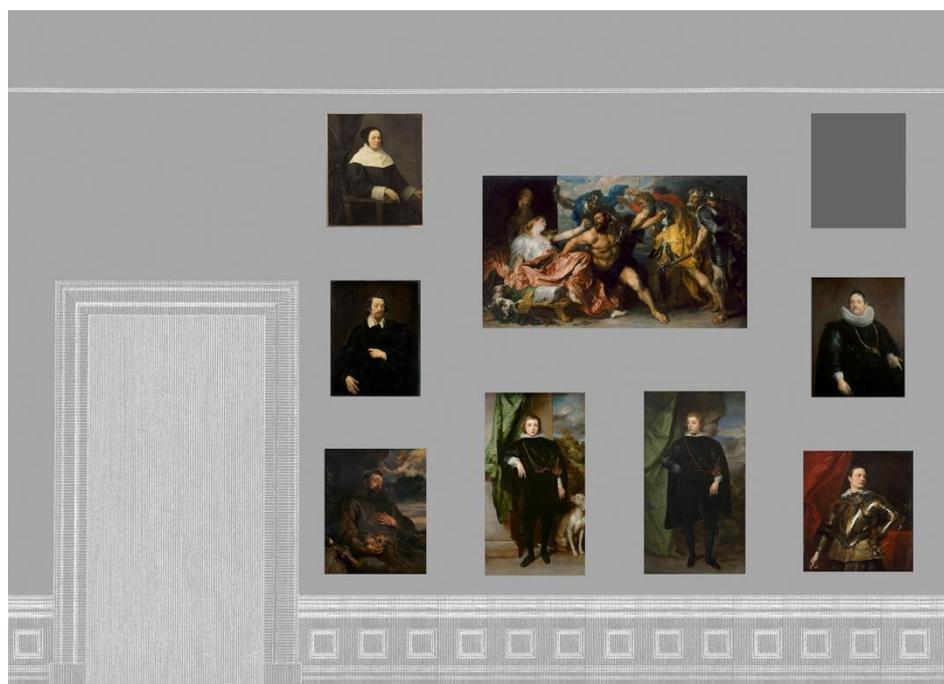
*Zweytes Zimmer. Gemälde, Niederländischer Meister.
Dritte Wand, mit der Ausgangs-Thüre.*



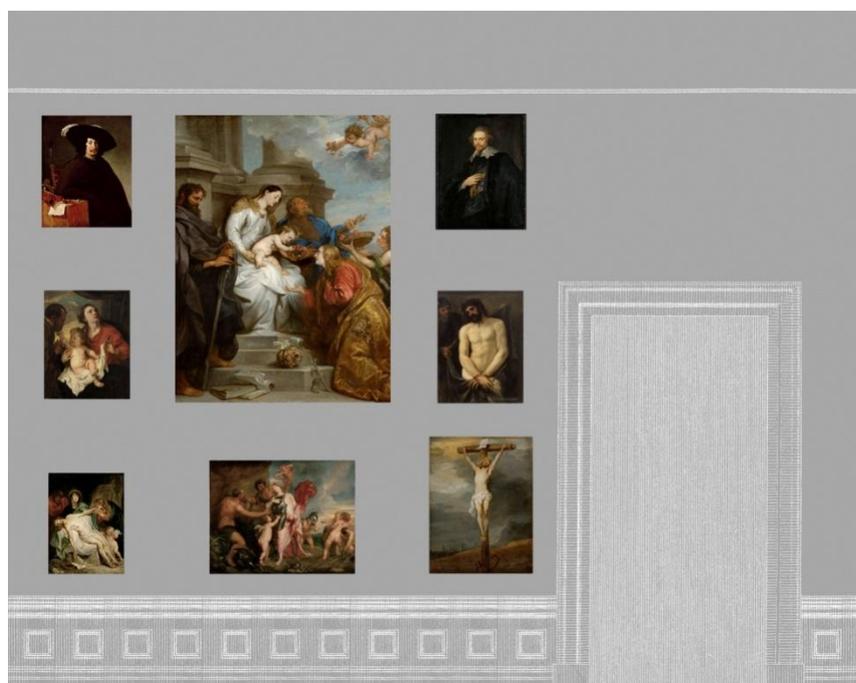
Rekonstruktion 36

*Zweytes Zimmer. Gemälde, Niederländischer Meister.
(Fensterwand)*

MECHEL 1783: NIEDERLÄNDISCHAE GEMÄLDE

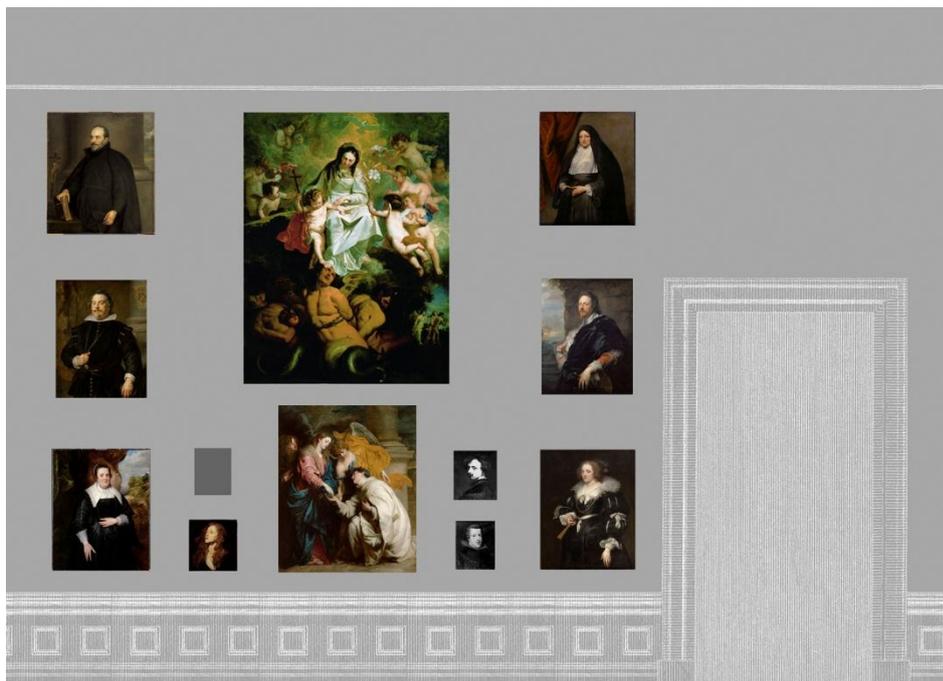


Rekonstruktion 37
*Drittes Zimmer. Gemälde von Van Dyck.
 Erste Wand, mit der Eingangs-Thüre.*



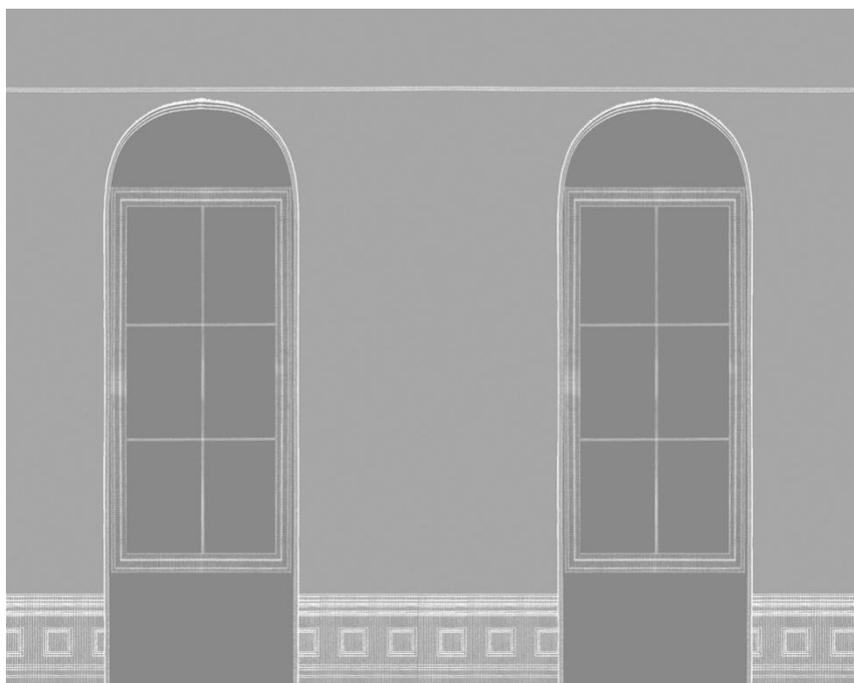
Rekonstruktion 38
*Drittes Zimmer. Gemälde von Van Dyck.
 Zweyte Wand, mit einer Thüre zur Rechten.*

MECHEL 1783: NIEDERLÄNDISCHAE GEMÄLDE



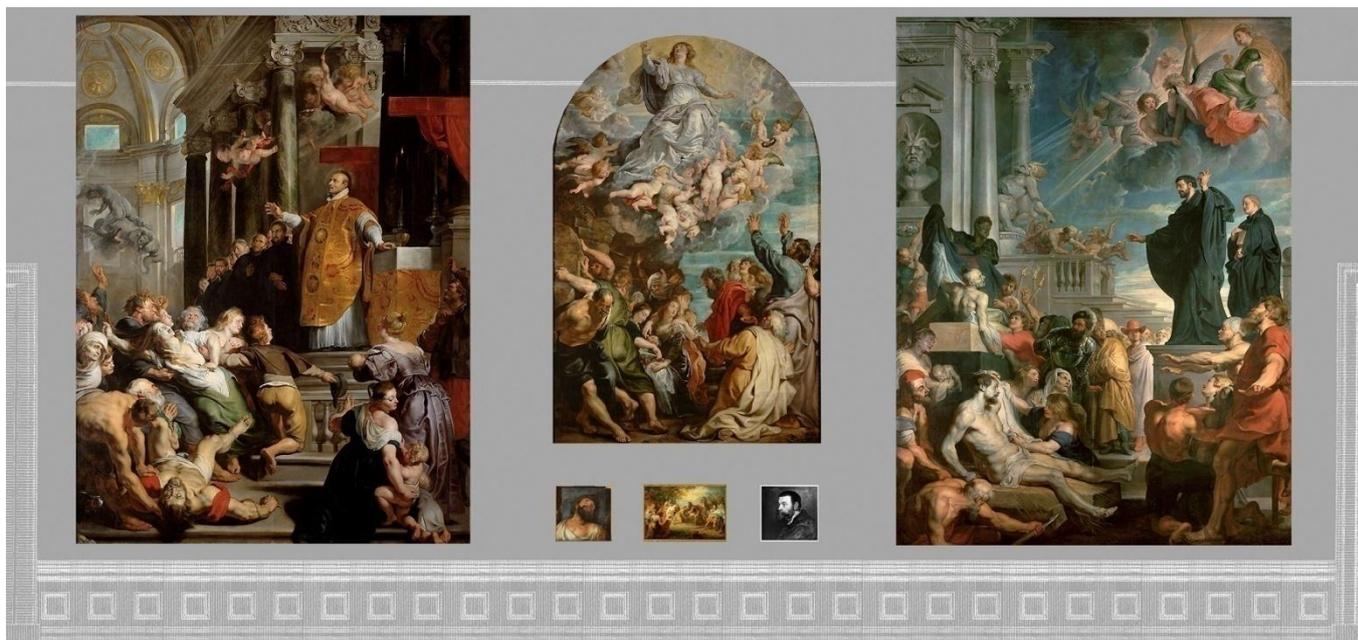
Rekonstruktion 39

*Drittes Zimmer. Gemälde von Van Dyck.
Dritte Wand mit der Ausgangs-Thüre.*



Rekonstruktion 40

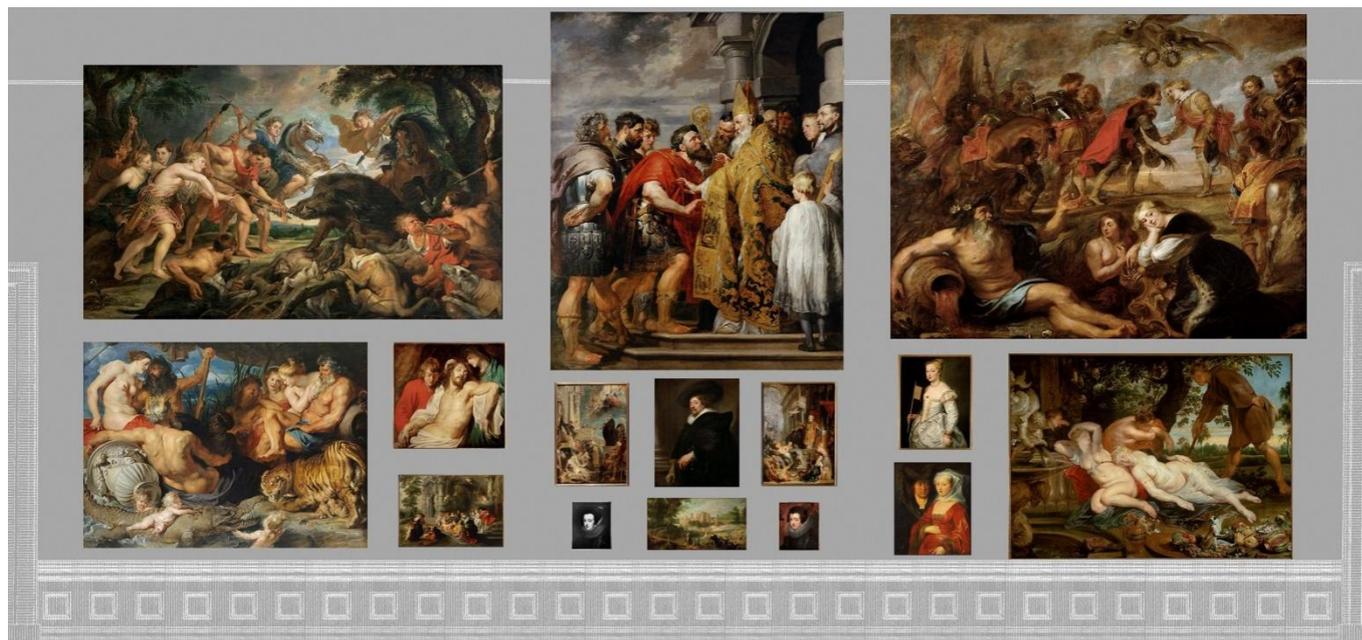
*Drittes Zimmer. Gemälde von Van Dyck.
(Fensterwand)*

MECHEL 1783: NIEDERLÄNDISCHAE GEMÄLDE**Rekonstruktion 41**

Viertes Zimmer oder Rubens Saal.

Erste Wand, mit der Ein- und Ausgangs-Thüre.

MECHEL 1783: NIEDERLÄNDISCHAE GEMÄLDE

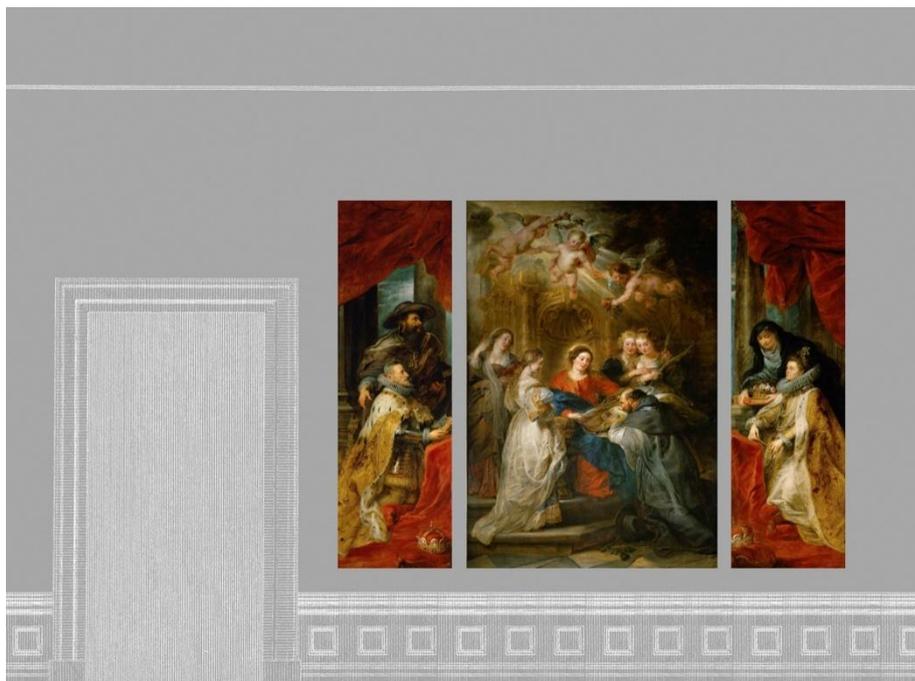


Rekonstruktion 42

Viertes Zimmer oder Rubens Saal.

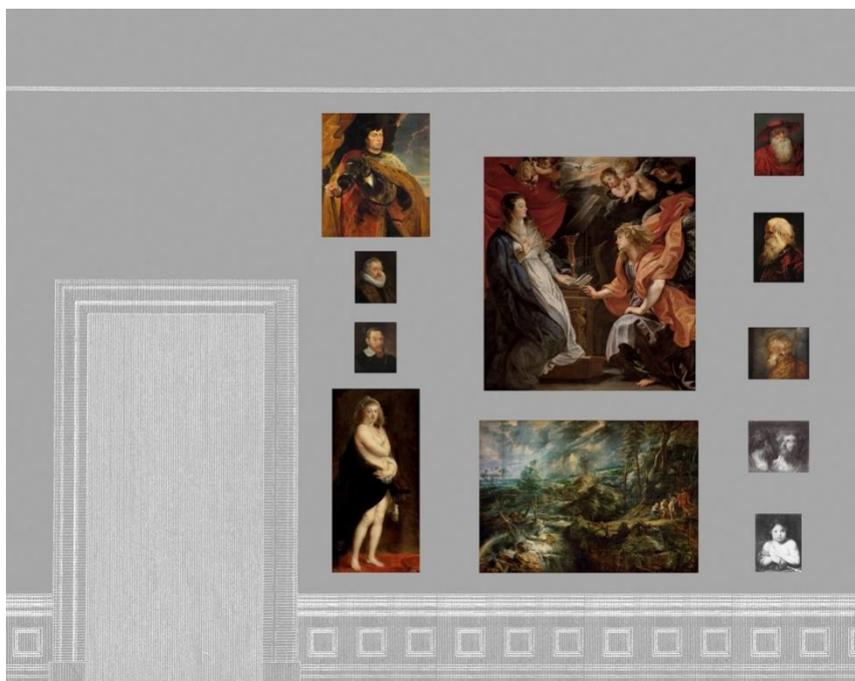
Zweyte Wand, auf der Seite der zwey Eckkabinetten.

MECHEL 1783: NIEDERLÄNDISCHAE GEMÄLDE



Rekonstruktion 43

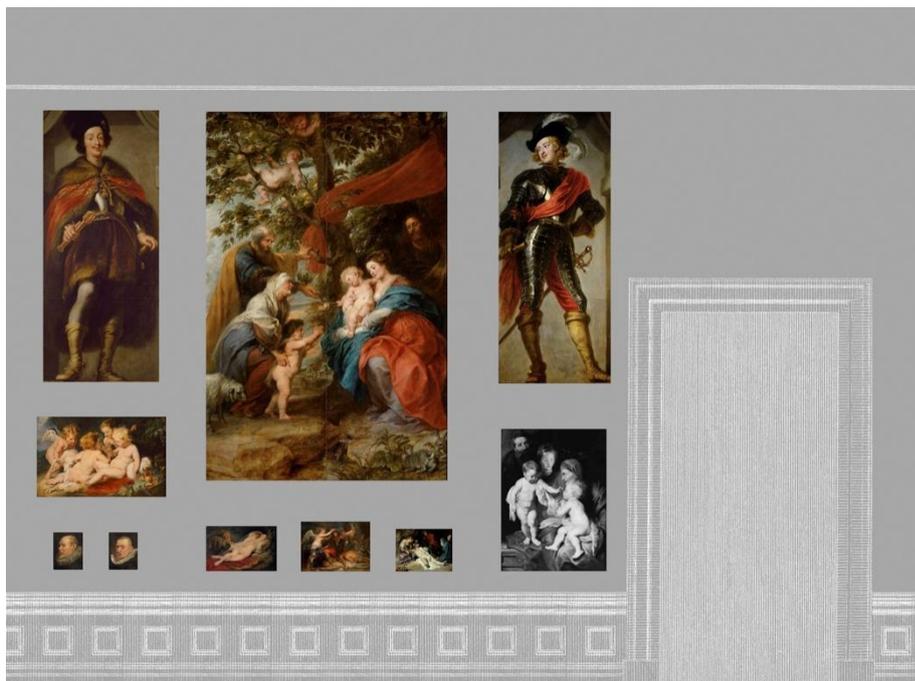
*Fünftes Zimmer. Mit Gemälden von Rubens.
Erste Wand, mit der Eingangs-Thüre.*



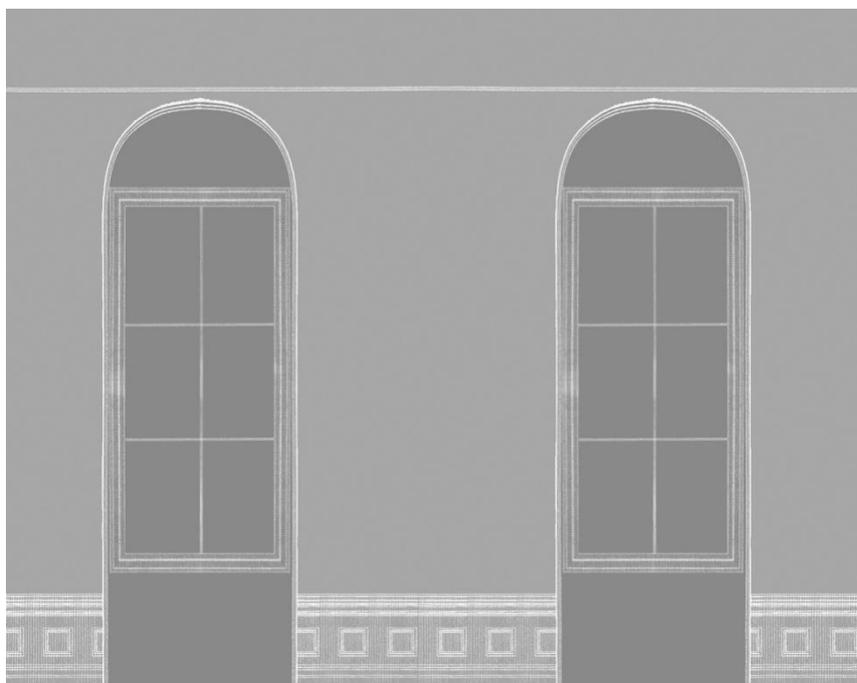
Rekonstruktion 44

*Fünftes Zimmer. Mit Gemälden von Rubens.
Zweyte Wand mit einer Thüre zur Linken.*

MECHEL 1783: NIEDERLÄNDISCHAE GEMÄLDE

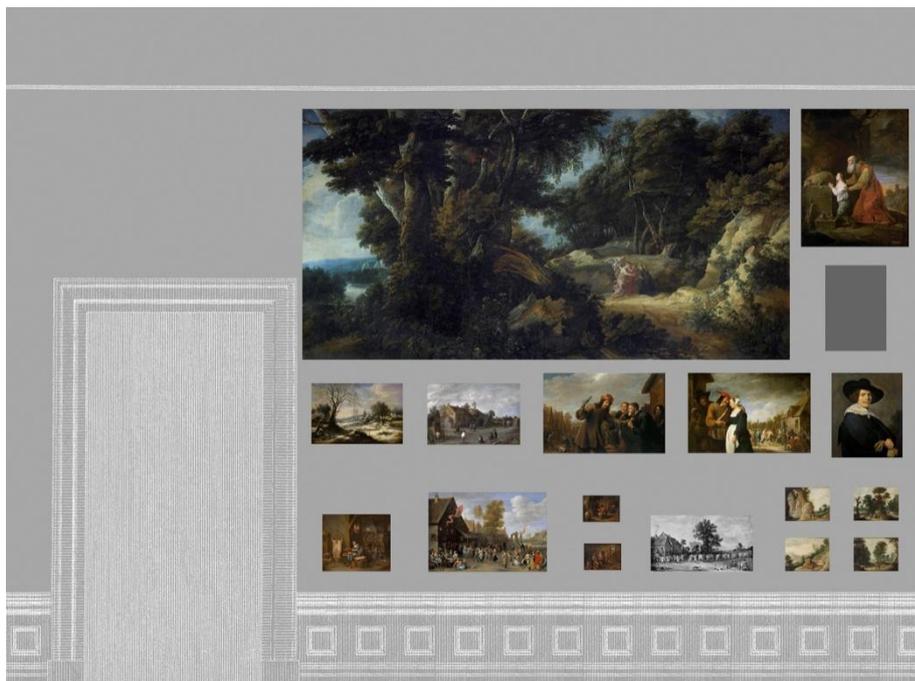


Rekonstruktion 45
*Fünftes Zimmer. Mit Gemälden von Rubens.
 Dritte Wand mit der Ausgangs-Thüre.*



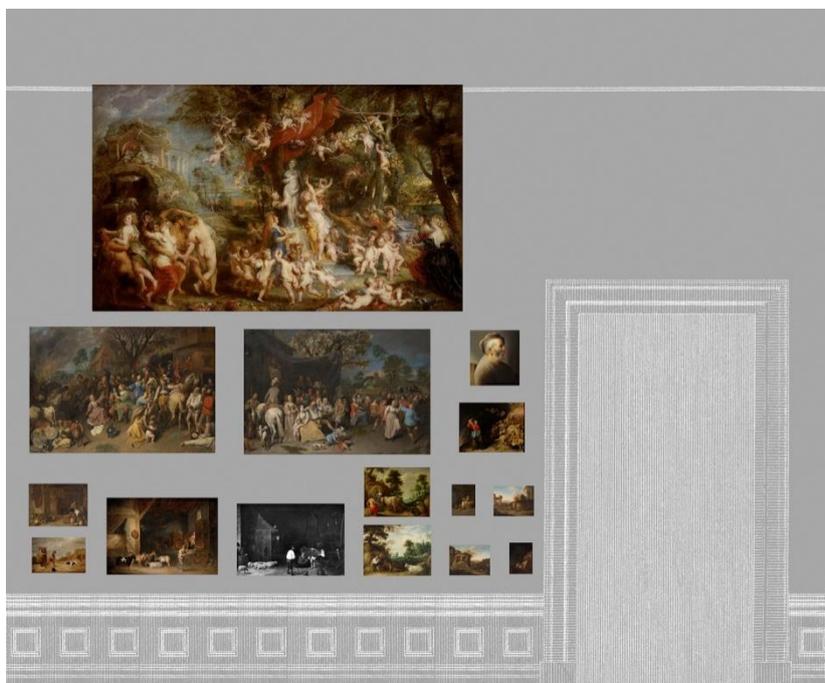
Rekonstruktion 46
*Fünftes Zimmer. Mit Gemälden von Rubens.
 (Fensterwand)*

MECHEL 1783: NIEDERLÄNDISCHAE GEMÄLDE



Rekonstruktion 47

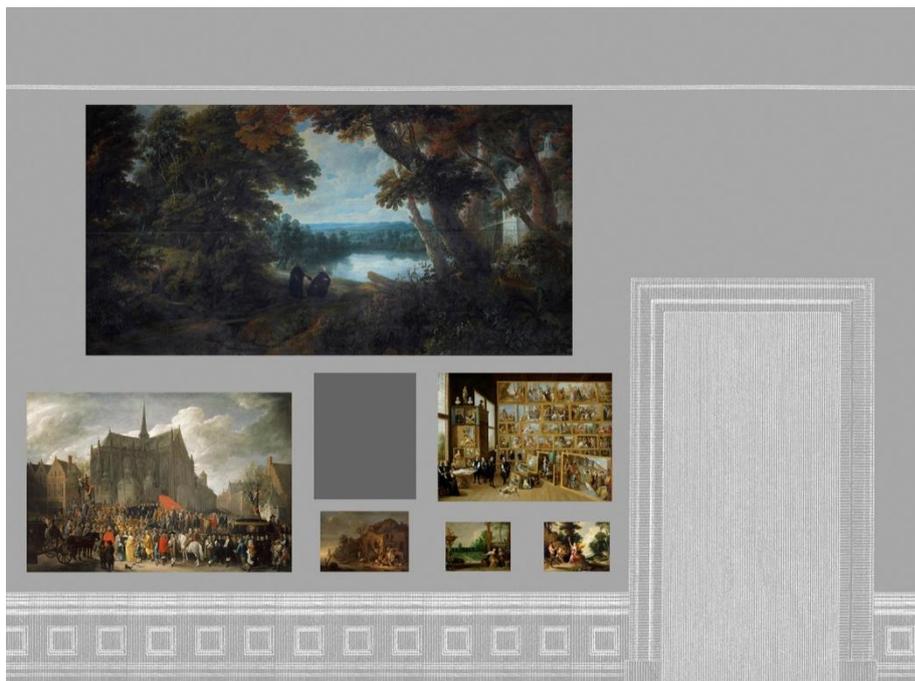
*Sechstes Zimmer. Gemälde, meist Von Teniers.
Erste Wand, mit der Eingangs-Thüre.*



Rekonstruktion 48

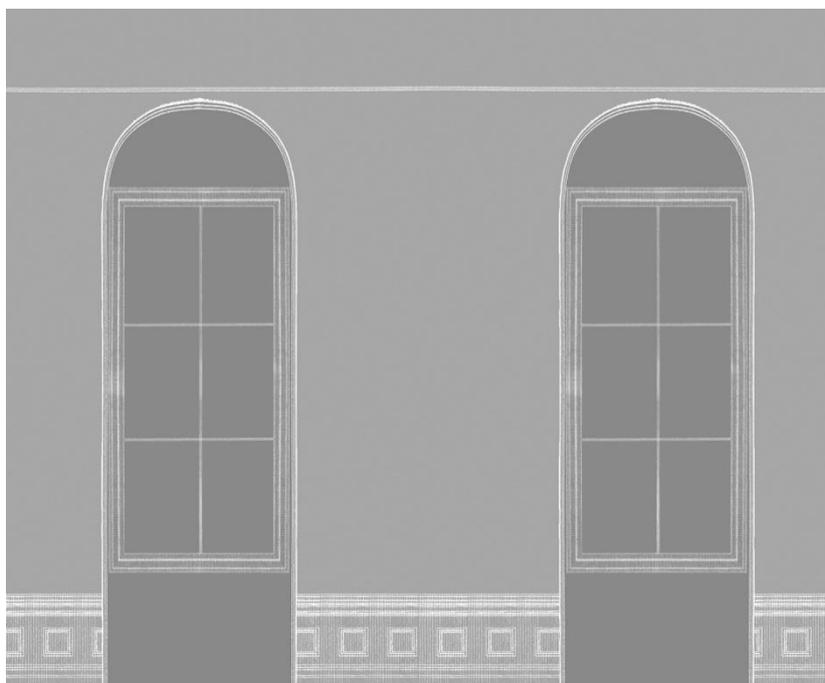
*Sechstes Zimmer. Gemälde, meist Von Teniers.
Zweyte Wand, mit einer Thüre zur Rechten.*

MECHEL 1783: NIEDERLÄNDISCHAE GEMÄLDE



Rekonstruktion 49

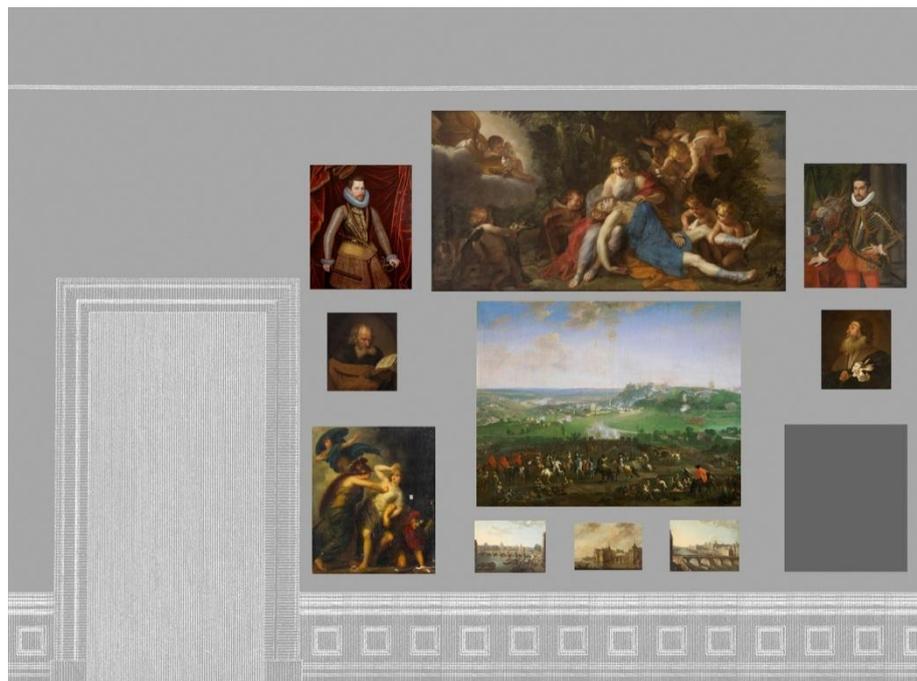
*Sechstes Zimmer. Gemälde, meist Von Teniers.
Dritte Wand mit der Ausgangs-Thüre.*



Rekonstruktion 50

*Sechstes Zimmer. Gemälde, meist Von Teniers.
(Fensterwand)*

MECHEL 1783: NIEDERLÄNDISCHAE GEMÄLDE



Rekonstruktion 51

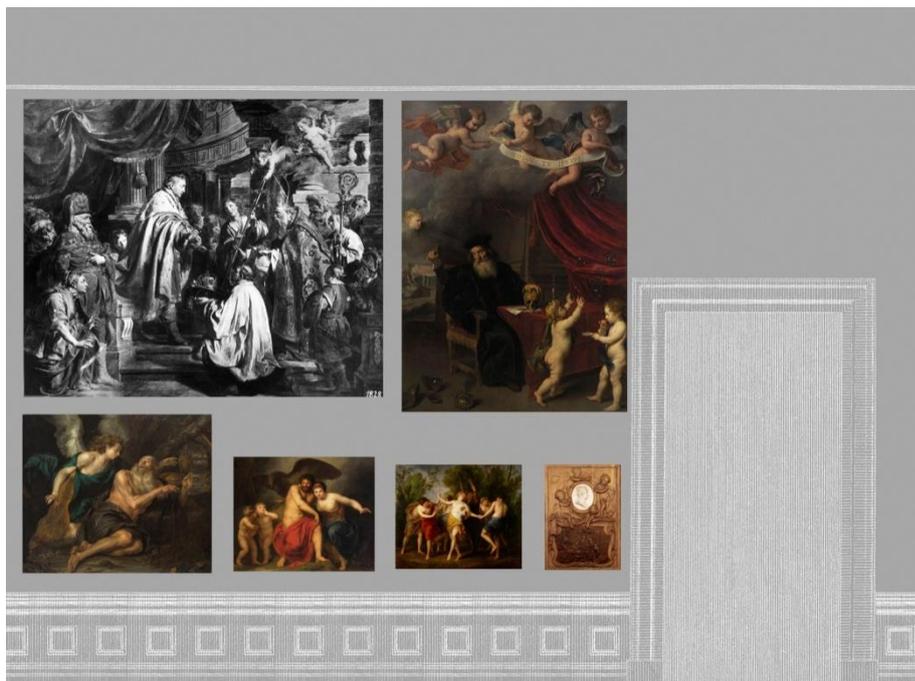
*Siebentes Zimmer. Gemälde, meist neuer Niederländischer Meister.
Erste Wand, mit der Eingangs-Thüre.*



Rekonstruktion 52

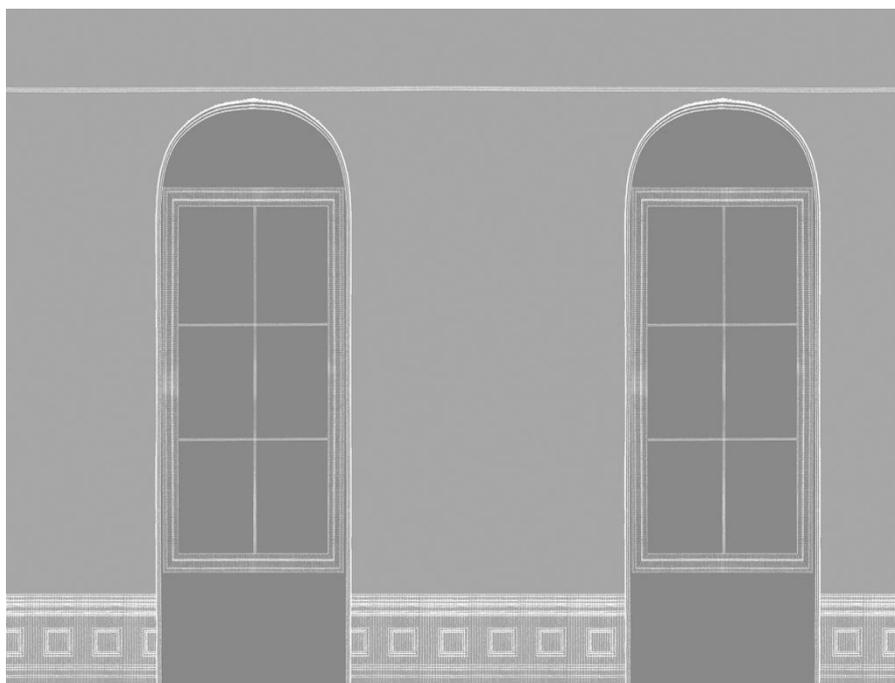
*Siebentes Zimmer. Gemälde, meist neuer Niederländischer Meister.
Zweyte Wand mit einer Thüre zur Linken.*

MECHEL 1783: NIEDERLÄNDISCHE GEMÄLDE



Rekonstruktion 53

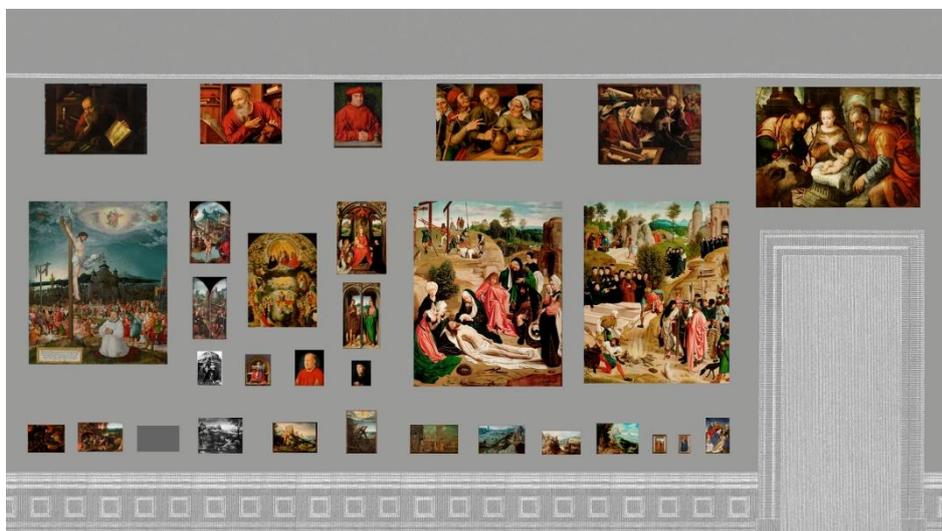
*Siebentes Zimmer. Gemälde, meist neuer Niederländischer Meister.
Dritte Wand mit der Ausgangs-Thüre.*



Rekonstruktion 54

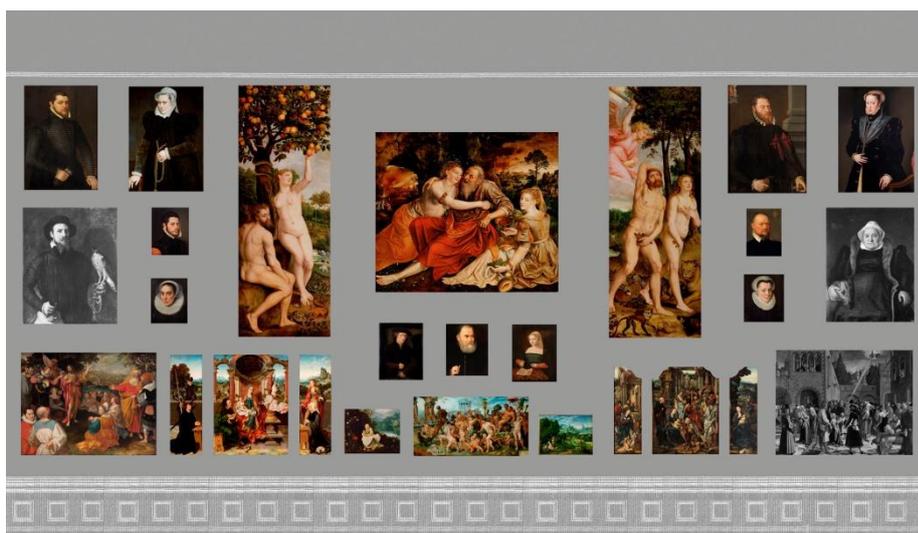
*Siebentes Zimmer. Gemälde, meist neuer Niederländischer Meister.
(Fensterwand)*

MECHEL 1783: GEMÄLDE ALTER NIEDERLÄNDISCHER MEISTER



Rekonstruktion 55

*Erstes Zimmer. Gemälde der ersten Niederländischen Meister.
Erste Wand, mit der Eingangs-Thüre.*



Rekonstruktion 56

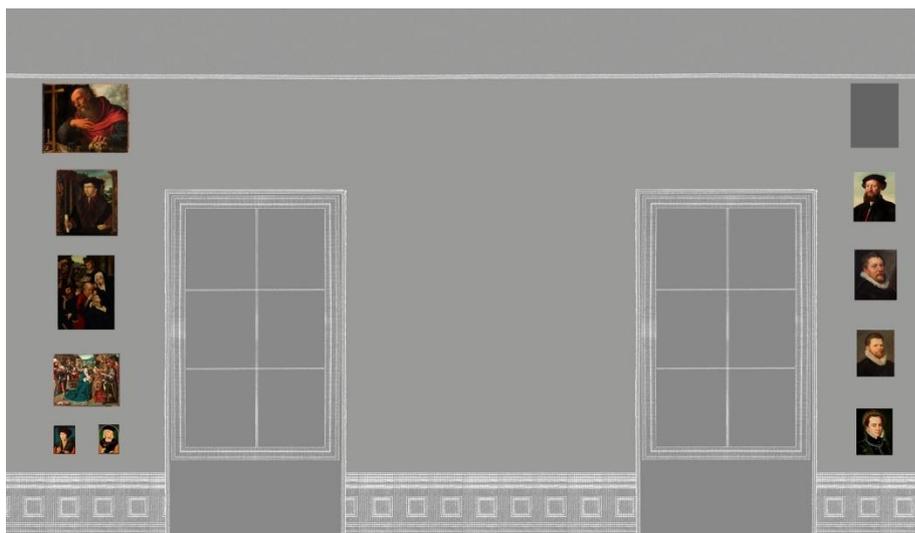
*Erstes Zimmer. Gemälde der ersten Niederländischen Meister.
Zweyte oder Mittlere Wand.*

MECHEL 1783: GEMÄLDE ALTER NIEDERLÄNDISCHER MEISTER



Rekonstruktion 57

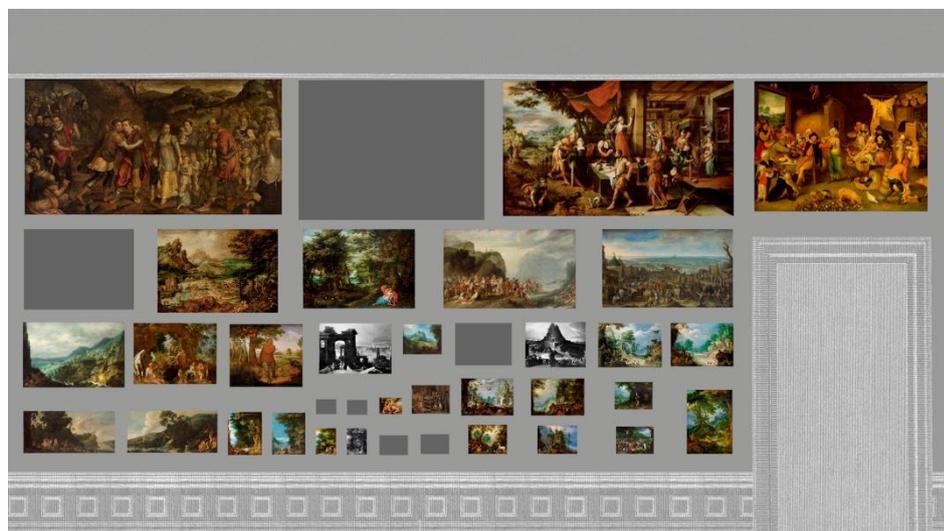
*Erstes Zimmer. Gemälde der ersten Niederländischen Meister.
Dritte Wand, dem Eingange gegenüber.*



Rekonstruktion 58

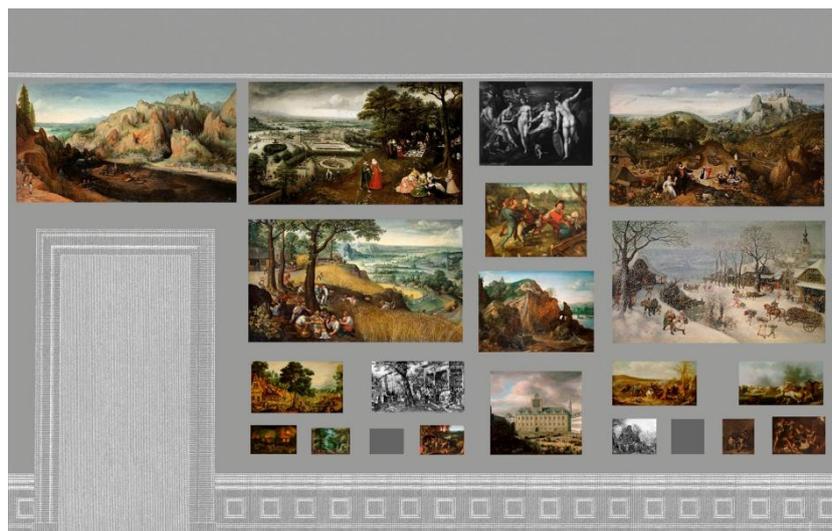
*Erstes Zimmer. Gemälde der ersten Niederländischen Meister.
In dem Fenster-Pfeiler neben der Eingangsthüre. In dem Fenster-Pfeiler
neben der Ausgangsthüre.*

MECHEL 1783: GEMÄLDE ALTER NIEDERLÄNDISCHER MEISTER



Rekonstruktion 59

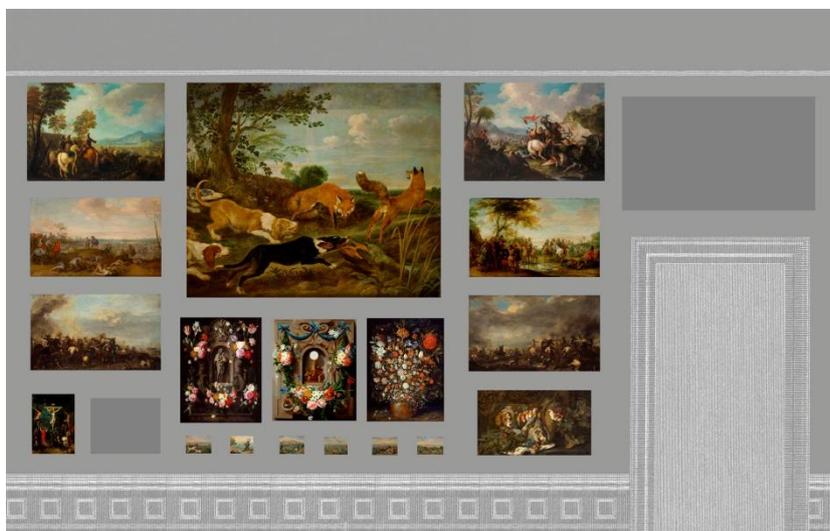
*Zweytes Zimmer. Gemälde der Alten Niederländischen Meister.
Erste Wand, mit der Eingangs-Thüre.*



Rekonstruktion 60

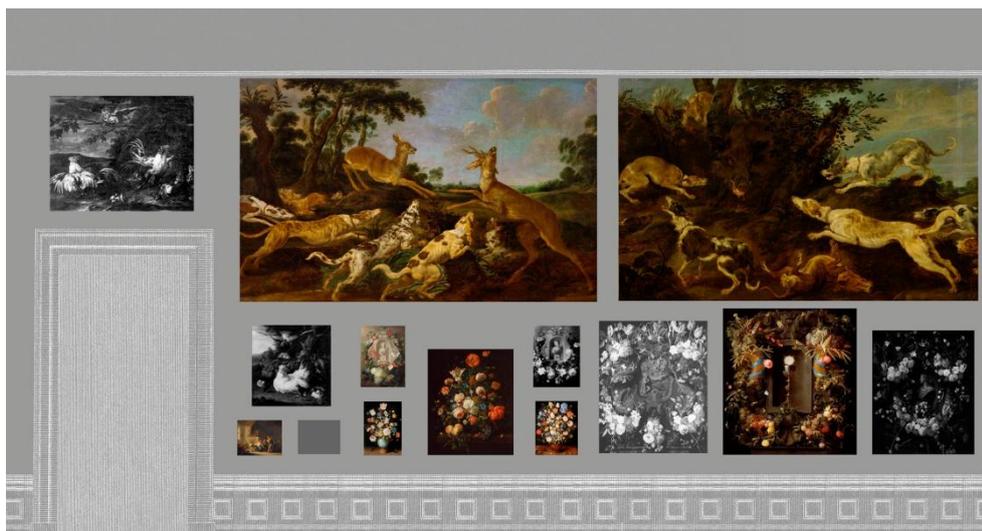
*Zweytes Zimmer. Gemälde der Alten Niederländischen Meister.
Zweyte Wand, mit der Ausgangs-Thüre.*

MECHEL 1783: GEMÄLDE ALTER NIEDERLÄNDISCHER MEISTER



Rekonstruktion 63

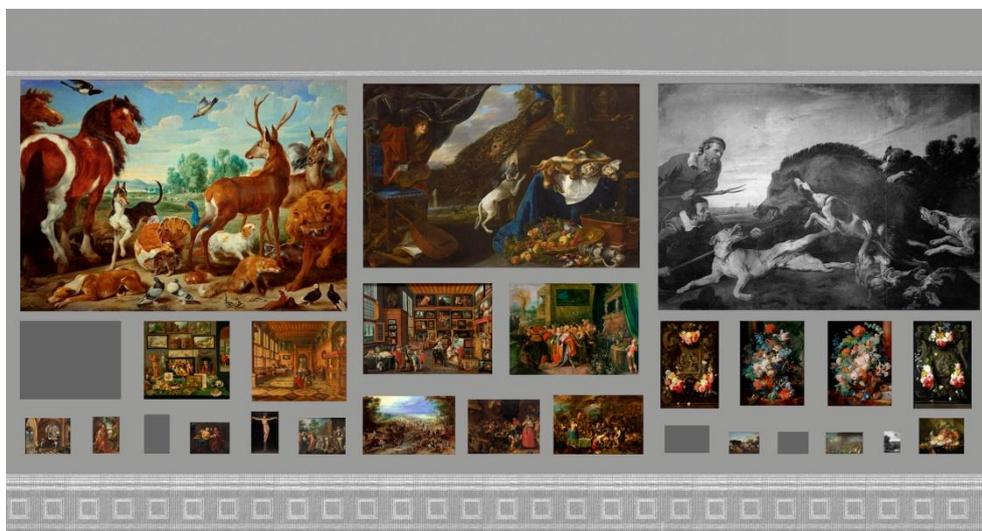
*Drittes Zimmer. Gemälde Niederländischer Meister.
Erste Wand, mit der Eingangs-Thüre.*



Rekonstruktion 64

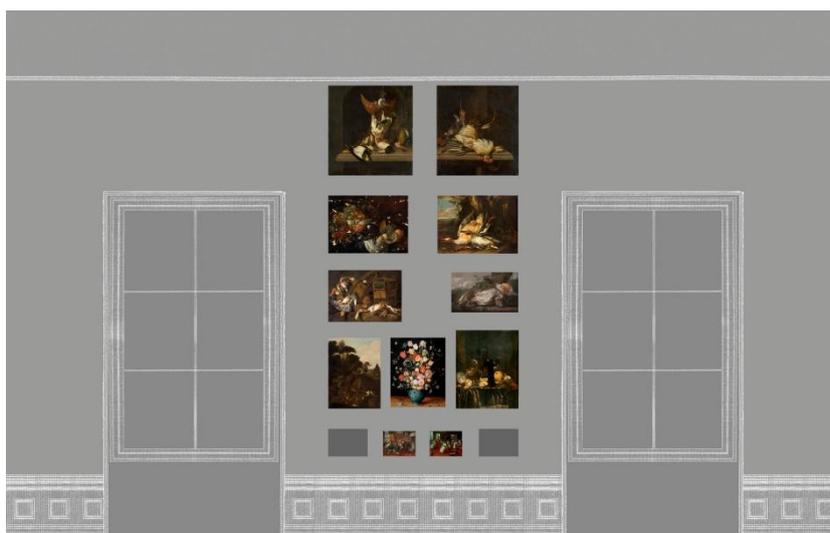
*Drittes Zimmer. Gemälde Niederländischer Meister.
Zweyte Wand, mit der Ausgangs-Thüre.*

MECHEL 1783: GEMÄLDE ALTER NIEDERLÄNDISCHER MEISTER



Rekonstruktion 65

*Drittes Zimmer. Gemälde Niederländischer Meister.
Dritte Wand, zur Linken des Eingangs.*



Rekonstruktion 66

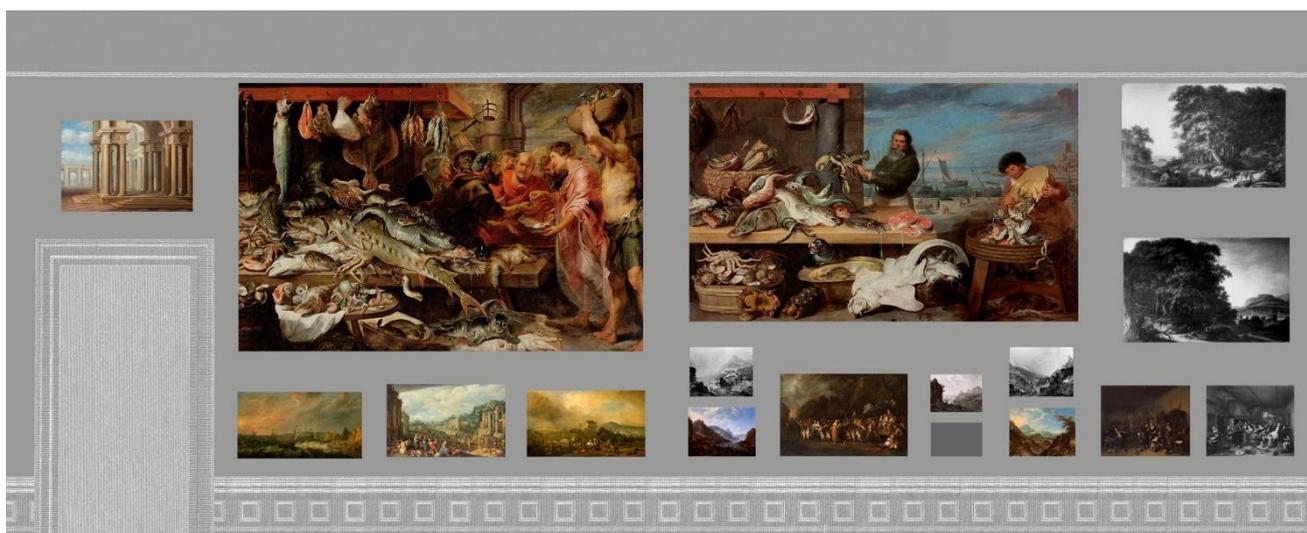
*Drittes Zimmer. Gemälde Niederländischer Meister.
An dem Fenster-Pfeilern.*

MECHEL 1783: GEMÄLDE ALTER NIEDERLÄNDISCHER MEISTER



Rekonstruktion 67

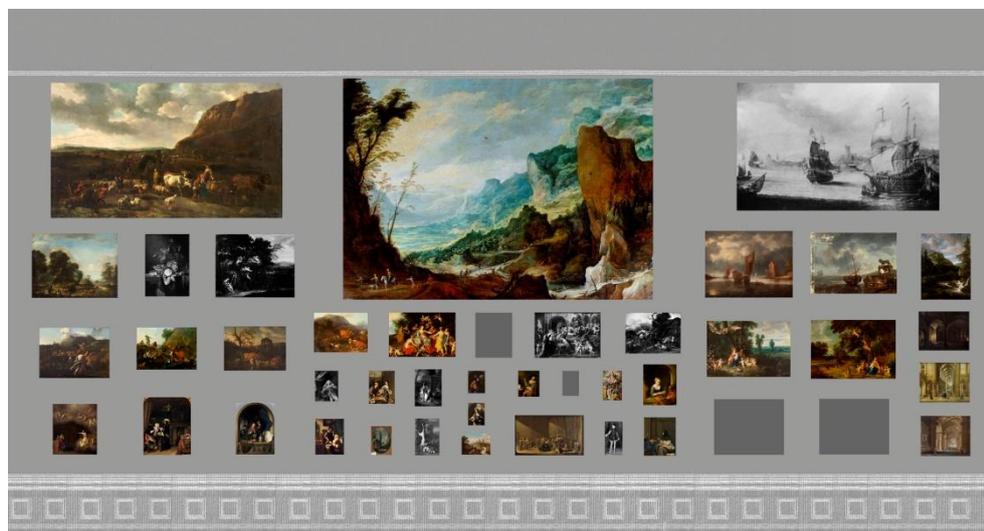
*Viertes Zimmer. Gemälde Niederländischer Meister.
Erste Wand, mit der Eingangs-Thüre.*



Rekonstruktion 68

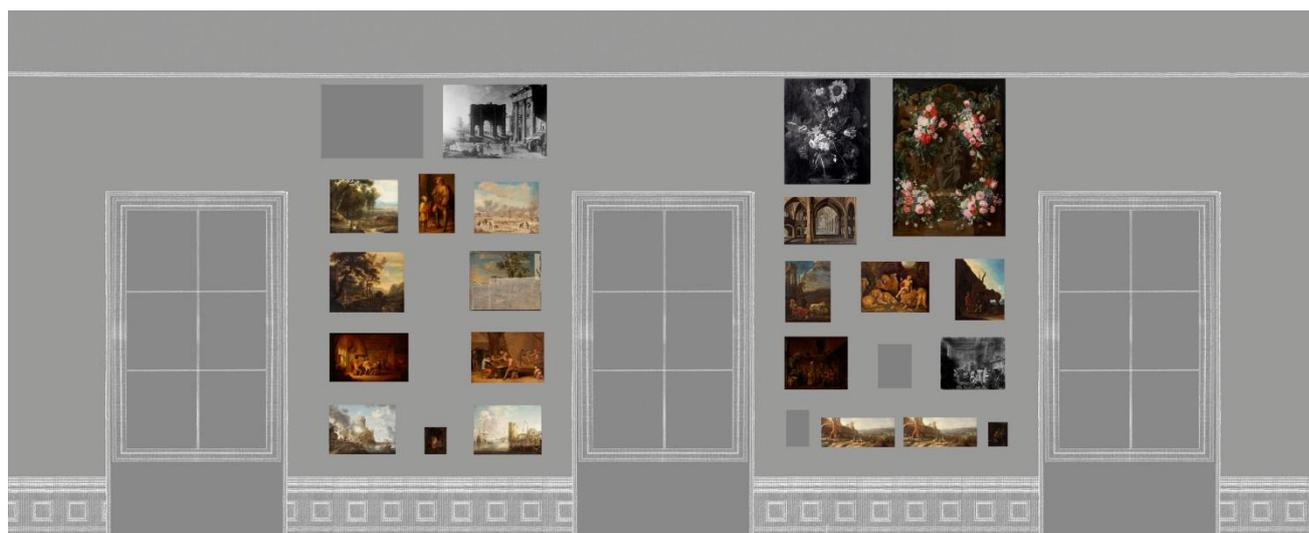
*Viertes Zimmer. Gemälde Niederländischer Meister.
Zweyte Wand, mit der Ausgangs-Thüre.*

MECHEL 1783: GEMÄLDE ALTER NIEDERLÄNDISCHER MEISTER



Rekonstruktion 69

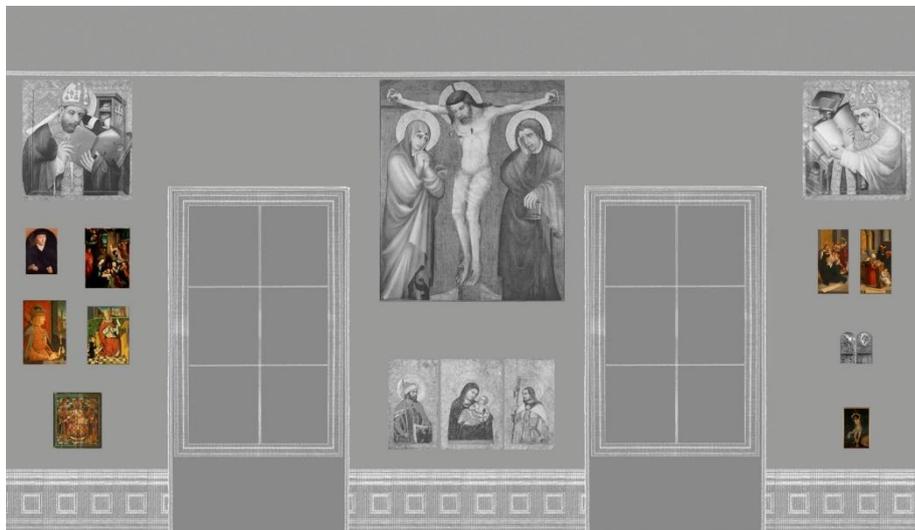
*Viertes Zimmer. Gemälde Niederländischer Meister.
Dritte Wand, dem Eingang gegenüber.*



Rekonstruktion 70

*Viertes Zimmer. Gemälde Niederländischer Meister.
An den Fenster-Pfeilern.*

MECHEL 1783: GEMÄLDE TEUTSCHER MEISTER



Rekonstruktion 71

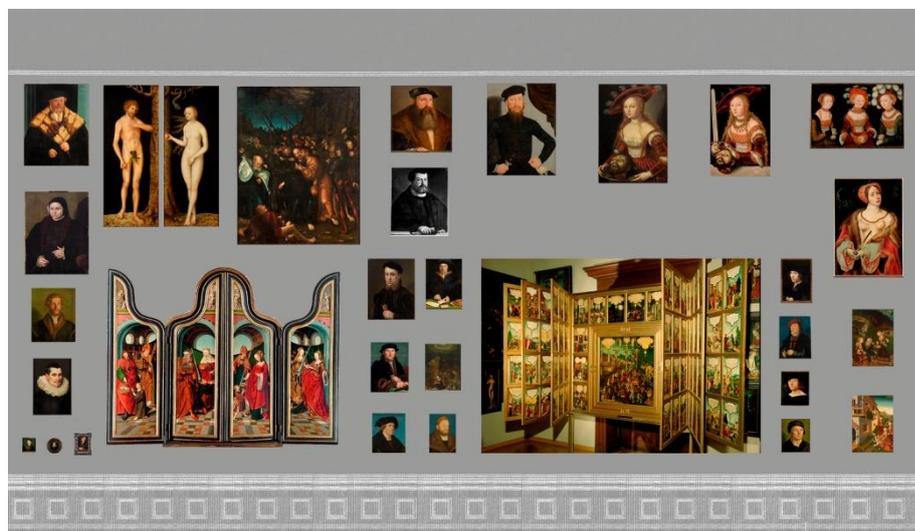
*Erstes Zimmer. Gemälde der ältesten Teutschen Meister.
An den Fenster-Pfeilern.*



Rekonstruktion 72

*Erstes Zimmer. Gemälde der ältesten Teutschen Meister.
Erste Wand, mit der Eingang-Thüre.*

MECHEL 1783: GEMÄLDE TEUTSCHER MEISTER



Rekonstruktion 73

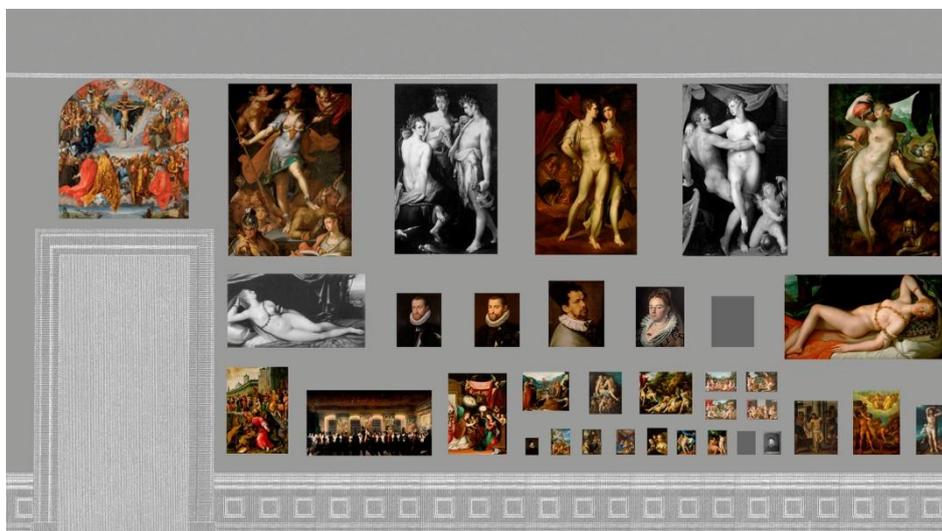
*Erstes Zimmer. Gemälde der ältesten Teutschen Meister.
Zweyte oder Mittlere Wand.*



Rekonstruktion 74

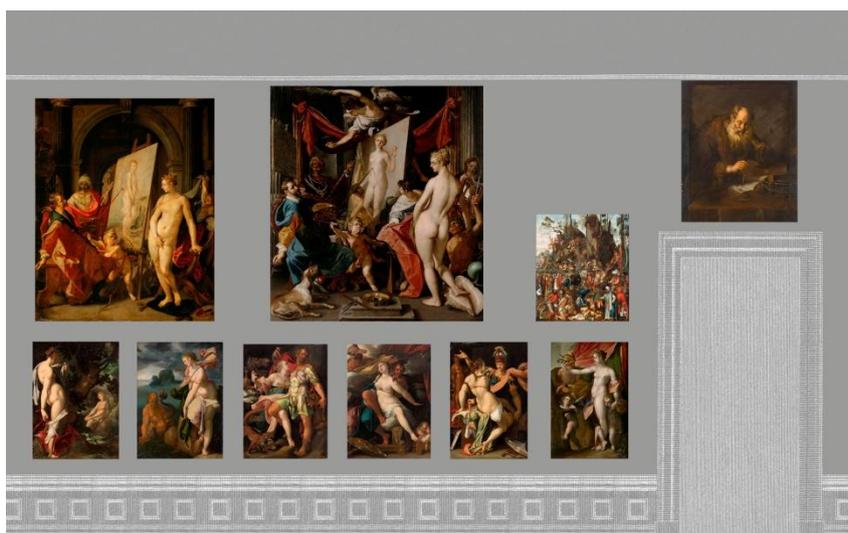
*Erstes Zimmer. Gemälde der ältesten Teutschen Meister.
Dritte Wand, mit der Ausgangs-Thüre.*

MECHEL 1783: GEMÄLDE TEUTSCHER MEISTER



Rekonstruktion 75

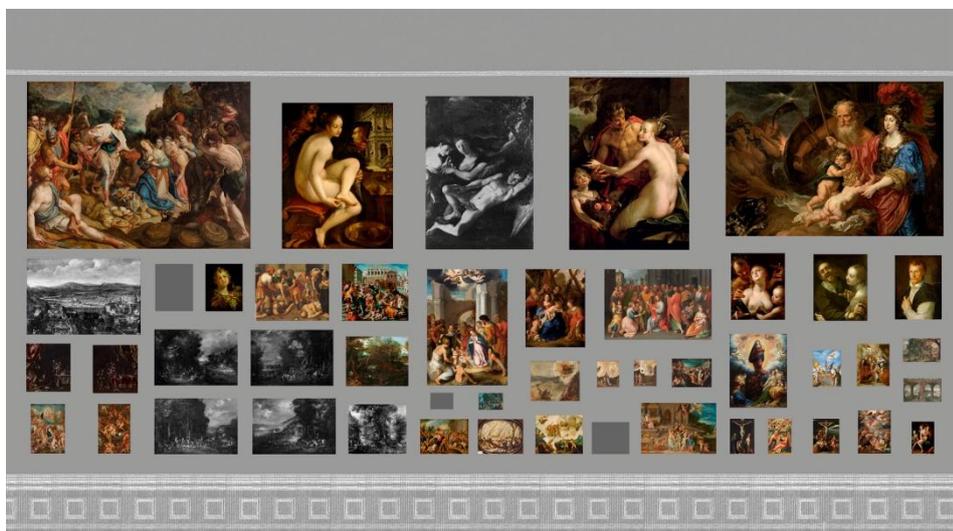
*Zweytes Zimmer. Gemälde alter Teutscher Meister.
Erste Wand, mit der Eingang-Thüre.*



Rekonstruktion 76

*Zweytes Zimmer. Gemälde alter Teutscher Meister.
Zweyte Wand, mit der Ausgang-Thüre.*

MECHEL 1783: GEMÄLDE TEUTSCHER MEISTER



Rekonstruktion 77

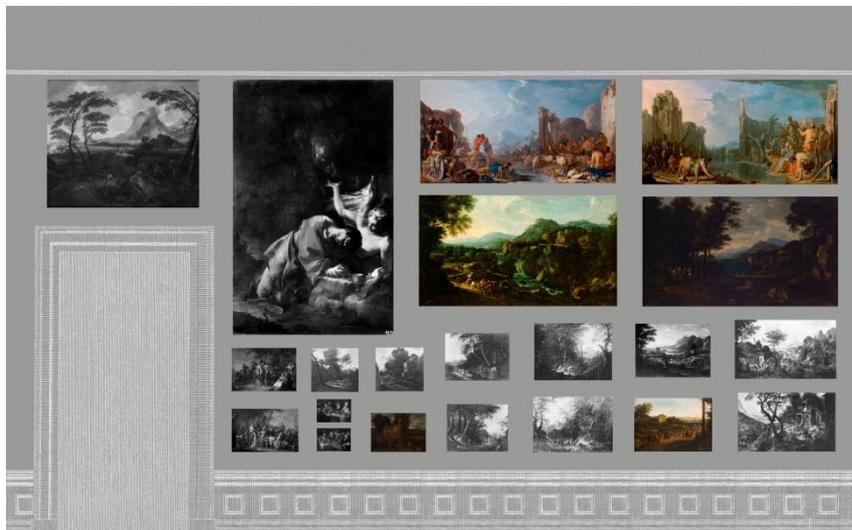
*Zweytes Zimmer. Gemälde alter Teutscher Meister.
Dritte Wand, dem Eingang gegenüber.*



Rekonstruktion 78

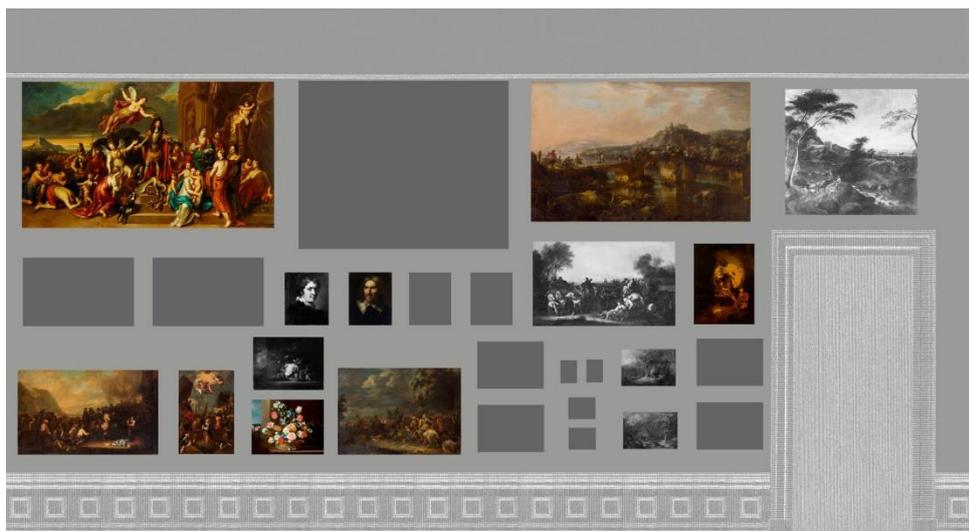
*Zweytes Zimmer. Gemälde alter Teutscher Meister.
(Fensterwand)*

MECHEL 1783: GEMÄLDE TEUTSCHER MEISTER



Rekonstruktion 79

*Drittes Zimmer. Gemälde Teutscher Meister.
Erste Wand, mit der Eingangs-Thüre.*



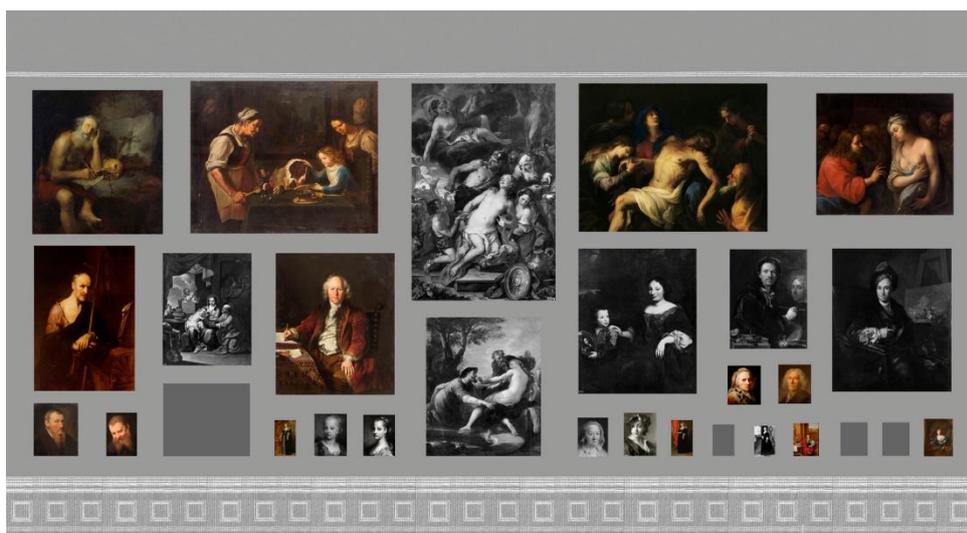
Rekonstruktion 80

*Drittes Zimmer. Gemälde Teutscher Meister.
Zweyte Wand, mit der Ausgangs-Thüre.*

MECHEL 1783: GEMÄLDE TEUTSCHER MEISTER

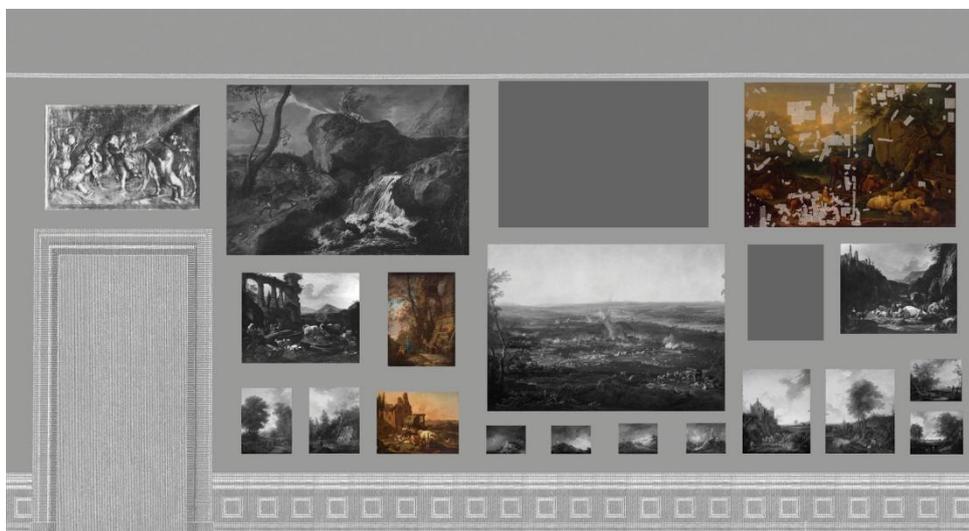


Rekonstruktion 81
*Drittes Zimmer. Gemälde Teutscher Meister.
 An den Fenster-Pfeilern.*



Rekonstruktion 82
*Drittes Zimmer. Gemälde Teutscher Meister.
 Dritte Wand, Rechter Hand des Eingangs.*

MECHEL 1783: GEMÄLDE TEUTSCHER MEISTER



Rekonstruktion 83

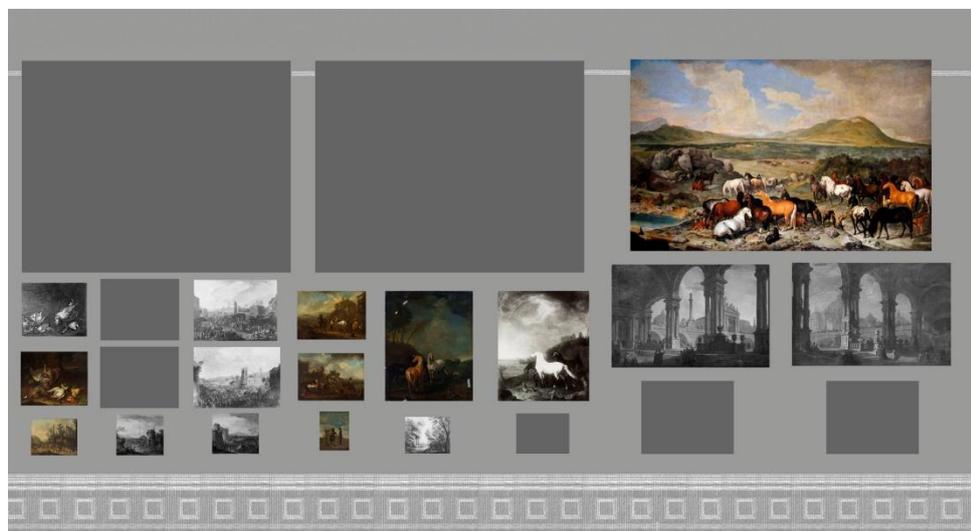
*Viertes Zimmer. Gemälde Neuerer Teutscher Meister.
Erste Wand, mit der Eingangs-Thüre.*



Rekonstruktion 84

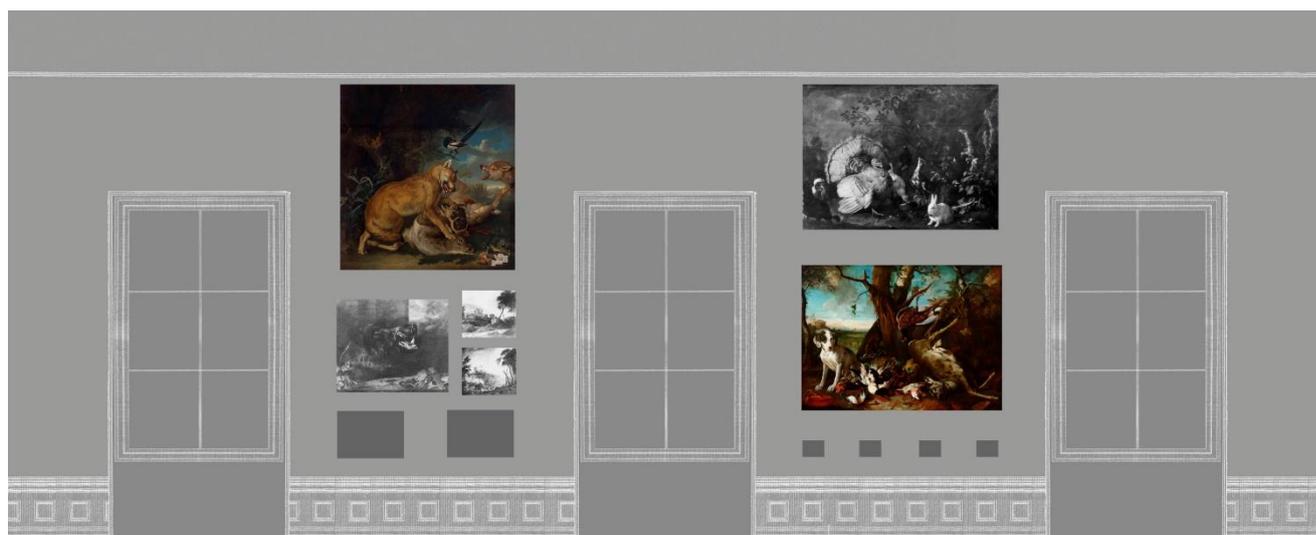
*Viertes Zimmer. Gemälde Neuerer Teutscher Meister.
Zweyte Wand, mit der Ausgangs-Thüre.*

MECHEL 1783: GEMÄLDE TEUTSCHER MEISTER



Rekonstruktion 85

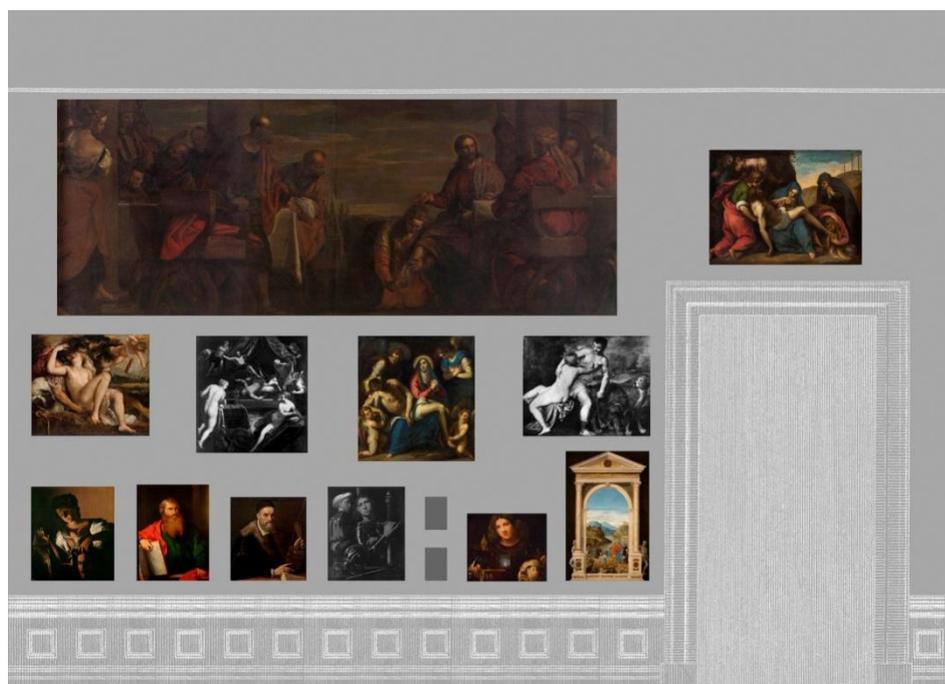
*Viertes Zimmer. Gemälde Neuerer Teutscher Meister.
Dritte Wand, dem Eingang gegenüber.*



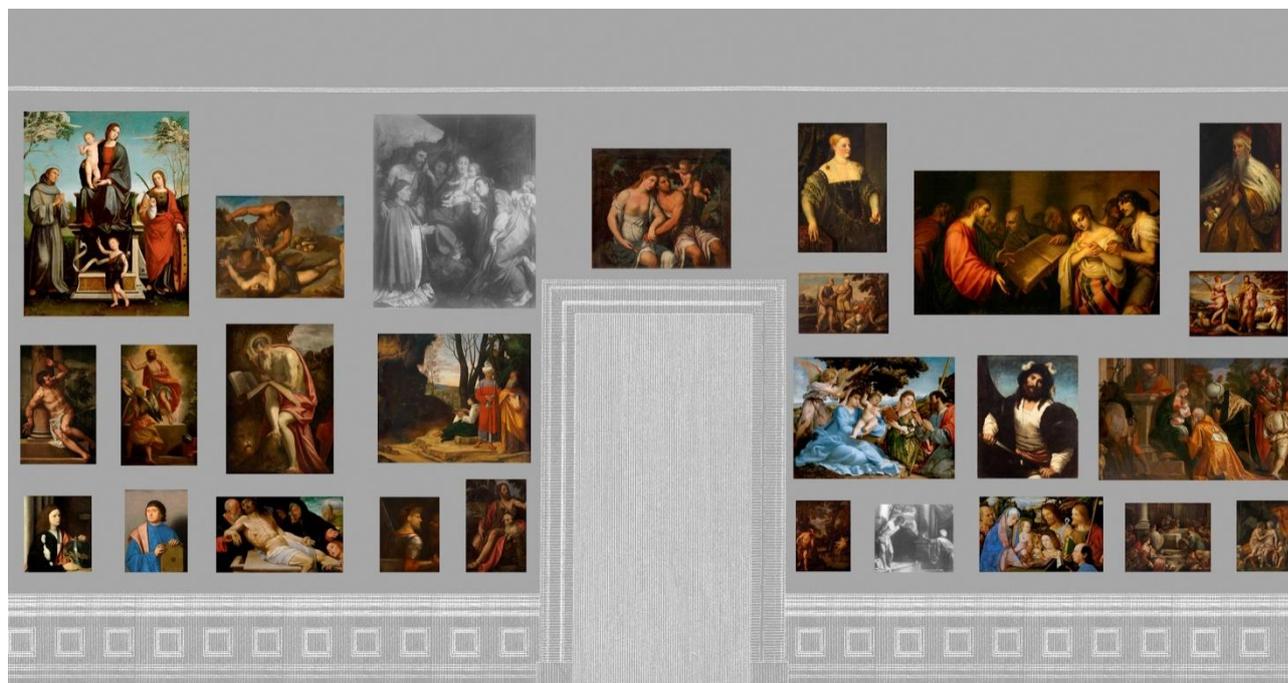
Rekonstruktion 86

*Viertes Zimmer. Gemälde Neuerer Teutscher Meister.
An den Fenster-Pfeilern.*

ROSA 1796: ITALIENISCHE SCHULEN

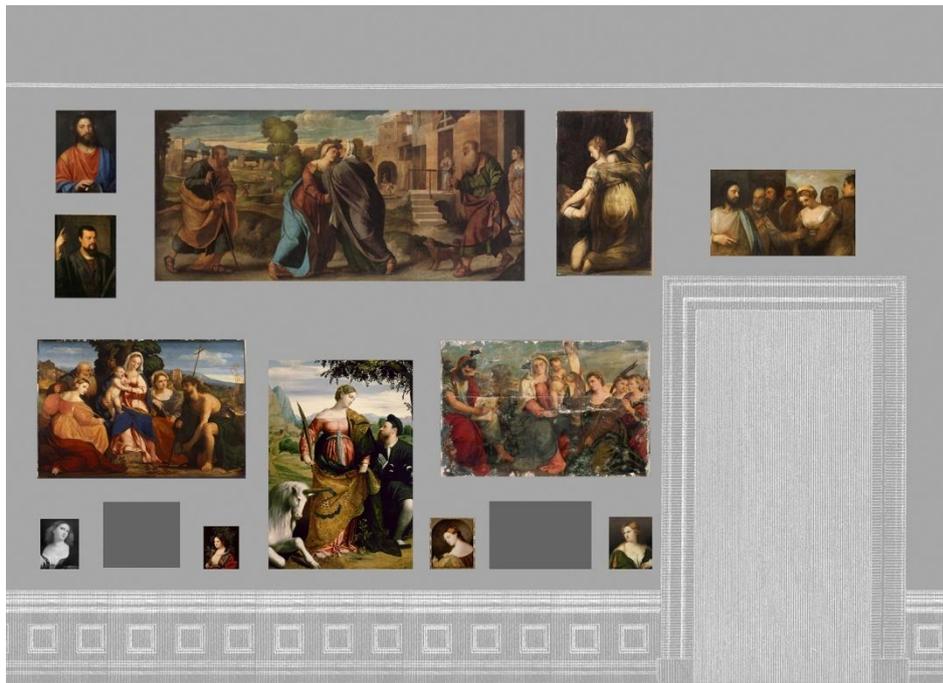


Rekonstruktion 87
 Erstes Zimmer. Venetianische Meister.
 Erste Wand.

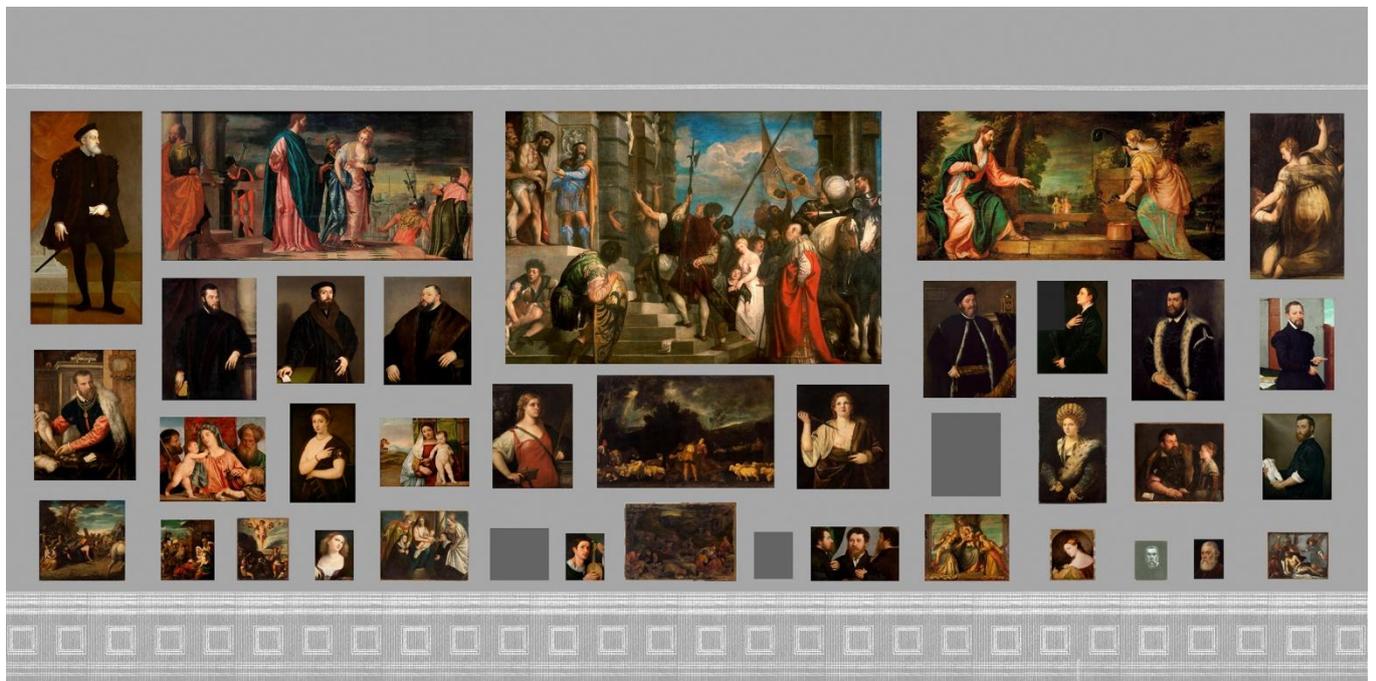


Rekonstruktion 88
 Erstes Zimmer. Venetianische Meister.
 Zweyte Wand.

ROSA 1796: ITALIENISCHE SCHULEN

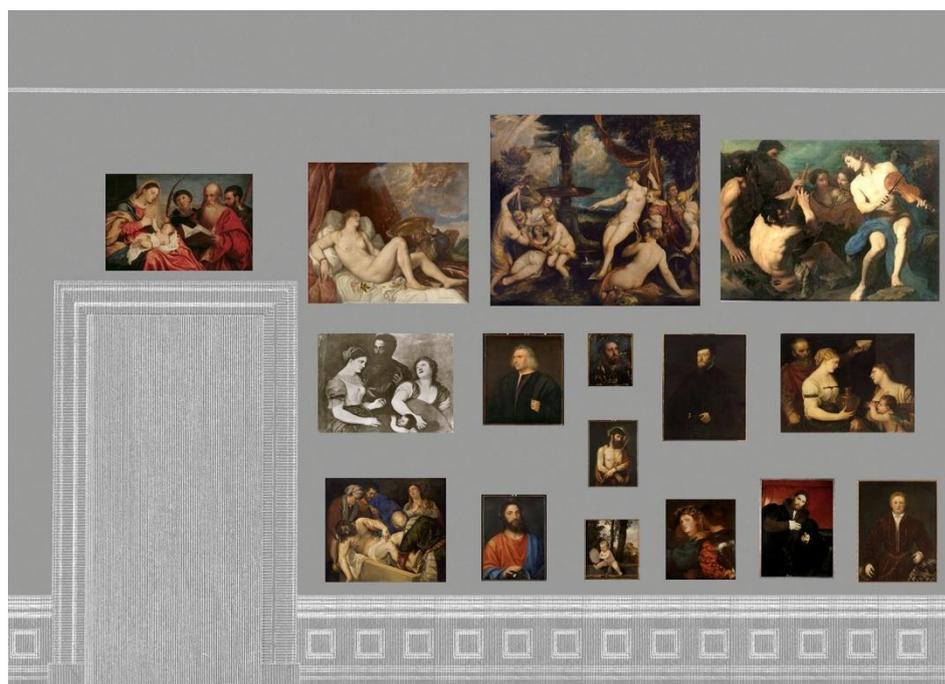


Rekonstruktion 91
 Zweytes Zimmer. Venetianische Meister.
 Erste Wand.

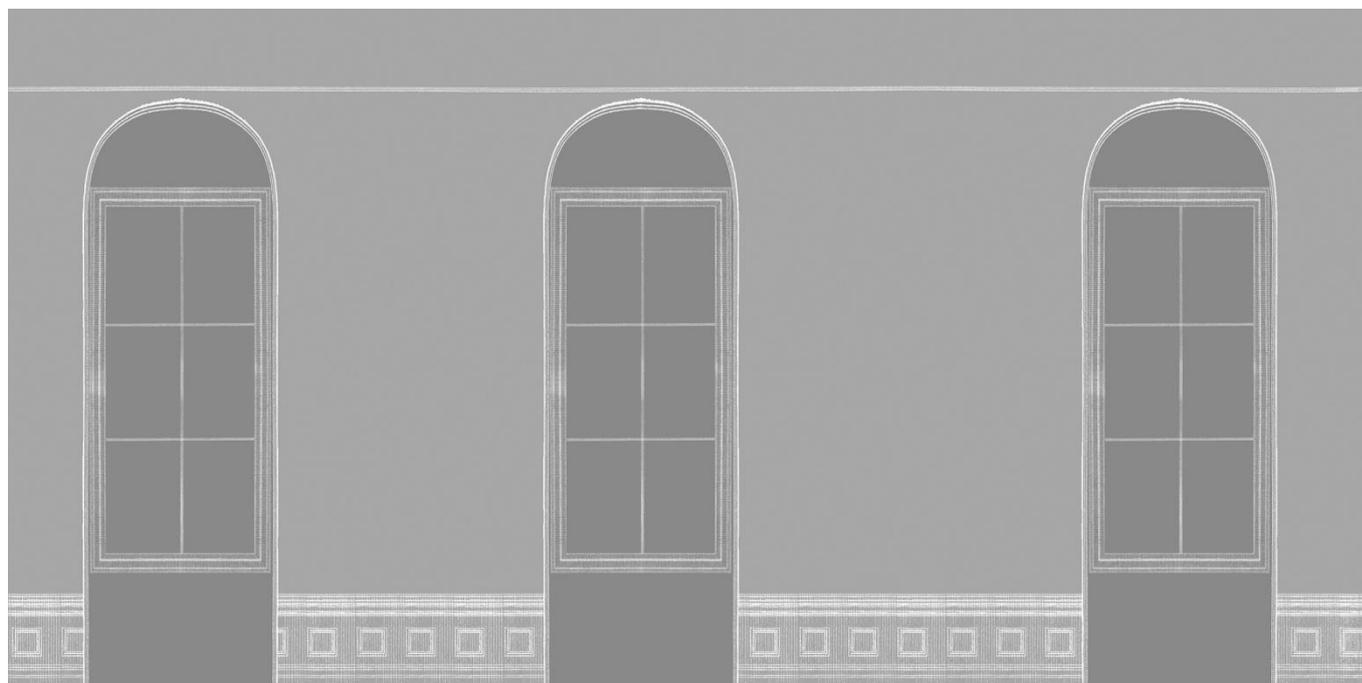


Rekonstruktion 92
 Zweytes Zimmer. Venetianische Meister.
 Zweyte Wand.

ROSA 1796: ITALIENISCHE SCHULEN

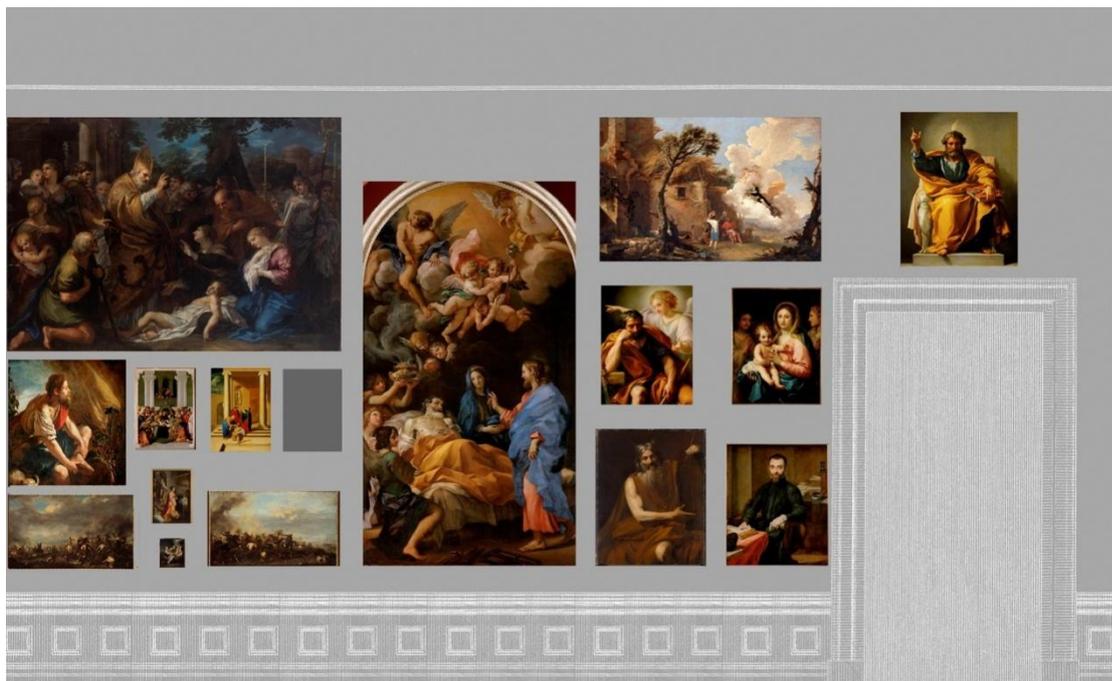


Rekonstruktion 93
*Zweytes Zimmer. Venetianische Meister.
 Dritte Wand.*

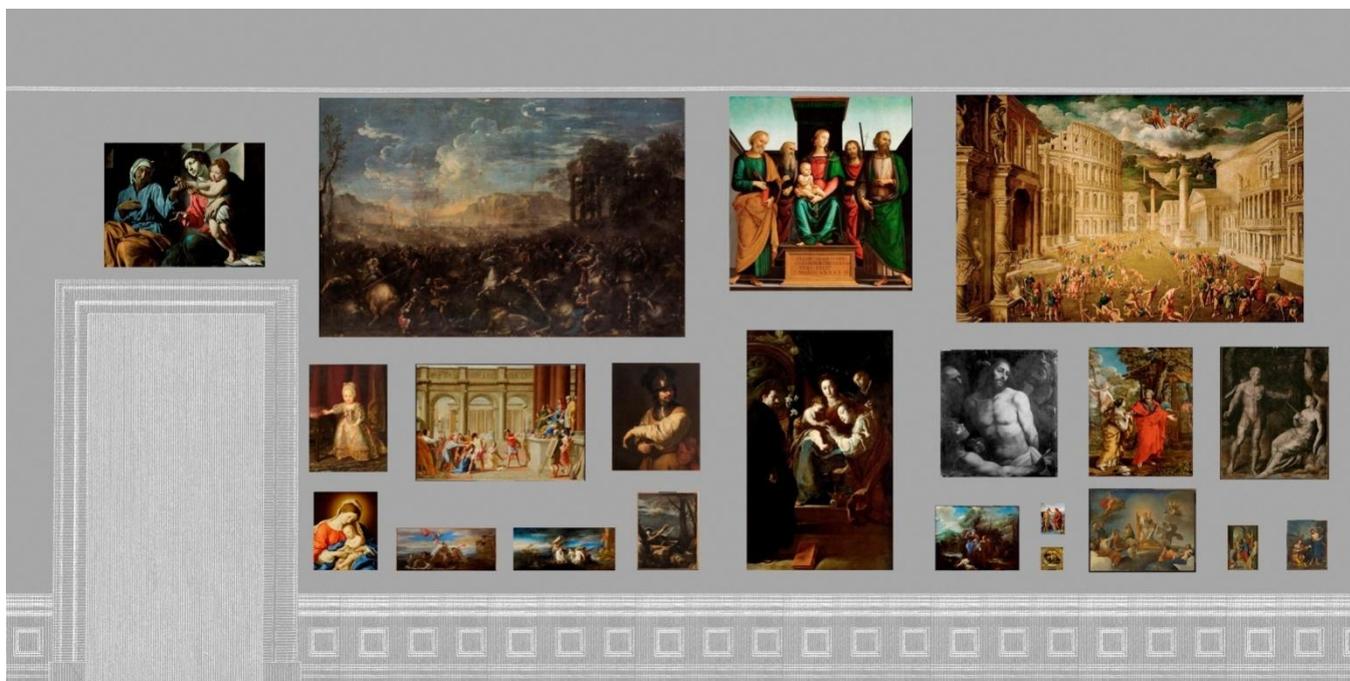


Rekonstruktion 94
*Zweytes Zimmer. Venetianische Meister.
 (Fensterwand)*

ROSA 1796: ITALIENISCHE SCHULEN

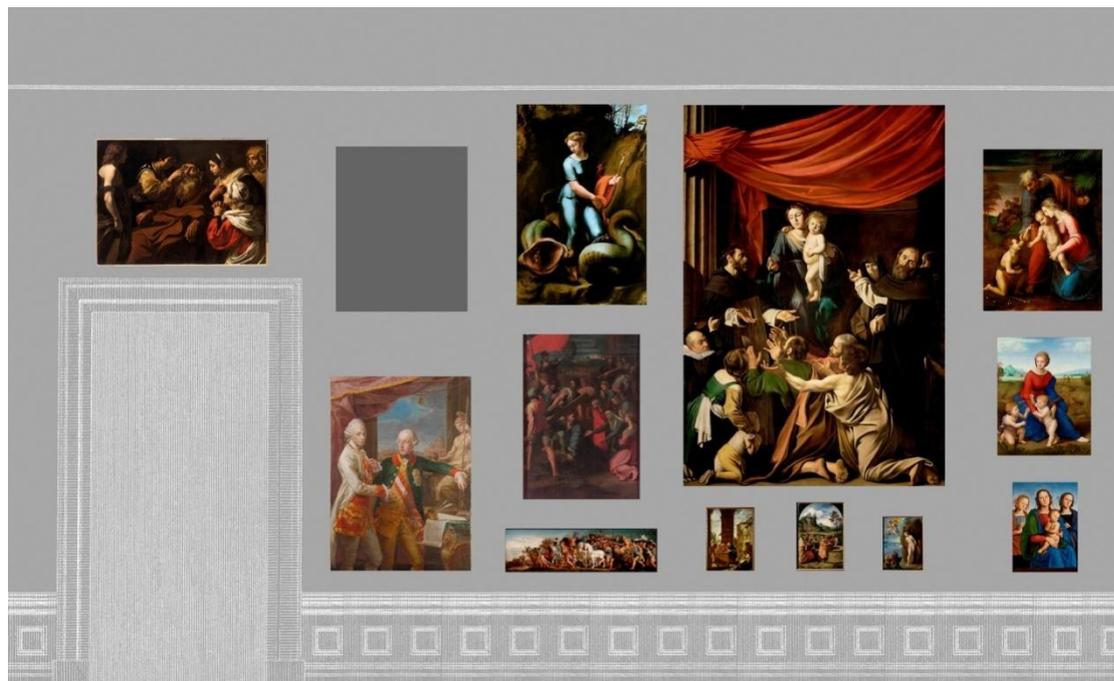


Rekonstruktion 95
 Drittes Zimmer. Römische Schule.
 Erste Wand.

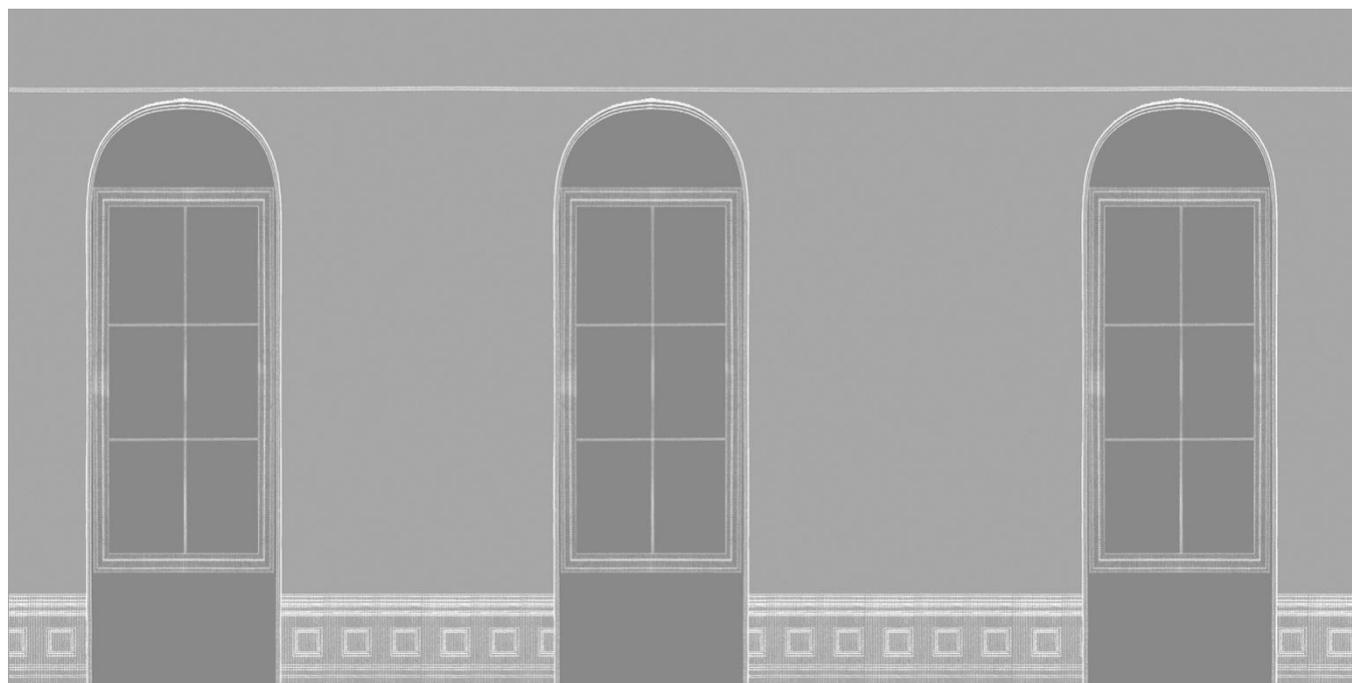


Rekonstruktion 96
 Drittes Zimmer. Römische Schule.
 Zweyte Wand.

ROSA 1796: ITALIENISCHE SCHULEN

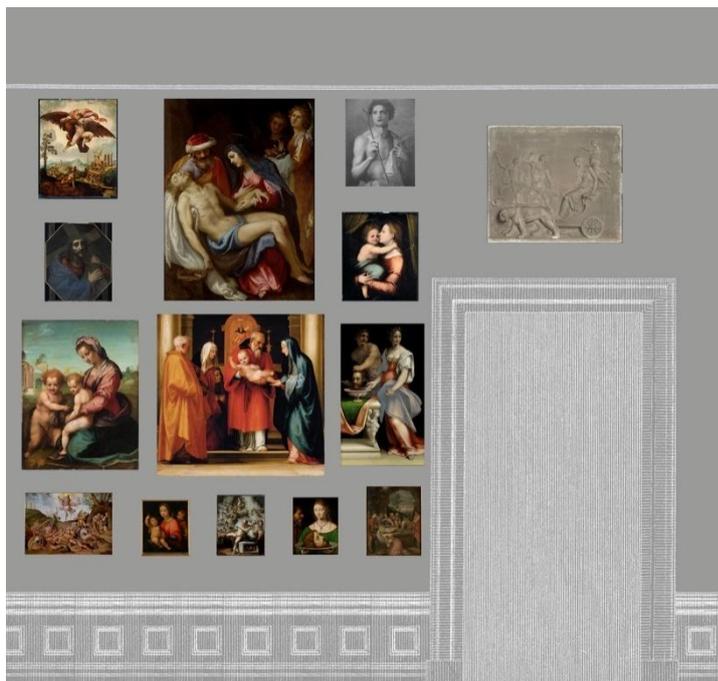


Rekonstruktion 97
*Drittes Zimmer. Römische Schule.
 Dritte Wand.*

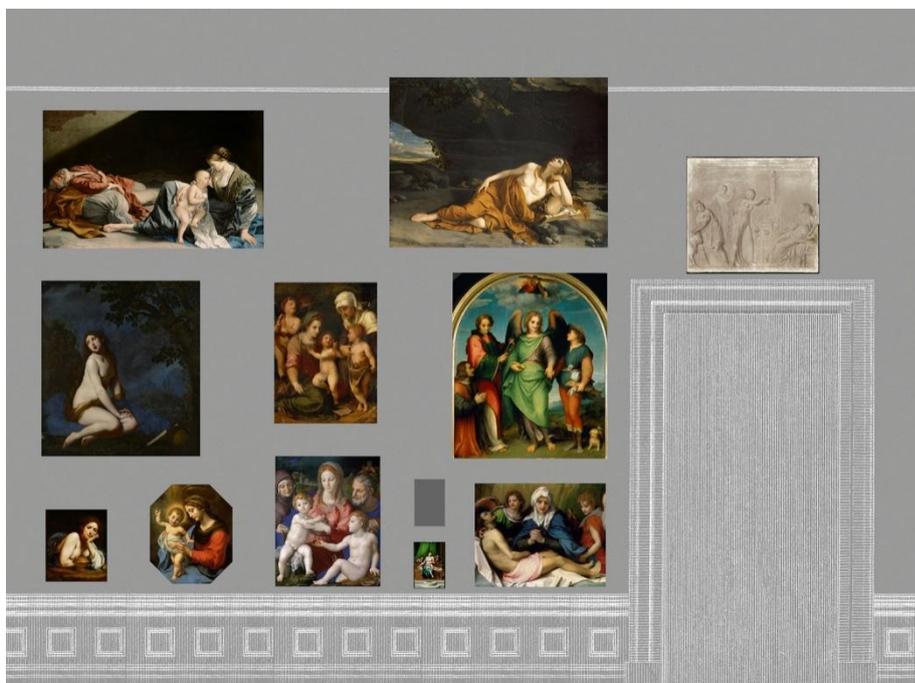


Rekonstruktion 98
*Drittes Zimmer. Römische Schule.
 (Fensterwand)*

ROSA 1796: ITALIENISCHE SCHULEN

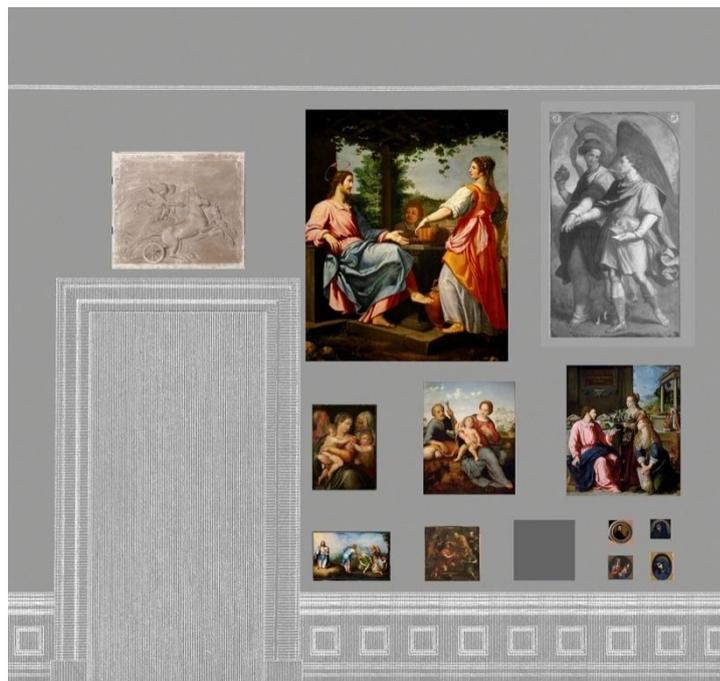


Rekonstruktion 99
*Viertes Zimmer. Florentinische Schule.
 Erste Wand.*

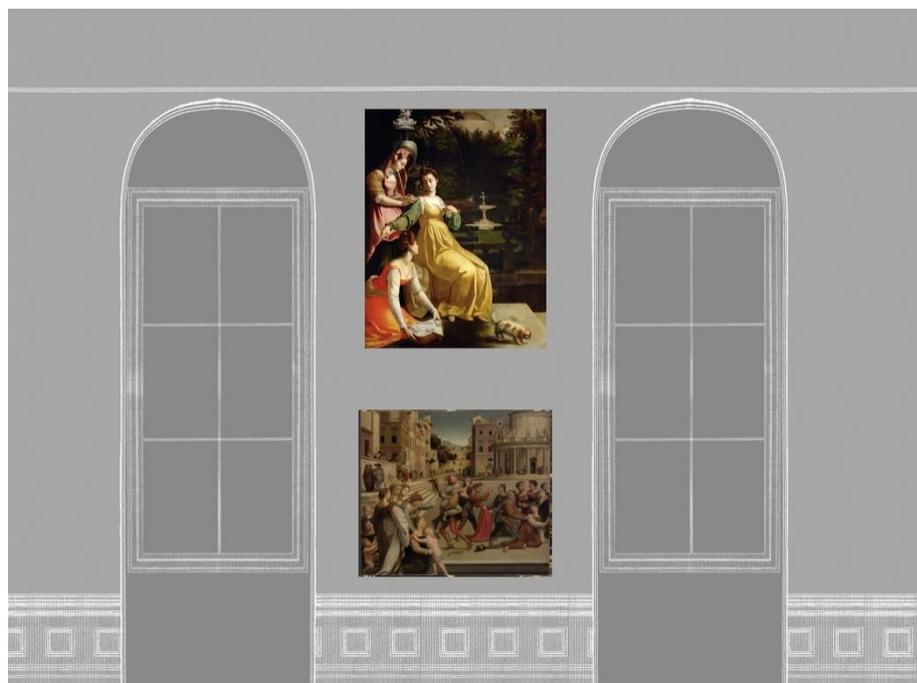


Rekonstruktion 100
*Viertes Zimmer. Florentinische Schule.
 Zweyte Wand.*

ROSA 1796: ITALIENISCHE SCHULEN

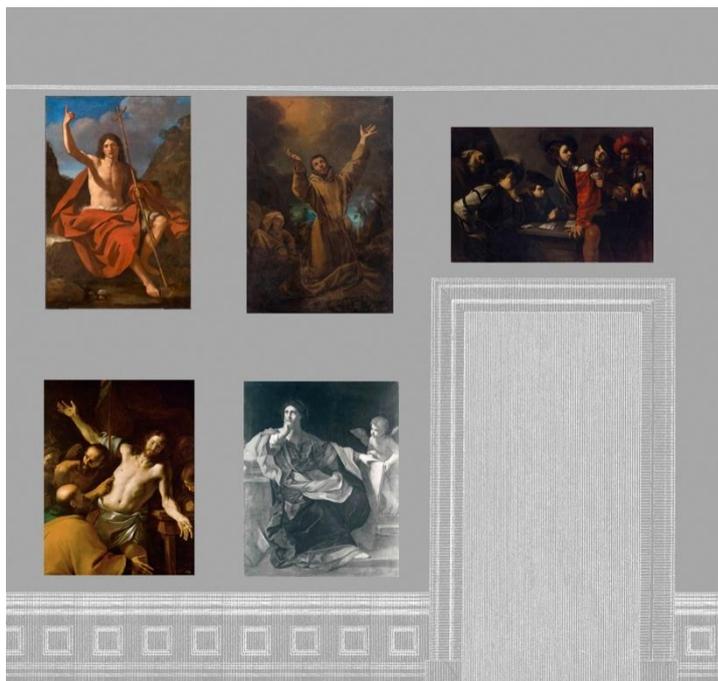


Rekonstruktion 101
*Viertes Zimmer. Florentinische Schule.
 Dritte Wand.*



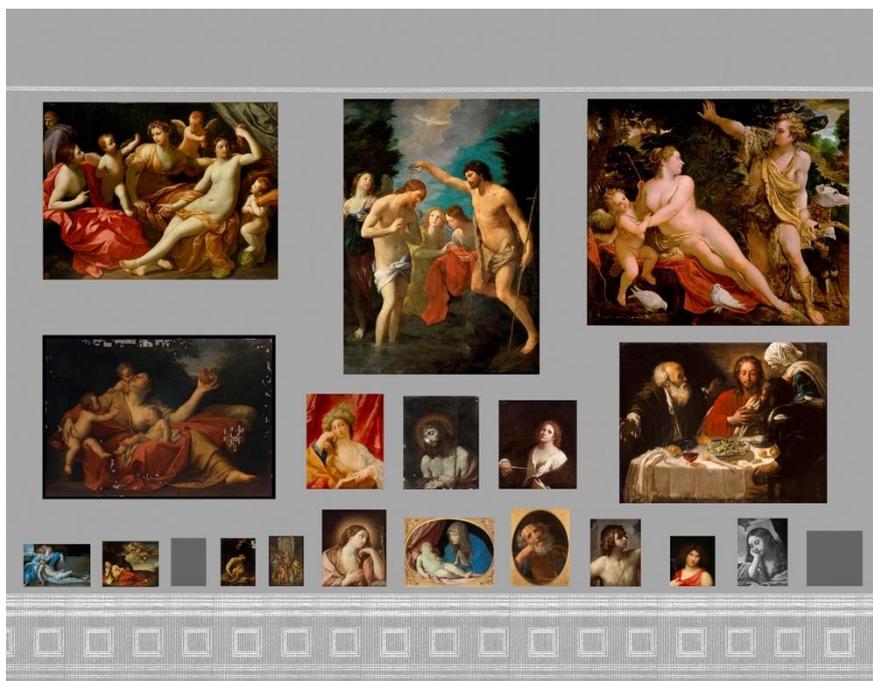
Rekonstruktion 102
*Viertes Zimmer. Florentinische Schule.
 Vierte Wand.*

ROSA 1796: ITALIENISCHE SCHULEN



Rekonstruktion 103

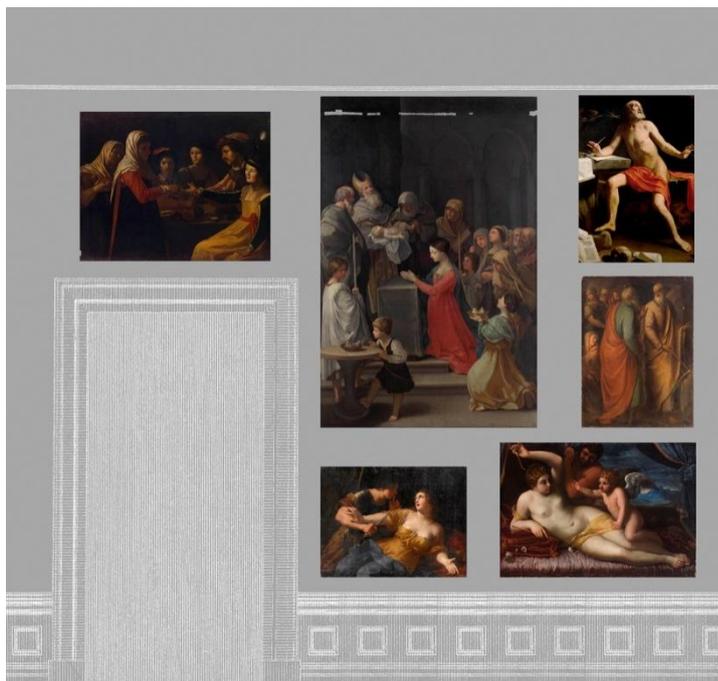
*Fünftes Zimmer. Bolognesische und Lombardische Schule.
Erste Wand.*



Rekonstruktion 104

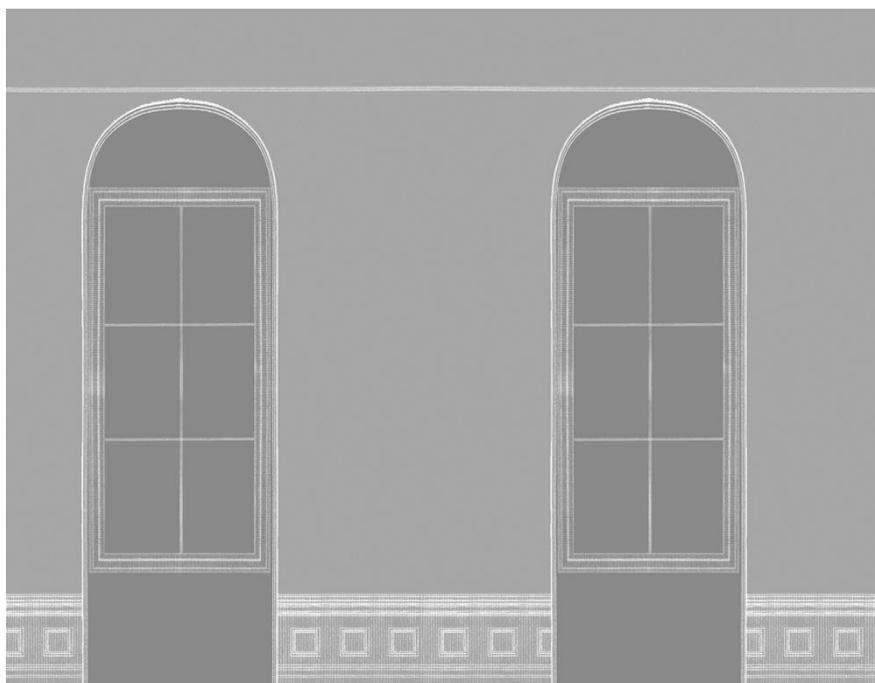
*Fünftes Zimmer. Bolognesische und Lombardische Schule.
Zweyte Wand.*

ROSA 1796: ITALIENISCHE SCHULEN



Rekonstruktion 105

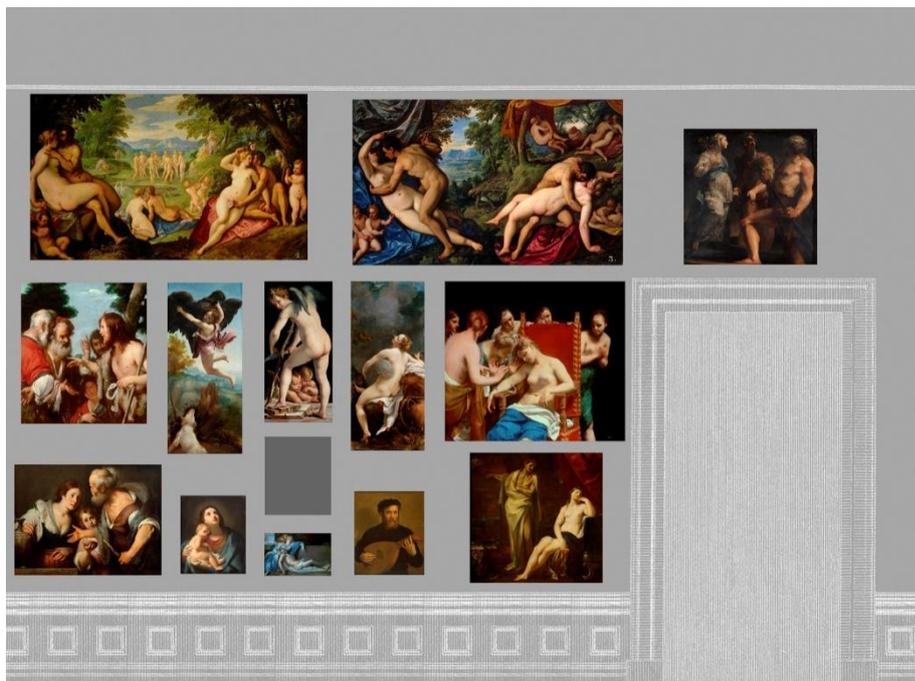
*Fünftes Zimmer. Bolognesische und Lombardische Schule.
Dritte Wand.*



Rekonstruktion 106

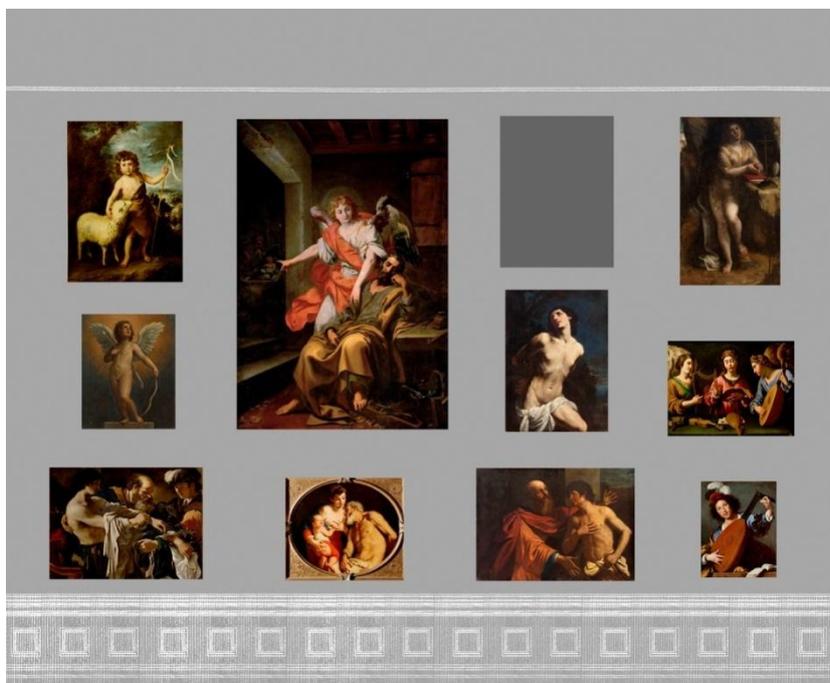
*Fünftes Zimmer. Bolognesische und Lombardische Schule.
(Fensterwand)*

ROSA 1796: ITALIENISCHE SCHULEN



Rekonstruktion 107

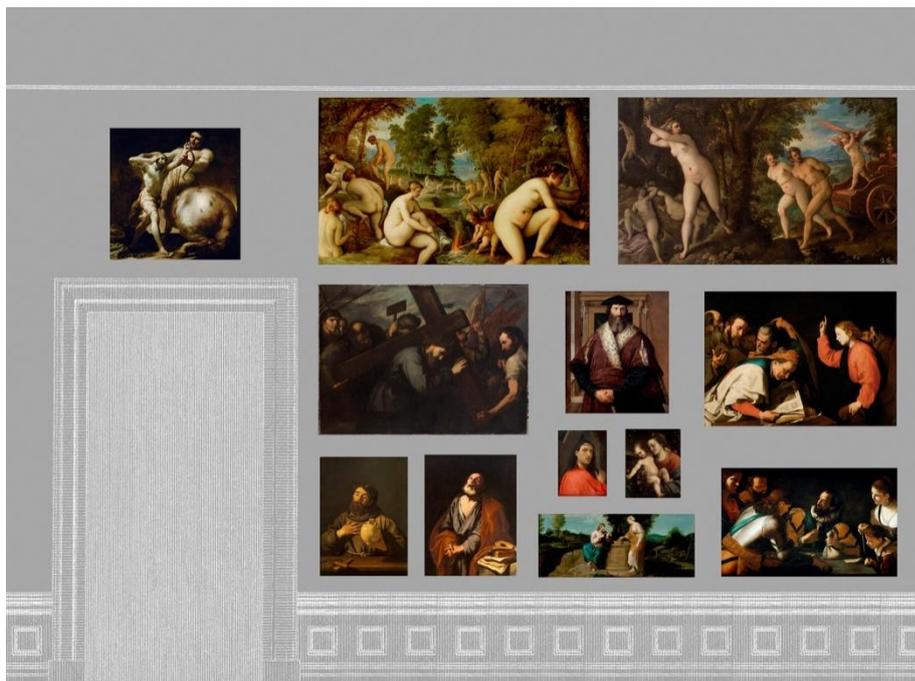
*Sechstes Zimmer. Lombardische und Bolognesische Schule.
Erste Wand.*



Rekonstruktion 108

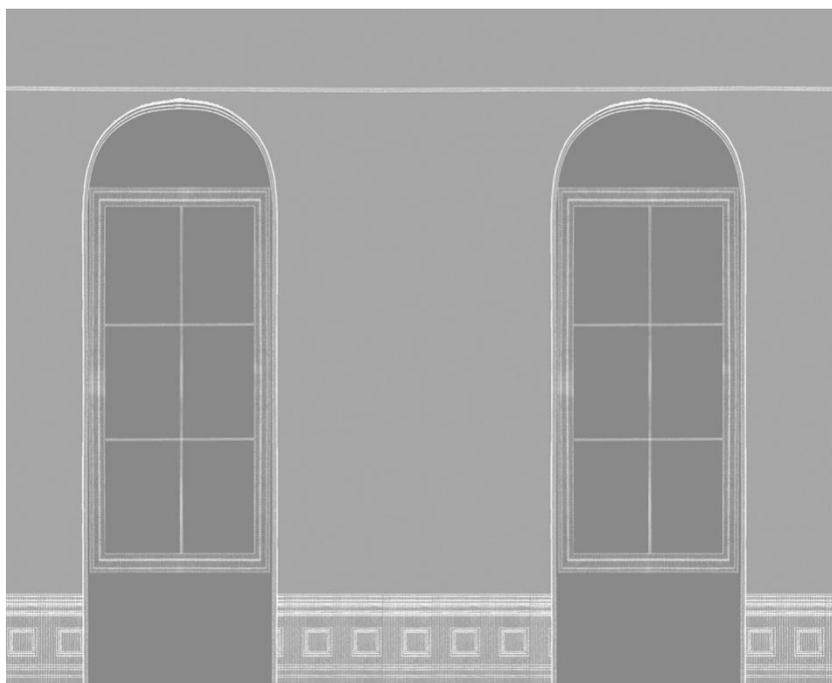
*Sechstes Zimmer. Lombardische und Bolognesische Schule.
Zweyte Wand.*

ROSA 1796: ITALIENISCHE SCHULEN



Rekonstruktion 109

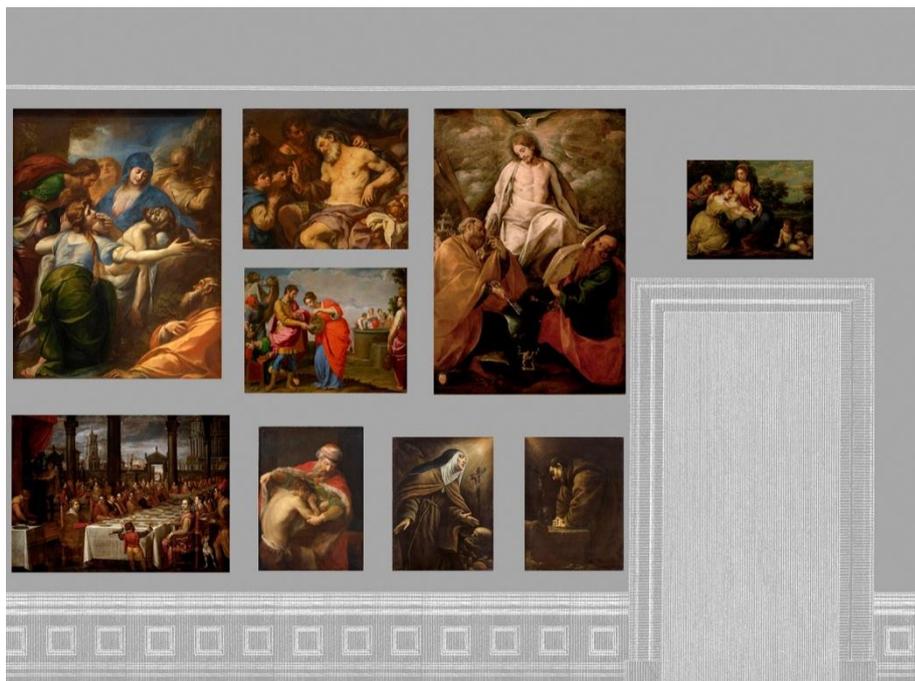
*Sechstes Zimmer. Lombardische und Bolognesische Schule.
Dritte Wand.*



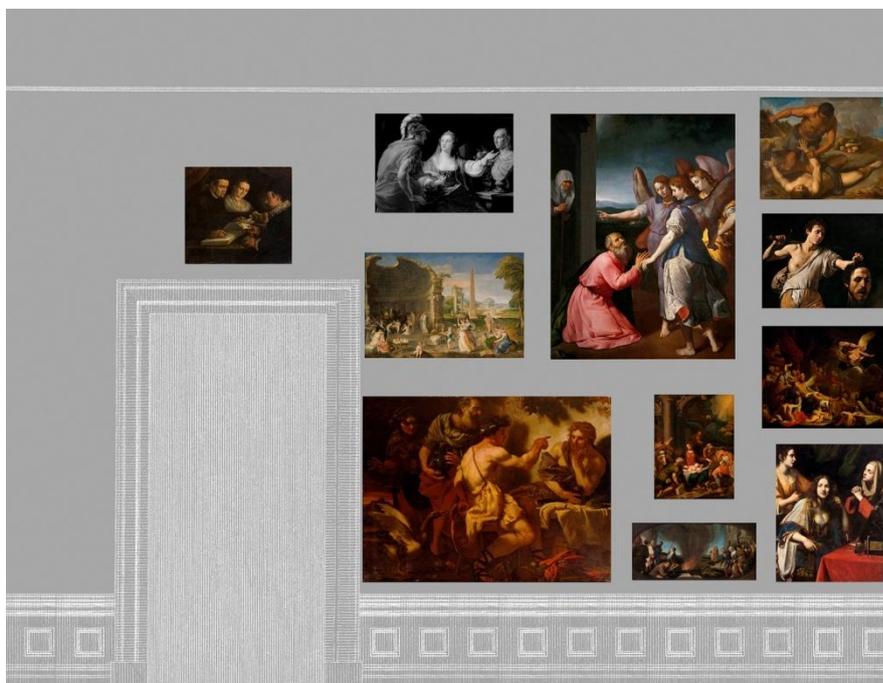
Rekonstruktion 110

*Sechstes Zimmer. Lombardische und Bolognesische Schule.
(Fensterwand)*

ROSA 1796: ITALIENISCHE SCHULEN

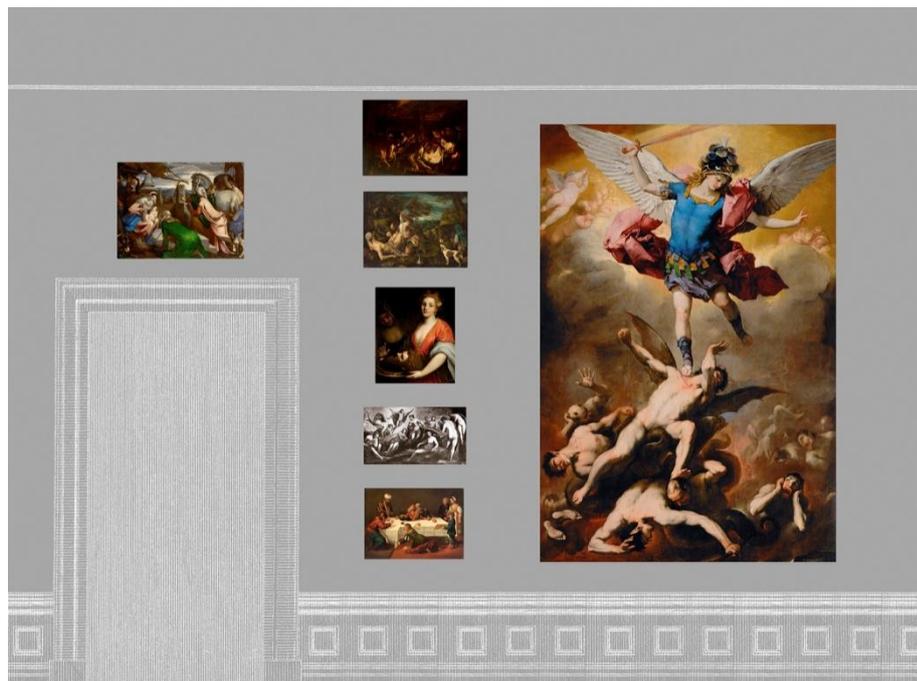


Rekonstruktion 111
*Siebentes Zimmer. Verschiedene Meister.
 Erste Wand.*

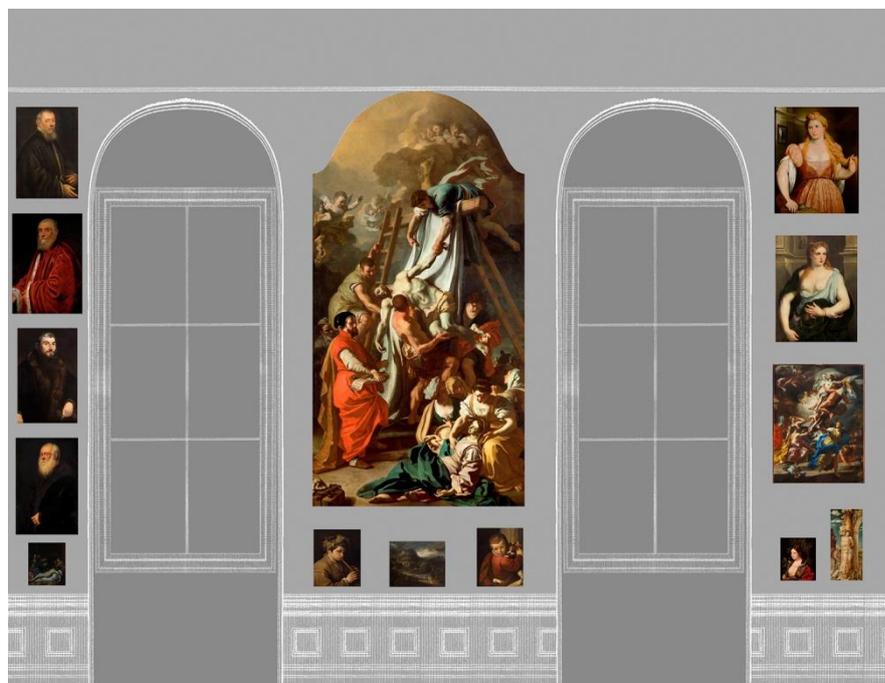


Rekonstruktion 112
*Siebentes Zimmer. Verschiedene Meister.
 Zweyte Wand.*

ROSA 1796: ITALIENISCHE SCHULEN

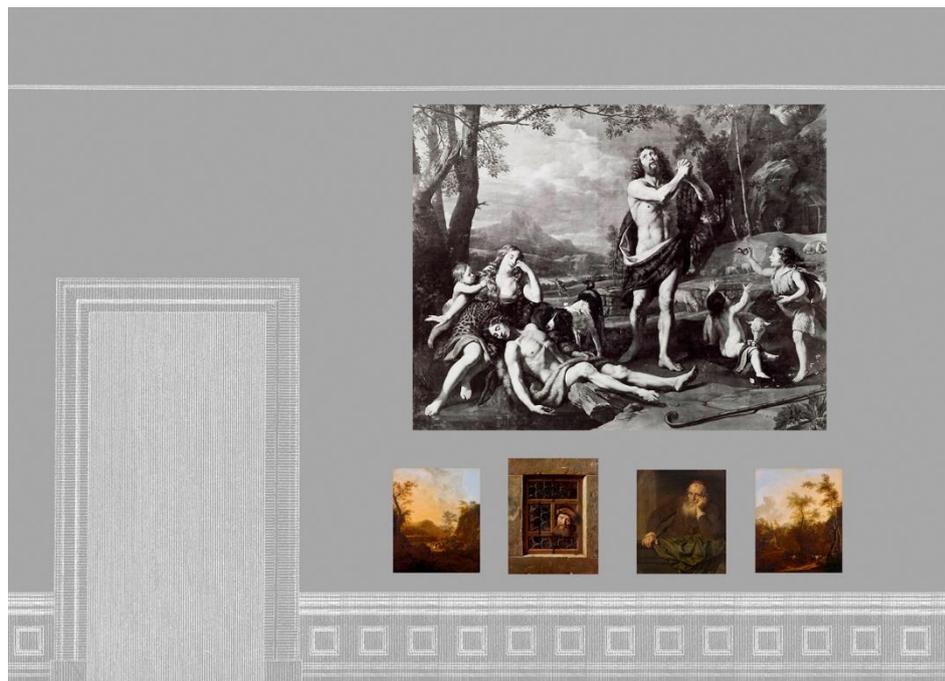


Rekonstruktion 113
*Siebentes Zimmer. Verschiedene Meister.
 Dritte Wand.*

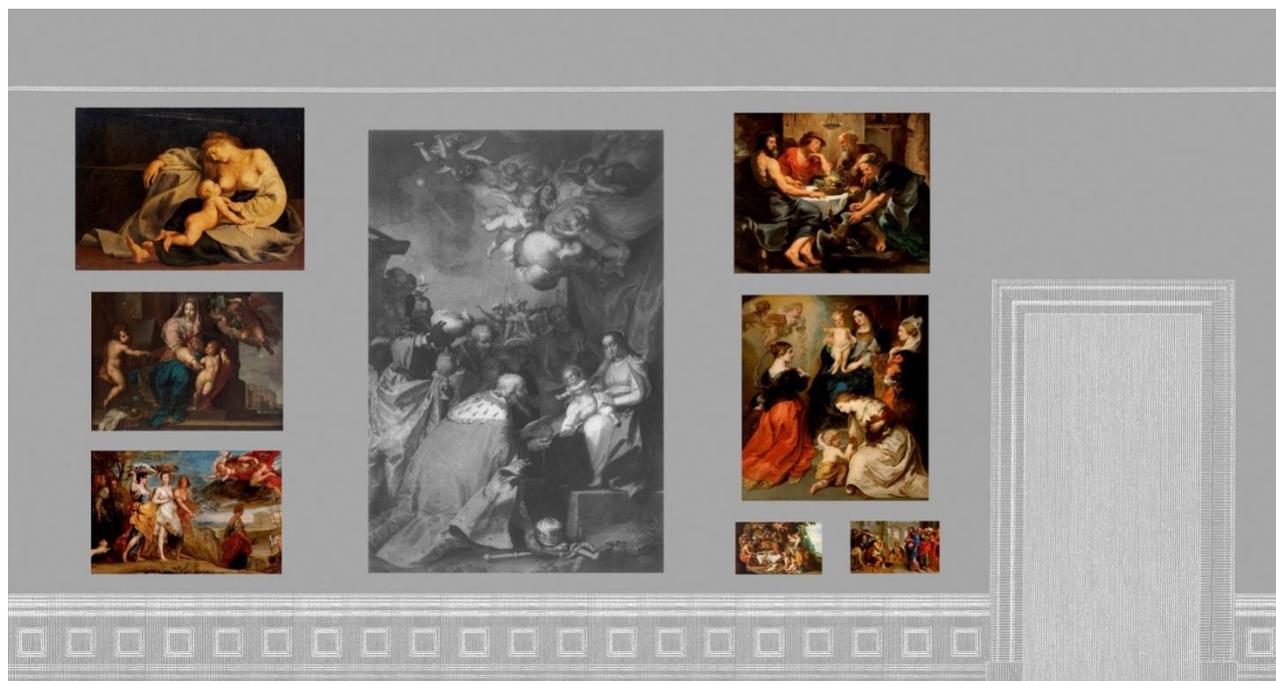


Rekonstruktion 114
*Siebentes Zimmer. Verschiedene Meister.
 Vierte Wand.*

ROSA 1796: NIEDERLÄNDISCHE SCHULEN

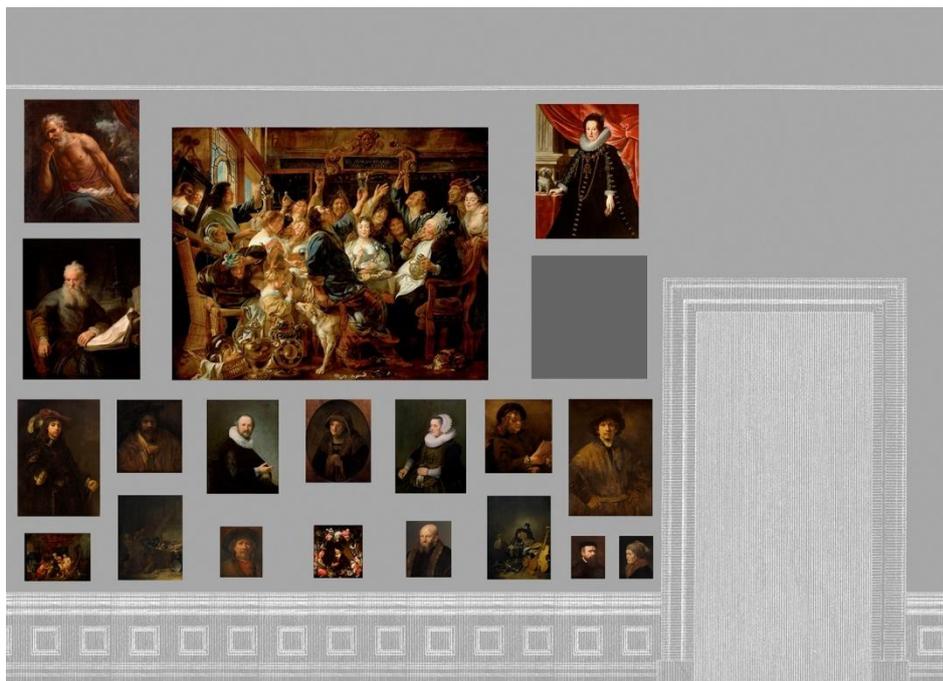


Rekonstruktion 115
*Niederländische Gemälde. Erstes Zimmer.
 Erste Wand.*

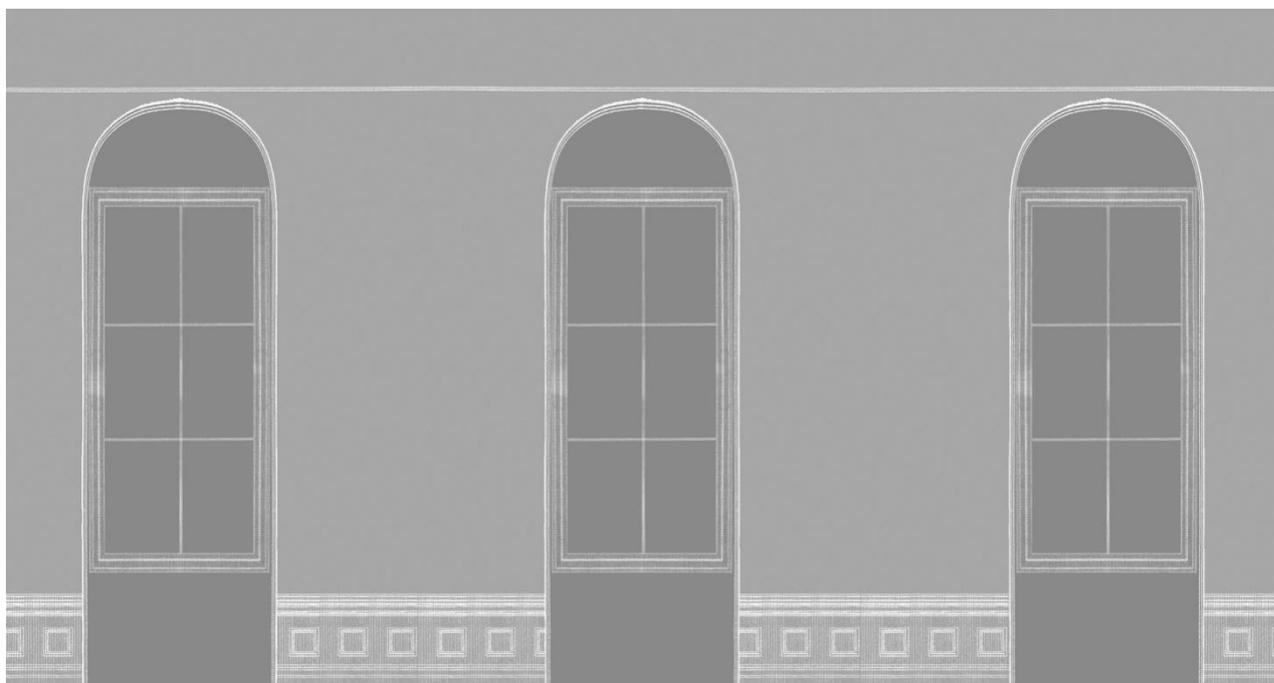


Rekonstruktion 116
*Niederländische Gemälde. Erstes Zimmer.
 Zweyte Wand.*

ROSA 1796: NIEDERLÄNDISCHE SCHULEN

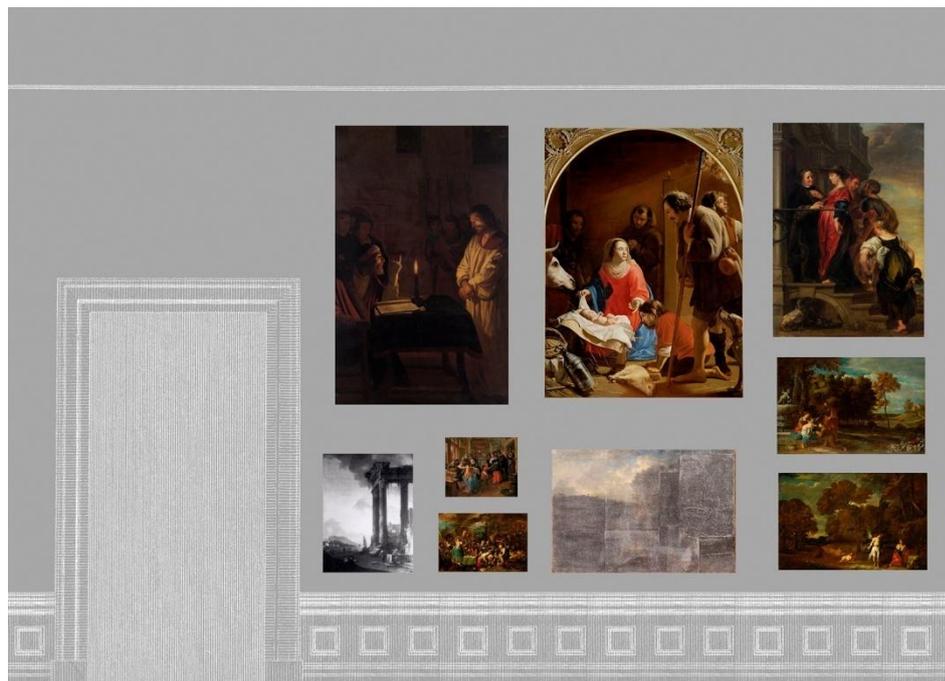


Rekonstruktion 117
*Niederländische Gemälde. Erstes Zimmer.
 Dritte Wand.*

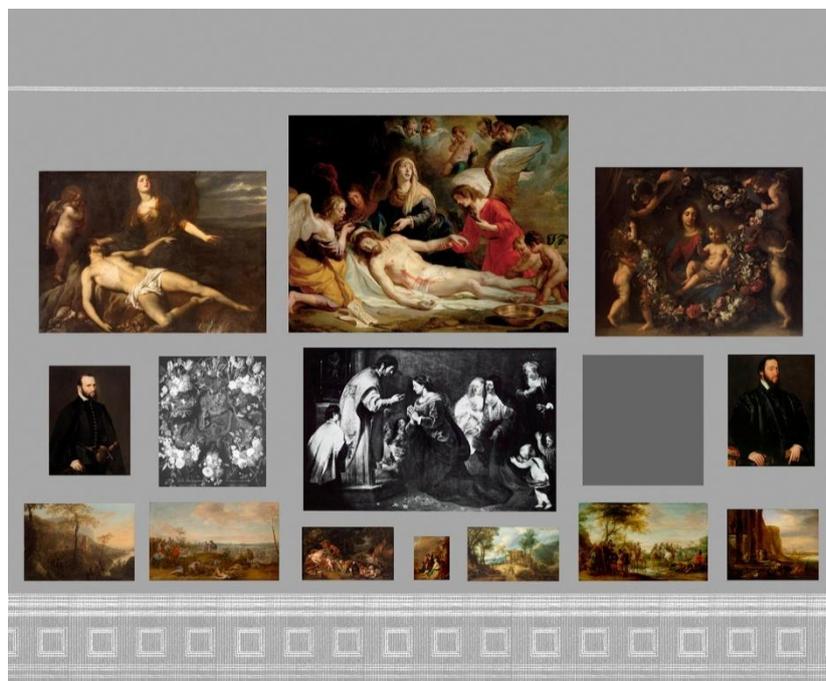


Rekonstruktion 118
*Niederländische Gemälde. Erstes Zimmer.
 (Fensterwand)*

ROSA 1796: NIEDERLÄNDISCHE SCHULEN

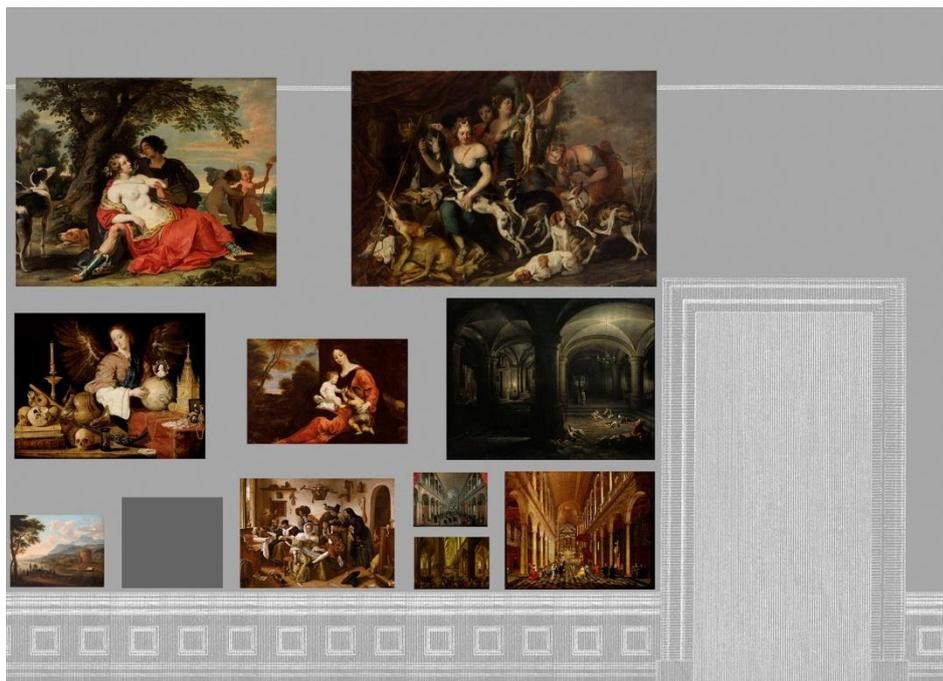


Rekonstruktion 119
*Niederländische Gemälde. Zweytes Zimmer.
 Erste Wand.*

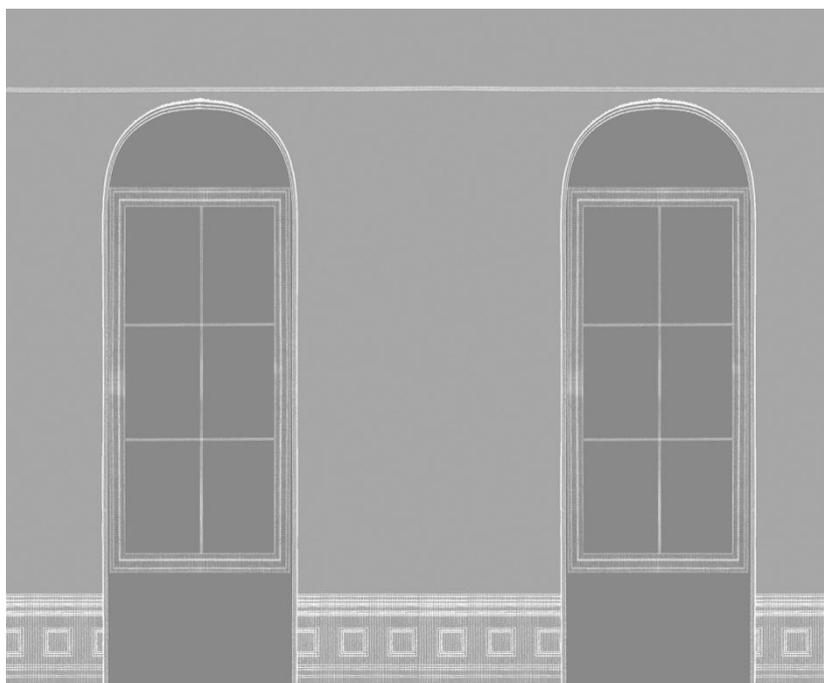


Rekonstruktion 120
*Niederländische Gemälde. Zweytes Zimmer.
 Zweyte Wand.*

ROSA 1796: NIEDERLÄNDISCHE SCHULEN

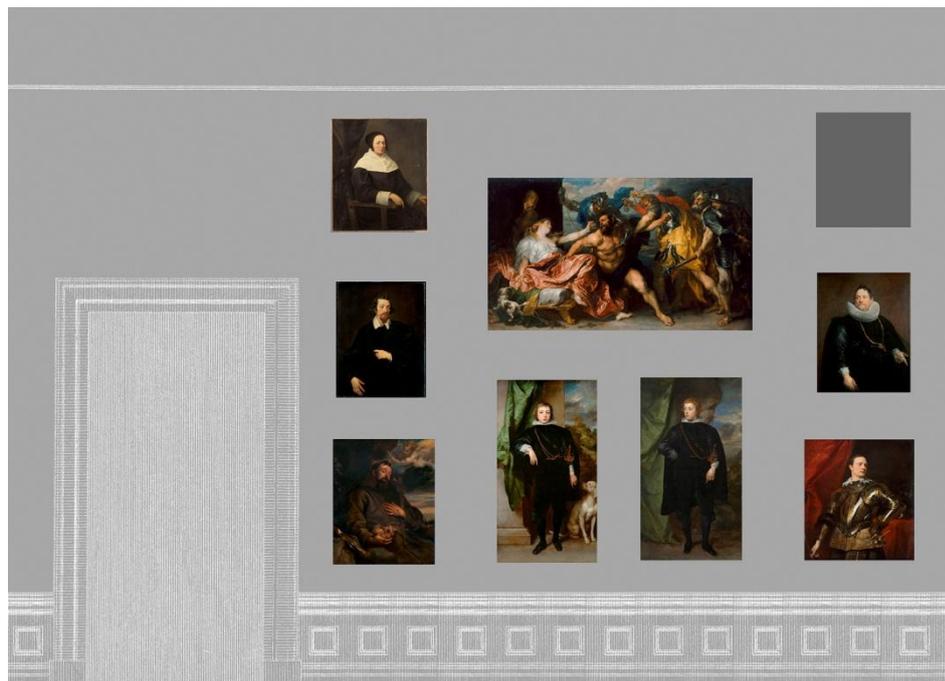


Rekonstruktion 121
*Niederländische Gemälde. Zweytes Zimmer.
 Dritte Wand.*

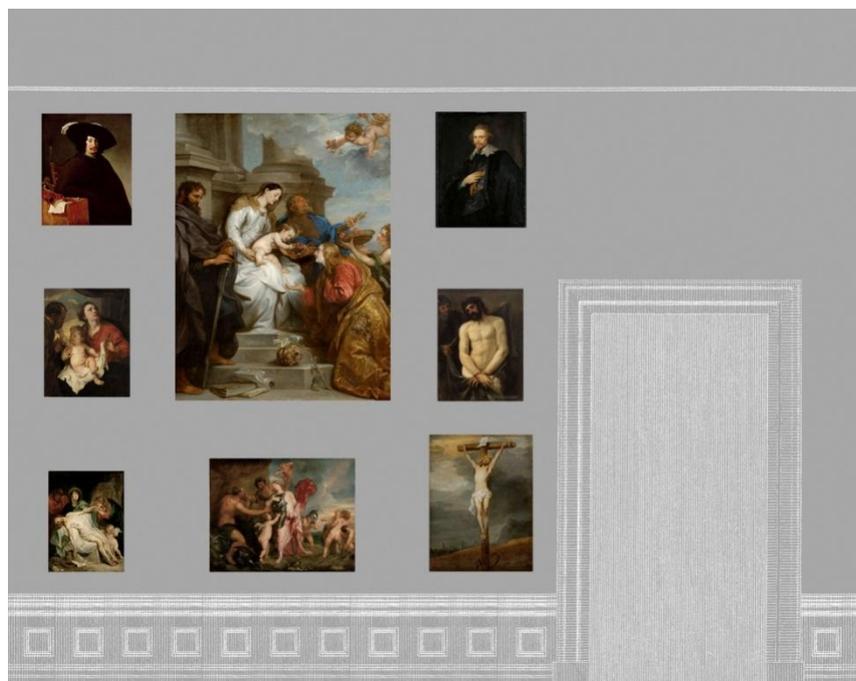


Rekonstruktion 122
*Niederländische Gemälde. Zweytes Zimmer.
 (Fensterwand)*

ROSA 1796: NIEDERLÄNDISCHE SCHULEN

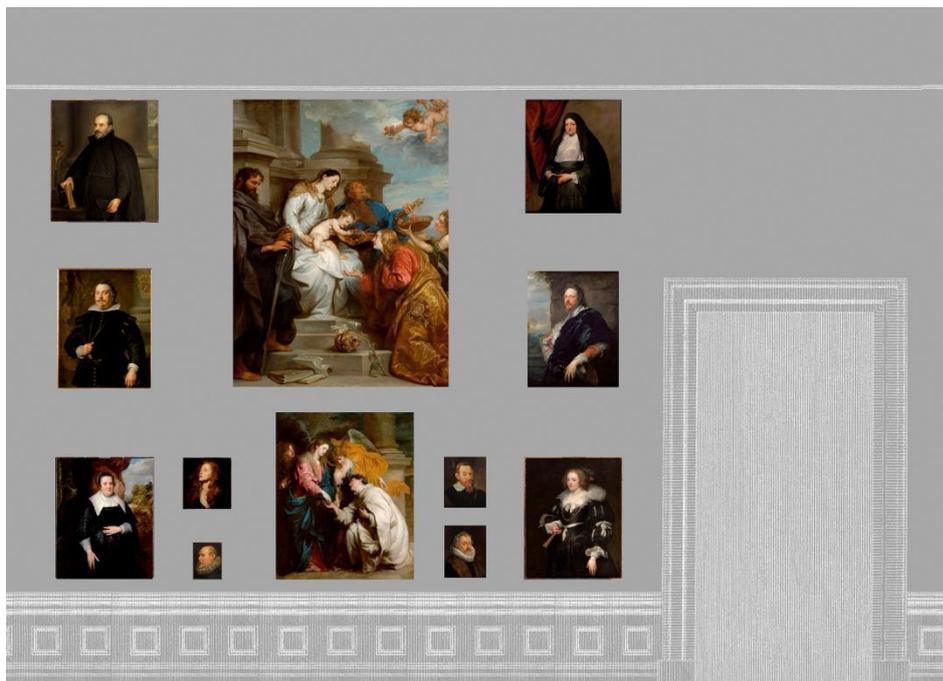


Rekonstruktion 123
*Niederländische Gemälde. Drittes Zimmer.
 Erste Wand.*

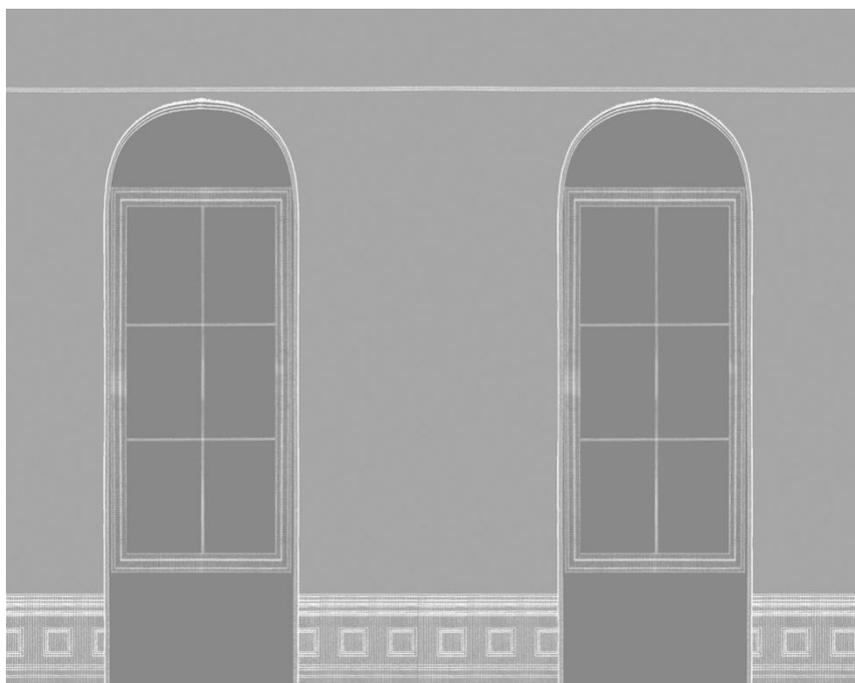


Rekonstruktion 124
*Niederländische Gemälde. Drittes Zimmer.
 Zweyte Wand.*

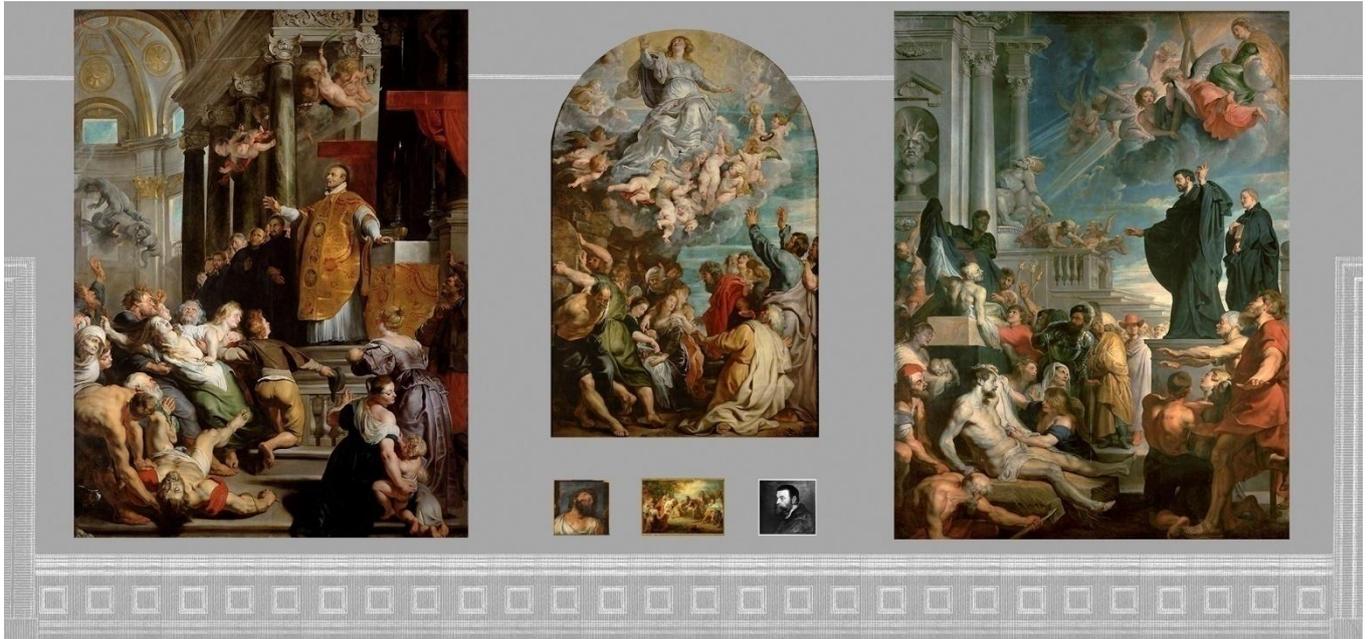
ROSA 1796: NIEDERLÄNDISCHE SCHULEN



Rekonstruktion 125
*Niederländische Gemälde. Drittes Zimmer.
 Dritte Wand.*

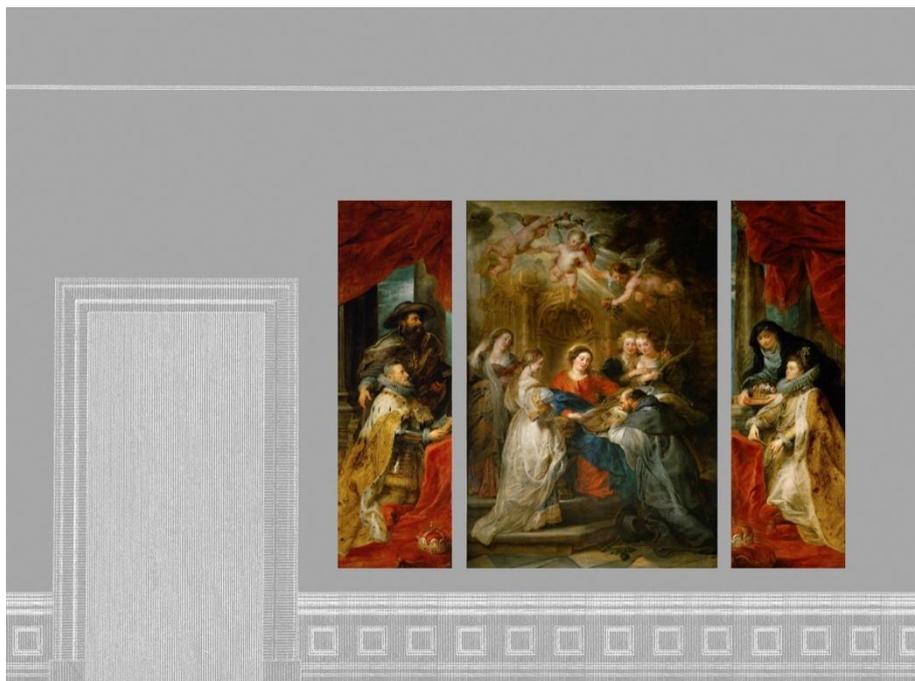


Rekonstruktion 126
*Niederländische Gemälde. Drittes Zimmer.
 (Fensterwand)*

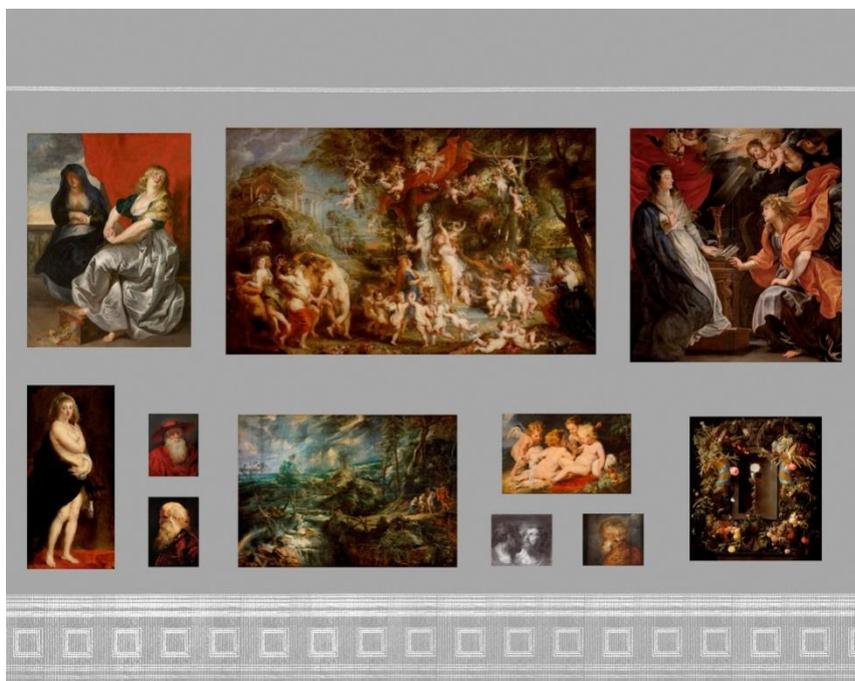
ROSA 1796: NIEDERLÄNDISCHE SCHULEN

Rekonstruktion 127
*Niederländische Gemälde. Viertes Zimmer.
Erste Wand.*

ROSA 1796: NIEDERLÄNDISCHE SCHULEN

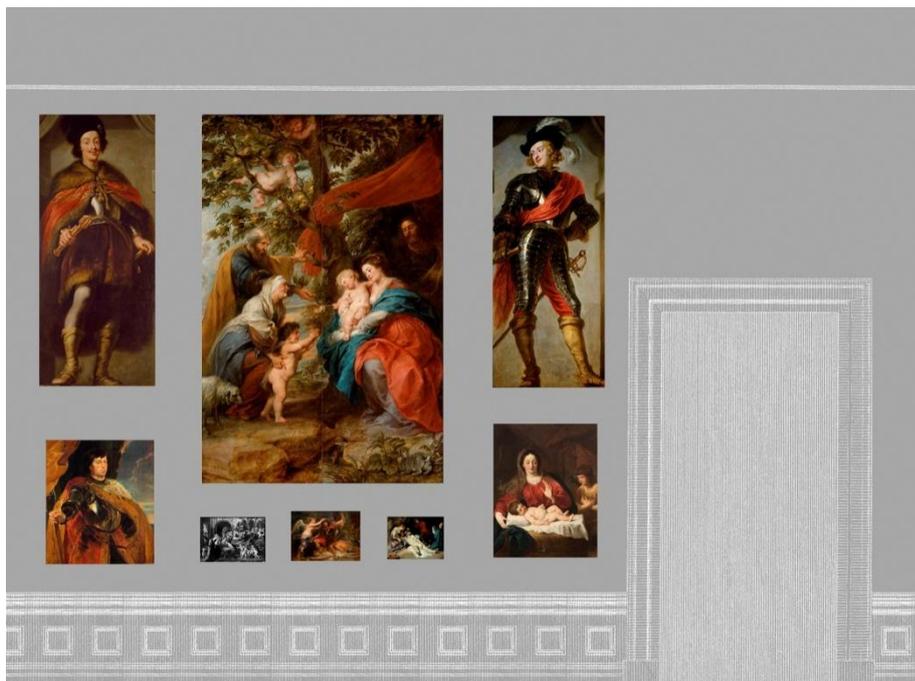


Rekonstruktion 129
*Niederländische Gemälde. Fünftes Zimmer.
 Erste Wand.*

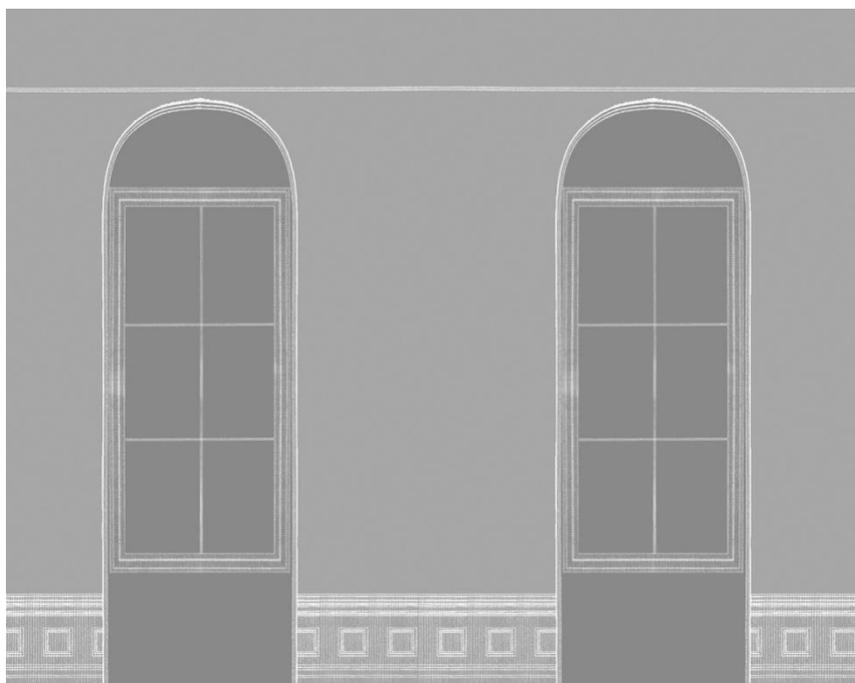


Rekonstruktion 130
*Niederländische Gemälde. Fünftes Zimmer.
 Zweyte Wand.*

ROSA 1796: NIEDERLÄNDISCHE SCHULEN

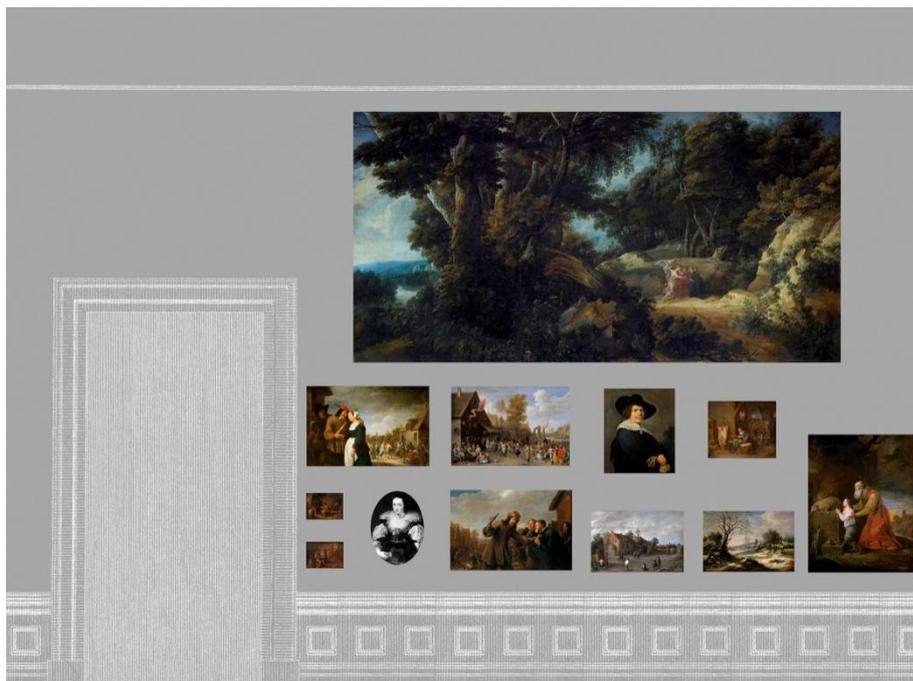


Rekonstruktion 131
*Niederländische Gemälde. Fünftes Zimmer.
 Dritte Wand.*

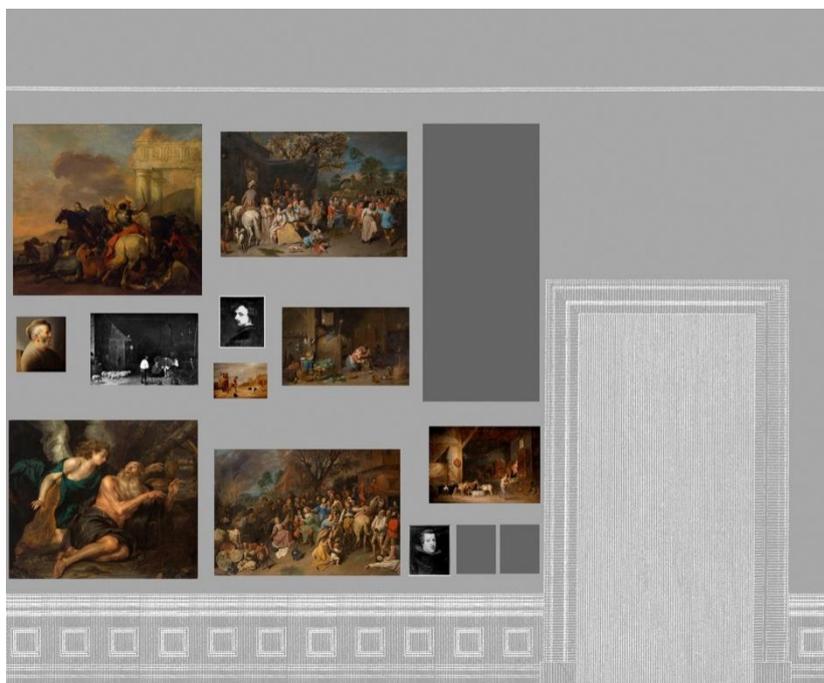


Rekonstruktion 132
*Niederländische Gemälde. Fünftes Zimmer.
 (Fensterwand)*

ROSA 1796: NIEDERLÄNDISCHE SCHULEN

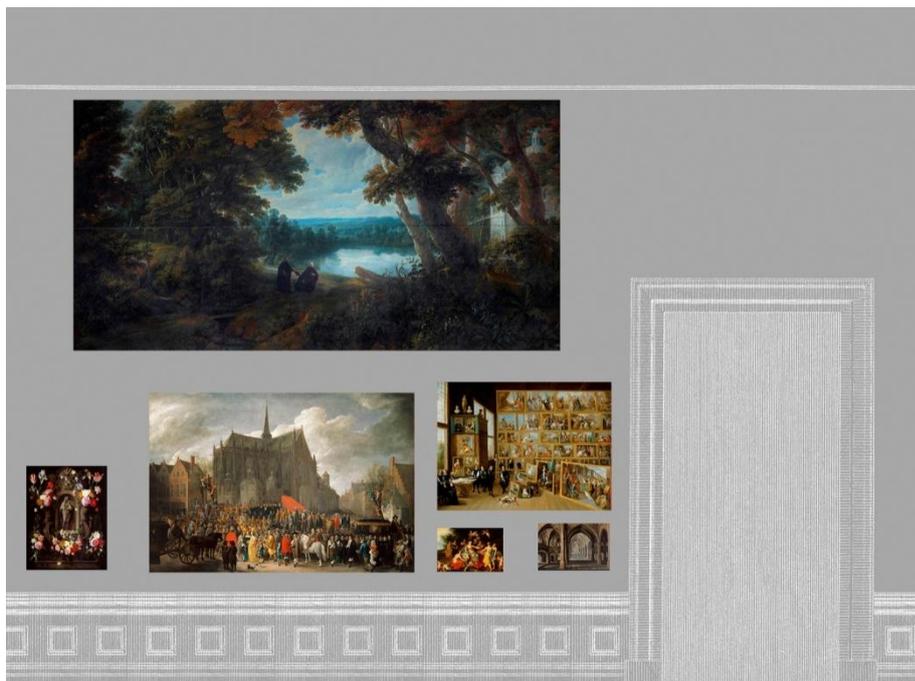


Rekonstruktion 133
*Niederländische Gemälde. Sechstes Zimmer.
 Erste Wand.*

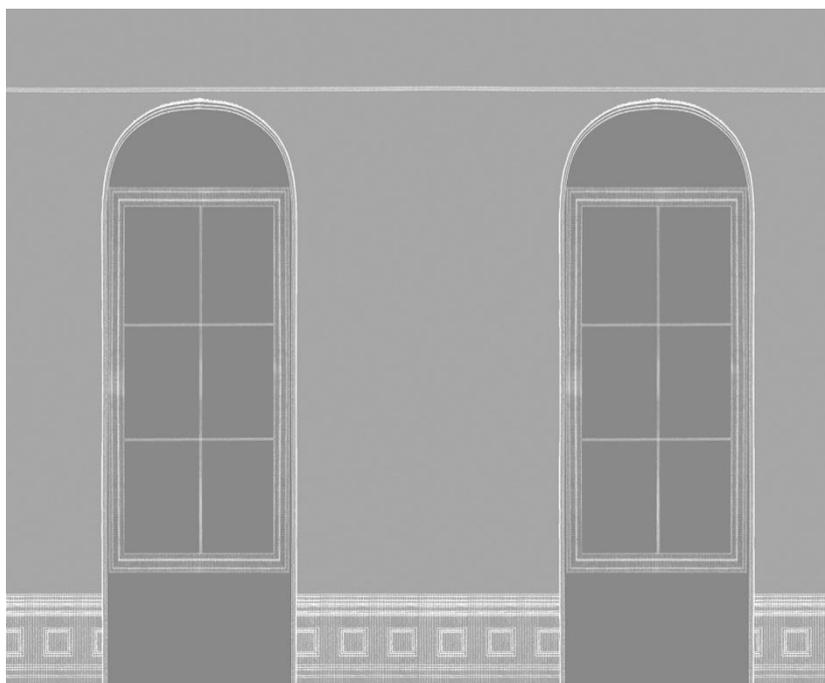


Rekonstruktion 134
*Niederländische Gemälde. Sechstes Zimmer.
 Zweyte Wand.*

ROSA 1796: NIEDERLÄNDISCHE SCHULEN

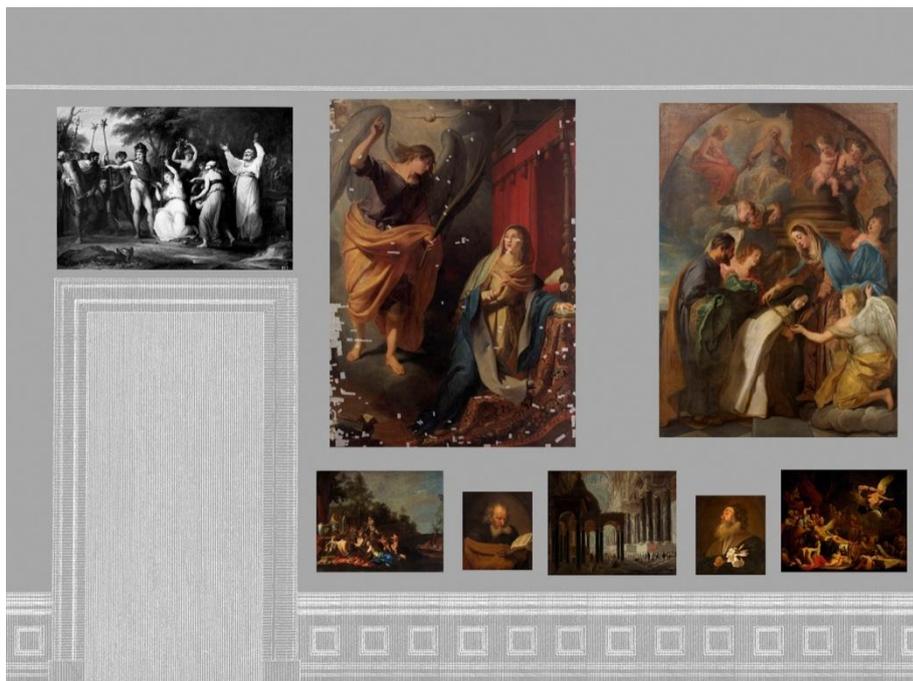


Rekonstruktion 135
*Niederländische Gemälde. Sechstes Zimmer.
 Dritte Wand.*

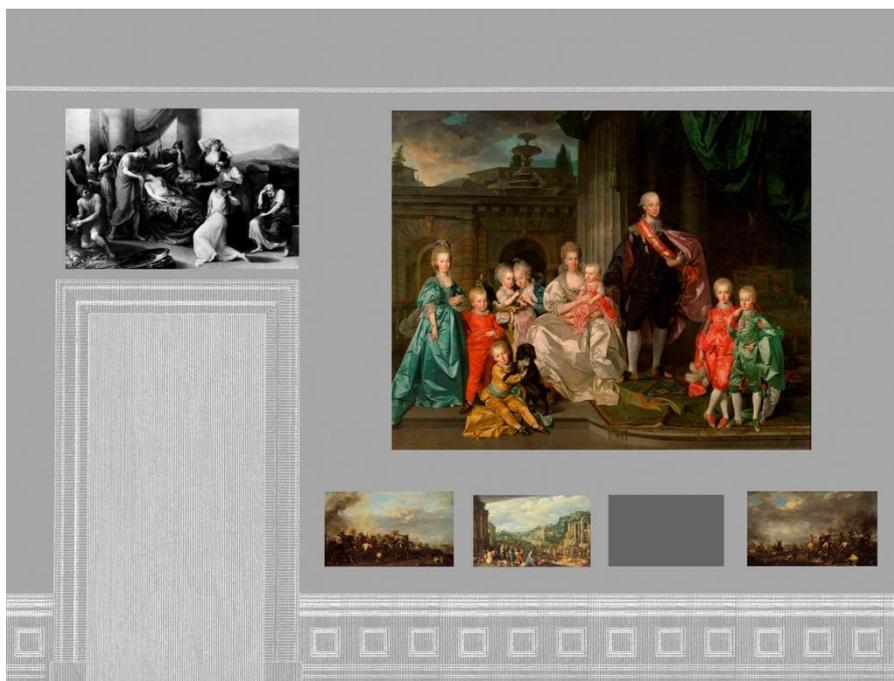


Rekonstruktion 136
*Niederländische Gemälde. Sechstes Zimmer.
 (Fensterwand)*

ROSA 1796: NIEDERLÄNDISCHE SCHULEN

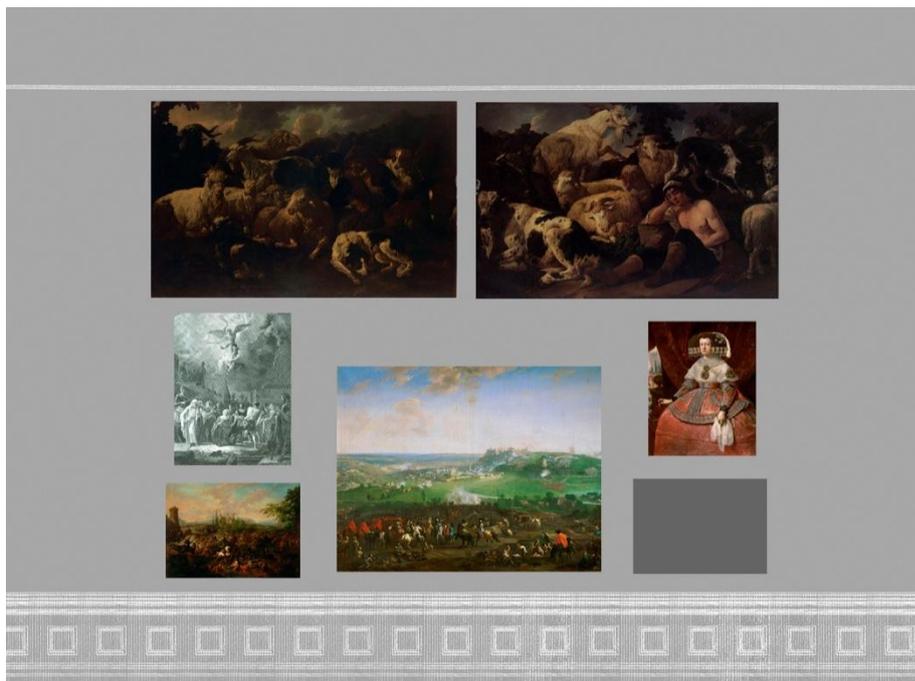


Rekonstruktion 137
*Niederländische Gemälde. Siebentes und letztes Zimmer.
 Erste Wand.*



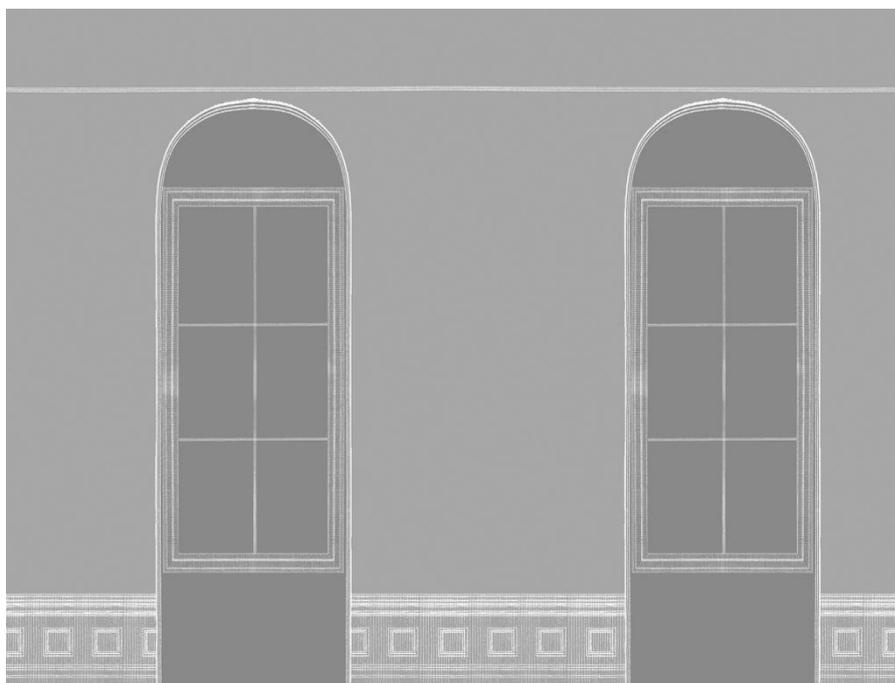
Rekonstruktion 138
*Niederländische Gemälde. Siebentes und letztes Zimmer.
 Zweyte Wand.*

ROSA 1796: NIEDERLÄNDISCHE SCHULEN



Rekonstruktion 139

*Niederländische Gemälde. Siebentes und letztes Zimmer.
Dritte Wand.*



Rekonstruktion 140

*Niederländische Gemälde. Siebentes und letztes Zimmer.
(Fensterwand)*

13. ABBILDUNGEN

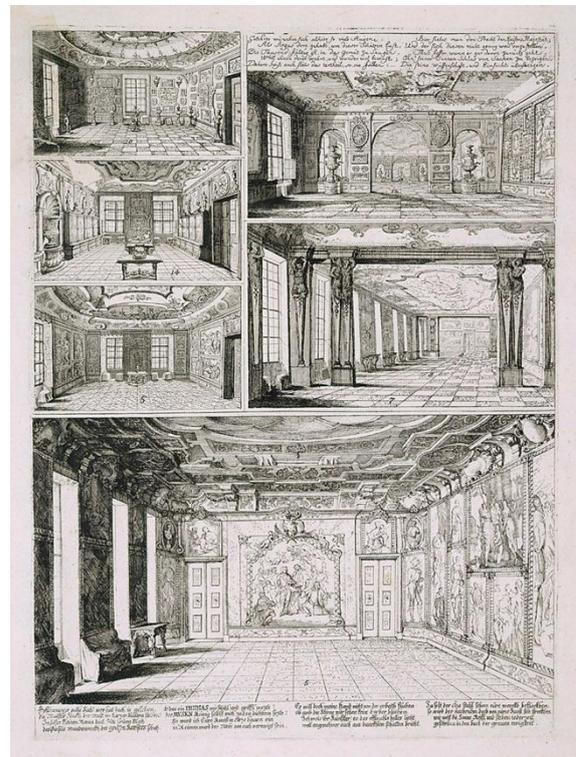
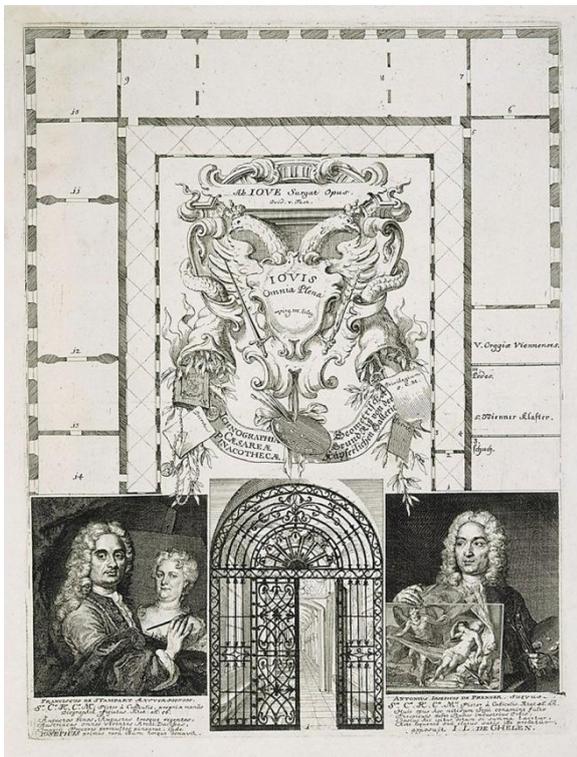


Abb. 1
Grundriss der Galerieräume der Stallburg,
in: Franz von Stampart, Anton von Prenner,
Prodromus [...], Wien 1735, fol. 11, Wien,
KHM, Bibliothek.

Abb. 2
Einblicke in die Galerieräume der Stallburg,
in: Franz von Stampart, Anton von Prenner,
Prodromus [...], Wien 1735, fol. 12, Wien,
KHM, Bibliothek.

Abb. 3
Franz von Stampart, Anton von Prenner,
Prodromus [...], Wien 1735, fol. 17, KHM,
Bibliothek.



Abb. 4
Ferdinand Storffer, *Neu Eingerichtetes Inventarium der Kayl. Bilder Gallerie in der Stallburg[...]*, Bd. 3, 1733, fol. 53, Gouache, Wien, KHM, Gemäldegalerie.



Abb. 5
„Schwarzes Kabinett“, in: Ferdinand Storffer, *Neu Eingerichtetes Inventarium der Kayl. Bilder Gallerie in der Stallburg[...]*, Bd. 2, 1730, fol. 9, Gouache, Wien, KHM, Gemäldegalerie.

Erster Gang
Lit. A.

In dem Eintritt vor dem ersten Gang be-
findet sich ein gruppiertes Bild, worin ein alter Mann von 1724, sein
jüngere Weib von 1724 zusammen in Lubusynöppre gemalt von Carl Anton
Süßner

Numbren der Gegenstände	Beschreibung der Gemälde	Namen der Maler	Trans- ferirungs- Ort	Ver- schien- en	Bücher der Aus- rüstung
1	Portrait im Gyps gesehnet, oval . . .	Schönfeld.			
2	} Jung Döpler in Lubusynöppre	Handel.			
3					
4	ein Mannskopf	Hollwein.			
5	Compagnon	Hollwein.			
6	ein Bildbild mit ihm unten	Hollwein.			
7	Mann mit Weib	Lucas Kra- nach.			
8	ein Leinwandstück	Ostade.			
9	Compagnon	Ostade.			
10	ein Mannskopf	Hollwein.			

Abb. 6

Joseph Rosa, *Inventarium über die in der Kaiserlich-Königlichen Gallerie vorhandenen Bilder und Gemälde* [...], 1772, fol. 1r, Wien, KHM, Gemäldegalerie.



Abb. 7
Giuseppe Maria Crespi, gen. Lo Spagnuolo, *Äneas, die Sibylle und Charon*, um 1695/1697, Leinwand, 130 x 127 cm, Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 306.

Abb. 8
Giorgio da Castelfranco, gen. Giorgione, *Die drei Philosophen*, 1508/1509, Leinwand, 125,5 x 146,2 cm, Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 111.

Abb. 9
Raffaello Santi, gen. Raffael, *Madonna im Grünen*, 1505 oder 1506 datiert, Pappelholz, 113 x 88,5 cm, Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 175.

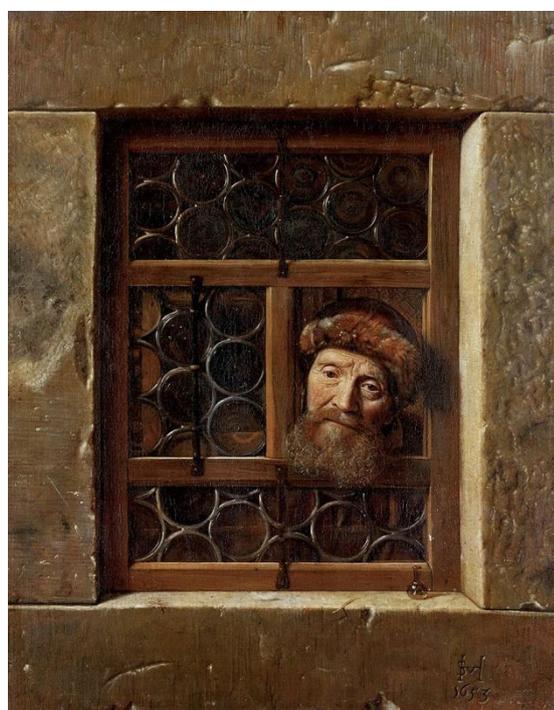


Abb. 10
Pietro Vanucci, gen. Perugino, *Taufe Christi*, um 1498/1500, Olivenholz, 30 x 23 cm, Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 139.

Abb. 11
Jacopo da Empoli, *Susanna im Bade*, 1600 datiert, Leinwand, 229 x 172 cm, Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1518.

Abb. 12
Samuel van Hoogstraten, *Alter Mann im Fenster*, 1653 datiert, Leinwand, 111 x 86,5 cm, Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 378.



Abb. 13

Peter Paul Rubens, *Wunder des hl. Ignatius von Loyola*, um 1617/1618, Leinwand, 535 x 395 cm, Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 517.

Abb. 14

Peter Paul Rubens, *Himmelfahrt Mariae*, um 1611/1614, Leinwand, 458 x 297 cm, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 518.

Abb. 15

Peter Paul Rubens, *Wunder des hl. Franz Xaver*, um 1617/1618, Leinwand, 535 x 395 cm, Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 519.



Abb. 16

Peter Paul Rubens, *Ildefonso-Altar*, um 1630/1632, Eichenholz, Mittelteil 352 x 236 cm; Flügel je 352 x 109 cm, Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 678.

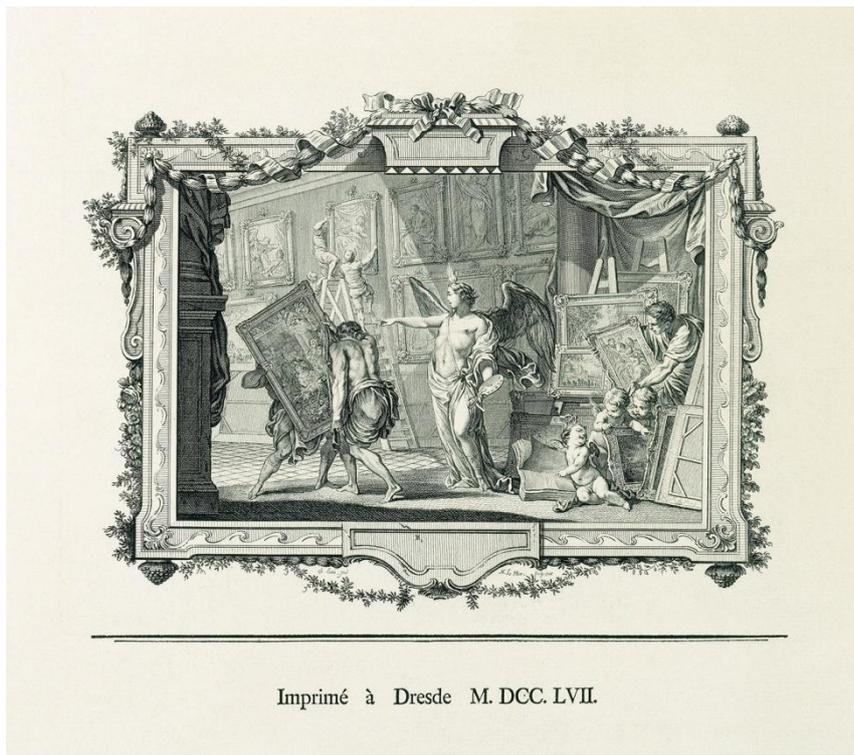


Abb. 17
Karl Heinrich von
Heineken, *Recueil
d'estampes d'après les
plus célèbres tableaux de
la Galerie Royale de
Dresde*, Dresden 1757,
Titelblatt, Detail.

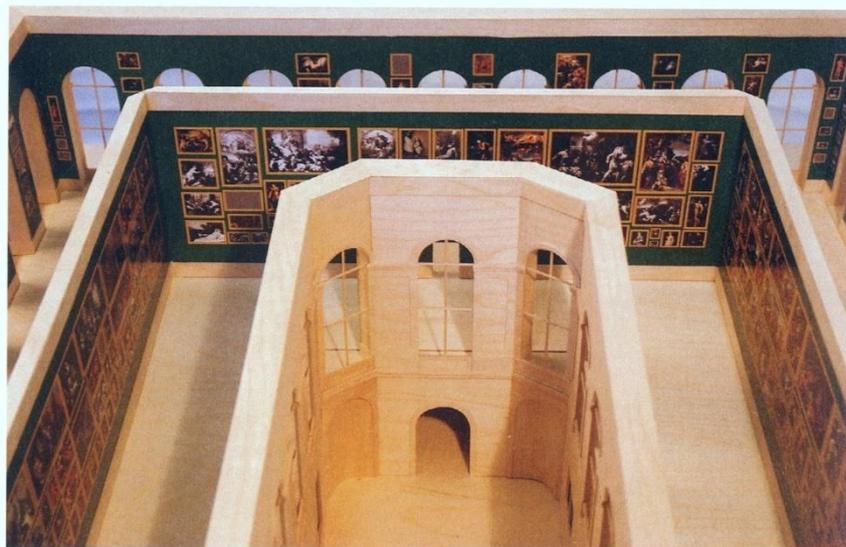
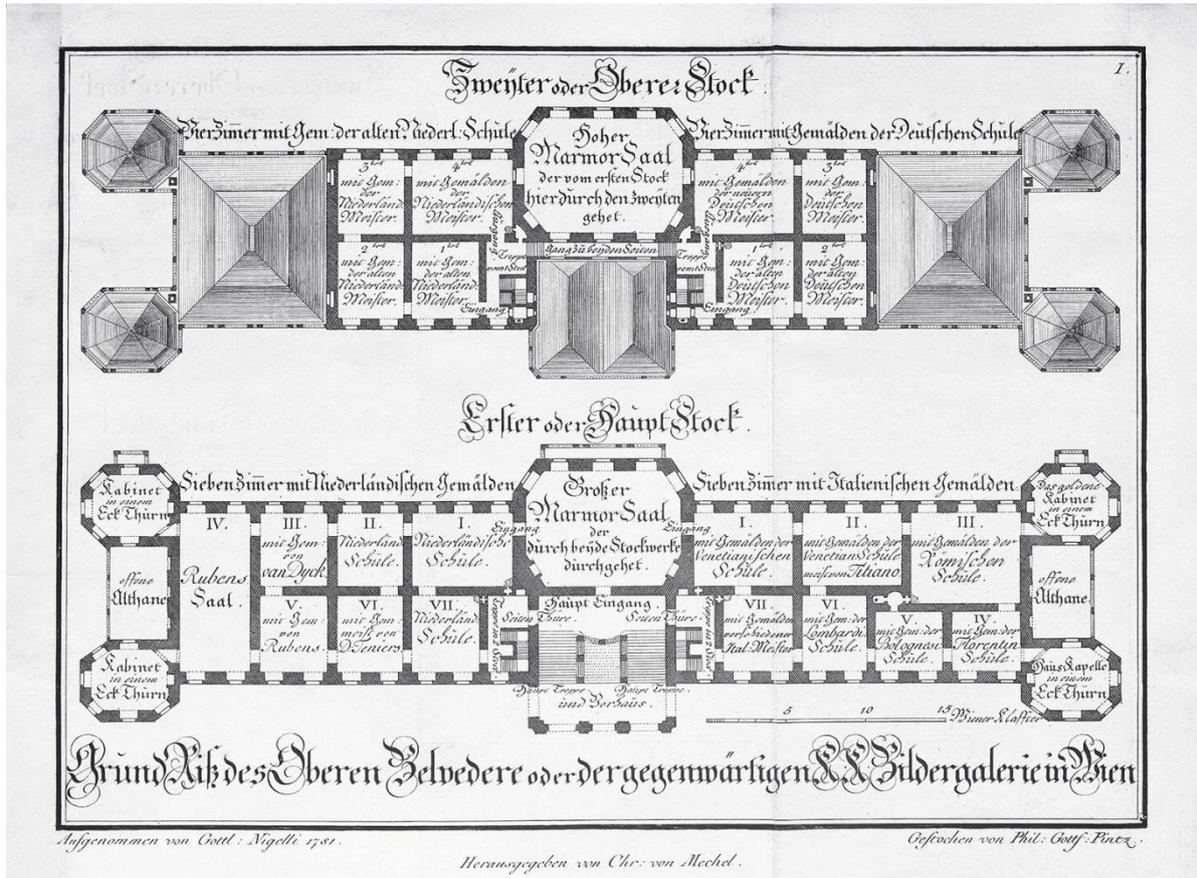


Abb. 18
Holzmodell der
Bildergalerie im alten
Stallgebäude in Dresden,
Einblick in die
Gemäldegalerie 1765.



Aufgenommen von Carl Negelli 1781.

Herausgegeben von Chr. von Mechel.

Gestochen von Phil. Gouff. Pinx.

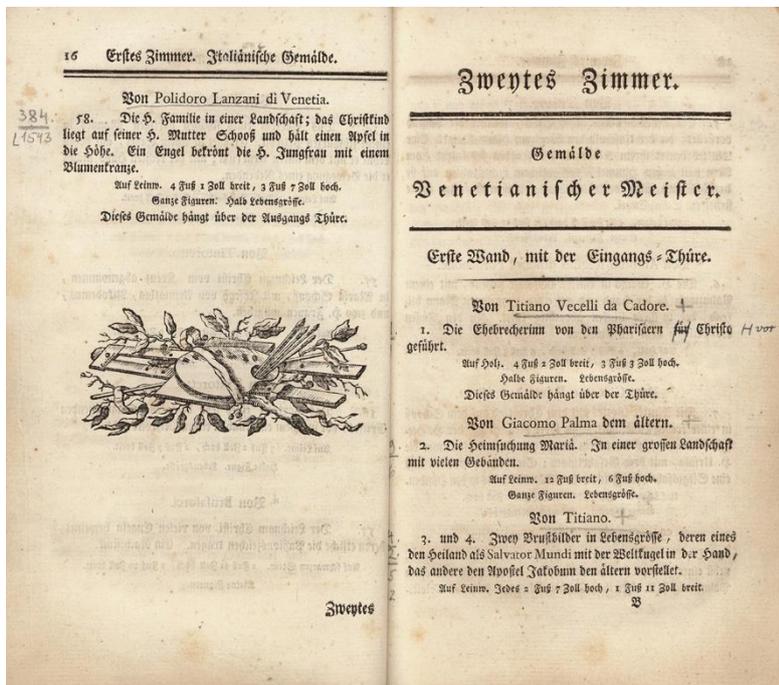


Abb. 19
Grundriss des Oberen Belvedere 1783, in: Christian von Mechel, *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]*, Wien 1783, Anhang.

Abb. 20
Christian von Mechel, *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]*, Wien 1783.

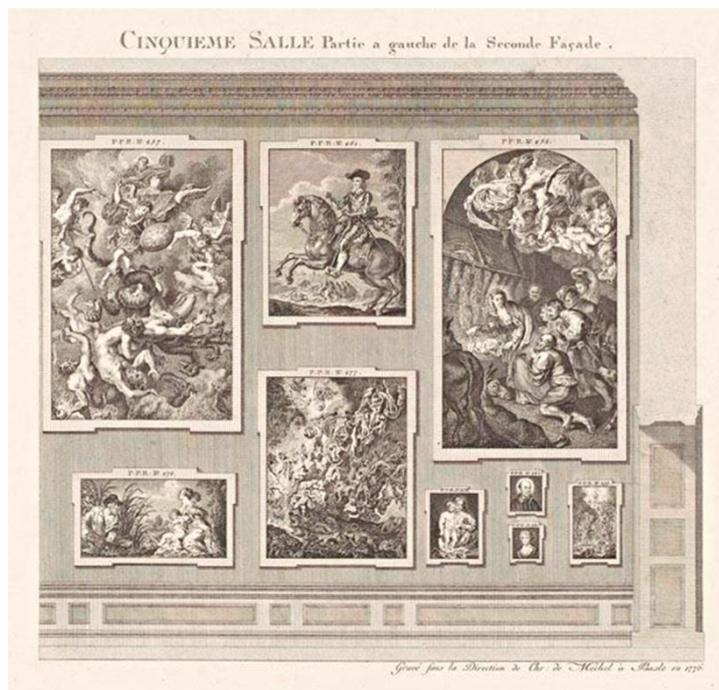
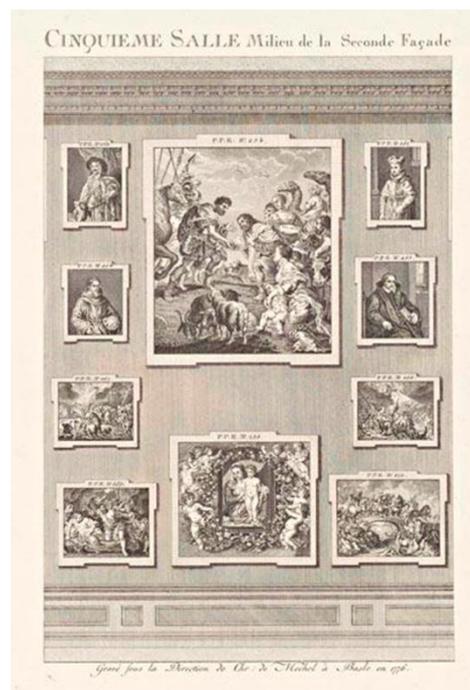
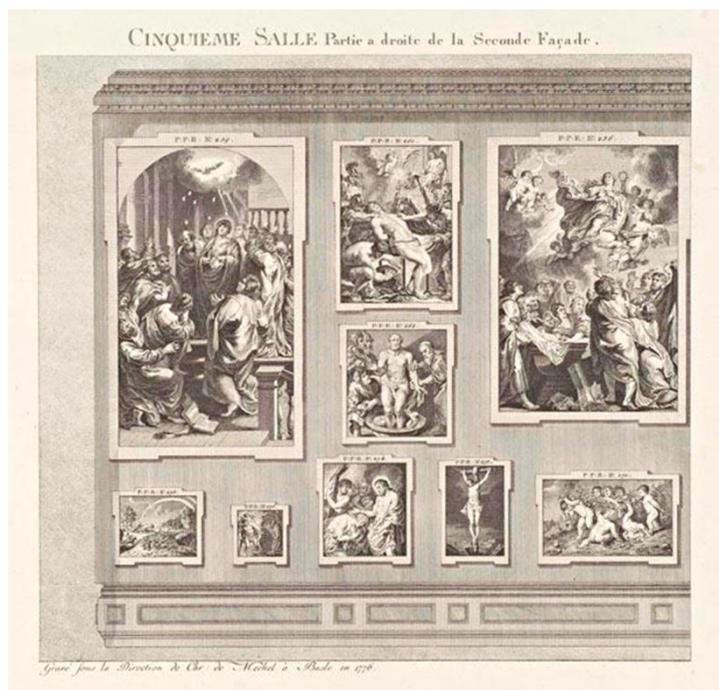


Abb. 21

„Cinquieme Salle Partie a droite de la Seconde Façade“, in: *La Galerie Electorale de Dusseldorff [...]*, 2 Bde., Basel 1778, Bd. 2, Pl. XIX.

Abb. 22

„Cinquieme Salle Milieu de la Seconde Façade“, in: *La Galerie Electorale de Dusseldorff [...]*, 2 Bde., Basel 1778, Bd. 2, Pl. XX.

Abb. 23

„Cinquieme Salle Partie a gauche de la Seconde Façade“, in: *La Galerie Electorale de Dusseldorff [...]*, 2 Bde., Basel 1778, Bd. 2, Pl. XXI.



Abb. 24
Kupferstich nach Perugino,
Beweinung Christi, in: *Recueil
d'estampes d'après les plus beaux
tableaux et d'après les plus beaux
dessins [...]*, Bd. 1, Paris 1729.

Abb. 25
Kupferstich nach Raffael, *La belle
jardinière*, in: *Recueil d'estampes
d'après les plus beaux tableaux et
d'après les plus beaux dessins [...]*,
Bd. 1, Paris 1729.

Abb. 26
Die Raffael Travée, in: Maria
Cosway, Julius Griffiths, *Galerie du
Louvre [...]*, Paris 1802.

Abbildungsnachweis

Abb. 1-16, 19-20: Kunsthistorisches Museum Wien; Abb. 17: Bildzitat Weber 2000, S.235;
Abb. 18: Bildzitat Zukunft seit 1560. Band I: Die Ausstellung, Dresden 2010, S. 156; Abb.
21-23: Bildzitat: Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2009, o. S.; Abb. 24-25:
Österreichische Nationalbibliothek Wien; Abb. 26: Ceroart

ANHANG

Zusammenfassung

Die gegenständliche Dissertation untersucht die Entwicklung der Sammlungssystematiken und Aufstellungen (Hängungen) der kaiserlichen Gemäldesammlung in Wien in der zweiten Hälfte des 18. bis zum frühen 19. Jahrhundert; in einer Zeitspanne also, als sich die höfische Galerie zum Museum im modernen Sinn wandelte. Aus der Perspektive der Präsentation der kaiserlichen Galerie, die diesen grundlegenden Statuswechsel sichtbar werden ließ, wird den Fragen nachgegangen, welche Voraussetzungen und kunsttheoretischen Grundlagen für die methodischen Neukonzeptionen der Hängungen ausschlaggebend waren und welche Rolle die Ordnungen und Veränderungen in der Systematik bei der Formierung zum Museum spielten.

Dabei zeigt sich: Der Prozess zur Musealisierung verlief nicht linear und seine Etappen können durch die heterogene Quellenlage nicht gleichgewichtet dargestellt werden. Die durch die Galeriekataloge von 1783 und 1796 dokumentierten und rekonstruierbaren Hängungen bilden jedoch gleichsam Konstanten, an denen sich die Entwicklung mit ihren Sprüngen und Kontinuitäten festmachen lässt.

Die Vorstellung, dass den barocken Hängungen ab der Mitte des 18. Jahrhunderts ein dezidiert kunstwissenschaftlicher Subtext zugrunde lag, ist in der kunsthistorischen Forschung der letzten Jahrzehnte zum Common Sense geworden. Noch weitergehend wird in der Dissertation ausgeführt, dass die Hängungen darauf ausgerichtet waren, durch visuell hergestellte Zusammenhänge zwischen den Gemälden die ihnen zugrunde liegenden kunstwissenschaftlichen Konzepte anschaulich und verständlich zu machen.

Eine Kunstgeschichte neuzeitlicher Malerei im strengen Sinn war allerdings noch nicht umfassend ausgearbeitet. Einzig Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums*, ein Werk der klassischen Antike, lieferte einen Beitrag zur Systematisierung der Kunst im Sinne einer Geschichte der Kunst. Beleuchtet werden in der Dissertation daher auch wesentliche Systematisierungs- und Forschungsmethoden aus anderen disziplinären Rahmen, die die Neukonzeptionen der Gemäldehängungen in der kaiserlichen Galerie tangieren konnten. Dies betrifft Methoden und Erkenntnisse, die aus Graphiksammlungen gewonnen wurden ebenso wie jene aus Inventarisierungs- und Katalogisierungskampagnen sowie aus historischen und archäologischen Forschungszusammenhängen.

Welche Kunsttheorien der Zeit tatsächlich realisiert werden konnten, erschließt sich erst, wenn die Hängungen in der anschaulichen Anordnung der Gemälde betrachtet werden

können. Daher wurden für die Dissertation die 1783 und 1796 dokumentierten historischen Galerieräume erstmals digital rekonstruiert, um mit dieser Visualisierung der Hängungen die zugrunde liegende Forschung sichtbar, nachvollziehbar und diskutierbar zu machen.

Letztendlich kann die kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Gemälden der kaiserlichen Galerie im Oberen Belvedere, wie sie in der Ordnung der Hängungen zum Ausdruck gebracht wird, nicht nur mit der Formierung zum Museum in Verbindung gebracht, sondern auch in Parallele zu jenen Entwicklungen gesehen werden, die dann im 19. Jahrhundert zur Institutionalisierung der Kunstgeschichte als wissenschaftlicher Disziplin geführt haben.

Abstract

This dissertation investigates the development of collection systematics and the placements (hangings) of the imperial painting collection in Vienna in the second half of the eighteenth to the early nineteenth century. This was the time span during which the imperial galleries changed into a museum in the modern sense. From the perspective of the presentation of the imperial gallery, which made this shift visible, two questions are asked: Which conditions and basic art theoretical principles were decisive for the new conception of the hanging, and what role the order and the changes in the systematic played a role in shaping the museum.

What becomes apparent is that the process of musealization was not a linear one, and its stages cannot be represented by the heterogeneous source material. Nevertheless, the hangings documented by the gallery catalogues from 1783 and 1796 are constants that allow the development with its fissures and continuities to be explored.

The idea that from the middle of the eighteenth century the baroque hanging was based on a decidedly art historical subtext has become common sense in the art historical research of the last decades. Further to this, the dissertation discusses how the hangings aimed to make its underlying art historical concepts understandable by the visual connections established between the paintings.

The art history of modern painting in the strict sense was, however, not yet fully developed. Only Johann Joachim Winckelmann's *History of Ancient Art*, a work about classic antiquity, made a contribution to the systematization of art in a historical sense. Thus the dissertation also highlights the systematization and research methods of other disciplines that affected the new conception of hanging the paintings in the imperial gallery. This concerns

methods and information gained from the graphics collections, from inventory and cataloging campaigns, as well as from historical and archaeological research.

What art theories of the times could in fact be realized in the hangings only becomes clear when the concrete order of the paintings is considered. Thus for the dissertation the documented gallery spaces of 1783 and 1796 were digitally reconstructed for the first time in order to make the underlying research visible, comprehensible, and debatable.

Finally the art historical argument concerning the paintings of the imperial gallery of the Upper Belvedere, as it is expressed in the order of the hanging, cannot only be connected with the formation of the museum but must also be seen parallel to the development that led to the institutionalization of art history as a scientific discipline in the nineteenth century.

Translation: Anita Fricsek and Stephen Zepke

Lebenslauf

Ausbildung

- 2013 Certified Programm *Digitales Sammlungsmanagement* der Donau-Universität Krems am Department für Kunst- und Bildwissenschaft
- 1988-1996 Studium der Kunstgeschichte an der der Universität Wien; Abschluss: Magistra der Philosophie

Berufliche Laufbahn

- 2009-2012 Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Projekts *Zur Geburt der Kunstgeschichte aus dem Geist des Museums. Transformationen der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien um 1800* im Rahmen des Förderprogramms for Muse des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung
- 2003-2009 Vorstandsmitglied und Chefredaktion der Zeitschrift *Kunstgeschichte aktuell*, Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker
- 2007-2009 Freie Kunsthistorikerin (u.a. wissenschaftliche Recherche, kuratorische Assistenz für *Tiefenrausch. Museum der Unterwelten*, OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich; Lektorat für *documenta magazine* N° 3, 2007 Education)
- 2002-2007 Wissenschaftliche Projektleitung des Forschungsprojektes *Bildertausch Florenz – Wien 1792-1821* am Da Ponte Institut Wien; Wissenschaftliche Recherche und Lektorat für die Ausstellung/den Katalog *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts* an der Albertina Wien
- 1999-2002 Wissenschaftliche Assistenz im Rahmen sammlungsgeschichtlicher Projekte der Thyrsen-Stiftung; Redaktion und Lektorat für den Ausstellungskatalog *Rudi Gernreich. Fashion will go out of fashion*, Künstlerhaus Graz
- 1998-1999 Kuratorische Assistenz im Rahmen der Ausstellung *Work & Culture. Büro. Inszenierung der Arbeit*, Landesmuseum Linz
- 1997-1998 Aufbau und Konzeption einer Datenbank für die Archivbestände, Kuratorische Assistenz bei div. Ausstellungen und Redaktion von Ausstellungskatalogen der Secession Wien

Publikationen zum Thema

Kunst nach Ordnung, Auswahl und System. Transformationen der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien im späten 18. Jahrhundert, in: Sabine Haag, Gudrun Swoboda [Hrsg.], *Die kaiserliche Galerie in Wien und die Anfänge des modernen Kunstmuseums*, 2 Bde., Wien (im Druck), Bd. 1, S. 16 – 83; S. 162–307.

Sammeln als Gelehrsamkeit. Zur Typologie zweier Sammlungen am Ende des 18. Jahrhunderts, in: Herbert Lachmayer [Hrsg.], *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2006, S. 235-240.

Dialog zwischen Fächern. Ein Gespräch mit Hans Belting über interdisziplinäres Forschen, das Bild als Gegenstand und einen unüblichen Medienbegriff, in: *Kunstgeschichte aktuell*, XXII, Heft 3, 2005, S.1-2.

Original versus Kopie: das Meisterwerk versus „sichtbare Geschichte der Kunst“, in: *neues museum*, 2004, Heft 1, S. 9-10.

Querelle des anciens et des modernes. Zu der in Buchform erschienenen Habilitationsschrift von Rainer Metzger, in: *Kunstgeschichte aktuell*, XXI, Heft 3, 2004, S. 7.

Kempelen – zwei Maschinen. Zum Buch von Brigitte Felderer und Ernst Strouhal, in: *Kunstgeschichte aktuell*, XXI, Heft 1, 2004, S. 7.

Vorträge zum Thema

Zur Neuordnung der Kaiserlichen Gemäldegalerie im Wiener Belvedere um 1780. Innerhalb des Internationalen Symposiums „*Eine sichtbare Geschichte der Kunst*“. *Europäische Museumskultur um 1800*, Kunsthistorisches Museum, 24.–26. November 2011.

Die kaiserliche Gemäldegalerie im Belvedere um 1780, Kunsthistorisches Institut der Universität Wien, 19. Oktober 2011.

Transformationen der kaiserlichen Galerie in Wien im späten 18. Jahrhundert. Am *13th International Congress for Eighteenth Century Studies*, Karl-Franzens-Universität in Graz, 25.–29. Juli 2011.

Transformationen der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien um 1780, Goethe-Universität Frankfurt a. M., 28. Jänner 2011.

Galleries in Vienna (Mechel 1783, Rosa 1796) and Florence (Lanzi 1792) – close up, Kunsthistorisches Institut/Max-Planck-Institut in Florenz, 17. Dezember 2010.