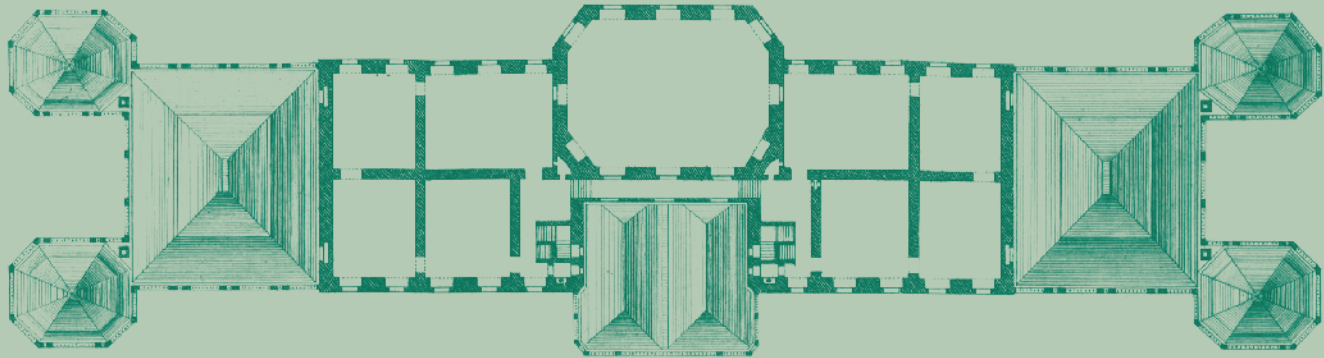


KUNST
HISTORISCHES
MUSEUM
WIEN



GUDRUN SWOBODA (HG.)

Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums

BAND II

EUROPÄISCHE MUSEUMSKULTUREN UM 1800

böhlau

Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien
und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums



KUNST
HISTORISCHES
MUSEUM
WIEN

GUDRUN SWOBODA (HG.)

Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien
und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums

BAND 2
EUROPÄISCHE MUSEUMSKULTUREN UM 1800



2013

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

IMPRESSUM

Gudrun Swoboda (Hg.)

Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und
die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums

Band 1 Die kaiserliche Galerie im Wiener Belvedere (1776–1837)

Band 2 Europäische Museumskulturen um 1800

Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2013

Redaktion

Gudrun Swoboda, Kristine Patz, Nora Fischer

Lektorat

Karin Zeleny

Art-Direktion

Stefan Zeisler

Graphische Gestaltung

Johanna Kopp, Maria Theurl

Covergestaltung

Brigitte Simma

Bildbearbeitung

Tom Ritter, Michael Eder, Sanela Antic

Hervorgegangen aus einem Projekt des Förderprogramms forMuse,
gefördert vom Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung



Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): PUB 121-V21/PUB 122-V21

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

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

Abbildungen auf der Eingangsseite

Bernardo Bellotto, *Wien, vom Belvedere aus gesehen. Öl auf Leinwand*, um 1758/61. Wien, Kunsthistorisches Museum,
Gemäldegalerie Inv.-Nr. 1669, Detail

Druck und Bindung: Holzhausen Druck Gmbh, Wien

Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier

Printed in Austria

ISBN 978-3-205-79534-6

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

© 2013 Kunsthistorisches Museum Wien – www.khm.at

© 2013 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H. & Co.KG., Wien Köln Weimar

Inhalt

- 316 **Museumskulturen: Europäische Perspektiven um 1800**
Gerhard Wolf
- 336 **Dynamiken von Sammlungskultur im 17. Jahrhundert**
INSTABILE ENSEMBLES, FÜRSTLICHES MÄZENATENTUM UND DIE
AMBITIONEN DER EXPERTEN
Robert Felte
- 358 **Vom „malenden“ zum „wissenschaftlichen“ Galeriedirektor**
DIE LEITUNG DER KAISERLICHEN GEMÄLDEGALERIE UND DIE INSTALLATION
DER „MODERNEN SCHULE“ DURCH DIE DIREKTOREN FRIEDRICH HEINRICH
FÜGER, JOSEF REBELL UND JOHANN PETER KRAFFT
Sabine Grabner
- 384 **The Kaiserlich Königliche Gemäldegalerie in Vienna
seen from an International Perspective**
1780 – 1855 – 1891: ITS ARCHITECTURAL SETTING AND MUSEOLOGICAL EMBEDDING
Debora J. Meijers
- 406 **„Unschätzbare Meisterwerke“**
DER PREIS DER KUNST IM MUSÉE NAPOLÉON
Bénédicte Savoy
- 420 **Ein Blick in die Sammlung**
GALERIEWERKE DES 18. JAHRHUNDERTS
Astrid Bähr
- 436 **Schulzimmer: „Nicht nur zum Vergnügen“**
GALERIE – BIBLIOTHEK – VERSCHULUNG
Kristine Patz

- 458 Zur Entstehung des Museums als
„sichtbare Geschichte der Kunst“
CHRISTIAN VON MECHELS VERHÄLTNIS ZU JOHANN GEORG WILLE
UND JOHANN JOACHIM WINCKELMANN
Elisabeth Décultot
- 476 Auf dem Weg zur Kunstgeschichte
PIGAGES UND MECHELS KATALOG DER DÜSSELDORFER GEMÄLDEGALERIE
Thomas W. Gaetgens
- 498 Marco Lastris *L'Etruria pittrice* und
eine „sichtbare Geschichte der Kunst“
Gabriele Bickendorf
- 512 Von der Wand ins Buch – und zurück an die Wand
NACHTRÄGLICHES ZU MALRAUX' *MUSÉE IMAGINAIRE*
Felix Thürlemann
- 528 Zwischen Erlebnis und Erkenntnis
GEDANKEN ZU ALTERNATIVEN FORMEN DER SAMMLUNGSPRÄSENTATION
Wolfgang Ullrich
- 538 ANHANG
Quellen- und Literaturverzeichnis
Abbildungsnachweis
- 558 AUTORENVERZEICHNIS
- 562 REGISTER



Museumskulturen: Europäische Perspektiven um 1800

Ursulae

1. MUSEUM ALS *LIEU DE MÉMOIRE* UND ORT DES VERGESSENS. WIEN, FLORENZ

Abb. 1
Thomas Struth,
Museo del Prado 7,
Madrid 2005,
Chromogener Abzug,
177,5 x 218,6 cm.
Lissabon,
Banco Espírito Santo
(Privatsammlung)

Wenn wir durch die Alten Meister gehen, bewegen wir uns durch Räume der Geschichte: Im wörtlichen Sinn handelt es sich um Schichten unterschiedlicher Momente und Epochen, die in ihnen präsent sind, bzw. präsent gehalten oder gemacht werden.¹ Wenn wir eines der Bilder aus der Serie *Museum Photographs* von Thomas Struth betrachten (Abb. 1), dann zeigt dieses wiederum einen solchen Moment aus einem Blickwinkel, bei dem inszenierte Kontingenz und Kalkül des Photographen zusammen spielen. Ein im Prado aufgenommenes Photo sei deswegen gewählt, weil dort zur Eröffnung des neuen Flügels im Jahr 2007 eine Ausstellung dieses Künstlers gezeigt wurde, auch dies ein mehrschichtiges Unterfangen, das wiederum mit dem Werk Struths das Museum als öffentlichen Ort zelebriert und kritisch hinterfragt. Man stelle sich vor, wie die Besucher vor seinen Photographien stehen, sich um sie bewegen, bevor oder nachdem sie die Alten Meister selbst besucht haben. *Las Meninas*, angeschnitten zu sehen in Struths Photo, ist ein Gemälde, das sich diesem Spiel aufs beste leiht, einen Blick in eine Ateliersituation und auf ein Königs-paar durch Spiegel erlaubt, und damit ist vieles gesagt über die Spannung von Konzepten von Gegenwart, wenn ich mir diesen Plural erlauben darf, in einem musealen Raum, der die Persönlichkeit des Malers in den Vordergrund stellt und dies in einer spezifisch-historisierenden Ästhetik der Inszenierung einer Gemäldesammlung tut. Das heißt mit dem Prado an einem Ort, der mit allen Brüchen wiederum im Zentrum einer monarchischen Repräsentation steht, bzw. mit Thyssen-Bornemisza und dem Museum Reina Sofia zu einer der höchsten Bild- und Malereiverdichtungen der Welt gehört, die auch für Sammlungskulturen und -traditionen stehen. Der Prado bietet im Parcours seiner Galerien die Referenzebenen einer nationalen Erzählung: Man denke sich dies so, dass die Meisterwerke der italienischen und niederländischen Schule in der spanischen Malerei auf eine übertreffende Synthese gebracht werden und mit Goya die Brüche im Museum selbst manifest, ja als Kunst exponiert werden.

Eine solche Geschichte ist in Wien oder Berlin nicht in der Abfolge der Meisterwerke nachvollziehbar; den Schülerinnen und Schülern wird man dort eine andere Geschichte erzählen. Die Meisterwerke in Paris erlauben eine sichtbare Geschichte der Nation durchaus, in der tiefen Verbundenheit der Bilder und der Bildthemen von Poussin, Rubens bis Gericault in und mit der französischen Geschichte.² Es ist zugleich der Ort selbst, der evokativ ist: Man kann den Besuch mit dem mittelalterlichen Burgbau des Louvre beginnen, um zu dem in einen Musentempel verwandelten Königspalast aufzusteigen, den Weg wählen durch die Säle mit den Antiken, am Schiffsbug mit der *Nike von Samothrake* vorbei zum Obergeschoß in die Grande Galerie zu *Mona Lisa*, und von da aus dann in die französischen Säle, zu den komplexen Allegorien von Rubens für Maria de' Medici und dem *Floß der Medusa*.

In den Gemäldegalerien, wer immer an ihrem Anfang beginnt und nicht Tage Zeit hat, wird man zwangsläufig zum Kenner der *italienischen Schulen* von Giotto bis Veronese, der sog. toskanischen, venezianischen, lombardischen, römischen, neapolitanischen Schulen, und um die Verschulung der Kunst als Kunstgeschichte soll es in diesem Band ja u.a. gehen. In Dresden, Wien oder Berlin etwa ist der Gang durch die Gemäldegalerie auf solche Abfolgen konzentriert, fokussiert in unterschiedlicher Weise die Regionen, die Künstler oder das Einzelwerk (etwa das ultimative Meisterwerk der *Sixtinischen Madonna* in Sempers sakraler Inszenierung); ihre Orte sind als Museumsbauten entstanden und führen durchaus nicht zu den Werken, welche die nationalen Dramen der anbrechenden Moderne thematisieren. Oder man hat eine Trennlinie legen wollen wie in Berlin mit der Einrichtung der neuen Nationalgalerie, wo man die deutschen Meisterwerke jenes Jahrhunderts bewundern kann, welches eine Vielzahl solcher Museen geschaffen hat.

Die Uffizien bilden einen Sonderfall, wenn man das Museum auf seine Rolle als *lieu de mémoire* oder auf seine Position zwischen *lieu* und *non-lieu* befragt. Es handelt sich um Büros eines frühabsolutistischen Staatsapparats und zugleich um den Ort von Sammlung wie Ausstellung seit dem 16. Jahrhundert mit Theater, Werkstätten, Raritätenkabinett, Skulpturen und Gemälden. Man bedenke seine Umgestaltung im späten 18. Jahrhundert in osmotischer Beziehung zu Wien – ich meine den berühmten Bildertausch von 1792 – in eines der dichtesten Narrative der italienischen Schulen.³ Viele ihrer Meisterwerke sind gleichwohl solche von Künstlern, die sie in Florenz geschaffen haben; die Uffizien blieben insofern Vasaris Galerie, wenn man so möchte, aber in einer Relektüre, die das Modell des Aufstiegs und Falls (bei Vasari eher Epochenzyklus als biographisch) umdifferenzierte in eine Geographie der Schulen in kennerschaftlicher Perspektive, mit einem Fokus auf letzterer als ultimativer Methode einer sich am Horizont abzeichnenden akademischen Kunstgeschichte im Sinne des 19. Jahrhunderts. Die Uffizien bleiben im Königsweg ihrer Meisterwerke eine Zelebration von Florenz und Rom (bzw. der Rolle von Florenz für Rom) mit Seitenblicken nach Venedig oder nach Norden, in einer gewissen historischen Geschlossenheit. So wird durch diese Umgestaltung aus den Uffizien als Sammlungsort mit enzyklopädischem Anspruch ein purifizierter Rest herausgefiltert in einer komplexen Ordnung, aus einem Modell von Welt in allen ihren Erscheinungsformen und dem Zusammenspielen von Natur und Kultur eine Gemäldegalerie in Verbindung mit einer Aufstellung antiker Skulpturen. Man kann das schön an der Tribuna zeigen, in der sich diese Diskurse sichtbar (oder auch in Kabinetten verborgen) verdichteten.⁴ Ich werfe einen kurzen Blick auf Johann Zoffanys im Auftrag der englischen Königsfamilie von 1772–78 geschaffenes Bild (*Abb. 2*), weil es zugleich das Umhängen der Werke, d. h. die Umgestaltung der Sammlung selbst thematisiert.⁵ Zoffanys Werk entsteht im Moment einer sich neu formierenden Kunstgeschichte in ihrem alten Zentrum, nämlich der Tribuna als *Sancta Sanctorum* mediceischer Sammlungskultur,⁶ welche Meisterwerke der antiken Skulptur, der Malerei sowie Kostbarkeiten einer Wunderkammer vereinigte und eine der Hauptattraktionen jedes Florenzbesuchs der *grand tour* darstellten. Ihre Entmantelung oder besser Auskernung hatte zwar schon früher begonnen, doch schreibt der schottische Dichter und Schriftsteller Tobias Smollett noch 1765 in einem seiner Reisebriefe, die er unter dem Titel *Travels through France and Italy* 1766 veröffentlicht, über die Tribuna:

“There is such a profusion of curiosities in this celebrated museum; statues, busts, pictures, medals, tables inlaid in the way of marquetry, cabinets adorned with precious stones, jewels of all sorts, mathematical instruments, ancient arms and military machines, that the imagination is bewildered, and a stranger of a visionary turn would be apt to fancy himself in a palace of the fairies, raised and adorned by the power of enchantment.”⁷



Davon kann bei Zoffany keine Rede sein. Das Werk löst die schwierige Aufgabe, das Oktogon der Tribuna ins Bild zu setzen, dergestalt, dass es sich auf drei Wände in ‚falscher Perspektive‘ beschränkt. Zugleich drängt es die Vielfalt der Dinge im Raum zurück: Der berühmte Pietre Dure Tisch, der auf einen Entwurf Jacopo Ligozzis zurückgeht, ist ebenso (von einem kostbaren Tuch) bedeckt wie der Boden, das Kabinett mit den Gemmen und anderen Preziosen fehlt. Zoffany reduziert die Tribuna letztlich auf eine Begegnung von antiker Skulptur und von Malerei des 16./17. Jahrhunderts, er arrangiert letztere zu einer Art Kunstgeschichte. Mary Webster und andere haben die Disposition von Bildern, Statuen und Besuchern in Zoffanys *Tribuna* ausführlich untersucht, hier nur soviel: Der Künstler befließigt sich u.a. Tizians *Venus von Urbino* im Zentrum zu zeigen, und zeigt damit auch, dass sie eigens zu diesem Behuf für ihn von der Wand genommen wurde. Damit schafft er eine Art Paragone von neuzeitlicher Malerei und antiker Skulptur über eine Blickregie der Venusdarstellungen, von Tizians Bild zur mediceischen *Venus*, zu einer der berühmtesten

Abb. 2

Johann Zoffany, *Die Tribuna der Uffizien*,
1772–78, Leinwand, 123,5 x 154,9 cm.
The Royal Collection (Windsor Castle)

Antiken, die sich seit 1677 in der Tribuna befand und um 1800 sogar dem *Apoll vom Belvedere* den Rang ablaufen sollte, bis sie später selbst als römische Kopie erkannt wurde. Wenn Zoffany aus der Vielzahl der dargestellten kunstbeflissenen Engländer⁸ einige gerade die Rückseite der Statue bewundern lässt, scheint dies gleichsam eine Ironisierung des alten Paragonearguments von vielansichtiger Statue versus einansichtiger Malerei. Tizians Werk bleibt bildintern weniger beachtet, bietet sich aber darum umso mehr dem Auge des Betrachters vor dem Bild an. Zoffany selbst ist vor der linken Wand dargestellt; in den Händen hält er ein Marienbild Raffaels, das er im Begriff war, zu verkaufen – in der Tat handelt es sich um die *Niccolini Cowper Madonna*, die sich heute in der National Gallery in Washington befindet. Zoffany hat ein sehr beziehungsreiches Werk mit vielen ironischen Anspielungen auf bekannte englische Florenzreisende des 18. Jahrhunderts geschaffen, das vielfältige Reaktionen ausgelöst hat und den königlichen Auftraggeber durchaus irritierte. Hier ist wichtig festzuhalten, dass Zoffany die Tribuna ganz im purifizierenden Geist der Neuordnung des Museums durch Großherzog Leopoldo von Toskana zeigt. Das dritte Element, jenes der kostbaren Dinge, scheint aus ihr verschwunden; wir wohnen einer von konversierenden Betrachtern populierten Begegnung von antiker Skulptur und neuzeitlicher Malerei bei, deren wichtigster Protagonist Raffael (bzw. Tizian) ist.

Man kann sich fragen, ob und wie die Neuordnung von Sammlungen in der vornapoleonischen Zeit zu verstehen ist und welches ihre Träger oder Protagonisten sind: als eine Eigendynamik des Kunstdiskurses, als Analogie zur Ausdifferenzierung der Wissenschaften mit dem Ende der Naturgeschichte,⁹ der Etablierung neuer Taxonomien in den Naturwissenschaften – denken wir an Comte de Buffon in Paris, dem wir nochmals begegnen werden. Es handelt sich um ein komplexes Phänomen, das vielleicht nicht nur als Bruch mit und eine Befreiung von den überfüllten Kunst- und Wunderkammern mit ihren assoziativen und experimentellen Ordnungen beschrieben werden kann, schon deswegen nicht, weil diese Kunst- und Wunderkammern selbst heterogen waren: Dresden wäre hier ein exzellentes Beispiel.¹⁰ Beobachten lässt sich eine fortschreitende Differenzierung der Sammlungen bis hin zur räumlichen Trennung von Gattungen und neuen Ordnungen einer reinen Antike, einer reinen Malerei, bzw. im Idealfall ihrer Gegenüberstellung. Man darf dabei nicht vergessen, dass die Tribuna u. a. nach Giorgio Vasaris Kunstgeschichte als „*arti del disegno*“ im Sinne einer Professionalisierung der Künste geschaffen worden war, ja man sich fast über die Verspätung der topographischen, künstlerzentrierten und entwicklungsgeschichtlichen Ordnungen von Malerei in den Museen wundern kann. Als theoriwürdige Praktik hatte sie schon Alberti grundgelegt bzw. sie Van Eyck in den Werken selbst thematisiert. Es handelt sich um Narrative, die bei Vasari auch nationale und dynastische Zielrichtungen haben, sich als ein *museo cartaceo* in seinen stilgeschichtlich sensiblen Albumblättern finden¹¹ und später zum Ordnungsprinzip der Graphischen Reproduktionen werden (aus dieser Welt stammt ja Christian von Mechel und sein *Verzeichniß der Gemälde der kaiserlich königlichen Bilder Gallerie in Wien*), aber eben nicht in einem Museum der Malerei zusammenzufanden trotz gewisser Vorformen – auch wenn die Bildertapeten der barocken Galerien nach subtileren, multipleren Kriterien sortiert waren, als es die ältere Forschung angenommen hat. Kennerschaft ist ja keineswegs eine Erfindung des 18. Jahrhunderts; ein früher Zeuge ist Giulio Mancini mit seinen *Considerazioni*, entstanden zwischen 1620 und 1623.¹² Es ist der purifizierende Gestus gegenüber dem in mehr als zweihundert Jahren Zusammengetragenen, der zu den Gemäldemuseen geführt hat, und es ist ein Zusammenspiel von Kunstmarkt (in dem Mechel, der Heros dieser frühen Phase der Neuinstallation von Gemäldegalerien, eine wichtige Figur war¹³), herrscherlicher Kunstpolitik in einer Neubestimmung von Herrschaft und ihrer Repräsentation sowie neuen Paradigmen im Verständnis von Natur und Kultur bzw. ihres Verhältnisses, aus dem man diese Entwicklung, um das Wort einmal zu verwenden, verstehen kann. Und mit

diesen neuen Galerien entsteht eine große Gedächtnismaschine, die in den Neuordnungen zugleich auch eine Maschine des Vergessens ist oder des öffentlichen Verbergens von Wissen, nämlich in der scheinbaren Naturalisierung geschichtlicher Prozesse in einer Abfolge oder Koexistenz von Schulen.

2. VON BALDUNG GRIENS *MERKUR* IM STOCKHOLMER NATIONALMUSEUM ZUM *APOLL VOM BELVEDERE* IM PÄPSTLICHEN ROM

An dieser Stelle sei mir ein bildliches Zwischenspiel erlaubt: Bei einem Besuch des Nationalmuseums in Stockholm bleibe ich unvorbereitet vor einem Bild stehen, das mich aus der Fassung bringt. Der Zurbarán daneben interessiert mich nicht mehr, andere Werke auch nicht, während ich mich an dem Witz dieses Bildes ergötze, das von Hans Baldung Grien stammt: des ganzfigurigen Bildes eines Merkur mit feinmalerischen Federn und Flügeln an den überraschendsten Stellen seines Körpers, dahinter ein Löwe, der sein Spiegelbild betrachtet, wie Albertis *Narziss* usf. (Abb. 3). Das Gemälde führt nach Prag und von dort nach Nürnberg, war wohl Teil einer astronomischen Uhr, an seinem Ort ein Bild planetarer Zeit. Es wäre in Wien, hätte es nicht der Dreißigjährige Krieg nach Schweden verschlagen: ein Fall zweifacher Kontingenz, einer Sammeltätigkeit und eines Kunstraubs. Man sieht es dem Werk nicht an, wenn man es in der Sammlung in Stockholm betrachtet: Es ist verborgenes Wissen; man könnte es in eine Ausstellung bringen, an einen anderen Ort, in einen neuen Kontext.¹⁴ Das wäre ein gewöhnliches Beispiel kunsthistorischer Arbeit im Kontakt mit Museen, aber eben eine geschichtlich konditionierte professionelle Praxis.

Grien bewegt sich selbst in einer Welt von Wunderdingen, astronomischen Uhren, antiken Mythen, hybriden Wesen usf. Ich spreche vom europäischen Bildgedächtnis und zugleich vom Verlust wie vom Archivieren einer Erinnerung (einer Verschränkung eines medialen und eines topographischen Gedächtnisses, die sich in den Bildern und Bildordnungen überschneiden, in der Überblendung von Schichten des Gedächtnisses durch die Werke). Es gibt eine Tendenz, das Museum der Alten Meister mit Melancholie zu durchschreiten, Melancholie über den Verlust jenes *theatrum naturae et artis*, das gerade die Forschung über die Wunderkammer so zelebriert hat; erinnert sei nur an Horst Bredekamps Buch über Antikensehnsucht und Maschinenglauben.¹⁵ Die Galerien begannen sich in einer Zeit neu zu formieren, als ein anderer Melancholiker über kunstgeschichtliche Methoden und Periodisierungen nachdachte: Ich spreche von Johann Joachim Winckelmann und seinem Werk, zurückgebracht auf die Spannung zwischen historisch-stilgeschichtlichen und normativen, transhistorischen Postulaten im sich am Horizont abzeichnenden Zusammenbruch des Kanons – man könnte sagen: am Ende der Epoche des *Apoll vom Belvedere*, deren letzter Vertreter Winckelmann ja auch ist, trotz seiner Entwicklung kunstgeschichtlicher Methoden.

Denken wir an den schon vor dem Kunstraub in Paris vor Augen gestellten *Apoll* in Hubert Roberts¹⁶ *Imagination der Grande Galerie des Louvre in Ruinen von 1789*, oder schon an die *Auffindung des Laokoon* von 1773, wo die von Arbeitern mühselig betriebene Maschinerie im Bildvordergrund den realen Transfer bildlich antizipiert (Abb. 4), und dies bringt uns nach Rom. Wenn wir einen Quotienten bilden zwischen der Oberfläche eines Territorialstaates und derjenigen seiner museal genutzten Räume, so ist dieser im Vatikanstaat am kleinsten. (Saadyat mag hierzu künftig eine Konkurrenz bilden.) Das liegt natürlich zum einen an der Verkleinerung des Patrimonium Petri im 19. Jahrhundert und der Vergrößerung der museal zugänglichen Räume über die letzten Jahrzehnte; gleichwohl ist dies eine beeindruckende Konstellation. Ein weiteres: Wenn wir durch die großen euro-



Abb. 3

Hans Baldung Grien, Merkur, 1530–1540, Öl auf Holz, 64 x 194 cm. Stockholm, Nationalmuseum



Abb. 4
Hubert Robert, Auffindung des Laokoon,
1773, Öl auf Leinwand, 119,83 x 162,56 cm.
Richmond, Virginia Museum of Fine Arts
(Arthur and Margaret Glasgow Fund)

päischen Gemäldesammlungen gehen, und Wien ist dafür ein hervorragendes Beispiel, so sind viele Bilder noch vorhanden, die Ordnungen in vielem auch, aber die politischen Ordnungen und die Ämter oder Herrscher, die sie repräsentierten, gibt es nicht mehr, allenfalls die hofrätlichen Ehrentitel. Wohl gibt es die Museumsdirektorinnen und Direktoren, was man vor Augen stellen könnte mit einem Selbstporträt des ersten Direktors des archäologischen Museums von Istanbul, Osman Hamdi Bey. Auch wenn sich ihre Rollen und Positionen gewandelt haben, sind, wenn man ihre Korrespondenz um 1800 liest, ihre Sorgen partiell dieselben. Aber in Rom gibt es auch heute noch den Papst, und er trug (bis jüngst) noch rote Schuhe, wenn auch keine Tiara mehr. Nähern wir uns Rom zunächst nicht von der Geschichte seiner Museen her, sondern von den wohlbekannteten Pariser Polemiken, im Umfeld des Kunstraubs von 1796, insbesondere aus der Feder von Quatremère de Quincy.

3. DAS REVOLUTIONÄRE PARIS ALS NEUES ATHEN UND ROM ALS MUSEUM BEI QUATREMÈRE DE QUINCY

Quatremère ist Vertreter einer konstitutionellen Monarchie. Im Frühjahr/Sommer 1796 schreibt er die berühmten Briefe an General Miranda gegen die Plünderungen in Italien. Ab 1791 war das revolutionäre Paris zu einem neuen Athen ausgerufen worden (Kersaint), verstanden als Regenerierung eines alten Volkes mit umfangreichem Erbe. Frankreich sei wirklich eine neue Welt, so der Abbé Henri Grégoire am 14 Fructidor II (31. August 1794).¹⁷ Wenig Monate zuvor schrieb der Maler Jean-Baptiste Wicar in dem Journal *Aux Armes et aux Arts*, das Athanase Détournelle herausgab, zerbrochene Statuen seien wie gefallene Krieger. Wicar leitete im selben Jahr den Transfer von Kunstwerken von Belgien nach Frankreich. Frankreich wird als Erbin der antiken Freiheit gesehen; in Aneignung der Größe Griechenlands werde Paris Hauptstadt der Künste und Schule des Universums.¹⁸ Die antiken Werke seien für das Nationale Museum Frankreichs geschaffen, alle Kopien seien unnützlich, denn bald würden die Originale nach Paris ziehen, und man werde ihnen neue, ihrer selbst und ihrer Schöpfer würdige Tempel errichten. Ja, die Kunstwerke stellten den Anspruch, nach Frankreich gebracht zu werden, so wiederum Grégoire am 31. August 1794 im Kontext des Transfers von Bildern aus Antwerpen: „[...] l'école flamande se lève en masse pour venir orner nos musées.“¹⁹ Die Revolution gebe den versklavten Werken ihre Bedeutung wieder; die Werke seien durch die Augen der Sklaven entweiht, sie rücke nun der Sieg der Revolution ins glänzende Tageslicht. In der Tat war Grégoire einer der Vorkämpfer gegen die Sklaverei (vor allem in den Kolonien). Es ist die Rhetorik einer Heimkehr und eines Aufbruchs, die im Gegensatz steht zu der melancholischen Poesie des unwiderruflich verlorenen Griechenlands von Winckelmann, des Verlustes der ursprünglichen Harmonie von Mensch und Natur, die ihn umtrieb.²⁰

Quatremère veröffentlicht die Briefe an Miranda unter den leicht zu durchschauenden Initialen A.Q.; sie werden sogleich von der dem Directoire nahestehenden Presse kommentiert. Pommier, dem ich hier folge, hat den historischen Kontext und die Situation des zeitweise inhaftierten und später auch zum Tod verurteilten Quatremère herausgearbeitet, Poulot in seiner jüngst erschienenen Einleitung zur englischen Ausgabe der Briefe sie gemeinsam mit jenen an Canova in den weiteren Horizont der Debatte um Transfer und Musealisierung von den Anfängen der französischen Revolution bis zu den Debatten um die *Elgin Marbles* gestellt.²¹ Mit dem Adressaten Miranda teilt Quatremère in seinen Briefen von 1796 die politische Einstellung gegen eine Eroberungspolitik, die für den General die Umkehrung der Freiheit bewirke, und weist sich selbst den Part des Kunstverständigen zu. Sein zentrales Argument gegen den Transfer von Kunstwerken aus Italien ist, dass das wirkliche Museum Rom sei: Winckelmann habe aus den Trümmern der Antike einen Körper geschaffen, aber gleichwohl eher eine Chronologie als eine Geschichte verfasst; er gebe einen Rahmen, den es auszufüllen gelte. Trotz dieser Einschränkungen hätte Winckelmann sein Werk nicht schreiben können, wenn er die *membra disiecta* der antiken Skulptur über europäische Museen zerstreut hätte studieren müssen. Quatremère bezieht sich u.a. auf die Wirtschaftstheorie von Adam Smith (dessen Modell übergreifender Systeme, die im Falle der Kunstbeobachtung allerdings auf induktivem Weg erschlossen würden), fürchtet mehr die Liebhabereien als die Feinde der Kunst. Er sieht die Gegenstände der Kunst in ihrem situativen und geschichtlichen Kontext und unter dem für sie günstigen Himmel. In Italien ist das Land selbst das Museum; nur in Rom, nicht im Nebel und Rauche von London, im Regen und Kote von Paris, im Eise und Schnee von Petersburg, im Lärmen dieser Großstädte, sei der Ort Laokoons und Apolls. Quatremère führt damit ein durchaus gefährliches Argument an, das auch die Gegenseite nutzen konnte, nämlich Plinius' d.Ä. *dictum* über Rom als Athen.²² Heute seien viele Kunstwerke in Schlös-

sern (z.B. in England) verstreut; von den beweglichen Werken Raffaels befänden sich nur zwei in Rom, wo sie eigentlich hingehörten. Quatremère propagiert die Einrichtung eines Raffaelmuseums in Rom. Er greift das Argument der Schulen auf und verweist auf die nur partielle Vollkommenheit jeder Schule. In ihrer Dekontextualisierung werden sie stumm, verlieren die Werke ihre Kraft. Der Eindruck von Werken, die man verfertigt werden sehe, sei stärker als jener der schon ausgeführten. In den Meisterwerken sei der Geist der Kunst verborgen. Nur im Vergleichs- und Beobachtungspunkt sind die Werke noch Meister: Man kann nicht transportieren, was Schulen zu Schulen macht; sie verlören die physischen und moralischen Gründe, das Lokalkolorit. Quatremère beruft sich auf die Rückerstattung der Statuen Siziliens aus Karthago durch Scipio.²³ Durch die Bereicherung der Gemälde-sammlungen komme es zu einer Neutralisierung aller Geschmacksformen. Rom bleibe Europas Zentralschule, Roms universeller Charakter habe schon Montaigne ergriffen, der Stadt natürliche Wesensart bestehe aus den hier zusammenkommenden Ausländern, jeder fühle sich da zuhause. Kunstwerke sind nicht Reliquien, aus denen das Ganze erkennbar wird, sondern Fragmente. Sie sind tot, wenn sie dekontextualisiert sind.

Dabei hatte Paris vieles getan, um die transferierten Werke zu zelebrieren, und durchaus nicht begonnen, eine kalte Abfolge von Schulen zu installieren, die die Aura der Werke bedrohen könnte. 1796 nach Waffenstillständen mit Parma, Mailand und dem zum Kirchenstaat gehörenden Bologna begann der Transport von Kunstwerken nach Paris. Quatremères gleichzeitig erschienene Briefe waren insofern fast schon von den Entscheidungen und Ereignissen überholt. 1798 sollte die Kunstbeute aus Italien in Paris einziehen. Quatremère propagierte gegen die Heimkehr-Ideologie der französischen Republik Europa als einen Inbegriff von Kunst, Literatur und Wissenschaft, als eine Bildungs- und Wissensgemeinschaft, verpflichtet dem Geist der Aufklärung, mit der Antike als Leitstern. Der Weg führe von der Nachahmung zur Forschung. Rom sieht Quatremère als Museum und formuliert damit einen Gegenentwurf zum staatlichen Museum als großem Speicher von Modellen; er insistiert auf der Geschichtlichkeit der Kunstmonumente. Kunstgeschichte als Erforschung von Kunstwerken in ihrem historischen Kontext steht für ihn gegen das Museum. Im Gegenzug betont er die Notwendigkeit von Abguss und Kopie. Rom selbst ist ihm die Schule, denn es erlaube, die visuelle Fähigkeit zu entwickeln. Wie angesprochen, ist in seinen Augen ein aus dem Kontext herausgelöstes Kunstwerk keine Reliquie einer Kunstreligion, nicht Träger eines Ganzen, sondern eben totes Fragment. Werde der *Apoll vom Belvedere* nicht in Paris einfach ein Möbelstück sein, wie der französische Staatsmann und Berater Napoleons Pierre-Louis Roederer am 28. Februar 1797 im *Journal d'Économie publique* schreibt?²⁴ Von Heimkehr könne man unmöglich sprechen angesichts des muselmanischen Vandalismus der jakobinischen Bilderstürme. Überliefert ist eine Petition von Künstlern, wiederum aus den Augusttagen des Jahres 1796, eine Kommission zu bilden, um die Frage des Abtransports der Kunstwerke aus Italien zu überdenken. Die wichtigste Stimme der Gegenpartei ist die von Alexandre Lenoir (dem Begründer des Musée des Monuments français). In einer Petition vom Oktober desselben Jahres wird von dieser regierungstreuen Seite gefordert, auch den Obelisken von Sankt Peter, die Traian- und die Marc-Aurel-Säule, das Reiterbild vom Kapitol usw. zu überführen. Selbst vor dem Vorschlag, Fresken abzulösen, schreckt dieses Pamphlet nicht zurück. Am 9. Thermidor 1798 schließlich findet der große Einzug der italienischen Beute statt;²⁵ man denkt sich den Transfer von Athen nach Rom nun vollendet durch einen solchen von Rom nach Paris. Bekanntlich sind auch die Pferde von San Marco dabei: Sie befänden sich endlich auf freiem Boden, so ein Spruchband, das sie tragen. Frankreich wird als universell zugebilligtes Depot der für die Zukunft geschaffenen Meisterwerke verstanden und das Museum als Erfüllung der Geschichte. Diese Polemiken implizieren auch eine Kritik am elitären Konzept der Republik der Gebildeten, das Quatremère vertritt.

4. VOM VATIKAN ZUM LOUVRE

Wie wir gesehen haben, bezeichnet Quatremère Rom als Museum, geht jedoch nicht auf die römischen Museen selbst ein. Obwohl sie noch nicht im Zusammenhang dargestellt wurde, könnte man deren Geschichte gut nachzeichnen: von der Statuenstiftung Sixtus' IV. (1471) bis zur Einrichtung des Museo im Palazzo Nuovo auf dem Kapitol 1746, wo Antike und Malerei in einen Zusammenhang gestellt werden.²⁶ Zugleich kennen diese und die darauffolgenden Jahre einen immensen Kunstmarkt, der die wichtigsten Händler aus ganz Europa involviert. Papst Clemens XIV. (1769–1774) und Giovanni Battista Visconti, der als Nachfolger Winckelmanns zum „Commissario delle Antichità di Roma“ berufen wird,²⁷ kaufen in großem Maßstab; die vatikanischen Galerien sind überfüllt im Zuge der Planung und Realisierung eines neuen Antikenmuseums. Rom erweist sich für die Kenner immer mehr als ein Rom aus der Sicht Athens, d.h. als eine Welt von römischen Kopien verlorener griechischer Originale, die museal inszeniert werden. Aber es handelt sich zugleich um das Rom Raffaels und Michelangelos, unter dessen Decke die Päpste gewählt werden, eben um das Rom der Päpste. Clemens XIV. kauft u.a. ein Relief des 16. Jahrhunderts als Werk von Michelangelo,²⁸ und fügt es in seine Sammlung von (primär) Antiken ein. Das ist durchaus im Sinne von Quatremères 20 Jahre später formuliertem Verständnis von Rom als Schauplatz einer Geschichte der Kunst, in der einander Antike und Neuzeit, Skulptur und Malerei begegnen, der Verbindung von *Roma antica e moderna*, als Ort der Bildungsreise und der Sammlungen. Für ihn sind, wie dargelegt, die Werke nur hier historisch kontextualisiert; Rom lasse sie in ihrem klimatischen, landschaftlichen und monumentalen Umfeld leben. Auch Luigi Lanzi bezieht sich in einer frühen Phase auf Rom: mit dem Projekt eines Mittelaltermuseums, eines historischen Museums aus dem Geist der römischen Antiquare; man denke außerdem an das Museo Ecclesiastico des Francesco Bianchini und andere Projekte des 18. Jahrhunderts.²⁹ Es handelte sich um ein Kontextmuseum mit historischem Erkenntnisziel, wo die Datierung von Einzelwerken, wenn sie nicht epigraphisch zu fassen war, durchaus aufgrund von kennerschaftlichen Kriterien erfolgte. Im Jahr 1770 begründet Papst Clemens XIV. das erwähnte neue Antikenmuseum im Vatikan durch Umgestaltung des Palazzo von Innozenz VIII.; es wird um einen achteckigen Hof angelegt. Pius VI. führt das Projekt mit einer neuen Konzeption fort. So entstand das Museo Pio Clementino, welches die Antiken nach unterschiedlichen Kriterien inszenierte: wirkungsästhetischen, gattungs- wie materialspezifischen, wobei die zeitgenössische Praxis von Restaurierung und Ergänzung zu diskutieren wären. Wie Daniela Gallo gezeigt hat, war die Erweiterung der Galerie von menschengestaltigen Skulpturen um den ‚Zoo‘ der Sala degli animali besonders erfolgreich und geschätzt (Abb. 5). Diese Sala greift die römische Tradition des Naturstudiums des 17. Jahrhunderts auf. Die Accademia dei Lincei hatte lange an neuen Taxonomien gearbeitet und immense Sammlungen von Naturalia angelegt.³⁰ Man könnte in dem Zusammenhang fragen, was aus diesen Sammlungen nach der Auflösung der Wunderkammern geworden ist – das ist seinerseits ein spannendes Kapitel Museumsgeschichte, auf das später nochmals kurz zurückzukommen ist. Rom jedenfalls ist ein hochverdichteter Erinnerungsraum, welcher die museale Überfüllung mit den vatikanischen Tieren und Menschen aus Stein oder Bronze aufzunehmen vermochte.

Angesichts der museumskritischen Ausrichtung von Quatremères Briefen verwundert es nicht, dass er die päpstlichen Museumsprojekte nicht behandelt. Er erwähnt die Verdienste Clemens' XIV. um die antiken Monumente, ohne auf das Museumsprojekt näher einzugehen; vielmehr stellt er die neuen Entdeckungen und Ausgrabungen in der Umgebung Roms ins Zentrum.³¹ Im Geist der Aufklärung ist ihm Rom die Hauptstadt der europäischen Republik der Künste, und die Päpste haben für ihn darin eine eminente Rolle. Quatremères Rom ist ein gegenwärtiges, eben ein Museum im rechten Ambiente, nicht



Abb. 5
 Jacques Sablet, *La Sala degli Animali*, Tempera,
 1786–1792, 52 x 76 cm.
 Rom, Vatikanische Museen

ist zugleich Ort eines langwährenden Friedens wie einer glücklichen Natur. Letztlich verdankt Rom Raffael und Michelangelo, der Kunst der Renaissance und seiner Rolle als universaler Versammlungsort der Völker, dass ihm diese Bedeutung zukommt; unter Rom versteht man unausgesprochen also eben das päpstliche Rom und das Zusammenspiel kurialer Kunst und antiker Skulptur am Ort monumentaler Ruinen und nachantiker Bauten, die sich auf diese beziehen. Quatremère spricht nicht von dem internationalen Kunstmarkt seiner Zeit, der für den Zuwachs der römischen Antikensammlungen sorgt, allerdings nennt er die großen Schätze, die der gegenwärtige Papst (Pius VI.) in den Vatikan bringen ließ und die alles in den Schatten stellten, was in den beiden Jahrhunderten zuvor zutage gekommen sei.³² Sein Fokus ist dabei auf den Funden und allenfalls auf dem Verkauf von Antiken durch den römischen Adel an den Papst (was einen zentralen Aspekt in der päpstlichen Akquisitionspolitik darstellt). Indirekt lässt sich dies an seinen Äußerungen zur Situation in England fassen: Dort seien die Kunstschatze auf Schlösser verstreut, es bedürfe gleichsam eines zentralen Museums, um diese zu versammeln. Was sich angesichts des kontextuellen Ansatzes bei Quatremère, der immer wieder die Rolle von Erinnerungen und Lokaltraditionen herausstellt (durchaus im Sinne der *lieux de mémoire*), nicht findet, sind Überlegungen zur Aufstellung und zu den Ordnungskriterien in einem Museum, auch in späteren Texten nicht.³³ Er übergeht damit das Faktum, dass sowohl der *Apoll vom Belvedere* als auch *Laokoon* wie andere Statuen im Rahmen des neuen päpstlichen Museums eine Neuaufstellung erfuhren, sich also nicht mehr an ihrem in der Renaissance geschaffenen Platz im Belvederehof befanden, dass also auch in Rom im späten 18. Jahrhundert selbst ein gewaltiger Umzug von Statuen wie Bildern und eine weitreichende Umgestaltung der Sammlungstopographien stattgefunden hat. Das Museo Pio Clementino erwähnt Quatremère schließlich in seinem späten Werk *Canova et ses ouvrages* und insistiert einmal mehr auf der doppelten Funktion der Sammlungen für die Wissenschaft und die Formation von Künstlern, die er ihnen zubilligt:

ein Versuch der Wiedergewinnung des antiken Rom. Darin liegt, wie angedeutet, die Ambivalenz seines Argumentes. Wenn es eine Rückführung der griechischen bzw. vermeintlich griechischen Altertümer Roms geben solle, dann nach Athen, nicht in ein als neues Athen deklariertes Paris. Mit dem antiken Rom geht Quatremère zwar nicht allzu sehr ins Gericht, lehnt aber doch den Transport aus den eroberten Städten und Provinzen dorthin letztlich ab. Über die Jahrhunderte sei Rom aber zu jenem Ort geworden, den es für die Kunst und Wissenschaft Europas heute darstelle, und dies aufgrund einer großen Kontinuität, welche Künstlern erlaubt habe, sich an den antiken Monumenten zu schulen. Rom

« Dès 1773 (sic), le pape Clément XIV avoit fondé au Vatican et commencé d'élever ce magnifique *Muséum*, destiné à recueillir les restes alors dispersés de l'antique sculpture; monument qui devoit, par le zèle de Pie VI et de ses successeurs, encourager de plus en plus les recherches des savans, et exciter l'émulation des artistes chez toutes les nations de l'Europe, comme les effets l'ont bientôt prouvé. »³⁴

Und schließlich findet sich in den Briefen ein interessanter Vergleich Roms mit Paris: Die Zerstückelung der römischen Sammlungen käme jener des naturhistorischen Museums von Paris gleich,³⁵ wobei aber einmal mehr als das wahre Museum Roms die Orte, ja letztlich der geschichtsgesättigte städtische Raum selbst gesehen werden. Der Vergleich zeigt mit Blick auf Paris die *survivance* der veritablen königlichen Institution des Jardin du Roi, der bis zu dessen Tod 1788 einige Jahrzehnte von dem großen Aufklärer und Naturforscher Buffon geleitet worden war und im Jahr 1793 als Musée National d'Histoire Naturelle mit hohem wissenschaftlichen Anspruch neubegründet wurde. Der Vergleich ist exzellent gewählt: wegen der Kontinuität, die in dieser Institution an ihrem Ort und mit ihren Sammlungen Paris an die Seite Roms treten lässt, im Gegenspiel von Kunst- und Naturgeschichte sowie möglicherweise auch mit einem impliziten Verweis auf die zoologischen Anstrengungen in der Sala degli animali des Museo Pio Clementino.

Indessen bemühte man sich in Paris um einen musealen Umgang mit den neu eingetroffenen Meisterwerken, nicht nur jenen aus Italien. In dem teilweise ruinösen Königspalast des Louvre war 1793 das Musée Central des Arts eingerichtet worden. Dieses Projekt greift bis in die Mitte des Jahrhunderts zurückreichende Bestrebungen auf, die königlichen Sammlungen an diesem Ort zumindest teilweise zusammenzuführen und zugänglich zu machen, im besonderen die Gemäldesammlung.³⁶ Mit dem organisierten Kunstraub treffen ab 1794 für mehr als 15 Jahre Werke aus ganz Europa ein. Zugleich sind die Händler Napoleons überall dort unterwegs, um Kunstwerke zu kaufen. Dies stellte eine gewaltige organisatorische Herausforderung für die Kommissionen und ab 1802 schließlich für den ersten Direktor des nun Musée Napoléon genannten Louvre, nämlich Dominique-Vivant Denon³⁷, dar, und dies erlaubte oder erforderte zugleich ein ungekanntes Experimentieren mit und Gestalten von neuen musealen Narrativen und Formen der Inszenierung. Um zunächst bei den Antiken zu bleiben: Für die Beziehung von Rom und Paris oder besser von Vatikan und Louvre ist anzumerken, dass mit Ennio Quirino Visconti ab 1799 der Sohn von Giovanni Battista für die Galerie des Antiques im Louvre zuständig wird, d.h. auch für die Inszenierung jener Meisterwerke, die sein Vater z.T. mit seiner Hilfe im achteckigen Hof in Rom neu aufgestellt hatte. Ennio Quirino Visconti war auch ein führender Kopf in der Debatte um den Nachweis, dass die meisten antiken Skulpturen römische Kopien griechischer Originale waren, wobei er ersteren einen Eigenwert zuerkannte. Die Prinzipien der Aufstellung der Antiken im Vatikan und im Louvre waren durchaus verschieden. Wie Daniela Gallo u.a. gezeigt haben, hat für die Galerie des Antiques – zunächst konzentriert auf das Appartement der Anne d'Autriche im Erdgeschoss des Louvre – eher das um 1775–80 neuausgestattete Casino Borghese Pate gestanden mit seinen Nischen, farbigen Marmoren als Rahmen und Säulenstellungen, wie sie im Louvre etwa für den *Apoll vom Belvedere* realisiert wurden, der gleichzeitig durch die Forschungen von Visconti selbst und anderen seine Rolle als Verkörperung idealer griechischer Schönheit zu verlieren begann; im Louvre war er, so Gallo, gleichsam als Kultbild ausgestellt.³⁸ Während im Museo Pio Clementino blaugraue Wände als *fondo* für die Statuen dienten, waren diese in Paris hoch aufgestellt und in eine polychrome Dekoration so inseriert, dass sie wie ein Teil der Dekoration wirkten. Viscontis Ordnungssystem sortierte die Statuen nach Göttern, Heroen und Historien, wobei die berühmtesten Werke herausgehoben waren.

Auf die Rezeption der Statuengalerie und des musealisierten Louvre durch Besucher gerade aus den Ländern, aus denen die Werke stammten, kann hier nur en passant eingegangen werden. Der Transport von Kunstwerken aus den eroberten Gebieten endete, wie angedeutet, nicht mit dem großen Einzug von 1798, sondern setzte mit Dominique-Vivant Denon (ab 1802) erst richtig ein. Besonders mit den großen Ausstellungen der nach Paris gebrachten Werke 1807/08 als Zusammenschau der ungeheuren Zahl von Kunstwerken aus ganz Europa findet sich ein internationales Publikum ein. Die Reaktionen sind durchaus enthusiastisch bis ambivalent: Der junge Schopenhauer preist die Galerie der Antiken, weil sie die Steine zum Leben erwecke; wenn man sich an das Licht gewöhnt habe, schienen alle antiken Götter hier lebendig, wie sie es vor Jahrhunderten gewesen seien.³⁹ Schinkel beschreibt die Galerie aus Künstlersicht als öffentlichen Ort und Promenade, was zwar das praktische Studium (für das Antikensammlungen ja dienten) aus den Sälen verbanne, zugleich aber zur Betrachtung der Meisterwerke aus allen Zeitaltern einlade; in dieser finde man ein ebenso nützlich Studium des Geistes wie sich großer Genuss aus ihr ziehen lasse.⁴⁰ Eine patriotische Kritik stellt Schillers bekanntes Gedicht *Die Antiken zu Paris* von 1803 dar; allerdings hat sie der Dichter dort nicht gesehen, er bemüht den Topos der Lebendigkeit der Steine in umgekehrter Stoßrichtung:

„Was der Griechen Kunst erschaffen,
Mag der Franke mit den Waffen
Führen nach der Seine Strand,
Und in prangenden Museen
Zeig er seine Siegstrophäen
Dem erstaunten Vaterland!

Ewig werden sie ihm schweigen,
Nie von den Gestellen steigen
In des Lebens frischen Reihn.
Der allein besitzt die Musen,
Der sie trägt im warmen Busen,
Dem Vandalen sind sie Stein.“

Mit der Eröffnung des Louvre bzw. des Musée Napoléon wurde Paris so in anderer Weise zu einem Brennpunkt europäischer Kultur als es Rom in den Augen Quatremères de Quincy war. In Rom selbst stellte derweilen Papst Pius VII. Canovas *Perseus* 1802 auf den leeren Sockel des *Apoll* im Belvedere-Hof.⁴¹ Stendhal sagte über Winckelmann, das sei deutscher Schwulst schlimmster Art, und pries Canovas *Perseus* als das *Apoll* überlegene Werk, welches ohnedies von dem Vergleich mit den Skulpturen des Parthenon Schaden nehme (auf die wir zurückkommen).⁴² Stendhal brachte einige Jahre in Rom zu, und Canova arbeitete u.a. im Auftrag Napoleons. 1815 leitete Canova dann im päpstlichen Auftrag die Rückführung des *Apoll vom Belvedere*, des *Laokoon*, des Torso und der anderen Werke. Man sieht Apoll zwar nicht an, dass er in Paris war, aber er kam gleichwohl als ein gewandelter zurück.

5. ORDNUNGEN DER BILDER: VON DER GRANDE GALERIE ZUM PROJEKT DES ALTEN MUSEUMS IN BERLIN

Bleiben wir im Louvre und fragen abschließend nach dem Konzept für die Ordnung und Inszenierung der Gemälde in der Grande Galerie. Hier lässt sich ein von Pommier u. a. untersuchter Wandel von der eher traditionellen Hängung der Bilder nach ästhetischen Kriterien, die also hinter Mechels Wiener Konzept zurückbleibt, gegen Ende des Jahrhunderts zu der neuen Denons konstatieren.⁴³ Erst mit ihm wird der Louvre zu einem Modell für die Zukunft, einem großangelegten Narrativ der europäischen Kunstgeschichte nach Schulen, das zugleich über Mechels Ansatz hinausgeht. Wie Gaehtgens herausgearbeitet hat, billigt die Abfolge von Werken den europäischen Ländern eine künstlerische Tradition und dieser jeweils eine Geschichte zu.⁴⁴ Denon hat dies 1803 programmatisch mit der Hängung der 25 in Paris versammelten Werke Raffaels in einem Abschnitt der architektonisch neugefassten Grande Galerie begonnen. Es scheint dies wie eine Antwort auf Quatremères Postulat eines römischen Museums für Raffaels Werke, wenn Denon im Musée Napoléon dessen Werk um die *Transfiguration* in einer vertikalen und horizontalen Ordnung entfaltet, welche die Entwicklung des Urbinatens von seinen Anfängen als Schüler Peruginos her zeigt und zum visuellen Vergleich mit diesem einlädt (zwei Madonnenbilder Peruginos hingen über zwei Bildern Raffaels).⁴⁵ Zu bedenken wären auch, in diesem Fall wie für die neuen Galerien überhaupt, die Restaurierungen und die neuen Rahmungen der Gemälde. Gaehtgens hat die Wirkung der neuen musealen Kunstgeschichte anhand der Reaktion Friedrich Schlegels in dessen Berichten aus Paris deutlich gemacht, das diesen von der Zelebration der „ästhetischen Ausstrahlung“ des Einzelwerkes zu einer kunsthistorischen Betrachtung führte.⁴⁶

Ein Blick nach Berlin bringt uns nochmals zurück zum Heros der frühen Sortierung von Gemäldegalerien, von Düsseldorf wie von Wien, zu Christian von Mechel. Die Epoche dieses Stechers und Verlegers, der zugleich im Kunsthandel tätig war (dessen Rolle für die Formierung der musealen Kunstgeschichte ein spannendes Thema wäre), endet mit dem Versuch, seine Erfahrungen in den Dienst eines neu zu schaffenden Museums in Preußen zu stellen, das die königliche Antiken- und Gemäldesammlung unter ein Dach bringen sollte. Er kommt 1805 nach Berlin; wegen der napoleonischen Konfiskation der Kunstwerke ist dies allerdings kein günstiger Zeitpunkt, dieses Projekt voranzutreiben, für das Alois Hirt schon 1798 in einer Schrift geworben hatte. Hirt hatte dabei Mechels Konzept einer sichtbaren Geschichte der Kunst gelobt, die in Wahrheit einem taxonomischen Modell verpflichtet bleibt. In seinen ersten Berliner Jahren, in denen dieses Projekt nicht vorangetrieben wurde, wendet sich Mechel wiederum seiner Publikationstätigkeit zu, u. a. mit einem Werk über die Höhendifferenzen der Berge auf Mond, Venus, Merkur und der Erde. In dem 1810 erhaltenen Auftrag, die Gemäldegalerie neu zu ordnen, reüssiert er nicht; Wilhelm von Humboldt unterstellt ihn einer von ihm selbst geleiteten Behörde und verhindert so, dass Mechel seine Pläne realisieren kann.⁴⁷ Das Alte Museum wird dann bekanntlich von Schinkel ab 1822 errichtet und erst im Jahr 1830 eröffnet. Es folgt nicht mehr der akademischen Engführung der Kunstschulen im Sinne Mechels, sondern will zugleich Klassifikationen auf ein großes kunstgeschichtliches Narrativ hin überschreiten, das mit jenem einer gleichsam parallelen und naturhaften Entfaltung von Schulen (deren Unterschiede, wie wir auch bei Quatremère finden, partiell auf Differenzen von Klima und Natur zurückführbar sind) nicht vereinbar ist.⁴⁸ Für Schinkel steht die Kunst zwischen dem Menschen und dem Göttlichen und schafft den Ausgleich der Gegensätze im Leben; sie hat eine religiöse Funktion. Die Rotunde gibt diesen Auftakt und bleibt Referenzpunkt. Die Ordnung der Gemäldegalerie will zugleich zeigen, wie die italienische Malerei im Akademismus endet, während die deutsche an Charakter gewinnt und zu Rubens und

Rembrandt führt.⁴⁹ Einordnung findet nicht rigoros nach Schulen statt, sondern immer wieder auch nach den „geistigen Einwirkungen“ wie im Falle von Poussin, der unter den Italienern hängt, und in dem neuen entwicklungsgeschichtlichen Modell ist Raffael durchaus nicht mehr der Kulminationspunkt. Gustav Friedrich Waagen hatte die Hängung im Louvre trotz des tiefen Eindrucks, den sie bei ihm hinterließ, dahingehend kritisiert, dass er lieber eine lineare Kunstgeschichte sehen wolle (als die komplexe Rhythmisierung wie bei Denon). Das Alte Museum ist ein schönes Beispiel für den Versuch der Balancierung des Fokus auf dem Einzelwerk, auf dem Künstler und seiner Entwicklung wie auf der chronologischen Serie und dem Zusammenspiel oder der Verschränkung von Schulen. Es hat eine klare Superposition der ‚reinen Antike‘ und der ‚reinen Malerei‘ geschaffen, die eine Vorgeschichte im 18. Jahrhundert hat, auch im Louvre vorgegeben ist und sich doch schön im Kontrast zu Wien sehen lässt. Im Untergeschoss befinden sich nicht mehr die Ställe, sondern die antike Skulptur; es handelt sich nicht um ein Prinzenpalais mit seinem Zoo (man denke an den Löwen von Prinz Eugen), sondern um den Kunsttempel am Lustgarten zur Erbauung und Bildung der Menschheit (nicht mehr primär im Dienste der Geschmackschulung und künstlerischen Nachahmung), auch natürlich der Nation. Angesichts der an mehreren Orten in unterschiedlicher Weise realisierten Superpositionen von antiker Skulptur und nachantiker Malerei stellt sich nicht nur die Frage nach der Beziehung ihrer Binnenordnungen, sondern zeigt sich auch eine gewandelte Bedeutung der Rolle der Antike und jener der europäischen Malerei für die Zeit um 1800 jenseits der traditionellen Paradigmata. Fragen drängen sich auf: Wie finden Sammlungen nachantiker und zeitgenössischer Skulptur ihren Ort in diesen Konstellationen, über die Einführung von einzelnen, modernen Werken in die Antiken hinaus? Ein Thema, das bis zum Bodemuseum führt oder zu den aktuellen Plänen der Zusammenführung von Malerei und Skulptur auf der Museumsinsel und am Kupfergraben.

6. ORDNUNGEN DER KULTUREN: UNIVERSALE MUSEEN UND ENZYKLOPÄDISCHE SAMMLUNGEN

Was geschah, während in den betrachteten Museen Malerei und antike Skulptur sich „rein“ begegneten oder gegenübertraten, gleichzeitig mit den anderen Dingen, die in historischer, wissenschaftlicher oder ästhetischer Hinsicht als bedeutend eingeschätzt wurden? Welche Ordnungen und welche Öffentlichkeit wurden diesen geschaffen? Man denke an die Sammlungen der Naturalia, der Scientifica etc.⁵⁰ Die Entstehung der naturhistorischen Museen wurde mit der Pariser Institution Buffons kurz erwähnt; sie stehen hier nicht zur Diskussion – immerhin sind sie lange Zeit auch Ort ethnographischer Sammlungen –, ebensowenig die Frühgeschichte der Kunstgewerbemuseen und der multimedialen Sammlungen mittelalterlicher Kunst. Meine Frage gilt vielmehr anderen Artefakten, die nicht in diese paragonale Konfrontation griechischer Skulptur und europäischer Malerei passen: Was geschieht in Paris, in Berlin, in London mit den Objekten, die auf unterschiedliche Weise aus Ägypten, China, Indien, Persien, Mexiko oder der Südsee kommen: Wie fügen sie sich in ein museales Narrativ oder Modell ein? Oder werden neue museale Konzepte und Einrichtungen für sie entwickelt? Dies führt zur Frage nach der Entstehung des universalen bzw. enzyklopädischen Museums, in der auch die Malerei ihren Ort haben mag, oder eines Konglomerats von Museen. Mit einem knappen Blick nach London und Berlin sei diese Skizze geschlossen.

Ausgangspunkt für die Gründung des British Museum sind bekanntlich die nicht-königlichen Sammlungen, vor allem jene des weitgereisten Hans Sloane, Nachfolger von Newton als Präsident der Royal Society. Die reichen Schätze an Flora und Fauna, an

Artefakten und Schriftzeugnissen, die er von seinen Reisen mitbrachte, vermachte er dem Staat testamentarisch gegen eine Zahlung. Es handelt sich um eine Sammlung von Curiosa, deren Rang nicht kompetitiv mit anderen musealen Institutionen war. Ein neues Kapitel in der Formierung des British Museum beginnt just in den Jahren der Gründung und des Ausbaus des Louvre; es handelt sich um eine Parallelgeschichte, wenn auch mit unterschiedlicher Dynamik, beider Institutionen, in ihrer politischen Verwobenheit. Im Jahr 1801 fällt der in Napoleons Ägyptenexpedition (an dem ein Denon teilgenommen hatte) entdeckte Rosetta-Stein London zu und wird im darauffolgenden Jahr in dem Museum gezeigt (Champollion sollte die Entzifferung der Hieroglyphen 1822 anhand einer Kopie der Inschriften gelingen); von 1801–1812 werden die von Lord Elgin akquirierten Skulpturen des Parthenonfrieses nach London transferiert und 1816 für das Museum erworben, ein von Anfang an umstrittenes Unterfangen, das im übrigen Quatremère auf der Seite der Befürworter findet.⁵¹ Ein Jahr nach der Rückführung der napoleonischen Beutekunstwerke sichert das Hereinnehmen der *Elgin Marbles* in den Londoner Sammlungskomplex dem British Museum internationale Aufmerksamkeit. London ist nun seinerseits zu einem neuen Athen geworden, hat in den Augen der Befürworter des Transports aus Griechenland diese Werke aus den barbarischen Bedingungen befreit, in denen sie sich befanden. Das osmanische Athen war auch für einen Quatremère etwas anderes als das päpstliche Rom, und während letzteres, wie nun wissenschaftlich nachgewiesen war, primär römische Kopien verlorener griechischer Meisterwerke besaß, konnte sich London (und mit der *Aphrodite von Melos* ab 1822 auch Paris) der prominentesten Originale griechischer Kunst rühmen.

Das British Museum sollte am Modell eines Universal Museums, d. h. eines Museums der Zivilisationen wie der Künste aller Völker, weiterarbeiten, und dies muss zugleich im Zusammenhang mit dem Ausbau des britischen Kolonialreiches gesehen werden.

Für die Europa überschreitenden Sammlungen in London, Paris oder Berlin – sei es durch die Integration der alten königlichen Sammlungen, sei es durch neu transferierte Artefakte anderer Kulturen – stellt sich neuerlich die Frage der Klassifikationen (innerhalb einer Kultur wie der Kulturen selbst). Hier wäre etwa das entwicklungsgeschichtliche Narrativ einer Abfolge von Kulturen zu untersuchen, wie es im Neuen Museum in Berlin (ab 1840) greifbar wird: Die pikurale Dekoration der Museumsräume mit ihren Szenerien vom Turmbau zu Babel bis zu den Kreuzzügen will die atmosphärischen Kontexte evozieren, deren Absenz für Quatremère ein zentrales Argument gegen das Museum war und welche das Einzelobjekt wiederum zum Dokument eines kulturellen Zusammenhangs machen möchten. Hier könnte man von ‚Museumskulturen‘ sprechen, d.h. von museal konstruierten Kulturen. Die Frage ist weiterhin, ob man diesen Kulturen eine Geschichte zugesteht oder sie primär geographisch präsentiert; die Antworten und Ordnungskriterien, welche die Museen gegeben haben, sind oft durchaus inspiriert von oder vergleichbar mit jenen im Diskurs der Schulen der europäischen Malerei. Ägypten kommt im Rahmen der musealen Narrative die Rolle einer Vorgeschichte zu, so schon bei Winckelmann. Daneben gibt es den ethnographischen Blick auf andere Kulturen, denen keine Geschichte zugestanden wird, wie bis in die jüngste Zeit Afrika; alles dies ist aus der postkolonialen Museumskritik gut bekannt. In diesem Horizont sind die Archäologie und der Transfer von Objekten eine treibende Kraft, und es ist nicht weniger das Osmanische Reich als die Kolonien, dessen Monumente exploitiert werden. Die *Elgin Marbles* waren nur der Anfang: Das Osmanische Reich umfasste die wichtigsten Orte und Protagonisten der europäischen Erzählung der Kulturen, von Babylon über Ägypten bis Griechenland. Nach der Befreiung Griechenlands im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts blieben u.a. die Fundstätten Kleinasien. Die europäischen Mächte gaben sich ein Stelldichein an der Hohen Pforte; erst in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts setzte Osman Hamdi Bey Gesetze zum Schutz der Antiken durch, die zum Teil (auch von den osmanischen Herrschern) umgangen wurden.

So kommen im Rahmen preußischer und kaiserlicher ‚Kulturpolitik‘⁵² der *Pergamonaltar* (ab 1878), das *Ishtar-tor*, das Markttor von Milet und die Fassade des Wüstenschlosses von Mshatta nach Berlin. Was mit den *Elgin Marbles* in London vorgespield worden war, dass scheinbar immobile Dinge transferiert und museal neu bzw. invertiert aufgebaut werden können, steht ab ca. 1890 in der Verkehrung von Außen und Innen beim *Pergamonaltar*, mit dem dramatischen Pathos der Gigantomachie, in Berlin vor den Augen der Wissenschaft wie des allgemeinen Publikums. Dies sollte einen neuen „impact“ von Museums-politik auf den kunstgeschichtlichem Diskurs favorisieren, jenen der ‚Erfindung‘ des Barock bei Wölfflin u.a., wie Alina Payne gezeigt hat.⁵³ In analoger Weise lässt sich die Rolle der Mshatta Fassade für die Formierung der islamischen Kunstgeschichte analysieren.⁵⁴ Dass in Wien nicht die Antikensammlung und nicht die Gemäldegalerie in Sempers Kunsthistorischem Museum den Bezugspunkt für die Anfänge der Wiener Schule bildeten, sondern das Museum für Kunst und Industrie, aus dem später das MAK hervorging, ist ein anderes Kapitel in der Geschichte dieser Beziehung.

7. SCHLUSS: ZWEI EUROPAKONZEPTE UND DAS MUSEUM ALS MOBILER ORT

In der vorausgehenden *tour d'horizon* ging es um das Wechselspiel und die Komplementarität der musealen und wissenschaftlichen Diskurse wie Praktiken in der Zeit vor der akademischen Etablierung der Kunstgeschichte, in der zugleich Voraussetzungen geschaffen wurden für letztere. Der Weg führte von Wien oder Florenz nach Paris und Rom sowie London und Berlin bzw. skizzierte als Wechselgang das Thema der musealen Entschälung, Konfrontationen bzw. Suprapositionen einer reinen Antike und einer reinen Malerei: letztere in Schulen gegliedert in einer historischen wie geographischen Ordnung, erstere aufgestellt nach unterschiedlichen ikonographischen oder ästhetischen Kriterien. Wenn Winckelmann eine Geschichte der Kunst des Altertums geschrieben hatte, so war es in den Museumsordnungen nun primär die neuzeitliche Malerei, in der kunstgeschichtliche Modelle elaboriert wurden. All dies bedeutete zugleich das Auflösen und Zerreißen alter Sammlungstopographien, den Transfer über kurze wie weite Distanzen, durch Kunsthandel, neue Sammlungskonzepte und/oder Beutezüge. Oft geschieht dies mit politischem oder gar imperialem Anspruch; darin wiederum lässt sich ein Wandel der Konzepte von Wien bis Berlin beobachten. Im Gegenzug zu diesem Transfer im großen Stil gibt es das Insistieren auf einer kontextuellen Verortung der Werke bzw. Schulen, von antiker Skulptur wie Malerei, der Betonung der Wichtigkeit des Lokalkolorit und der Gedächtnisorte, wofür Rom einsteht. Damit sind wir zwei Europakonzepten begegnet, die beide in Paris verhandelt wurden: jenes Quatremères der universalen Idee Roms als Hauptstadt einer elitären europäischen Republik der Künste (sozusagen unter päpstlichem Schutz), die zugleich einer Gedächtnis-topographie, einem *localism* und einer regionalen Diversifikation huldigt und das antike Rom unter der Hand als ein anderes Paris dekonstruiert (denn es habe ja Athen und die eroberten Städte und Provinzen ausgeplündert). Dagegen steht der zentralistische Europagedanke von Paris als neuem Athen, der Versammlung und dem Dialog seiner befreiten Meisterwerke (unter den Prämissen der Revolution und später dem imperialen ‚Schutz‘ Napoleons). Er wurde in die Tat umgesetzt durch Akte der Gewalt und in den Dienst der Ansprüche und der Repräsentation Napoleons gestellt, zugleich aber von einer europäischen Elite jenseits derselben zelebriert, weil die musealen Ensembles und die Werke eben nicht vollständig in der imperialen Geste des Musée Napoléon aufgingen, insofern wiederum ‚frei‘ wurden für wissenschaftliche und kulturelle Zuschreibungen.

Die neue Hängung der Malerei in der Grande Galerie, auch wenn sie dieser Geste dienen sollte, favorisierte zugleich einen solchen Zugang, und damit wurde das taxonomische Modell der Schulen im Sinne Mechels aufgegeben oder in ein neues kunstgeschichtliches Narrativ verwandelt, das eine neue Balance zwischen Künstler, Meisterwerk und Abfolge von Schulen suchte bzw. ausbildete. Damit wandelte sich auch die Rolle des Museums von einem Ort der Geschmacksbildung, der künstlerischen Selektion und Nachahmung in eine europäische bzw. nationale Bildungsinstitution, welche auch zum Promenieren einlud: z. B. vorbei an Antiken, die ästhetisch zelebriert wurden und sich in diesen Jahren zugleich in einer Krise befanden. Dies betraf, wie dargelegt, vor allem den *Apoll vom Belvedere*; die mediceische *Venus* bildete zunächst eine Ausnahme, bis mit den *Elgin Marbles* ab 1816 in London und der *Aphrodite von Melos* ab 1822 in Paris sich das Blatt wendete. 1815 war die ‚Versammlung‘ europäischer Meisterwerke in Paris wieder zerschlagen worden; ihre Rückführung stärkte die nationale Agenda der betroffenen Länder und den Ausbau ihrer Museen mit neuen Konzepten. Auch die Bestände des Louvre blieben reich; es wurde im Laufe der folgenden Jahrzehnte zum nationalen, universalen Museum. In der Tat entstand in diesen Jahren das universale oder enzyklopädische Museum, welches wiederum unterschiedliche politische *frames* hat, in Verbindung mit dem Kolonialismus zu sehen ist und zugleich eine Exploitation der Altertümer des Osmanischen Reiches darstellte. Es wurden neue Narrative der Kulturen elaboriert, als Zivilisationsprozess, Abfolge von Hochkulturen, Ethnographisierung usw. mit komplexen Beziehungen zu oder als Transformationen der Ordnungssysteme der europäischen Sammlungen, ein Zusammen- oder Gegenspiel von Binnenordnungen und übergreifenden narrativen Angeboten. Aus all dem resultierten Fragen für die Zukunft, für die Neuordnungen, wie sie z. B. in Berlin anstehen, für den Versuch, Kulturen nicht als nationale, museale Inszenierung und Repräsentation oder universalistische Zelebration der Kunst vorzuführen, sondern das Museum auf einen Dialog der Kulturen hin zu öffnen.

Museen sind Gedächtnismaschinen ebenso wie solche des Vergessens – in Prozessen der Dekontextualisierung wie Rekontextualisierung, die historische wie kunsthistorische Forschung und Narrative ebenso in Gang setzen wie diese auf sie zurückwirken. Sammlungstopographien sind ihrerseits zu ‚Orten‘ geworden oder werden als solche angelegt, sie lassen sich historisieren, wiewohl neue Konzepte oft nicht vor ihnen haltmachen oder sie integrieren. Die Museen, in denen die Werke oft so unbeweglich scheinen, sind in Wahrheit Orte eines temporären wie permanenten *displacement* mit eigenen Technologien. Und es gibt die Depots, jene überdichteten Orte engster Kohabitation von Artefakten verschiedenster Provenienz. In den Depots ist der größere Teil der Museumsobjekte versammelt; das war auch schon in der Frühgeschichte des Louvre der Fall und läßt sich an so denkwürdigen Orten wie dem Depot des Völkerkundemuseums in den Untergeschossen der Hofburg in seiner ganzen historischen Problematik wie gegenwärtigen Situation erfassen. Die Geschichte der Depots wäre gewiss ein spannendes Forschungsthema.

- 1 Der Text folgt weitestgehend dem Text des einführenden Vortrags der Wiener Tagung im November 2011. Für Gespräche, Hilfe bei den Recherchen und Textredaktion danke ich Theresa Holler.
- 2 Auch hier sei wiederum auf die Serie der Museumsphotos von Struth und seine Photographien aus dem Musée du Louvre verwiesen. Cf. jetzt zum Museum als Gedächtnisort auch Andreas Beyer, *Der Louvre*, in: *Europäische Erinnerungsorte*, Bd. 2 *Das Haus Europa*, München 2012, S. 161–166. Struths Museums-Photographien sind ihrerseits wiederum zum Anlass künstlerischer Kommentierung geworden.
- 3 Thomas DaCosta Kaufmann, *Luigi Lanzi: Collecting, Historiography, and the Exchange of Paintings between Vienna and Florence*, in: *Journal of the Historiography of Art* [im Druck].
- 4 Anlässlich der kürzlich restaurierten und neu präsentierten Tribuna der Galleria degli Uffizi fand Ende November 2012 eine Tagung unter dem Titel *La Tribuna del Principe: storia, contesti, restauro* am Kunsthistorischen Institut in Florenz statt, deren Beiträge publiziert werden sollen.
- 5 Zu Zoffany cf. John Anthony Nicholls, *Das Galeriebild im 18. Jahrhundert und Johann Zoffanys „Tribuna“*, Diss. Bonn 2006 [Online: <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2006/0865/0865.htm>]; sowie jetzt grundlegend Mary Webster, *Johan Zoffany, 1733–1810*, New Haven [u.a.] 2011; *Johan Zoffany RA: society observed*, hg. von Martin Postle, Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts London, 2011.
- 6 Dazu auch Detlef Heikamp, *Le sovrane bellezze della Tribuna*, in: *Magnificenza alla corte dei Medici*, hg. von Cristina Acidini Luchinat, Mina Gregori, Detlef Heikamp und Antonio Paolucci, Ausst.-Kat. Florenz, Museo degli Argenti, Mailand 1997, S. 329–345.
- 7 Tobias Smollett, *Letter XXVIII*, Nice, February 5, 1765, konsultiert nach der Ausgabe: *Travels through France and Italy*, Edinburgh 1796, online in http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Gazetteer/Places/Europe/Italy/_Texts/Smollett/Travels/28.html. (15.02.2013)
- 8 Zur ‚Identifizierung‘ der einzelnen Persönlichkeiten cf. u.a. Nicholls 2006 (Anm. 5), S. 163–165.
- 9 Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München 1976.
- 10 Harald Marx, *Gemäldegalerie Dresden, Alte Meister: Sammlung, Bau, Geschichte*, Leipzig 2008; Barbara Marx/Karl-Siegbert Rehberg (Hgg.), *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, München/Berlin 2006; Tristan Weddigen, *Ein Modell für die Geschichte der Kunst: die Hängungen der Dresdener Gemäldegalerie zwischen 1747 und 1856*, in: *Dresdener Kunstblätter*, 52, 2009, 1, 44–58; Tristan Weddigen, *The picture galleries of Dresden, Düsseldorf, and Kassel: Princely Collections in Eighteenth-Century Germany*, in: *The First Modern Museums of Art*, Los Angeles 2012, S. 145–165.
- 11 Licia Collobi Ragghianti, *Il libro de' disegni del Vasari*, 2 Bde., Florenz 1974.
- 12 Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, hg. von Adriana Marucchi, 2 Bde., Rom 1956/57 (Fonti e documenti inediti per la storia dell'arte 1). Weiterhin Frances Gage, *Giulio Mancini's Considerazioni sulla pittura: recreation, manners and decorum in seventeenth-century Roman picture galleries*, 2 Bde., Diss. Baltimore 2000; Donatella Livia Sparti, *Novità su Giulio Mancini: medicina, arte e presunta „connoisseurship“*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 52, 1, 2008 (2009), S. 53–72, die eine kritische Haltung gegenüber der Kennerschaft Mancinis einnimmt.
- 13 *Display and Art History: The Düsseldorf Gallery and Its Catalogue*, hg. von Thomas W. Gaehtgens und Louis Marchesano, Ausst.-Kat. Getty Research Institute, Los Angeles 2011; Sabine Koch, *Die Düsseldorfer Gemäldegalerie, in: Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland, 1701–1815*, hg. von Bénédicte Savoy, Mainz 2006, S. 87–115; Debora J. Meijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780* (Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. 2), Wien 1995.
- 14 Gert von der Osten, *Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente*, Berlin 1983, cat. 77, S. 214–221. Weiterhin Gerhard Wolf, *Incararnation of Light*, in: *Images Take Flight. Feather Art in Mexico and Europe*, hg. von Alessandra Russo, Gerhard Wolf, Diana Fane. München 2014.
- 15 Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kammern und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 2000.
- 16 Édouard Pommier, *Images du musée dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle*, in: *Jean-Baptiste Wicar et son temps*, hg. von Maria Teresa Caracciolo und Gennaro Toscano, Villeneuve d'Ascq 2007, S. 39–61; Paula Rea Radisich, *Hubert Robert. Painted Spaces of the Enlightenment*, Cambridge 1998, S. 117–139 (Hubert Robert and the Revolution).
- 17 Zitiert nach Édouard Pommier, *La Révolution et le destin des oeuvres d'art*, Einleitung zu Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, hg., komm. und eingel. von Édouard Pommier, Paris 1989, S. 21.
- 18 Zur Kunstpolitik in der Revolution cf. *Aux armes et aux arts. Les arts de la révolution 1789–1799*, hg. von Philippe Bordes und Régis Michel, Paris 1989; Édouard Pommier, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris 1991; Annie Jourdan, *Les monuments de la Révolution. Le discours des images dans l'espace parisien*, Diss. Amsterdam 1993; Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine: 1789–1815*, Paris 1997.
- 19 Zitiert nach Pommier 1989 (Anm. 17), S. 26.
- 20 Cf. ibidem 1989 (Anm. 17), S. 35f.
- 21 Dominique Poulot, *Letters to Miranda and Canova. On the Abduction of Antiquities from Rome and Athens*, Los Angeles 2012.
- 22 Quatremère schreibt dieses Zitat fälschlicherweise Cicero zu. S. Quatremère, *Fourth Letter*, ed. Poulot 2012 (Anm. 21), S. 108 und 122, Anm. 30.
- 23 Cicero, *In Verrem*, 2,4,33f., cf. Quatremère, ed. Poulot 2012 (Anm. 21), S. 116 und S. 122, Anm. 37.
- 24 „Quand cet Apollon, arraché du lieu où il existe depuis des siècles, où il a été scellé de la main immortelle de Michel-Ange, aura été emballé, apporté, voituré, emmagasiné à Paris, sera-t-il encore un dieu? Ne sera-ce pas un meuble?“ Pierre-Louis Roederer, *De l'entrée de Bonaparte à Rome; des tableaux et statues d'Italie*, in: *Journal d'Économie publique*, du 10 ventose an V (28. février 1797), in: *Œuvres du comte P.L. Roederer*, hg. von A.M. Roederer, Bd. 5, Paris 1857.
- 25 Édouard Pommier, *La Fête de Thermidor an VI*, in: *Fêtes et révolution*, hg. von Béatrice de Andia, Ausst.-Kat. Musée des Beaux Arts, Paris 1989, S. 176–215; Poulot 1997 (Anm. 18).

- 26 Brigitte Sölch, *Francesco Bianchini (1662–1729) und die Anfänge öffentlicher Museen in Rom*, München [u.a.] 2007.
- 27 Daniela Gallo, *Il Museo Clementino tra novità e tradizione*, in: *L'età di papa Clemente XIV. Religione, politica, cultura*, hg. von Mario Rosa, Marina Colonna, et al., Rom 2010, S. 237–258, S. 244ff.
- 28 Dabei handelt es sich um ein Werk von Pierino da Vinci, *Cosimo I che scaccia i vizi da Pisa*, cf. Gallo 2010 (Anm. 28), S. 257.
- 29 Sölch 2007 (Anm. 26).
- 30 David Freedberg, *The eye of the lynx: Galileo, his friends, and the beginnings of modern natural history*, Chicago [u.a.] 2002.
- 31 Quatremère, *Third Letter*, ed. Poulot 2012 (Anm. 21), im Zusammenhang mit seinem Hinweis auf Winckelmann, der all dies noch nicht kannte.
- 32 Quatremère, *Second Letter*, ed. Poulot 2012 (Anm. 21).
- 33 Poulot 2012 (Anm. 21), S. 27.
- 34 Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages, ou, Mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*. Paris 1834, S. 19.
- 35 Quatremère, *Third Letter*, ed. Poulot 2012 (Anm. 21).
- 36 Beyer 2012 (Anm. 2); Bénédicte Savoy, *Kunstraub. Napoleons Konfiszierung in Deutschland und die europäischen Folgen*, Wien [u.a.] 2010; Thomas Gaechtgens, *Das Musée Napoléon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte*, in: *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, hg. von Antje Middeldorf Kosegarten, Göttingen 1997, S. 339–369; Andrew McClellan, *Inventing the Louvre, Art Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-century Paris*, New York 1994; Pommier 1991 (Anm. 18);
- 37 Jean Chatelain, *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Paris 1999; *Les vies de Dominique-Vivant Denon*, hg. von Daniela Gallo, 2 Bde., Paris 2001.
- 38 Daniela Gallo, *The Galerie des Antiques of the Musée Napoléon: a new perception of ancient sculpture?*, in: *Napoleon's Legacy: The Rise of National Museums in Europe 1794–1830*, hg. von Ellinoor Bergvelt et al., Berlin 2009, S. 111–123. Im Jahr 1808 werden dann die Antiken der Sammlung Borghese im Zuge der Verheiratung von Napoleons Schwester mit dem römischen Prinzen nach Paris gebracht.
- 39 Vgl. Arthur Schopenhauer, *Die Reisetagebücher*. Mit einem Nachwort von Ludger Lütkehaus, Zürich 1998, bzw. die klassische Ausgabe der Reisetagebücher aus den Jahren 1803 und 1804 von Charlotte von Gwinner, Leipzig 1923. Cf. Gallo 2009 (Anm. 38), S. 116.
- 40 *Aus Schinkel's Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen*, hg. von Alfred Freiherr von Wolzogen, Bd. 1, Berlin 1862, S. 156.
- 41 Zu Canovas Auseinandersetzung mit dem *Apoll vom Belvedere*: Johannes Myssok, *Die „tröstende“ Kopie*, in: *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, hg. von Tatjana Bartsch et al., Berlin 2010, S. 91–116.
- 42 Die „Promenades dans Rome“ hat Stendhal 1828/9 in Paris auf der Basis von Tagebuchaufzeichnungen verfasst (ed. in: *Voyages en Italie*, Paris 1873, S. 778f.). Cf. hierzu und zur Rückkehr des Apoll: Hans Beltz, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, S. 82.
- 43 Édouard Pommier, *Wien 1780–1793: Welches der beiden Museen war wohl das revolutionärste?*, in: *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland, 1701–1815*, hg. von Bénédicte Savoy, Mainz 2006, S. 55–65.
- 44 Gaechtgens 1997 (Anm. 36).
- 45 *Ibid.*, S. 367.
- 46 Thomas Gaechtgens, *Das Musée Napoléon und seine Bedeutung für die europäische Kunstgeschichte*, in: *Beutekunst unter Napoleon. Die „französische Schenkung“ an Mainz 1803*, hg. von Sigrun Paas und Sabine Mertens, Ausst.-Kat. Landesmuseum Mainz, Mainz 2003, S. 178–186, S. 184.
- 47 Meijers 1995 (Anm. 13).
- 48 Zum Alten Museum in Berlin und seiner musealen ‚Ordnung‘ s. Elsa van Wezel, *Denon's Louvre and Schinkel's Alte Museum: War Trophy Museum versus Monument to Peace*, in: *Napoleon's Legacy: The Rise of National Museums in Europe 1794–1830*, hg. von Ellinoor Bergvelt et al., Berlin 2009, S. 157–172.
- 49 *Ibid.*, S. 168.
- 50 *Theater der Natur und Kunst: Wunderkammern des Wissens*, hg. von Horst Bredekamp et al., 2 Bde., Berlin 2000.
- 51 Dazu auch Andrew McClellan, *For and against the universal museum in the age of Napoleon*, in: *Napoleon's Legacy: The Rise of National Museums in Europe 1794–1830*, hg. von Ellinoor Bergvelt et al., Berlin 2009, S. 91–100.
- 52 Zainab Bahrani/Zeynep Çelik/Edhem Eldem (Hgg.), *Scramble for the Past*, Istanbul 2011. Für Deutschland cf. Suzanne L. Marchand, *German Orientalism in the Age of Empire: Religion, Race, and Scholarship*, Washington D.C. 2009, und zum Begriff Thomas Gaechtgens, *Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche*, München 1992.
- 53 Alina Payne, *Portable ruins. The Pergamon Altar, Heinrich Wölfflin, and German art history at the fin de siècle*, in: *Res 53/54*, 2008, S. 169–190.
- 54 Cf. Eva-Maria Troelenberg, *Eine Ausstellung wird besichtigt: die Münchner „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ 1910 in kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive*, Diss. München 2010, Frankfurt a.M. 2011. Die Autorin hat eine Publikation zu Mshatta in Berlin in Vorbereitung.



TITIANVS F

JACOBUS DE SERRA
LEVIS ROMANVS
ARTIFICIARIVS
1561



Dynamiken von Sammlungs- kultur im 17. Jahrhundert

INSTABILE ENSEMBLES, FÜRSTLICHES MÄZENATENTUM
UND DIE AMBITIONEN DER EXPERTEN

Abb. 1
Tiziano Vecellio, gen. Tizian,
Jacopo Strada, um 1567/68.
Wien, KHM, Gemäldegalerie,
Inv.-Nr. 81

Ein erfahrener Reisender des Jahres 1669 wunderte sich in seinen Berichten über die unvermittelte Plötzlichkeit, mit der er sich auf einmal in Wien befunden habe. Es sei ihm vorgekommen, so heißt es später aus seiner Feder, als habe er seine Reise mit Hilfe der Magie beschleunigt – und doch sei es allein die Donau, auf der man fast so schnell reisen könne, wie in der Vorstellung.¹ In Wien wird er neben anderen Sammlungen vor allem die des Kaiserhauses besuchen, Menagerien und Parkanlagen besichtigen sowie an einer Jagd teilnehmen. Er wird mit dem Anspruch von Kennerschaft über Kunstwerke urteilen und im Laufe der kommenden drei Jahre etliche der bedeutendsten Kunstkammern und Bibliotheken von Dresden und Prag über München, Basel, Nürnberg, Berlin, Amsterdam und London besuchen. In Ambras wird er sich angesichts des Bildes von einem Riesen und einem Zwerg² daran erinnern, dass man auch am Wiener Hof noch immer diese „Spiele der Natur“ sehr schätze. Der Erzähler räumt ein, dass er diese Wesen nie ohne eine gewisse Furcht habe sehen können. Als Grund dafür klingt an, dass die Natur in diesen Kreaturen Extreme hinsichtlich der Proportionen des Menschen hervorbringe und mit diesen Extremen werde die vermeintliche Unverrückbarkeit der besonderen Wesensbestimmung des Menschen in Frage gestellt.³

Der erwähnte Reisende war der Arzt und Numismatiker Charles Patin.⁴ (Abb. 2) Er gehört zum Kreis jener Experten, die im unmittelbaren Umfeld fürstlicher Sammlungen agierten – wenngleich seine Karriere eher untypisch verlief. Auf den schnellen beruflichen und gesellschaftlichen Aufstieg im Paris der 1650er und 60er Jahre folgte eine Erschütterung, wie sie heftiger und bedrohlicher kaum hätte sein können. Nur knapp entging Patin im November 1667 der Verhaftung und floh ins Ausland. Einige Monate später wurde er in Abwesenheit zu lebenslanger Galeerenhaft verurteilt, und vor Notre Dame wurde sein Schandbild verbrannt.⁵ Hintergründe und Hergang dieses Falls sind bis heute nicht restlos geklärt. Fakt ist, dass Charles Patin zusammen mit seinem Vater einen schwunghaften Schwarzhandel mit teils verbotenen Büchern führte.⁶ Den zuständigen Obrigkeiten war dies jedoch seit längerem bekannt gewesen – und so stellt sich die Frage, warum diese Aktivitäten erst zu einem bestimmten Zeitpunkt so vehement als Angriffsfläche gegen ihn genutzt wurden.

Bereits unter Zeitgenossen kursierten hierzu verschiedene Vermutungen.⁷ Man ging davon aus, dass Patin als intimer Kenner des klandestinen Buchmarktes vom Pariser Hof selbst beauftragt worden sei, in den Niederlanden, von wo er für gewöhnlich den Großteil seiner Ware nach Frankreich schmuggelte, die komplette Auflage eines missliebigen Buches aufzukaufen und restlos zu vernichten. Wahrscheinlich handelte es sich um die *Amours du Palais Royal*, eine satirische Schrift über das erotische Leben am Pariser Hof, die insbesondere für die Maitresse von Louis XIV., Madame de Montespan, als schmachvolle Beleidigung empfunden wurde.⁸

Zweierlei wurde nun weiterhin vermutet: Es könnte sein, dass Patin gemäß dem Auftrag die Auflage erworben hat, dass dann aber ein anderer Fürst mit einem Angebot an ihn herantreten sei und er schließlich diesem die Auflage komplett überlassen habe. Eine andere Version entwirft ein noch verwegeneres Szenarium: Danach hätte Patin, einmal im Besitz der delikaten Ware, deren Vernichtung nur fingiert und stattdessen selbst angefangen, die Bücher über erprobte Kanäle zu vertreiben, und zu diesem Zweck einen Teil auch nach Frankreich eingeführt. Beide Varianten laufen darauf hinaus, dass Charles Patin als Agent auf dem internationalen Buchmarkt mit hohem Risiko auf eigene Rechnung spielte und dabei aufgefliegen ist.

Es gibt jedoch eine weitere Variante, die erst von Historikern als Möglichkeit angedeutet wurde. Patin hatte sich in den 1660er Jahren einen gewissen Namen in der internationalen Szene der Münz- und Medaillensammler erworben. Dies beruhte zum einen auf Abhandlungen, die er hierzu publiziert hatte, zum anderen aber auf seiner eigenen Sammlung, die als besonders auserlesen galt. Um die Mitte der 60er Jahre hatte nun der ehrgeizige Premierminister Colbert damit begonnen, sowohl seine eigene Bibliothek und Münzsammlung als auch die des Königs neu zu ordnen und auszubauen. Genau in dieser Zeit lancierte er heftige Anfeindungen gegen die numismatischen Publikationen Patins.⁹ Es gilt zudem als sicher, dass Colbert hinter der energischen Strafverfolgung und dem Prozess steckte – und es steht fest, dass er sehr bald die zurückgebliebene Sammlung des Flüchtlings günstig erwarb.

Für Charles Patin waren der Verlust seiner Sammlung, Flucht und Verurteilung der Auslöser jahrelanger Reisen durch Europa. Sie waren der Beginn eines langen Exils und sie gaben den Anlass zu seinen Reisebeschreibungen. In verschiedenen Versionen und Übersetzungen erschienen sie zwischen 1670 und 1697 in mindestens sieben Ausgaben.¹⁰ Dank der Kenntnissfülle, aber auch der leichtfüßigen Erzählfreude des Autors sind sie eine ebenso reiche wie unverwechselbare Quelle zur Kunst- und Sammlungsgeschichte des 17. Jahrhunderts.¹¹

In Charles Patin als Person und Autor konvergieren der fragile Status frühneuzeitlicher Sammlungen – egal ob die einer Privatperson oder die eines Fürsten – mit einem möglicherweise neuen Zug im Profil der Kunstexperten und Agenten. Entlang einigen zunächst schmalen Spuren lässt sich die Frage verfolgen, inwiefern diese erweiterten Konturen wiederum neue Formen von Öffentlichkeit herstellten. Dabei scheint es, als wären – weit früher als dies gemeinhin angenommen wird – auch Textquellen literarischer Art mitsamt ihren Stilisierungen und fiktionalen Anteilen zunehmend Orte einer Reflexion und Verständigung über kollektive und geschichtsstiftende Dimensionen des Sammelns gewesen.

Instabile Ensembles

Die Vorgeschichte des Kunsthistorischen Museums in Wien liefert überaus plastische Einblicke in die relative Unbeständigkeit von Sammlungen vor jener institutionellen Festigung der Museen, wie sie seit dem 18. Jahrhundert als allgemeine Tendenz zu beobachten ist.¹² So ist zum einen vielfach gezeigt worden, dass die Kunstkammern mit ihren heterogenen Beständen in hohem Maße an die jeweilige Person gebunden waren. Mit dem Tod sammelnder Fürsten endete häufig auch der Zusammenhalt ihrer Sammlungen. Erbvorgänge brachten oft Teilungen und Veräußerungen mit sich; zudem wurden Sammlungen regulär etwa als Reservoir für Geschenke genutzt. Dies war Teil des diplomatischen Umgangs, der dynastischen Politik, sowie eine gängige Form, sich der Loyalität bedeutender Personen und Beamter zu versichern.

Zu dieser funktionalen Beweglichkeit kamen verschiedene Gefährdungen nicht nur ganzer Sammlungsensembles, sondern auch der einzelnen Exponate. Brände und Plünderungen in Kriegsfällen – dies braucht kaum betont zu werden – waren dabei besonders

rabiante Eingriffe.¹³ Zudem gab es Abgänge, die gleichsam zwischen den Polen einer selektiven Veräußerung und dem schlichten Verlust zu lokalisieren sind. So brachte der Geldwert von Sammlungsstücken, insbesondere im Falle der so genannten Schatzkunst, nicht nur einen besonderen Glanz, sondern erhebliche Gefahren mit sich. Verstärkt in Krisensituationen drohte ihnen eine schnelle und allein materialbasierte, monetäre Verflüssigung.

Nahezu alle der genannten Momente finden sich komprimiert in der Geschichte der Rudolfinischen Kunstkammer in Prag, angefangen von ihrer Blütezeit um 1600, über die wiederholte Überführung wichtiger Teile seit dem Tod Rudolfs II. nach Wien, bis zu geplanten Veräußerungen im Zuge des 30-jährigen Krieges und den Verlusten durch Plünderungen 1631 und 1648.¹⁴

Später war Prag Zwischenstation in einer der größten Transferaktionen bildender Kunst im frühneuzeitlichen Europa. Sie begann mit dem Verkauf zentraler Werke, insbesondere der italienischen Malerei aus den Sammlungen der Gonzaga in Mantua, in den Jahren 1627 und 28, kurz vor Ausbruch des Erbfolgekrieges um das Herzogtum. Unter großen Verlusten wurden die Kunstwerke nach London gebracht, und es gelang Charles I. mit diesen Erwerbungen die damals vermutlich größte Sammlung italienischer Malerei nördlich der Alpen aufzubauen.¹⁵ Rubens etwa war zugleich erstaunt und entsetzt, als er ein Jahr später in London etliche Werke antraf, die er aus der Sammlung der Gonzaga kannte, für die er einst selbst Ankäufe arrangiert hatte.

Aber auch die Sammlungen des englischen Königs waren keineswegs stabile Gebilde. Nach dessen Enthauptung 1649 veräußerte Cromwells republikanisches Regime nun seinerseits in einer beispiellosen Verkaufskampagne die königlichen Kunstsammlungen, um einen Teil der gigantischen Staatsschulden zu tilgen.¹⁶

Im Zuge dieser Verkäufe gelangten wiederum seit 1650 zahlreiche teils berühmte Gemälde aus den Sammlungen von Charles und anderen Royalisten in den Besitz von Erzherzog Leopold Wilhelm, dem damaligen Statthalter der südlichen Niederlande. Vor allem während seiner Regentschaft in Brüssel hat dieser Bruder des Kaisers eine der auserlesensten Kunstsammlungen des damaligen Europa aufgebaut.¹⁷ Als er 1656 von seiner Brüsseler Residenz nach Wien übersiedelte, brachte er seine Sammlungen mit, und sie fanden größten Teils in der Stallburg Aufstellung. Insbesondere dieser Zuwachs von nachweislich über 520 Gemälden gilt als eine der großen Zäsuren in der Geschichte der Wiener Kunstsammlungen.¹⁸

Eine der massivsten ‚Bewegungsformen‘ also, durch die Fürsten als Sammler in vielfältigen Beziehungen standen, war eine Dynamik von Zuwachs und Abgängen am Korpus der Exponate selbst. Seit dem 16. Jahrhundert zunehmend wichtige Akteure dabei waren Kunst-Agenten, die wiederum häufig selbst künstlerischen Berufen entstammten, sich zudem aber als Kenner und Antiquare zu profilieren vermochten. Ein prominentes Beispiel für diese Karrieren ist etwa die des Jacopo Strada – als Antiquar, Händler, Sammler und Publizist stand er im Dienst mehrerer Kaiser aus dem Haus Habsburg und anderer Fürsten (Abb. 1).¹⁹ So ist es durchaus charakteristisch, dass im 17. Jahrhundert so namhafte Maler wie etwa Rubens oder Velázquez zeitweise auch als Agenten für sammelnde Fürsten tätig waren.²⁰ Daneben traten seit der Zeit um 1600 zunehmend auch solche Vermittler in Erscheinung, die – wie der Augsburger Philipp Hainhofer – zugleich als Sachverständige Tauschgeschäfte arrangierten und als Generalunternehmer in eigenem Auftrag für fürstliche Interessenten arbeiten ließen.²¹

Die erwähnten Ankäufe der Mantuaner Sammlung für Charles I. kamen so durch ein mehrgleisiges Agieren auf verschiedenen Ebenen zustande. Auf diplomatischem Parkett und mit äußerster Diskretion bahnte der aus London gesandte Maler, Musiker und Komponist Nicholas Lanier den Transfer an, während der in Venedig tätige Kunsthändler Daniel



Abb. 2

I.L. Durant, Bildnis Charles Patin, in: Charles Patin, *Relations Historiques*, Basel 1673, o.S. (Photo: Robert Felfe)



Abb. 3
Jan van Kessel d. Ä., Europa (aus dem Zyklus
der vier Kontinente), 1664. München,
Bayrische Staatsgemäldesammlungen,
Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 1910

Nys, getrieben von hoch spekulativen Eigeninteressen, als Zwischenhändler auftrat.²² Für Leopold Wilhelm wiederum arbeiteten spätestens seit 1646 eine ganze Reihe von Agenten zwischen Neapel, Madrid und Prag, um Werke zu erwerben.²³

Wenn es stimmen sollte, dass im Zuge der umfangreichen Kunsttransfers im 17. Jahrhundert diese Kunst- und Sammlungsexperten in neuer Weise als Intellektuelle und Autoren in Erscheinung traten, dann stellt sich die Frage nach weiteren Spuren, die auf eine solche Verschiebung hindeuten.

Jan van Kessels Europa – der Antiquar im Raum der Geschichte

Zum einen finden sich Momente einer semantischen Erweiterung der Rolle des Kunst-Agenten und Antiquars auf motivischer Ebene in der Malerei. So schuf Jan van Kessel 1664 einen bekannten Zyklus der *Vier Erdteile*, der sich heute in der Alten Pinakothek in München befindet.²⁴ Die vier Tafeln repräsentieren die damals bekannten Kontinente Afrika, Amerika, Asien und Europa, wobei jede von ihnen eine Kombination verschiedener Bildmodi ist. (Abb. 3) Ein Kranz von kleinformatigen Ansichten einzelner Orte bzw. Städte



rahmt eine Interieurszene, die jeweils von einer weiblichen Personifizierung des entsprechenden Kontinents dominiert wird. Im Vordergrund der kleinen Veduten wird die vermeintlich typische Fauna in teils narrativ aufgeladenen Szenarien ausgebreitet.²⁵ Die zentralen Räume sind ihrerseits – besonders deutlich im Bild Europas (Abb. 4) – Variationen so genannter Galeriebilder als einer Form der piktoralen Reflexion auf zeitgenössische Sammlungspraxis (vgl. Abb. 7).

Angesichts der Kontinente-Tafeln van Kessels ist der Blick herausgefordert, die Vielfalt konkreter Lokalitäten mit den Kunstkammer-Räumen im Zentrum als idealtypische Verdichtung und höhere Einheit zu kombinieren. Die Tafeln realisieren somit in ihrer Bildstruktur eines der übergeordneten Konzepte von Kunstkammern, und es ist davon auszugehen, dass sie als Exponate für eine solche Sammlung vorgesehen waren.²⁶ Im Falle Europas ist die Szenerie im Zentrum um einiges spezifischer besetzt als mit einem per se rein allegorisch zu lesenden Personal. Die Personifizierung des Kontinents selbst scheint sich aufmerksam einem bärtigen Mann zuzuwenden. Genau im Zentrum des Bildfeldes beugt er sich leicht nach vorn und zeigt eine Tafel mit gemalten Insekten, wobei sich seine Gestik wie auch die Ausführungen, die er vermutlich gibt, ebenso an die Europa im Bild wie auch an den Betrachter zu wenden scheinen.

Abb. 4

Jan van Kessel d. Ä., Europa (aus dem Zyklus der vier Kontinente), Mitteltafel, 1664.

München, Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 1910



Abb. 5
Jan van Kessel d. Ä., Europa (aus dem Zyklus der vier Kontinente), Detail aus der Mitteltafel, 1664. München, Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 1910

Abb. 6
Tiziano Vecellio, gen. Tizian, Jacopo Strada, um 1567/68. Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 81

Diese Figur adaptiert unverkennbar Physiognomie und Gestus des bereits erwähnten Jacopo Strada und zwar in Anlehnung an jenes berühmte Porträt, das Tizian 1567/68 in Venedig von ihm gemalt hatte.²⁷ (Abb. 5 und 6) Charakteristisch sind neben Ähnlichkeiten der Physiognomie auch die analogen Armbewegungen, in denen das Halten und Zeigen der jeweiligen Objekte miteinander verschmelzen. Dabei laufen diesen ausgreifenden Gesten jeweils die Neigung des Kopfes und die Blickrichtung in auffälliger Weise entgegen. Unterstrichen wird dieser „Kontrapost“ der Handlungsmomente in pointierten Ähnlichkeiten der Kleidung, insbesondere in den Kontrasten zwischen roten Untergewändern und schwarzen Mänteln. Angesichts dieser deutlichen Anlehnung erstaunt umso mehr die offensichtliche Differenz der jeweils präsentierten Exponate: Strada hält die Marmorstatuette einer antiken Venus des Praxiteles, sein *alter ego* zeigt eines jener typischen Streubilder mit Insekten, wie van Kessel sie vielfach gemalt hat.²⁸

Es ist gut möglich, dass Jan van Kessel das Porträt Stradas selbst noch in der Brüsseler Sammlung von Erzherzog Leopold Wilhelm gesehen hat.²⁹ Außerdem war es um 1650 bereits mehr als einmal in Galeriebildern von dieser Sammlung an prominenter Stelle als Bild im Bild wiedergegeben worden. David Teniers d.J. schuf um 1650 in seiner Eigenschaft als Hofmaler des Erzherzogs mehrere Bilder, die dessen Brüsseler Galerie zeigen. Überwiegend nachweislich in der Sammlung vorhandene Bilder wurden hier zu fiktiven Arrangements zusammengestellt; in ihnen begegnet dem Betrachter mehrfach der sammelnde Fürst selbst im Gespräch mit seinem Hofmaler oder anderen Personen. Herrscherlob und Selbstinszenierung als kunstsinniger Fürst sind somit eine Sinnschicht dieser gemalten Sammlungen. Vermutlich waren diese Bilder in erster Linie als Geschenke für andere Fürsten bestimmt.³⁰ In mindestens drei dieser erhaltenen Galeriebilder von Teniers kommt



Tizians Porträt von Jacopo Strada eine besondere Position zu; das bekannteste dieser Bilder dürfte das in Wien befindliche sein.³¹ (Abb. 7) An der oberen Ecke eines mächtigen Schrankes übernimmt Strada hier gleichsam die Schirmherrschaft über das gesamte Szenarium. Dabei findet in ihm, seinem Hantieren mit der Antike und der angedeuteten Gesprächssituation die zentrale Gruppe der Sammlungsbesucher um den Fürsten einen genealogischen Reflex und ihre leitmotivische Zusammenfassung. – Strada, gemalt von Tizian, bildet ein eigenes, zusätzliches Scharnier in der Inszenierung des Erzherzogs als Erbe einer mäzenatischen Tradition des Hauses Habsburg.

Was aber geschieht vor diesem Hintergrund im Falle der Adaption des berühmten Bildnisses des Antiquars und Kunstagenten in van Kessels Europa-Bild? Ein versierter Sammlungsbesucher wie Patin bewunderte etwa an dem von Strada eingerichteten *Antiquarium* in München nicht allein die kenntnisreich zusammengetragene Menge an Antiken, die hier ausgestellt wurden, sondern das Wechselspiel zwischen der synoptischen Dichte des Ensembles und der verlebendigen Qualität der Einzelstücke, in der die Geschichte in ihren unsterblichen Protagonisten anschaulich werde.³² – Es scheint dieses Moment zu sein, das van Kessel in seinem Europa-Bild aufgreift und erweitert.

Abb. 7

David Teniers d.J., Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Brüsseler Galerie, um 1651. Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 739



Abb. 8
Jan van Troyen nach David Teniers d.J.,
Frontispiz, in: D. Teniers d.J.,
Theatrum Pictorium, Brüssel 1660



Abb. 9
Lucas Vostermann II. nach Pieter Thys,
Porträt David Teniers d.J., in: D. Teniers d.J.,
Theatrum Pictorium, Brüssel 1660

Wenn es stimmt, dass sich in Galeriebildern wie denen von Teniers eine Autonomisierungstendenz der Malerei artikuliert hat,³³ dann scheint van Kessel dieser Tendenz in seinem Erdteile-Zyklus eine eigene Wendung gegeben zu haben. Er kombiniert in der Modulbauweise seiner Erdteile-Tafeln Bildformate und Ordnungsstrukturen der Kunstkammerpraxis mit einem verbreiteten Typus zeitgenössischer Landkarten in ihrer typischen Struktur, bestehend aus einer *superimago* im Zentrum und den sie umgebenden *subimagines*.³⁴ So wie dort einzelne Veduten an den Rändern im zentralen Kartenbild ihre übergeordnete geographische Einheit finden, werden hier konkrete Naturdinge und punktuelle Lokalitäten um die zentrale Ansicht einer idealisierenden, räumlichen Ordnung gruppiert. Sie entfalten jeweils einen Eigenwert, der an die größere Ordnungseinheit im Zentrum gebunden ist, in der sich zugleich deren allegorisch gefasster Sinn in vielfältigen Phänomenen konkretisiert. In Bildstruktur und Motiven wird somit der enzyklopädische Anspruch der Kunstkammer erneut formuliert und thematisch im Sinne einer Universalgeschichte erweitert. Aus europäischer Sicht bilden Rom und die Antike – nun im Zeichen der katholischen Kirche – den historischen Rahmen auch für eine Naturgeschichte, die in ihrer räumlichen Ausdehnung global zu denken ist. Tizians Bildnis von Jacopo Strada liefert dabei den Prototyp jener organisierenden Akteure, die eine solche Universalgeschichte in der Form musealer Sammlungen der Anschauung zugänglich machen. Vermittelt durch das reflexive Potential der Galeriebilder und das Porträt von Tizian wird die inzwischen historische Person des Antiquars und Agenten von van Kessel als idealer Protagonist dieses Programms revitalisiert. Er lenkt die besondere Aufmerksamkeit auf Werke der Malerei, deren Gegenstand

wiederum Insekten und das heißt gerade jene *animalia* sind, in denen die Natur fortwährend verblüffende Metamorphosen durchläuft. Indem sich die Signatur van Kessels, auf einer kleinen Tafel im Zentrum, aus den Figuren vor allem von Raupen und Larven zusammensetzt, ergibt sich eine doppelte Verschränkung von Kunst und Natur in zeitlichen Dimensionen. Während der Spezialist für antike Altertümer zum Organisator einer museal inszenierten Universalgeschichte unter Einschluss der Natur wird, scheint die Kunst der Malerei ihrerseits in den Wandlungsprozessen dieser Natur zu wurzeln.

Das Theatrum Pictorium – Ambition und Kritik

Parallel zu dieser programmatischen Aufladung des gelehrten Kunst-Agenten trat in unmittelbarem Zusammenhang mit der nach Wien überführten Sammlung Leopold Wilhelms dessen Hofmaler in neuer Weise als Publizist in Erscheinung. 1660 gab der bereits erwähnte David Teniers d.J. in Brüssel mit dem *Theatrum Pictorium* den ersten illustrierten Katalog einer Gemäldesammlung heraus. Als Intention dieses ambitionierten Werkes hat die Forschung vor allem die Repräsentation von Fülle und Reichtum der Sammlung als besondere Form der Würdigung des gebildeten Fürsten hervorgehoben.³⁵ In der Geschichte des Kunstbuchs wird dem *Theatrum* somit tendenziell die Rolle eines historischen Links zwischen frühneuzeitlicher Kunstammer und jener zunehmenden Öffentlichkeitswirksamkeit zugewiesen, die sich nicht zuletzt in jenen Galeriewerken des 18. Jahrhunderts mit ihrem zunehmend spezifischen und systematisch gegliederten Wissen über die Malerei herstellte. Titelblatt und Frontispiz weisen mit Wappen und Bildnismedaillon unmissverständlich Leopold Wilhelm als ambitionierten Sammler und Schirmherrn dieser Publikation aus. (Abb. 8) Es folgten 243 Drucke nach einer Auswahl überwiegend venezianischer Gemälde. Teniers selbst hatte zu diesem Zweck seit 1655 kleine Ölskizzen nach den Originalgemälden angefertigt, und nach diesen Kopien wurden von insgesamt 14 beteiligten Graphikern die Radierungen für den Druck ausgeführt.³⁶ (Abb. 10 und 11)

Als Pendant zum Bildnismedaillon des fürstlichen Sammlers wurde zudem ein Porträt von Teniers in die Bände integriert. (Abb. 9) Zum einen findet hierin jene Gesellschaft ein Echo, in der sich Teniers, zusammen mit dem Fürsten und einzelnen Höflingen, bereits etwa in der Wiener Version seiner Galeriebilder gezeigt hat. (Abb. 5) Zugleich pointiert es bei aller Ehrerbietung für den (einstigen) Dienstherrn und Eigentümer der Sammlung durchaus selbstbewusst den eigenen Anspruch auf die Autorschaft an dem gedruckten Werk.³⁷ Teniers' Ambitionen in Hinblick auf diese Publikation wandten sich vor allem an eine internationale Sammlerschaft. Titelei und Vorbemerkungen wurden entsprechend in vier Sprachen ausgeführt. Die insgesamt fünf teils geringfügig erweiterten Ausgaben bis 1755 zeugen vom allgemeinen Erfolg des Unternehmens. Wie sehr im Zuge dieser weiteren Editions- und Rezeptionsgeschichte die Person des Hofmalers und Autors jene des Fürsten und Sammlers überlagerte, zeigt sich etwa darin, dass in Referenzen auf die Publikation im 18. Jahrhundert häufig von *Tenier's Gallery* oder dem *Cabinet de Teniers* die Rede ist.³⁸

In dieser exponierten Position als Autor scheint Teniers indessen nicht nur Ruhm und Anerkennung auf sich gezogen zu haben, sondern er wurde auch zum Adressaten teils vernichtender Kritik – und dies bereits bald nach dem Erscheinen des *Theatrum Pictorium*. Als Charles Patin 1669 die inzwischen in der Wiener Stallburg installierte Gemäldesammlung von Leopold Wilhelm besuchte, äußerte er sich mit kaum zu überbietender Geringschätzung über die Publikation. Dabei lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob seine Ausführungen auf einem direkten Vergleich des Kunstbuches mit den Originalen vor Ort beruhen, oder ob sein Bericht diesen Vergleich retrospektiv herstellt. In jedem Falle nahm er nun den Besuch der Galerie, die er als erste von zwei bedeutenden Sammlungen der Stadt erwähnt, zum Anlass, speziell über die Leistung von Teniers ein Urteil abzugeben, das an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lässt:



„Il y a dans le premier quinze cent tableaux des meilleurs maistre du monde: J'en ay remarqué de Raphael, de Titien, de Carache, de Paul Veroneze, de Correege, de Palme, d'Holbein, de Georgon, de Schiavon, de Bassan, d'Albert Durer, de Rubens, de Van-Deick: on a gravé ce qu'il y a de plus fin dans cette abondance inestimable, le projet estoit bien pris, mais Ternieres qui est l'autheur, auroit la gloire toute entiere, s'il avoit eu le soin de le faire mieux executer: Ce sont des copies qui travestissent les originaux, & qui defigurent ce qu'il ya de plus beau au monde: on n'y voit que des fauts de l'ouvrier, & rien de l'excellence de ces grandes ideés.“³⁹

Angesichts dieser pauschalen Ablehnung lassen sich kaum so etwas wie konkrete Argumente eines differenzierten Urteils ausmachen. Dass die Drucke in keiner Weise der jeweils spezifischen Umsetzung der Bildkonzepte gerecht würden, ist jedoch in vielen Fällen nachvollziehbar. In der Tat scheint bereits die zwischengeschaltete Ebene von Teniers' *pasticci* vielfach eine gewisse Nivellierung ästhetischer Besonderheiten der Originale mit sich gebracht zu haben. Hinzu kommen auffällige Niveauunterschiede in der Ausführung der Graphiken selbst. Somit gibt es tatsächlich Differenzen zwischen Gemälden und Drucken, die der erfahrene Sammlungsbesucher mit seinen gezielten Interessen und einer spezifischen Sensibilität für Malerei für unakzeptabel hielt. Hinterfangen wird das Monieren dieser Schwächen jedoch von einem anderen, eher strategischen Moment. Ohne eine unmittelbar personelle Konkurrenz zwischen Patin und Teniers zu unterstellen, erkennen wir in der literarischen Konfrontation ein heftiges Ringen um Vermittlungskompetenzen und Deutungshoheit in Sachen Kunst. Beide Protagonisten sind hier – wengleich mit unterschiedlichem Erfolg – sehr ambitioniert. Im Schatten der Inszenierung von fürstlichem Mäzenatentum und Herrscherlob etablieren sich Kunstexperten, Agenten und Sammlungsspezialisten, gestützt auf ihr Urteilsvermögen und teils in polemischem Meinungsstreit, als überregionale Instanzen. Eine zunehmend wichtiger werdende Ebene, auf der dies geschieht, sind gedruckte Publikationen. Neben dem Kunstbuch gehören hierzu auch Formen einer literarischen Kunstkritik, die sich in Patins *Relations* noch nicht zum systematisch geführten Diskurs verdichten, sehr wohl aber eine tragende Schicht im Gefüge dieser vielfältig gedankenreichen Narration bilden.

Exponate als Botschafter fürstlicher Gunst

Es gehört nicht nur zu den weltläufigen Attitüden unseres Reisenden, sondern zu seinem kognitiven Stil, dass er sich mit den schlichtweg misslungenen Reproduktionen der Gemälde nicht lange aufhält. Er schlendert weiter durch die Stallburg und wird nun durch die Kunstkammer des Erzherzogs geführt, die in unmittelbarer Nachbarschaft eingerichtet worden war. Von hier berichtet er unter anderem über das Grab des Childerich und die goldenen Bienen, die man dort gefunden habe;⁴⁰ er erwähnt eine außerordentlich reiche Münz- und Medaillensammlung⁴¹ sowie etliche Reliquien.⁴² An Gold, Elfenbein und kostbaren Steinen bietet sich eine Fülle, die – und auch dies ist für den Habitus des Autors charakteristisch – selbst jene blende, die den Anblick derartiger Kostbarkeiten gewohnt sind. Dann stößt er auf ein Exponat, an dem er genau jenes kategorieübergreifende Changieren zwischen *natura* und *artes* bewundert, das in den Kunstkammern ein konzeptuelles Scharnier von zentraler Bedeutung bildete. Facetten dieser Beziehung umfassten die Vorstellung von einem eigenen produktiven Vermögen der Natur, das bisweilen in spielerischer Freiheit sehr ungewöhnliche Formen und Erscheinungen hervorbrachte und zu dem sich die Künste der Menschen in einem Analogieverhältnis sehen konnten;⁴⁴ hinzu kamen Varianten der so genannten Signaturenlehre, einer umfassenden Hermeneutik, der zufolge sich in den Phänomenen der Natur – für den, der sie zu entziffern versteht – verborgenes Wissen, künftiges Geschehen und göttlicher Wille offenbare.⁴⁵

Abb. 10

David Teniers d.J. nach Veronese, Erweckung des Jünglings zu Nain, um 1651/56. Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 9711

Abb. 11

Jan van Troyen nach Veronese, Erweckung des Jünglings zu Nain, in: D. Teniers d.J., *Theatrum pictorium*, Brüssel 1660

Abb. 12

Nomen Christi Achatu naturaliter inscriptum,
in: Miscellanea, Bd. 1, 1670, S. 263

Abb. 13

Konstantinopel (?), Achatschale, 4. Jahrhun-
dert. Wien, KHM, Schatzkammer WS XIV 1



Bei dem Exponat handelt es sich um eine Schale von orientalischem Achat von etwa zwei Fuß Durchmesser. Diese Schale ist eines der zwei „unveräußerlichen Erbstücke des Hauses Österreich“ und befindet sich heute in der Schatzkammer (Abb. 13).⁴⁶ Das besondere an diesem Beispiel der Steinschneidekunst war, dass in dem lichtdurchlässigen Stein in griechischen Buchstaben das Wort „Christos“ zu erblicken sei. Patin war keineswegs der einzige Reisende des 17. Jahrhunderts, der von diesem Schriftzug berichtet.⁴⁷ Mit erbaulichen Betrachtungen im religiösen Sinne ist der Autor äußerst sparsam in seinen Schilderungen; hier jedoch zeigt auch er sich zutiefst beeindruckt. Für ihn bestand offenbar kein Zweifel

daran, dass diese Inschrift nicht von Menschenhand gemacht war. Patin beschreibt sie als „geboren in der Substanz des Steins“. Dass der Numismatiker ein „B“ vor dem Namenszug, analog zu griechischen Münzen, als Abkürzung für „Basileios“ deutet, fügt sich dabei bestens in die nichtmenschliche Herkunft. Gerade der vermeintliche Artefakt-Status, den man doch der Natur zuschreiben müsse, macht den besonderen Wert solcher Erscheinungen aus. Man wisse angesichts solcher Dinge nicht, schließt Patin, was man am meisten bewundern solle: die Materie selbst, die Form, die Großzügigkeit oder das Gestaltungsvermögen der Natur.⁴⁸

Gesteine mit bildhaften Figuren oder vermeintlichen Schriftzügen sind als beliebte Kunstkammerstücke so vielfältig überliefert, dass dieses Exemplar an sich nicht unbedingt von besonderem Interesse wäre. Speziell dieser Inschriftenstein sollte jedoch ein Jahr nach Patins Besuch seinen Auftritt als ‚Botschafter‘ kaiserlichen Wohlwollens auf einem gerade erst entstehenden Terrain gelehrter Öffentlichkeit erhalten.

Die steinerne Schale wurde 1670 in der ersten Ausgabe gesammelter Beobachtungen der noch jungen *Academia Naturae Curiosorum* in Bild und Text publiziert. (Abb. 12) Als *Observatio CXII* unter dem Titel *De Nomine Christi Achati naturaliter inscripto* wurde sie dabei, ganz im Sinne der Beschreibung von Patin, als nicht von Menschenhand hervorgebrachte und gerade deshalb so bedeutungsvolle Manifestation von Gottes Plan in der Natur gedeutet.⁴⁹ Seit ihrer Gründung 1652 hatten sich die Akademiker um die kaiserliche Privilegierung bemüht. Das Erscheinen der nun ins Leben gerufenen Publikationsreihe bot einen willkommenen Anlass für eine erneute Offensive in dieser Sache.

Im Zuge der Vorbereitungen zum Druck der ersten Ausgabe der *Miscellanea* hatte man zusammen mit einem Probeexemplar auch das gemalte Bild einer Rübe an den Wiener Hof gesandt, die die Gestalt einer Frau wiedergebe. Dieses Bild soll beim Kaiser selbst ein so starkes Interesse geweckt haben, dass er mit größtem Wohlwollen dem Erscheinen der Publikation entgegenschah.⁵⁰ Die anthropomorphe Rübe, die dieses außerordentliche Interesse offenbar provoziert hat, wurde daraufhin ihrerseits in der ersten Ausgabe des neuen Periodikums als eindringliches Exempel für jene formbildend darstellerischen Potenzen der Natur gewürdigt, die sich auch in der Inschrift der Achatschale manifestiert hätten – wiewohl im Falle seltsamen Gemüses die Bildspiele der Natur keine sakrale Sinndimension hervorgebracht hatten.⁵¹ (Abb. 14)

Nun war nicht nur eine Widmung an „Ihre Majestät“ höchst willkommen, man entschied sich vielmehr von Seiten des Hofes, am Beginn dieser neuen Schriftenreihe einer naturkundlichen Gelehrtengesellschaft sichtbar beteiligt zu sein. Aus den kaiserlichen Sammlungen wurden daraufhin fünf Exponate ausgewählt, von denen in Wien Stiche angefertigt wurden, und die Objekte wurden von einem der Hofärzte eingehend kommentiert. Texte und Bilder ließ man den Herausgebern der *Miscellanea* zukommen, und die Sammlungsstücke aus Wien wurden in den ersten Band integriert. Eine eigene Überschrift betonte ihre Herkunft und die hohe Gunstbezeugung, die in deren Mitteilung an die Akademie zu sehen war.⁵²

An erster Stelle dieser Kuriosa wurde eine Wurzel in der Form eines Kruzifixes abgedruckt.⁵³ (Abb. 15) Mit diesem Stück wurde ein ähnliches Naturphänomen aufgegriffen wie in jenem Bild, das die Akademiker zuvor dem Kaiser geschickt hatten. Auch hier hat ein Gewächs aus dem Naturreich der *vegetabilia* die Figur eines menschlichen Körpers hervorgebracht. Allerdings wird mit dem Exponat aus der Kaiserlichen Sammlung die Semantik derartiger Phänomene in signifikanter Weise verschoben. Hier nämlich hat die Natur nicht irgendeinen menschlichen Körper nachgebildet, sondern das Bild des gemarterten Erlösers.

Dieser heilsgeschichtliche Horizont wird im Folgenden weitergeführt und sukzessive in eine explizit dynastische Perspektive überführt. An zweiter Stelle der Abfolge wölbt sich die erwähnte Achatschale im Kupferstich zu einer Sphäre, die nun mit ihrer Inschrift weni-



Abb. 14

Rapa Monstrosa Anthropomorpha, in: *Miscellanea*, Bd. 1, 1670, S. 139f.



Abb. 15:
Crucifixus ex radice crambes enatus, in:
Miscellanea, Bd. 1, 1670, S. 260

ger an den Opfertod Jesu erinnert, als – ganz im Sinne der imperialen Deutung der Inschrift durch Patin – Christus als Weltenherrscher evoziert. (Abb. 12) Im darauf folgenden Exponat setzt die heilsgeschichtliche Dimension der Naturalien noch einmal bei der Menschwerdung Gottes an. Gezeigt werden die beiden Hälften eines Gesteins, in dessen inneren Kristallstrukturen – ebenfalls von der Natur selbst gebildet – Maria mit dem Jesusknaben auszumachen ist. (Abb. 16) Während der zugehörige Titel unterstreicht, dass die Natur hier ein Motiv von höchster Autorität zum Ausdruck gebracht habe, wird das wunderbare Kultbild im Stich auch noch mit einer Aureole umgeben, die sich ebenfalls in der mineralischen Struktur materialisiert zu haben scheint.⁵⁴

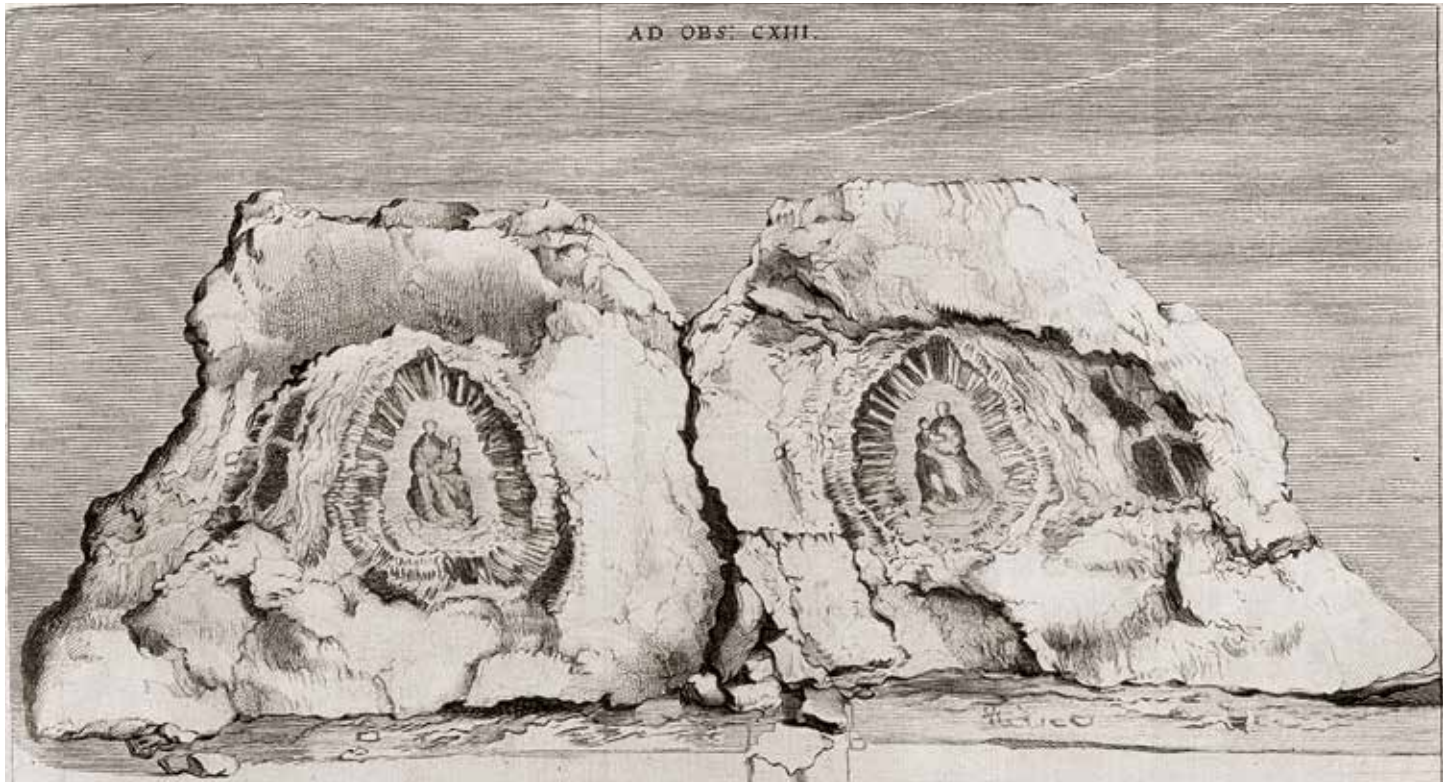
Dieses genealogische Moment wird in der folgenden Observation explizit auf die Habsburgische Dynastie und den gegenwärtigen Kaiser zugeschnitten. Ein steinernes Ei zeigt dort den auf wunderbare Weise entstandenen Großbuchstaben „L“, der als Insignie und Vorankündigung des Thronfolgers Leopold verstanden wurde.⁵⁵ Das letzte Stück aus Wien war ein auffällig deformierter Bezoar.⁵⁶ Seit dem Mittelalter wurden diese organischen Gebilde vor allem ihrer vermeintlich Gift abwehrenden Wirkung wegen geschätzt. Mit ihm schließt sich der Bogen einer religiös-dynastischen Symbolik im Sinne einer apotropäischen Geste zum Schutz des gegenwärtigen Kaisers.

Interessant ist an dieser Episode vor allem, wie naturkundliches Interesse und mäzenatische Gunstbezeugung, gebunden an Sammlungsstücke, zugleich eine weitere Öffentlichkeit finden. Indem das Kaiserhaus eine Auswahl höchst bedeutungsvoller Naturalien als Insignien seines imperialen Anspruchs publizieren ließ, erweiterte sich deren Wirkungskreis weit über die Sammlungen im engeren Sinne hinaus. Die Akademie konnte ihrerseits eine erste öffentliche Manifestation jener kaiserlichen Schirmherrschaft inszenieren, die sich erst Jahre später institutionalisieren und in der Umbenennung zur *Academia Leopoldina* dauerhaft ihren Ausdruck finden wird.⁵⁷ Im jungen internationalen Medium wissenschaftlicher Periodika fungierten dabei Sammlungsobjekte selbst, bzw. deren Bilder, wechselweise als Akteure in einer sich selbst gerade erst eigene Institutionen gebenden „republique des lettres“.

Uneingelöste Curiosité

Für Charles Patin wurden diese Netzwerke von Gelehrten in den langen Jahren des Exils zum wichtigen Rückhalt und zum Terrain weiterer Unternehmungen. Seit 1676 lebte er in Padua, wo er mit verschiedenen Professuren an der medizinischen Fakultät betraut wurde. Er scheint das milde „Joch der Venezianischen Republik“ genossen zu haben und wurde denn auch als Mediziner der Paduaner Fakultät am 4. Mai 1679 zum Mitglied der *Academia Naturae Curiosorum* berufen. Seine doppelten Ambitionen, sich in der Gemeinschaft der Gelehrten ebenso auszuzeichnen wie bei Hofe, waren offenbar ungebrochen. Als im selben Jahr große Teile Österreichs und auch Wien von der Pest befallen wurden, sandte er Proben eines Medikaments, das er für besonders wirksam hielt, zu Testzwecken an einige Leibärzte des Kaisers. Ähnliches schlug er der Akademie vor und widmete ihr zudem eine eigene Studie zur Pest.⁵⁸

Wenngleich es Patin somit gelang, nach seiner Flucht und den Reisejahren sich eine Gelehrtenexistenz relativ unabhängig von Fürsten und ihren Höfen zu sichern, so war dies doch keineswegs freiwillig. Der Wunsch, seine antiquarischen und künstlerischen Interessen im Wirkungskreis bedeutender Sammlungen zu entfalten, blieb unerfüllt. So ist Patin ein Beispiel für die gescheiterte bzw. verhinderte Karriere als Kunstexperte an der historischen Schwelle zwischen höfischer Sammlungskultur und einer weit darüber hinausreichenden Öffentlichkeit. Gerade dies gibt seiner Person so signifikante Konturen. Bereits seit dem Basler Aufenthalt, Anfang der 1670er Jahre, widmete er sich teils aufwendigen verlegerischen Projekten zur Numismatik und er engagierte sich er-



neut im Buchhandel. Mit Hilfe von Sebastian Faesch stellte er den ersten Werkkatalog der Gemälde von Hans Holbein d.J. zusammen. Publiziert wurde er als Teil einer Faksimile-Ausgabe jenes berühmten Exemplars von Erasmus' *Lob der Torheit*, in dem Holbein, neben den Holzschnitten, seine Randzeichnungen hinterlassen hatte.⁵⁹

Lange bemühte Patin sich zudem offenbar um eine Rückkehr nach Paris. Freunde vor Ort versuchten zum Beispiel Charles le Brun, den ersten Maler des Königs, als Fürsprecher zu gewinnen, mit dem Patin früher befreundet war.⁶⁰ Noch in den 1680er Jahren scheint es tatsächlich zu einer Annäherung an den Französischen Hof gekommen zu sein. So stellten Pariser Korrespondenten ihm in Aussicht, dass er zurückkommen solle, um Leiter der königlichen Sammlungen und eventuell auch Leibarzt des Königs zu werden.⁶¹ Die Hoffnungen auf Rückkehr waren offenbar in der internationalen Gelehrtenwelt ein Thema von allgemeinem Interesse. Gottfried Wilhelm Leibniz etwa, der die *Relations* und einige antiquarische Schriften Patins kannte, ließ sich gelegentlich von dessen Aussöhnungsversuchen mit dem französischen Hof berichten.⁶²

Um einiges konkreter als die zeitweiligen Aussichten auf Rückkehr nach Paris waren die Pläne, an den Kaiserlichen Hof nach Wien zu gehen. Unter den ausgedehnten Sammlungsbesuchen, die in den *Relations* beschrieben werden, ist die Schilderung der Kaiserlichen Bibliothek in dieser Hinsicht besonders signifikant. Bereits anlässlich des Besuchs 1669 wird betont, dass man sie – neben den Gemälden und der Kunstkammer – als einen „dritten Schatz“ bezeichnen könne.⁶³ Zusammen mit Büchern und Manuskripten würden hier auch Miniaturen, Handzeichnungen und Münzen bzw. Medaillen von auserlesenem Wert aufbewahrt. Tatsächlich wurde Patin während seines Aufenthalts mit der Neuordnung der Münzsammlungen von Erzherzog Leopold Wilhelm und der Inventarisierung der kaiserlichen Sammlungen betraut.⁶⁴

Abb. 16

Imago B. Mariae Virginis cum Filiolo in minera ferri expressa, in: *Miscellanea*, Bd. 1, 1670, S. 264

In den *Relations* verbindet Patin in diesem Zusammenhang überaus geschickt ein euphorisches Lob des Kaisers mit einigen anerkennenden Worten über den Bibliothekar und Kurator der Münzsammlung, Peter Lambeck, um dessen Nachfolge er sich später bemühen wird. Letzterer sei überaus fähig und unermüdlich damit beschäftigt, die ihm anvertrauten Kostbarkeiten zeichnerisch zu kopieren. Der Autor habe zudem Gelegenheit gehabt dabei zu sein, wie seine Majestät selbst seine Sammlung antiker Medaillen besichtigte. Mit einigem Pathos beschwört er das unvergleichliche Erlebnis zu sehen, wie ein Römischer Kaiser auf diese Weise dreieinhalb Stunden lang eine Unterhaltung mit seinen Vorgängern führte. Dem erhabenen Geist eröffne sich dabei eine Erfahrung geschichtlicher Transzendenz, in der die herkömmliche Unterscheidung zwischen Lebenden und Toten sich verwische und alles Wissen über Geschichte eine anschauliche Präsenz gewinne.⁶⁵ Diese spezifische Qualität antiquarischer Kontemplation wird sodann überführt in allgemeine Topoi der Huldigung, die vor allem darauf hinauslaufen, dass in diesem wirklich großen Kaiser und Politiker die Stärke und die sonstigen Tugenden eines Feldherrn durch Anmut, Feinsinnigkeit und Milde, als eine „zweite Seele“, veredelt würden.

Als Patin auf seiner vierten Reise 1673 erneut durch Wien kommt, wird er insbesondere diesen Teil der kaiserlichen Sammlungen zum Anlass nehmen, sich in deren Würdigung selbst zu empfehlen. Aus der pauschalen Bewunderung der einmaligen Bestände an Büchern, Manuskripten und Medaillen werden dieses Mal zwei Namen hervorgehoben. Dies sind zum einen Jacopo Strada und dessen unvergleichliches Konvolut an Zeichnungen und zum anderen erneut Peter Lambeck und dessen kürzlich erschienene fünf Bände der *Bibliotheca Caesarea*.⁶⁶ Die Publikation von Lambeck wird als ebenso vollständiger wie kurzweilig zu lesender Katalog der Kaiserlichen Bibliothek geradezu angepriesen. Mit wenigen Zügen und eher beiläufig wird in dieser Passage eine Art berufliche Genealogie entworfen, in die sich der Autor der vorliegenden Zeilen, im Anschluss an den legendären Jacopo Strada und den verdienstvollen Lambecius, selbst einschreibt.

Auch diese Bemühungen um eine Karriere in Wien führten nicht zum Erfolg. Zeitgenossen berichten, dass Patins Hoffnungen auf eine Nachfolge Lambecks vergeblich sein würden, da er am Hof keinen besonders guten Ruf genieße.⁶⁷ Dennoch enthalten diese Passagen in den *Relations* noch einmal aufschlussreiche Momente in Hinblick auf jene tief gestaffelten Beziehungsgeflechte im unmittelbaren Umfeld frühneuzeitlicher Sammlungen. Die keineswegs immer planvollen, sondern häufig eruptiven Bewegungen der Exponate, die mitunter riskanten Manöver von Agenten und Experten, Strategien der Professionalisierung und das Wechselspiel der Gaben und Gesten pulsierten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts keineswegs nur in geschlossenen Kreisen höfischer Kultur. Über verschiedene Gattungen von Publikationen und im Austausch mit Institutionen entfaltete die Sammlungspraxis einen deutlich weiteren Resonanzraum, der teilweise bereits die Formen moderner Öffentlichkeit annahm. Das Konzept der Kunstkammer mit ihrem universellen Horizont der komplementären Beziehung von *natura* und *ars* war dabei noch immer eine wichtige Klammer – auch wenn sich innerhalb dieses Horizonts Tendenzen einer zunehmenden Ausdifferenzierung abzeichneten. Nach Maßgabe der im 18. Jahrhundert sich etablierenden Museen mögen die hier skizzierten Fragmente auf den ersten Blick das Bild einer vormodernen, antisystematischen Sammlungskultur untermauern. Ein seit knapp zwanzig Jahren anhaltendes Interesse an den Kunstkammern – nicht nur als historischem Phänomen sondern als Sammlungs- und Ausstellungsmodell – lässt indessen vermuten, dass hier ein ganz eigenes uneingelöstes Potential liegt.

Auf Seiten des Sammlers oder auch des Besuchers wurde die enorme Vielfalt an Objekten und Reflexionen nicht zuletzt durch einen eigenen Modus ästhetischer Erfahrung zusammengehalten. Durchaus im Sinne zahlreicher Zeitgenossen bezeichnete Patin diesen Modus als *Curiosité*. In jüngeren Forschungen wurde vor allem gezeigt, inwiefern das eins-

tige Laster der *curiositas* in der Frühen Neuzeit zu einer kognitiven Leidenschaft aufgewertet wurde, die zugleich intensive Objektbeziehungen einschloss und als sozialer Habitus gemeinschaftsbildend war.⁶⁸ Patin wurde von dieser Forschung bislang ignoriert. Seine Aussagen zur *Curiosité* sind vor allem deshalb so faszinierend, weil sie sich dem meist dominanten Maßstab einer Geschichte der modernen Naturwissenschaften ebenso widersetzen wie allzu holzschnitthaften sozialen Codierungen. Sehen und Sichtbarkeit sind dabei ein Feld transzendentaler Operationen *sui generis*. Hierher rühren die Impulse einer lustvollen Erkenntnisfähigkeit, die in Hinblick auf Geschichte und Möglichkeiten des Museums ebenso erhellend wie verlockend ist. – Patin schreibt:

« La Curiosité est charmante, Monseigneur, quoy qu'en disent ceux qui ne l'aiment pas: Elle polit l'esprit, elle affine le jugement, & enrichit la mémoire sans la charger; elle fait suivre la peine ou plutôt les inquiétudes voluptueuses qu'on se donne dans la recherche du plaisir de la nouveauté; mais d'une nouveauté surprenante, precieuse & solide, qui ne vieillit point avec le temps, parce qu'elle ne lasse ny les yeux ny le goust. La Curiosité ne peut toucher que les grandes ames, qui ont trop peu de toutes les choses ordinaires, qui assemblent les siecles & decouvrent la nature pour se satisfaire & s'occuper plus noblement; qui cherchent la vérité dans les originaux & s'attachent à ces sortes de traits & de beautez qui viennent d'une main plus savante que celle de l'art; qui par le choix de ce qu'il y a de meilleur dans le monde s'en font un nouveau; qui savent unir l'esprit & les sens dans le concert d'une même volupté, & le mettre en société de goust, en donnant des yeux à la raison & de la raison aux yeux. C'est là le Genie de la Curiosité, qui n'est ny cette inclination de bagatelles & de petites choses qui amusent, ny cette impetuosité du luxe qui abisme les richesses. Elle a plus d'élévation que celle là, moins d'emportement que celle cy, & la clarté & le discernement qu'elles n'ont ny l'une ny l'autre. Aussi est ce cette passion toute devine qui a inspiré les sciences & les arts, qui a embelly la terre, qui a ouvert les chemins de l'ocean, & enfin qui nous a si bien logé dans le monde. [...]

La diversité des opinions & des sentimens a son utilité parmy les hommes: Elle pousse l'esprit à la recherche de la verité, & le tire de l'assoupissement en le tenant en haleine: Elle introduit toutes ces différentes manieres de vivre, qui font leur beauté dans le monde. Cette bigarrure qui se trouve par tout, dans la politique, dans la morale & dans le commerce, est la plus agréable méditation d'un Curieux, qui sans se donner la torture comme ces malheureux Philosophes, admire, estudie, joüit & raisonne selon la mesure de ses forces. »⁶⁹

- 1 Charles Patin, *Quatre Relations Historiques*, Basel 1673, S. 5.
- 2 Unter den Porträts derartiger Personen, die in Ambras vorhanden waren, scheint es sich hier um jenes Doppelbildnis zu handeln, auf dem der Riese Bartelmä Bon und der Zwerg Thommele dargestellt worden sind, und von dem bereits Reisende wie etwa Philipp Hainhofer 1628 berichteten. Vgl. Wilfried Seipel (Hg.), *Die Entdeckung der Natur. Naturalien in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Schloss Ambras/Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2006, Nrn. 2.91 und 2.92 (Margot Rauch), S. 148–151, insbes. S. 151.
- 3 Patin 1673 (Anm. 1), S. 85–86.
- 4 Die Forschung zu Charles Patin ist vergleichsweise spärlich. Verwiesen sei hier auf: Giuseppe Biasuz, *Carlo Patin medico e numismatico*, in: Bollettino del Museo Civico di Padova, Nr. 47, 1958, S. 67–114; Françoise Waquet, *Charles Patin (1633–1693) et la République des Lettres. Étude d'une réseau intellectuel dans l'Europe du XVII^e siècle*, in: Lias. Sources and documents relating the history of early modern ideas, Nr. 12, 1985, S. 115–136; Christian E. Dekesel, *Charles Patin in Paris (1633–1667) from fame to misfortune*, in: Quaderni per la storia dell'Università di Padova, 29, 1996, S. 19–32; Robert Felfe, ...der Vernunft Augen und den Augen Vernunft geben. *Charles Patin (1633–1693) – Physiognomie eines reisenden Curieux*, in: *Et in imagine ego*, hg. v. Ulrike Feist/Markus Rath, Berlin 2012 [im Druck].
- 5 Speziell hierzu vgl. Biasuz 1958 (Anm. 4), S. 74f. Zum Urteil gegen Patin vgl. hier bes. S. 74f.; Dekesel 1996 (Anm. 4), S. 24f. Die Verbrennung des Schandbildes erwähnt neben Biasuz (ebd.) auch: Herbert Jaumann, *Handbuch. Gelehrtenkultur der Frühen Neuzeit*, Berlin 2004, Bd. 1, S. 498.
- 6 Eingehend zu diesem Buchhandel und der polizeilichen Untersuchung diesbezüglich: Françoise Waquet, *Guy et Charles Patin, père et fils, et la contrebande du livre à Paris au XVII^e siècle*, in: *Journal des savants*, Nr. 2, 1979, S. 125–148.
- 7 Die prominenteste Quelle diesbezüglich ist: Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique* (Rotterdam 1695 u. 1697), ⁵Amsterdam 1740, Bd. 3, S. 618–619.
- 8 Bayle (ebd., S. 619) erwähnt eine Schrift unter diesem nicht nachweisbaren Titel. Vermutlich handelt es sich um die *Histoire amoureuse de France* von Roger de Bussy-Rabutin, die erstmals 1665 in Brüssel und erneut 1666 in Amsterdam erschien. Denkbar wäre auch, dass die anonymen *Relations de la cour de Savoie ou les amours de Madame Royale* gemeint sind. Diese erschienen jedoch 1667 in Paris, und es ist nicht sehr plausibel, dass Patin dann in die Niederlande gesandt worden wäre, um die Auflage aus dem Verkehr zu ziehen.
- 9 Eingehend zu diesen Auseinandersetzungen: Dekesel 1996 (Anm. 4), insbes. S. 22ff.
- 10 Eine erste Reisebeschreibung von Patin erschien bereits 1670 in Strasbourg unter dem Titel *Relation historique en forme de lettre*. Der Text wurde daraufhin beträchtlich ausgebaut und neu gegliedert für die genannte Ausgabe in Basel 1673. Auf ihr beruhten wiederum weitere frz. Ausgaben, die 1676 in Lyon und 1695 in Amsterdam unter dem Titel *Relations historiques et curieuses de Voyages, en Allemagne, Angleterre, Hollande, Bobeme, Suisse, &c.* erschienen. Eine italienische Übersetzung erschien 1685 in Venedig, und englischsprachige Ausgaben kamen kurz aufeinander folgend, 1696 und 1697, in London heraus. Soweit nicht anders vermerkt, wird im Folgenden auf die 1673 in Basel gedruckte Ausgabe verwiesen.
- 11 Als solche wurden die *Relations* bereits von Joachim von Sandrart gewürdigt, und sie fanden seit Julius von Schlosser Eingang in die neuere sammlungsgeschichtliche Forschung. Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste*, Nürnberg 1675/1679/1680, T. I, S. 55; T. II, S. 83 und T. II, S. 72; Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Braunschweig ²1978. Patins *Relations* werden hier generell als ergiebige Quelle zu den Kunstkammern empfohlen (S. 247, Anm. 44) oder als Beleg für den Stellenwert speziell der Münzsammlungen auf Schloss Ambras angeführt (S. 100). Ferner: Antoine Schnapper, *Le géant, la licorne et la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Paris 1988, hier bes. S. 135ff., 151ff. und 200; Ellinoor Bergvelt/Renée Kistemaker (Hgg.), *De wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen, 1585–1730*, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam 1992, S. 90. Eine Passage aus den *Relations*, in der der Besuch der Dresdner Kunstkammer beschrieben wird, wurde kürzlich in dt. Übersetzung abgedruckt in: Karin Kolb/Gilbert Lupfer/Martin Roth (Hgg.), *Zukunft seit 1560. Von der Kunstkammer zu den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Anthologie*, Dresden 2010, S. 29–31.
- 12 Vgl. Gudrun Swoboda, *Die Wege der Bilder. Eine Geschichte der Kaiserlichen Gemäldesammlungen 1600 bis 1800*, Wien 2008.
- 13 Einer der bekanntesten Fälle erheblicher Verluste durch Plünderung ereignete sich im Zusammenhang der Eroberung Münchens durch die schwedischen Truppen 1632. Vor allem Preziosen und hochwertige Arbeiten der sog. angewandten Künste wurden als Beutestücke mitgenommen und durch Verkauf zerstreut. Zahlreiche Exponate wurden zerstört. Daneben wurde eine Reihe von Kunstwerken gezielt requiriert und nach Schweden überführt, wie auch deutsche Fürsten, die im Heer der Schweden dienten, Beutestücke in die eigenen Sammlungen verbrachten. Vgl. Dorothea Diemer/Peter Diemer, *Einführung*, in: *Die Münchner Kunstkammer. Aufsätze und Anhänge*, hg. von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 2008, Bd. 3, S. 92ff. und S. 379.
- 14 So wurde die große Inventur der Prager Kunstkammer 1619 von den Gegnern des Kaisers, den Böhmisches Ständen, mit der Absicht veranlasst, Teile der Sammlung zur Finanzierung eigener Söldnertruppen im gerade ausgebrochenen Dreißigjährigen Krieg zu verkaufen. Vgl. Heinrich Zimmermann (Hg.), *Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. XXV, T. II, 1905, S. XIIIff.; sowie: Rotraud Bauer/Herbert Haupt (Hgg.), *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II. 1607–1611*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Bd. 72 (Neue Folge Band XXXVI), Wien 1976. Einen Überblick einschließlich der Plünderungen gibt: Swoboda 2008 (Anm. 12), S. 38f.
- 15 Zu diesem Transfer vgl. David Howarth, 'Mantua Peeces'. *Charles I and the Gonzaga Collections*, in: David Chambers/Jane Martineau (Hgg.), *Splendours of the Gonzagas*, Ausst.-Kat. Victoria & Albert Museum, London, London/Milano 1981, S. 95–103; Jerry Brotton, *The Sale of the Late King's Goods. Charles I and His Art Collection*, London 2006, S. 107–145.
- 16 Diese Verkaufsaktion zerschlug einerseits eine der großen Europäischen Kunstsammlungen des 17. Jahrhunderts, führte aber andererseits, entgegen den kulturpolitischen Ambitionen des Cromwell-Regimes, gleichzeitig zu einem gesteigerten Interesse und äußerst regen Markt für internationale Kunst in England. Vgl. Brotton 2006 (Anm. 15). Einen differenzierten Überblick über die vielfältigen Kunstgüter, die dabei zum Verkauf standen, gibt: Arthur MacGregor (Hg.), *The Late King's Goods. Collections, possessions and patronage of Charles I in the light of Commonwealth sale inventories*, London/Oxford 1989.

- 17 Verwiesen sei hier vor allem auf: Renate Schreiber, „*ein galeria nach meinem humor*“ *Erzherzog Leopold Wilhelm*, Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. 8, hg. von Wilfried Seipel, Wien/Milano 2004, insbes. S. 89–129.
- 18 Vgl. Swoboda 2008 (Anm. 12), S. 80. Diese Aufstellung, in der neben Gemälden und Skulpturen auch Exponate der Kunstkammer enthalten waren, wurde in einem förmlichen Inventar von 1659 dokumentiert: Adolf Berger (Hg.), *Inventar der Kunstkammer des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 1, 1883, S. LXXVIII–CLXXVII.
- 19 Zu Jacopo Strada: Volker Heenes, *Jacopo Strada. Goldschmied und Maler, Antiken- und Münzbändler, Sammler und Antiquarius Caesareus*, in: Dietrich Hakelberg/Ingo Wiwiorra (Hgg.), *Vorwelten und Vorzeiten. Archäologie als Spiegel historischen Bewusstseins in der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2010, S. 295–310; sowie: Dirk Jacob Jansen, *Der Mantuaner Antiquarius Jacopo Strada*, in: *Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition*, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, hg. von Sylvia Ferino-Pagden, Wien 1989, S. 308–322.
- 20 Grundlegende Einblicke in diesen Tätigkeitsbereich von Hofmalern gibt: Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers* (1985), Köln 1996, S. 252–269; zu den besonders regen Unternehmungen von Rubens als Kunstagent vgl. etwa: Otto von Simson, *Peter Paul Rubens (1577–1640). Humanist, Maler und Diplomat*, Mainz 1996; zu den Ankäufen, die Velázquez im Auftrag von Philipp IV. in Italien durchführte: Jonathan Brown, *Velázquez. Painter and Courtier*, New Haven/London 1986, S. 195–214.
- 21 Hans-Olof Boström, *Philipp Hainhofer. Seine Kunstkammer und seine Kunstschränke*, in: *Macrococosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, hg. von Andreas Grote, Opladen 1994, S. 555–580; sowie Barbara Mundt, *Der Pommersche Kunstschränk des Augsburger Unternehmers Philipp Hainhofer für den gelehrten Herzog Philipp II. von Pommern*, München 2009, insbes. S. 33–76.
- 22 Laniers Ambitionen und sein Selbstbewusstsein als Höfling kommen beeindruckend in dessen 1628 entstandenem Porträt von Anthony van Dyck zum Ausdruck. Vgl. Karen Hearn (Hg.), *Van Dyck & Britain*, Ausst.-Kat. Tate Britain, London, London 2009, Nr. 14, S. 60–61. Lanier gilt vielfach als wesentlicher Initiator von Sammlerinteressen speziell in Hinblick auf die Handzeichnung in England. Vgl. Jane Roberts, *The Limnings, Drawings and Prints in Charles I Collection*, in: MacGregor 1989 (Anm. 16), S. 115–129, insbes. 124–125. Zum Wirken von Lanier und Nys im Zuge des Kaufs der Mantuaner Sammlung vgl. David Howarth, *Charles I, Sculpture and Sculptors*, in: MacGregor 1989 (Anm. 16), S. 73–113, insbes. S. 75–82; sowie Brotton 2006 (Anm. 15), insbes. S. 111–127.
- 23 Vgl. Schreiber 2004 (Anm. 17), S. 92ff.
- 24 Grundlegend zu diesem Zyklus: Ulla Krempel (Bearb.), *Jan van Kessel d.Ä. 1626–1679. Die vier Erdteile*, Ausst.-Kat. Alte Pinakothek, München 1973; Dante Martin Teixeira, *A „Allegoria dos continentes“ de Jan van Kessel „o Velho“ (1626–1679)*, Rio de Janeiro 2004.
- 25 Eine Fülle ikonographischer Quellen für die dargestellten Tiere insbesondere der Randszenen sowie zahlreiche andere Details gibt: Teixeira 2004 (Anm. 24), insbes. S. 107–120 und S. 126–136.
- 26 Gormans und Schütz vergleichen in diesem Zusammenhang die Kompositstruktur der Tafeln unter anderem mit der Fassade eines bestimmten Typus von Kabinettschränken, bei denen das zentrale Fach umgeben ist von etwa gleich großen kleineren Fächern, wobei die Fronten aller Fächer als Miniaturmalereien von Landschaften bzw. einem Bauwerk ausgeführt sind. Andreas Gormans, *Ein Eurozentrischer Blick auf die Welt, die Lust an der Malerei und Macht der Erinnerung. Die Erdteilbilder Jan van Kessels in der Alten Pinakothek, München*, in: Frank Büttner/Gabriele Wimböck (Hgg.), *Das Bild als Autorität*, Münster 2004, S. 363–400, insbes. S. 373; Karl Schütz, *Europa und die vier Erdteile bei Jan van Kessel*, in: Klaus Bußmann/Elke Werner (Hgg.), *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*, Wiesbaden/Stuttgart 2004, S. 289–302, insbes. S. 292f. Von van Kessel sind zudem eine Reihe anderer, meist kleinformatiger Bilder insbesondere von verschiedenen Kleintieren und Früchten überliefert, die als so genannte Kunstkammerstücke bzw. Kabinettschränke ebenfalls für derartige Sammlungen vorgesehen waren, vermutlich in Schreibtischen und Schränken aufbewahrt und zur intimen Betrachtung entnommen wurden. Vgl. Wilfried Seipel (Hg.), *Das Flämische Stilleben. 1550–1680*, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Lingen 2002, Nr. 27–31, S. 94–105.
- 27 Eingehend zu diesem Bildnis: Luba Freedman, *Titian's Jacopo da Strada: a portrait of an antiquario*, in: *Renaissance Studies*, 13, 1999, S. 15–39. Der Bezug zwischen dem Europa-Bild van Kessels und dem Porträt von Tizian wurde m.E. in der Forschung bislang übersehen. Meist wird die auffällige männliche Figur bei van Kessel nicht weiter thematisiert; eine Ausnahme ist hier Schütz, der die Frage aufwirft, ob es sich hier um ein Selbstbildnis des Künstlers handele. Schütz 2004 (Anm. 26), S. 296.
- 28 Zur Bestimmung der Skulptur vgl. Heenes 2010 (Anm. 19), S. 296.
- 29 Er war Enkel von Jan Brueghel d.Ä.; ausgebildet u.a. bei seinem Onkel Jan Brueghel d.J. und ab 1645 in der Antwerpener Malerinnung.
- 30 Insgesamt sind elf Ansichten der Brüsseler Galerie von David Teniers d.J. erhalten. Zu diesen Galeriebildern im Zusammenhang der Entstehung der Motivgattung im frühen 17. Jahrhundert in Antwerpen vgl. Kurt Wettengl, *Kunst über Kunst. Die gemalte Kunstkammer*, in: Ekkehard Mai/Kurt Wettengl (Hgg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München/Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Wolftratshausen 2002, S. 126–141; Ariane van Suchtelen/Ben van Beneden, *Room for Art in Seventeenth-Century Antwerp*, Ausst.-Kat. Rubenshuis, Antwerp/Royal Picture Gallery Mauritshuis, The Hague, Zwolle 2009. Anhand einer Vorzeichnung für das Wiener Bild, das vermutlich erste Galeriebild von Teniers, präzierte Pokorny unlängst das Initialmoment dieser Motivgruppe auf 1649/50. Erwin Pokorny, *Eine Entwurfszeichnung von David Teniers II. zu seinem ersten Galeriebild für Leopold Wilhelm*, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Nr. 8/9, 2006/07, S. 192–201; zu Ikonographie und Funktion dieser Bilder vgl. Barbara Welzel, *Neuerwerbungen in höfischen Galerien: Ereignis und Repräsentation. Anmerkungen zu den Galeriebildern von David Teniers d.J.*, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 24: *Kunst als ästhetisches Ereignis*, 1997, S. 179–190, insbes. S. 182–185.
- 31 Eine Version des Wiener Galeriebildes mit nahezu identischer Ausstattung an Kunstwerken, aber anderem Personal befindet sich heute in Petworth House, The Egremont Collection (The National Trust). Eine andere Raumsituation, in der dem Strada-Porträt von Tizian eine besonders dominante Position zukommt, zeigt das Bild in den Bayrischen Staatsgemäldesammlungen, Neues Schloss Schleißheim.

- 32 Patin 1673 (Anm. 1), S. 106–107.
- 33 In diesem Sinne hat etwa Stoichita das Genre der Galeriebilder gedeutet. Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, S. 125–169.
- 34 Gormans sieht in dieser Modulbauweise der Tafeln analog zu Landkarten die Konstruktion neuer Autoritäten im Bild, die sich nun vor allem auf Wissensgewinn und transkontinentale Mobilität stützen. Gormans 2004 (Anm. 26), S. 377ff.; vgl. auch: Schütz 2004 (Anm. 26), S. 294f.
- 35 Eine allgemeine historische Bewertung in diesem Sinne findet sich bereits in: Francis Haskell, *Die schwere Geburt des Kunstbuchs* (1987), Berlin 1993, S. 10–11; sowie kürzlich in: Astrid Bähr, *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800). Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband*, Hildesheim u.a. 2009, S. 23–42.
- 36 Zu Herstellung und Erscheinen des *Theatrum Pictorium* vgl. (neben Bähr ebd.) vor allem: Ernst Vegelin van Claerbergen (Hg.), *David Teniers and the Theatre of Painting*, Ausst.-Kat. Courtauld Institute of Art Gallery, London 2006. Hier sind zahlreiche der seit dem 18. Jahrhundert als *pastici* bekannten Ölskizzen von Teniers abgebildet.
- 37 Vgl. Margret Klinge, *David Teniers and the Theatre of Painting*, in: Ebd., S. 10–39, insbes. S. 34–35; Barbara Welzel, *David Teniers II and Archduke Leopold Wilhelm*, in: Katlijne van der Stighelen (Hg.), *Munuscula Amicorum. Contributions on Rubens and his Colleagues in Honour of Hans Vlieghe* (Pictura Nova X), Turnhout 2006, S. 631–644, insbes. S. 641.
- 38 Die erste Ausgabe erschien in Latein, Spanisch, Holländisch und Französisch 1660 in Brüssel und wurde teils zusammengebunden, oft aber auch nur wahlweise einzeln erworben. Drei weitere Ausgaben erschienen 1673, 1684 und 1700 in Antwerpen, während die letzte Ausgabe 1755 in Amsterdam und Leipzig herauskam. Vgl. Klinge 2006 (Anm. 37), S. 32–37; sowie: Ausst.-Kat. London 2006 (Anm. 36), Nr. 5, S. 80–81.
- 39 Patin 1673 (Anm. 1), S. 7–8.
- 40 Patin 1673 (Anm. 1), S. 9–10. Diese goldenen „Bienen“ gehörten zu den Beigaben des im Mai 1653 zufällig entdeckten Grabes des Merowingerkönigs Childerich I. bei Tournai. Trotz des besonderen dynastisch motivierten Interesses des französischen Königs Louis XIV. an diesen Stücken, nahm Leopold Wilhelm sie beim Umzug von Brüssel mit nach Wien. Erst später gelangte ein Teil der Grabfunde als diplomatisches Geschenk an den französischen Hof; einige Exemplare der „Bienen“ befinden sich heute im *Cabinet des Médailles* der *Bibliothèque nationale de France*. Vgl. Schreiber 2004 (Anm. 17), S. 122–123. In Patins Betonung des besonderen Wertes derartiger Fundstücke, zumal wenn sie ein so großer *Curieux* wie der Erzherzog unter seinen Schätzen aufbewahre, mag vor dem Hintergrund seiner eigenen Exilgeschichte und den Begehrlichkeiten von französischer Seite eine feine Spitze gegen den Pariser Hof und Louis XIV. liegen.
- 41 Hervorgehoben werden hier 2200 antike Silbermünzen von Kaiserin Sabina; alle haben denselben Revers mit dem Bild der Venus Genetrix. Ebd., S. 12–13.
- 42 Aus der summarisch erwähnten Vielzahl kostbar eingefasster Reliquien werden ein Stück des Kreuzes, ein Dorn aus der Dornenkrone und ein Kreuzesnagel namentlich hervorgehoben. Ebd., S. 13.
- 43 „L'or, l'ivoire & les pierreries y esblouissent ceux memes qui sont accoutumées de les voir.“ Ebd., S. 13.
- 44 Speziell zur Verbindung dieser Tradition mit den Kunstkammern als Sammlungstypus vgl. etwa: Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993; Martin Kemp, *Wrought by no Artist's Hand. The Natural, the Artificial, the Exotic and the Scientific in some Artifacts from the Renaissance*, in: Claire Farago (Hg.), *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450–1650*, New Haven/London 1995, S. 177–195; Lorraine Daston/Katherine Park, *Wonders and the Order of Nature. 1150–1750*, New York 1998; Natascha Adamowsky/Hartmut Böhme/Robert Felfe (Hgg.), *Ludi naturae. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*, München 2011.
- 45 Grundlegend zur Signaturenlehre in epistemologischer Hinsicht: Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a.M. 1976, insbes. S. 46–77; zu einflussreichen nordalpinen Strömungen vgl. Friedrich Ohly, *Zur Signaturenlehre der Frühen Neuzeit. Bemerkungen zur mittelalterlichen Vorgeschichte und zur Eigenart einer epochalen Denkform in Wissenschaft, Literatur und Kunst*, aus dem Nachlaß hg. von Uwe Ruhberg/Dietmar Peil, Stuttgart/Leipzig 1999; Wilhelm Kühlmann, *Oswald Crollius und seine Signaturenlehre: Zum Profil hermetischer Naturphilosophie in der Ära Rudolph II.*, in: August Buck (Hg.), *Die okkulten Wissenschaften in der Renaissance*, Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 12, Wiesbaden 1992, S. 103–123.
- 46 Wien, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer, Inv.-Nr. WS XIV 1. Wilfried Seipel (Hg.), *Hauptwerke der Weltlichen Schatzkammer* (Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum, Bd. 2), Wien 2005, S. 180. Das Stück ist bereits im Prager Inventar von 1607/11 aufgeführt: „1350. [...] Erstlich das schönste, köstlichste, grösste *agatin becken* oder *vaso*, darinnen der nam B.XRISTO stehet, mit handtheben and allem von ganzem stuckh.“ Bauer/Haupt (Hgg.) 1976 (Anm. 14), S. 73. Die Achatschale wird heute in das 4. Jh. n.Chr. datiert und stammt vermutlich aus Konstantinopel.
- 47 So wird auch im Reisetagebuch von Johann Sebastian Müller (1660) die Schale beschrieben als: „XII. Tisch Ein rund Becken von Orientalischem Agath aus einem Stück mit zweyen Handhaben / dessen Diameter einer Ellen breit und sieben Spannen in Umfange. Inwendig seyend jedoch mit einer etwas duncklen Schrift / so die Natur selbst darcin formiret / folgende Buchstaben zu befinden: als: B.Kristo mxai. wird vor das principalste und unschätzbar gehalten / auch sub fido commissio, daß es von Hauß Oesterreich nicht kommen soll / dahin verehret worden.“ Katrin Keller (Hg.), *Einmal Weimar – Wien und retour. Johann Sebastian Müller und sein Wienbericht aus dem Jahre 1660*, Wien u.a. 2005, S. 122; Vgl. auch die Erwähnung 1673 in: Edward Brown, *Auf genehmgehaltenes Gutachten und Veranlassung der Königl. Engell. Medicinischen Gesellschaft in London durch Niederland, Teutschland [...] gethane gantz sonderbare Reisen* (1673), Nürnberg 1685, S. 253. Die heute nicht ohne weiteres erkennbare Inschrift wurde in der Forschung kontrovers diskutiert, vgl. Hermann Fillitz, *Zur Frage der Inschrift auf der großen Achatschale der Wiener Schatzkammer*, in: Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch historische Klasse, 123, 1986, S. 231–234; Wolfgang Oberleitner, *Nochmals zur ‚Inschrift‘ der großen Achatschale der Wiener Schatzkammer*, in: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien, 60, 1990, S. 121–128; Hermann Fillitz, *Erwiderung (auf Wolfgang Oberleitner)*, in: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien, 61, 1991/92, S. 128.
- 48 „Un grand plat d'Agathe orientale, de deux pieds environ de diametre, ou on voit le mot de XRICTOC nè dans la substance de la pierre, avec un B qui le precede, qu'on peut interpreter BASILEUS, suivant la maniere d'ecrire qu'on voit sur les Medailles des anciens Empereurs de Constantinople. On ne sçait icy ce qu'on doit admirer d'avantage de la matiere, ou de la forme, de la prodigalité ou du dessin de la nature.“ Patin 1673 (Anm. 1), S. 14.

- 49 *Miscellanea Curiosa Medico-Physica Academiae Naturae Curiosorum sive Ephemeridum Medico-Physicarum Germanicarum curiosarum*, 1. Jg., Leipzig 1670, S. 263. Zur religiösen Semantik nicht von Menschenhand gemachter Bilder grundlegend: Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002, hier bes. Teil I, S. 1–110.
- 50 Vgl. Uwe Müller, „die Natur zu erforschen zum Wohle der Menschen“. *Idee und Gestalt der Leopoldina im 17. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt 2002, Nr. 39, S. 86.
- 51 „Observatio XLVIII: Rapa Monstrosa Anthropomorpha“, *Miscellanea 1670* (Anm. 49), Bd. 1, S. 139ff. In der Beschreibung zu dieser „Radys“ heißt es: „Nunquam Otiosa *Natura* semper ad perfectionem tendens, etiam saepe rudi, saepe vix imitabili penicillo, interdum etiam artificioso scalpro & plastico torno, *Homini*, perfectissimae creaturae, figuram imitari, aut ad minimum alias res naturales effingere conatur. *Natura*, inquit Athanas. Kircherus Dial. III. Itiner. Submar. Ecstat.c.1. p.141. in mediis Achatibus lapidibus, marmoribus, aliisque in profundissimis terrae reconditis saxis tum humanae figurae, tum caeterorum animalium vegetabiliumque formam insculpit; gaudet namque hujusmodi rerum ludibriis; & uti omnia in omnibus esse ostendit, ita pro conditione singulis entium gradibus laborat quantum potest, ut si non sensum, saltem vitam, si non vitam *saltem figuram nudam* iis, ad suam in Universi decoris Majestatem attestandam, imprimat.“ Ebd., S. 139.
- 52 „Rariora Naturae in Sacrae Caesarum Majestatis Augustissimi Leopoldi Cimeliarcho Magnificentissimo Adservata Suaeque Cesar. Majest. Jussu ac Singulari Munificentia Aeri incisa ex Augustissima Clementia incluto Naturae Curiosorum Collegio Communicata.“ Ebd., S. 260.
- 53 Die entsprechende „Observatio CXI“ trägt den Titel „Crucifixus ex radice crambes enatus“. Ebd., S. 260. Vgl. die in den Sammlungen Schloss Ambras erhaltene *Alraune in Form eines Krucifixes*, die allerdings bearbeitet wurde. *Die Entdeckung der Natur* 2006 (Anm. 2), Nr. 2.10, S. 61–62.
- 54 „Observatio CXIII. Imago B. Mariae Virginis cum Filiolo in Minera Ferri expressa.“ *Miscellanea 1670* (Anm. 49), S. 264.
- 55 „Observatio CXIV. Insignia gentilitia Augustissimae Domus Austriae, naturae digito depictae.“ Ebd., S. 266.
- 56 „Observatio CXV. Lapis Bezoar monstrosus.“ Ebd., S. 267.
- 57 Diese formelle Ernennung zur Kaiserlichen Akademie erfolgt erst 1687.
- 58 Vgl. Julius Pirson, *Die Beziehungen des Pariser Arztes Charles Patin zu Nürnberger Freunden und Gönnern. 1633–1693*, Sonderdruck aus Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Bd. 49, Nürnberg 1959, S. 332–333.
- 59 Dieser Katalog erstreckt sich unter dem Titel *Index Operum Job. Holbenii* über fünf Seiten und enthält 60 Einträge. Er erschien in: *Moriae Encomion. Stultitiae Laus. Des. Erasmi Rot. Declamatio, cum commentariis Ger. Listerii, & figuris Job. Holbenii. E codice Academiae Basiliensis* [...], Basel 1676, o.S.; vgl. Oskar Bättschmann/Pascal Griener, *Hans Holbein*, Köln 1997, S. 101 und 205ff.
- 60 Diesen Plan erwähnte Patin in einem Brief an den Antiquar und langjährigen Freund Jacob Spon vom 14. Mai 1671. Vgl. Waquet 1985 (Anm. 4), S. 118 und Anm. 33, S. 128.
- 61 Dies zeigen etwa Briefe Patins an seinen langjährigen Freund Johann Georg Volkamer in Nürnberg. Vgl. Pirson 1959 (Anm. 58), S. 289.
- 62 So schreibt etwa Sebastian Scheffer 1685 an Leibniz, dass Patin ihm neue Publikationen geschickt habe, darum bitte, Reisende, die nach Padua kommen, an ihn zu empfehlen, und dass er „wider nach hauß trachtet“ und daher einen Nachfolger für sich in Padua suche. Scheffer an Leibniz, 13. (23.) Oktober 1685, in: Gottfried Wilhelm Leibniz, *Sämtliche Schriften und Briefe. Dritte Reihe: Mathematischer, naturwissenschaftlicher und technischer Briefwechsel*, bearb. von Heinz-Jürgen Heß/James G. O’Hara/Herbert Breger, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, gemeinsam mit der Leibniz-Forschungsstelle Hannover der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen beim Leibniz-Archiv der Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek Hannover, Bd. 4: Juli 1683 – Dezember 1690, Berlin 1995, S. 225–227.
- 63 Patin 1673 (Anm. 1), S. 16.
- 64 Vgl. Friedrich Polleroß, *Dieses neue Rom, ein Wohn-Sitz Römischer Kaiser. Zur historischen Legitimation des Habsburgischen Kaiserstils*, in: *Barock als Aufgabe*, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 40, hg. von Andreas Kreul, Wiesbaden 2005, S. 9–25, insbes. S. 10.
- 65 „J’y vis pendant trois heures & demie, la conversation d’un Empereur Romain avec ses Predecesseurs: c’est ce qu’on ne pouvoit voir ailleurs. C’est là qu’un discernement plus sublime & plus vaste que le mien en auroit fait la comparaison a la veüe: Il ne sembla point que les morts effaçassent le Vivant, en qui je voyois tout ce que je sçavois & tout ce que j’avois leu des autres.“ Patin 1673 (Anm. 1), S. 18.
- 66 „Je visitay derechef ses admirables thresors, mais particulierement ceux des livres & des medailles. [...] J’y parcourus ces desseings incomparables de J. Strada, qu’on ne peut voir sans devenir & plus curieux & plus sçavant. Monsieur Lambecius qui les a en sa garde, comme bibliothequaire, m’y fit toute la faveur que je desirois: Son nom est conü & aymé de tous ceux qui aiment les belles lettres, mais les cinq volumes qu’il à donné au public depuis peu, l’eslevent encor sur ce qu’on sçavoit de luy. Le beau livre qui porte le nom de Bibliotheca Cesarea, contient tout ce qui est de beau, de curieux, & de rare dans la Bibliothequ de l’Empereur. J’ay leu ces cinq volumes à Vienne, quoy que j’eusse peu de temps, encore les trouva-je trop courts; c’est bon signe, Monseigneur, comme c’en est un fort meschant quand on se fatigue d’un petit livre. Je n’ay jamais mis le pied pied dans cette bibliothequ que j’en aye esté plus esclairé.“ Ebd., S. 281–282.
- 67 Als nach Lambecks Tod 1680 die Stelle vakant war, schrieb etwa Christian Philipp an Leibniz: „Le ne sçay pas encore, qui remplira la place de Mr Lambecius, mais je suis presque assureé, que ce ne sera pas Mr Patin, qui n’a pas trop bonne reputation à la Cour de l’Empereur.“ Philipp an Leibniz, 8. (18.) September 1680, in: Gottfried Wilhelm Leibniz, *Sämtliche Schriften und Briefe. Erste Reihe: Allgemeiner politischer und historischer Briefwechsel*, bearb. von Paul Ritter/Waldemar von Olshausen/Kurt Dülfer, hg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 3: 1680–1683, Leipzig 1938, S. 428.
- 68 Grundlegend hierzu: Lorraine Daston/Katherine Park, *Wonders and the Order of Nature. 1150–1750*, New York 1998; sowie: Robert J.W. Evans/Alexander Marr (Hgg.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Aldershot 2006.
- 69 Patin 1673 (Anm. 1), S. 60–65.



Vom „malenden“ zum „wissenschaftlichen“ Galeriedirektor

DIE LEITUNG DER KAISERLICHEN GEMÄLDEGALERIE UND
DIE INSTALLATION DER „MODERNEN SCHULE“ DURCH DIE
DIREKTOREN FRIEDRICH HEINRICH FÜGER, JOSEF REBELL
UND JOHANN PETER KRAFFT

Abb. 1
Friedrich Heinrich Füger,
Selbstporträt, 1807, Öl auf
Leinwand, 112,5 x 88,5 cm.
Wien, Akademie der bildenden
Künste, Gemäldegalerie, Inv.-Nr.
1020

Mit der Pensionierung des ersten Galeriedirektors im Oberen Belvedere, Josef Rosa d.Ä. (1726–1805), am 1. März 1805 beginnt für die kaiserliche Gemäldegalerie eine neue Ära. Die allgemeine Öffnung der Galerie für ein internationales Publikum und das Wissen um Bedeutung und Vortrefflichkeit der Sammlung veranlassten zu einer Neubewertung dieses Postens. Vom folgenden Leiter des Museums erwartete man nun ein umfassendes Wissen und damit Fähigkeiten, die weit über die bis dahin gültigen Anforderungen für den Inhaber einer solchen Position hinaus gehen. Interessant für unsere Betrachtung ist, dass es nun erstmals eine ausformulierte Beschreibung für den Direktorsposten der kaiserlichen Gemäldegalerie gibt. So verlangte man von diesem:

„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: Er muß also von diesen Kenntnissen geleitet an Gemälden nicht allein die Schule und den Meister und den Kunstwert unter den Werken jedes Meister zu bestimmen, sondern auch die Originalwerke von Kopien mit Zuverlässigkeit zu unterscheiden wissen.

Dieser Teil der erforderlichen Kenntnisse setzt eine umfassende Kunst-, Literatur-, Altertumskunde, sofern sie zu den Künsten mit beiträgt, Verbindung der Theorie mit praktischer Fertigkeit, ein geübtes Auge und Sicherheit des Geschmacks voraus, welche letzteren Eigenschaften, ohne das Vaterland der Künste, ohne die berühmten Galerien gesehen zu haben, kaum erworben werden können.

Ohne Zweifel ist das Angeführte die hauptsächlichste Forderung an einen Galeriedirektor, aber beinahe ebenso unentbehrlich kann die Fertigkeit betrachtet werden, ein Gemälde kunstmäßig zu beschreiben und einen rasonierten Katalog zu verfassen oder doch fortzusetzen.

Nebstbei ist der Besitz von der französischen und englischen Sprache, wenigstens einer der beiden, nebst der Muttersprache bei einem Amte nicht zu vermissen, daß so viel mit Fremden zu schaffen hat, die, wenn sie die Galerie besichtigen, Anweisungen und Erklärungen von dem Direktor wünschen und zu erwerben berechtigt sind.

In der Eigenschaft von Beamten der Akademie, deren Schüler nach der Verfassung die Freiheit haben, daselbst nach den großen Meistern zu studieren und sich durch Kopieren derselben zu üben und zu vervollkommen, in dieser Eigenschaft dürften wir nicht übersehen, daß der Direktor der Galerie ein wirklich aus-

übender Maler sein müsse, um den akademischen Zöglingen sowohl durch Rath als manchmal praktischer Anleitung nützlich zu werden und solchergestalt zu dem Hauptzwecke der Aufnahme der Kunst mitzuwirken. Eine Fähigkeit von geringerer Art, die dennoch mit dazu gehört, ist, daß er die Gemälde wohl zu erhalten, zu reinigen und die schadhaften herzustellen wisse.“¹

Der neue Galeriedirektor musste also ausübender Maler sein, Restaurierungen an Kunstwerken vornehmen und angehende Künstler fachkundig unterstützen können. Außerdem sollte er ein Auge für qualitätvolle Kunstwerke haben, Original von Kopie unterscheiden können und über ein umfassendes Wissen in der Kunstentwicklung vom Altertum bis herauf verfügen. Überdies erwartete man ein gewisses Maß an Weltgewandtheit, sprachliche Fähigkeiten in Hinsicht auf einen kunstwissenschaftlichen Diskurs, sowie die Kenntnis von Fremdsprachen, um auch Besucher aus dem Ausland betreuen zu können.

Es besteht kein Zweifel, dass diese Stellenbeschreibung, die vom Sekretär der Akademie der bildenden Künste, Josef von Sonnenfels, im Einvernehmen mit dem Präses dieser Institution, Anton Freiherr von Doblhoff-Dier, ausformuliert worden war,² nur eine Person vor Augen hatte: Friedrich Heinrich Füger (1751–1818, *Abb. 1*).

Füger war seit seinem ersten Auftreten in Wien im Jahre 1775 allseits wie ein Star behandelt worden. Er eroberte, salopp ausgedrückt, die Herzen im Sturm, erhielt Förderungen von oberster Stelle und wurde sogleich als Stipendiat nach Rom gesandt. Nebenbei gesagt hat man damit grundlegend gegen die Vorgaben verstoßen, denn Romstipendien waren eigentlich für Absolventen der kaiserlichen Akademie eingerichtet worden – Füger aber hatte nie in Wien studiert, sondern in Ludwigsburg, Leipzig und Dresden und war, als er nach Wien übersiedelte, bereits ein ausgebildeter Künstler.

Doch haben das Kaiserhaus und Staatskanzler Wenzel Anton Fürst von Kaunitz-Rietberg als Protektor der Akademie gerade in diesem Fall außerordentlichen Weitblick bewiesen, denn es dauerte nicht lange, und Füger war eine der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten in der Monarchie. Europäischen Ruhm erntete er durch seine Funktion an der Akademie, die er ab 1784 zunächst neben dem beständig kränkelnden Caspar Franz Sambach (1715–1795) als Vizedirektor und ab 1795 als Direktor leitete. Seinen innovativen Ideen war es zu verdanken, dass die Ausbildung zum Künstler in Wien auf internationale Anerkennung stieß und demzufolge von zahlreichen Kunstjüngern auch aus dem Ausland in Anspruch genommen wurde. Neben den organisatorischen Leistungen war Füger ein gesuchter Maler, der vor allem durch Porträts, aber auch durch Historienbilder, so etwa die Verbildlichung von Friedrich Gottlieb Klopstocks *Messias*, großes Ansehen genoss. Seinen Briefen ist zu entnehmen, dass er von hoher Intelligenz und mit diplomatischem Geschick ausgestattet war, in dem sich Bestimmtheit des Willens und Liebenswürdigkeit die Waage hielten.

Diese Fähigkeiten erhoben Friedrich Heinrich Füger naturgemäß über die zahlreichen anderen Bewerber um den Posten des Galeriedirektors. Einen gleichwertigen Mitstreiter in künstlerischen Belangen hatte er im Porträt- und Historienmaler Johann Baptist Lampi d.Ä. (1751–1830). Dieser stammte aus Südtirol und hatte nicht nur in Wien, sondern auch an den verschiedenen Höfen in Polen und Russland gewirkt und verfügte demzufolge über interessante Verbindungen. Von weiterem Interesse war Johann Tusch (1738–1817), ein Maler, der bereits unter Josef Rosa d.Ä. als Erster Kustos gearbeitet hatte und durch seine 29-jährige Tätigkeit an der kaiserlichen Gemäldegalerie die Belange der Sammlung mit Sicherheit am besten kannte.³

Diese Künstler wurden auch am 10. April 1806 in den Dreieuvorschlag aufgenommen.⁴ Bereits im Juni fiel dann die endgültige Entscheidung, der zufolge Friedrich Heinrich Füger ab 1. Juli 1806 der kaiserlichen Gemäldegalerie als Direktor vorstehen und zugleich die Geschäfte des Schlosshauptmannes versehen sollte.⁵

Die Direktionszeit von Friedrich Heinrich Füger 1806 bis 1818

Einem Schreiben Fügers vom 25. Juli 1806⁶ ist zu entnehmen, dass er sich das Leben als Leiter der Gemäldegalerie recht beschaulich und strukturiert vorgestellt hatte und in jedem Fall angenehmer als die Funktion des Direktors der Akademie der bildenden Künste, die zum Großteil mit zeitraubenden Verwaltungsarbeiten ausgefüllt war. Dieser neue Posten komme seinem Selbstverständnis als Maler sehr entgegen, meinte er, weil er „am Abend seines Lebens stand, kränklich war und hoffen konnte, in dem damals wenig beschwerlichen Amte eines Leiters der Belvederegalerie Muße zu künstlerischen Arbeiten zu finden“.⁷

Wie die weiteren Erörterungen zeigen, kann Fügers Lebensabend keineswegs als „wenig beschwerlich“ bezeichnet werden, denn seine Direktionszeit war geprägt von den Napoleonischen Kriegen und der damit einhergehenden beständig drohenden Gefahr, die Hauptwerke der Sammlung an Frankreich zu verlieren. Schon vor seiner Amtszeit waren aus diesem Grunde drei Evakuierungen notwendig gewesen, 1797, 1800, und ebenso 1805, kurz bevor die französischen Truppen Wien besetzten. Die Schauräume im Oberen Belvedere waren demzufolge weitgehend leer, als Füger seinen Dienst antrat. Damals lagerten die bedeutendsten Gemälde und Skulpturen in insgesamt 48 Kisten verpackt an einem sicheren Ort in Pressburg, von wo sie erst am 17. Juli 1806 zurückgestellt werden sollten. Verblieben in den Räumen des Oberen Belvedere sind lediglich jene Objekte, die aufgrund ihres Formates nicht bewegt oder aus dem Haus transportiert werden konnten, so etwa „die in dem Rubensischen Saale und in denen beiden Nebenzimmern auf den Mauern festgeschraubten großen Bildern [!] von Rubens“.⁸

Wir sind in der glücklichen Lage, über Fügers Amtszeit im Belvedere relativ gut unterrichtet zu sein, denn der Direktor führte ab dem Tag, als er von seiner neuen Funktion erfahren hatte, also ab dem 23. Juni 1806, ein Tagebuch.⁹ In diesem „Journal-Protocoll“, wie er diese Aufzeichnungen nannte, hielt er alle Angelegenheiten, die das Schloss und die Sammlung, aber auch seine eigene Person betrafen, fest. Diese Notizen unterrichten uns etwa darüber, dass nach der Rückführung der Gemäldekisten zunächst nur die Ostseite der Bel Etage, also „die italienische Seite der Gallerie“¹⁰ und „im 2ten Stock die deutschen und niederländischen Zimmer“¹¹ instand gesetzt wurden. Mit dem damals bereits dringend notwendigen Austausch der verfaulten Dippelbäume begann man auf der Westseite¹² und eröffnete damit ein langwieriges Bauvorhaben, das sukzessive das gesamte Gebäude erfassen und in der Folge zur Erneuerung des gesamten Dachstuhls führen sollte. Den Erörterungen von Eduard von Engerth, einem der Nachfolger Fügers im 19. Jahrhundert, ist zu entnehmen, dass bei diesen Besorgungen „die Stuckarbeit und das al fresco Bild an der Decke des Rubens-Saales zu Grunde“¹³ gingen.

Doch auch der damals zugängliche Teil der Schausammlung war in ständiger Bewegung. So berichtete Füger im August 1807 von Neuerwerbungen einiger Werke von Guercino, Van Dyck, Rigaud, sowie von einer „Landschaft mit Wasserfall“ von Ignace Duvivier und der Ansicht vom „Golf von Bajae bei Sonnenuntergang“ von Lorenz Anton Schönberger, die sogleich in der Galerie aufgestellt wurden.¹⁴ Über diese wie über die vielen weiteren Neuerwerbungen führte Füger ein Verzeichnis, in dem, wie er selbst notierte, neben dem Ankaufspreis auch die Herkunft der Kunstwerke festgehalten wurde.¹⁵

Als dann das Obere Belvedere zu Beginn des Jahres 1809 endlich wiederhergestellt war und eine Öffnung des Museums für das Publikum vorbereitet wurde, kam es am 6. April zur Kriegserklärung Österreichs an Frankreich und in unmittelbarer Folge zu einer neuerlichen Evakuierung.

Dem Bericht Fügers an das Oberstkämmereramt vom 22. November 1809¹⁶ zufolge versuchte er damals, zuerst die bedeutenden Werke der italienischen und niederländischen Schulen aus dem ersten Stock zu retten und sodann die besonders wertvollen Stü-



Abb. 2
Leopold Kiesling (1770–1827), Mars und
Venus mit Amor, Carrara-Marmor,
H: 222 cm. Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 2555

cke der altdeutschen und altniederländischen Schulen. Doch obwohl diesmal wesentlich mehr Objekte nach Ungarn evakuiert werden konnten als im Jahre 1805, nämlich 54 Kisten mit insgesamt 624 Gemälden, blieb an Füger der Makel hängen, er habe für die ihm anvertraute Sammlung nicht ausreichend gesorgt.¹⁷ Tatsache ist, dass vier Kisten aufgrund des Näherrückens der französischen Soldaten nicht auf das Schiff gebracht werden konnten und weitere bedeutende Werke, um sie zu schützen, unter die Gemälde der zweiten Wahl im Depot gemischt wurden. Diese List aber sollte den napoleonischen Kunstdelegierten nicht entgehen, als sie nach dem Sieg von Deutsch-Wagram die kaiserliche Sammlung, ihr Beutegut, begutachteten. Der Generaldirektor der französischen Museen Dominique Vivant Denon wählte aus den verbliebenen Gemälden ungefähr 400 Arbeiten für das Musée Napoléon aus¹⁸ und ließ die Depoträume versiegeln. In diesem Zusammenhang ist auf die Grobschlächtigkeit im Umgang mit der auf Holz gemalten *Himmelfahrt Mariae* von Rubens hinzuweisen. Füger hatte (ähnlich wie 1805 die beiden Kustoden Rosa jun. und Tusch) die Tafel zu groß für einen Transport erachtet und meinte, sie besser schützen zu können, indem man sie an der Wand montiert beließe. Die Kunstverständigen aus Frankreich aber bestanden auf einer Abnahme des Gemäldes. Als Füger auf den heiklen Zustand des Bildes hinwies, habe Denon seinen Entschluss geäußert, dasselbe gar in drei Teile aufteilen zu wollen. Über den weiteren Vorgang berichtet Füger:

„Selbst meine Erinnerung, dass eine bei Werken der Malerei so ungewöhnliche Operation Stoff zu einer Anekdote in der Kunstgeschichte geben würde, die ich nicht auf meine Rechnung zu nehmen gedächte, blieb ohne Erfolg; Herr Denon berief sich auf seinen erhaltenen ausdrücklichen Befehl, dieses Bild zu nehmen. Es wurde demnach auf beiden Seiten mit feinen Sägen durchgeschnitten und gleich anderen kleineren Stücken eingepackt.“¹⁹

Neben dem gravierenden Verlust von dieser großen Anzahl von Bildern, der trotz mehrmaliger Rückforderungen²⁰ erst nach dem Wiener Kongress zum großen Teil wieder rückgängig gemacht wurde,²¹ nahm auch das Schloss selbst Schaden, denn ab dem 3. Juli dienten Räume sowohl im Oberen als auch im Unteren Belvedere als Lazarett für über 3000 Soldaten. Dieser Zustand währte bis zum 14. Oktober 1809, dem Tag des Friedens von Schönbrunn.

Diese Umstände hatten einen normalen Galeriebetrieb in weite Ferne gerückt. Doch auch nach Abzug der fremden Truppen ließ dieser noch einige Monate auf sich warten, denn die Bilderkisten konnten erst im Juli des darauffolgenden Jahres nach Wien zurückgeführt werden, da der Wasserstand der ungarischen Flüsse zu niedrig für die Schifffahrt war. Die Zwischenzeit wurde dazu verwendet, die durch die Einquartierungen in Mitleidenschaft gezogenen Räume in den beiden oberen Geschoßen des Belvedere wieder in stand zu setzen. Beim Öffnen der Bilderkisten musste man dann feststellen, dass durch die Ritzen Feuchtigkeit gedrungen war, was den Bildern sehr zum Schaden gereichte. Demzufolge dauerte es noch ein weiteres Jahr, bis man die zurückgebrachten Gemälde gereinigt und gefirnisst, die aufgerollten großformatigen Werke gespannt und auf Keilrahmen aufgezogen und für alle Bilder die passenden Rahmen gefunden hatte.²²

Im Sommer des Jahres 1811 war es dann so weit, und Füger konnte die Fertigstellung der Galerieräume melden. Ausgenommen war das sogenannte „Weiße Kabinett“, in dem sich seit Juni des Vorjahres die Marmorgruppe *Mars und Venus mit Amor* von Leopold Kiesling (Abb. 2) befand.²³ Wie es scheint, war bei der Behandlung dieser lebensgroßen Figurengruppe größte Obsorge geboten. So war es dem Galeriedirektor sogar untersagt, einen Aufstellungsort festzulegen, sondern der Kaiser bestimmte selbst, dass der dafür optimale und würdigste Ort der Raum darunter, also das Erdgeschoß des Nordwestoktogons sei. Im Übrigen verstand man diese Marmorskulptur bereits damals als eine Allegorie auf den Frieden in Europa, da sie zu eben jener Zeit in Wien eintraf, als man die Vermählung von Erz-



herzogin Marie-Luise mit Napoleon vereinbarte. Demzufolge war die Figurengruppe auch zur Zeit des Wiener Kongresses wichtiger Bestandteil der Besichtigungstour für vornehme Gäste, wie dem Tagebuch Fügers zu entnehmen ist.²⁴

Die schwierigen Umstände, mit denen die kaiserliche Gemäldegalerie in jenen Jahren zu kämpfen hatte, erlaubten es aber doch, die Sammlung durch das eine oder andere Werk eines zeitgenössischen Künstlers zu ergänzen. So notierte Füger am 9. Jänner 1811 in seinem Tagebuch das Eintreffen des Gemäldes *Klopstock unter den Dichtern im Elysium* (Abb. 3) von Josef Abel;²⁵ wenige Tage später nahm er das *Blumenstillleben mit Goldfischglas* von Johann Knapp entgegen.²⁶

Am 22. Juni 1813 konnte dann endlich der Besucherbetrieb wieder aufgenommen werden,²⁷ wobei Füger für die Beschränkung der Öffnungszeiten auf zwei Tage in der Woche plädierte und ebenso für die Einführung von „Entréebillets“,²⁸ um dadurch „die willkürliche Zulassung der allergeringsten Volksklassen von der Straße“ zu mindern. Er wollte damit verhindern, dass „Tagwerker und Kellnerburschen, Wäscher- und Kuchelmenschen

Abb. 3

Josef Abel (1764–1818), *Klopstock unter den Dichtern im Elysium*, 1803–1807, Öl auf Leinwand, 196 x 253 cm. Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 3641



Abb. 4
Johann Peter Krafft (1780–1856),
Der Abschied des Landwehrmannes,
1813, Öl auf Leinwand, 281 x 351 cm.
Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 2242

mit ihren Galanen sowie die gemeinsten Weiber mit halbnackten Kindern“ in den Galerieräumen ein- und ausgingen und den Kunstgenuss der „gebildeten Ständen des Publicums“ durch „Kindergeschrei und Unreinlichkeiten beleidigten“.²⁹

Ein beschaulicher Galeriebetrieb sollte jedoch nur kurze Zeit andauern, denn schon Mitte Juli wurde Füger über die Wahrscheinlichkeit einer weiteren Evakuierung in Kenntnis gesetzt. Nun beabsichtigte der Galeriedirektor, alle ausgestellten 1235 Gemälde in Sicherheit zu bringen, in Summe also fast doppelt so viel wie 1809.³⁰ Ende August waren alle Kisten auf den Schiffen verstaut, ebenso die Marmorgruppe von Kiesling.³¹ Durch den Sieg der alliierten Truppen in Leipzig im Oktober 1813 wurde ein Fortsetzen dieser Vorsichtsmaßnahme jedoch hinfällig. So begann man Anfang November, die Schiffe wieder zu entladen und die Kisten zurück ins Belvedere zu bringen. 36 vierspännige Fuhren waren dafür notwendig, bemerkte Füger.³² Mit dem Auspacken der Werke wurde aber erst im Jänner 1814 begonnen. Am 12. April war der erste Stock wiederhergestellt, am 4. Mai der zweite Stock. Bald darauf besuchte der Kaiser die Galerie und äußerte seine „Allerhöchste Zufriedenheit darüber“.³³



Abb. 5

Friedrich Heinrich Füger (1751–1818),
Die büßende Magdalena, 1810,
Öl auf Leinwand, 154 x 195 cm.
Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 3264

Nun kehrten endlich auch im Oberen Belvedere ruhigere Zeiten ein. Während der Monate des Wiener Kongresses war das Museum nur für ein ausgewähltes Publikum und die vornehmen Kongressteilnehmer zugänglich. Diese wurden meist vom Direktor selbst durch die Säle und anschließend in das prächtige Atelier im sogenannten Direktorentrakt geführt.³⁴ Während dieses diplomatischen und politischen Großereignisses war der Galeriebetrieb nun endlich ins Laufen gekommen. Eigentlich kann in der Ära Füger erst jetzt von einem Museumsalltag gesprochen werden, der allein von konservatorischen und restauratorischen Belangen bestimmt war. In etwa dieser Zeit dürfte Direktor Füger auch mit seinem Galerieführer begonnen haben, der jedoch nie über ein Fragment hinausging.³⁵ Aus diesem Bericht geht hervor, dass schon bei der ersten Neuaufstellung von 1811 die bis dahin „bestandene Eintheilung nach den bekannten Kunstschulen beibehalten“ blieb,³⁶ aufgrund des großen Inventarzuwachses mit dem einen oder anderen Werk jedoch auf andere Räume ausgewichen werden musste. Aus diesem Grund war es notwendig geworden, zur Information des Besuchers in jedem Galerieraum eine Tafel zu installieren, „auf welcher die Namen der Maler nach denen auf den Zierrahmen der Gemälde geschriebenen Nummern verzeichnet sind“.³⁷

Aus eben dieser Bemerkung wird ersichtlich, dass es für das Galeriepersonal eine beständige Herausforderung war, die Neuzugänge in den bestehenden Sammlungsbestand zu integrieren. Es ist bemerkenswert, dass in dieser Epoche mit Vorliebe Werke zeitgenössischer Künstler erworben wurden, so etwa *Das Innere von San Marco in Venedig* von Giuseppe Borsato, *Der Abschied des Landwehrmannes* von Johann Peter Krafft (Abb. 4),³⁸ oder die drei großformatigen Gemälde von Füger: *Die büßende Magdalena* (Abb. 5) von 1810, sowie die *Allegorie auf die Segnungen des Friedens* und *Der hl. Johannes in der Wüste*, beide von 1814.³⁹

Diese Gewichtung auf Werke moderner Meister zeigt die neue Tendenz in der Sammel­tätigkeit, die sich im März 1817 auch schriftlich manifestierte. So notierte Füger am 25. des Monats den „Empfang eines Decrets aus dem Obristkämmereramte [!], daß bis auf weitere



Abb. 6
Anton Petter, Der Einzug Kaiser
Maximilians I. in Gent, 1822,
Öl auf Leinwand, 289 x 384 cm.
Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 3722

Verfügung keine Ankäufe alter Gemälde zur Completirung der Gallerie stattfinden sollen.“⁴⁰ Daneben gab es 1816 einen Bilderzuwachs durch den Tausch zwischen der kaiserlichen Gemäldegalerie und der Accademia di Belle Arti in Venedig.⁴¹ Diese wie auch die im selben Jahr aus Frankreich zurückgekehrten Bilder⁴² wurden zunächst ins Depot verbracht und erst später in die Schausammlung aufgenommen. Die neu erworbenen Objekte zeitgenössischer Künstler kamen hingegen sofort in die Sammlungsräume, wie dem „Inventarium der Gemaelde im k.k. Schlosse Belvedere“ aus dem Jahr 1824⁴³ zu entnehmen ist. Dieses „Inventarium“, das von Karl Ruß als Nachfolger des mittlerweile verstorbenen Josef Rosa d.J. zusammengestellt worden war, ist eine Auflistung aller Werke, wie sie Raum für Raum, vom Erdgeschoß bis in den zweiten Stock, installiert waren. Für uns ist dieses Inventar deshalb von enormer Wichtigkeit, da es das einzige im 19. Jahrhundert verfasste Sammlungsverzeichnis ist, das eine Ahnung vom Aussehen speziell jener Räume ermöglicht, in denen die zeitgenössische Kunst präsentiert wurde. Alle im 19. Jahrhundert gedruckten Sammlungsführer beschränken sich bei der Abteilung der „Modernen Schule“ nämlich auf eine alphabetische Auflistung.



Dank dieses Inventars wissen wir heute, dass sich die Arbeiten der neueren Kunst durchwegs im obersten Stockwerk befanden (die Rondelle ausgenommen), allerdings waren sie nicht zu einer Gruppe zusammengefasst, sondern mit Werken aus anderen Ländern und älteren Epochen durchmischt. So hingen im großen Raum des östlichen Flügels („Prager Schule, Niederländer und Teutsche“) die beiden großformatigen Gemälde *Der Einzug Kaiser Maximilians I. in Gent* von Anton Petter aus dem Jahre 1822 (Abb. 6) und der *Traunfall bei Gmunden* von Johann Nepomuk Schödlberger (Abb. 7) in Kombination mit Porträts von Hans Holbein, Landschaften von Lucas van Valckenborch, dem *Turmbau von Babel* von Pieter Bruegel d.Ä. und Werken des Hans von Aachen. Im ersten Raum auf der gegenüberliegenden Seite („Neuere Teutsche, italienische und niederländische Schule“) waren *Die tote hl. Caecilia* von Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff und Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfelds *Faust und Mephisto in der Studierstube* gemeinsam mit einem *Bataillenstück* von Francesco Casanova und Arbeiten von Luca Giordano zu sehen.

Abgesehen von dieser eigenwilligen Kombination unterschiedlicher Themen und Schulen verblüfft auch die Menge der ausgestellten Werke. So beinhaltete der nächste

Abb. 7

Johann Nepomuk Schödlberger (1779–1853),
Der Traunfall bei Gmunden, 1821,
Öl auf Leinwand, 222 x 295 cm.
Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 3735



Abb. 8
Josef Rebell (1787–1828), Ansicht der Stadt
Vietri, 1819, Öl auf Leinwand, 99 x 136,5 cm.
Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 2369

Raum im selben Stockwerk, dessen Wandabwicklung abzüglich der beiden Türen und der beiden Fenster knappe 24 Meter beträgt, im Jahre 1824 insgesamt 55 Gemälde, wovon zwei Supraportenbilder waren. Demzufolge muss angenommen werden, dass Bilder in mehreren Etagen übereinander hingen. Bei den vier gleichformatigen Ansichten aus der Umgebung von Salzburg, die Albert Dies in den Jahren 1796 und 1797 gefertigt hat, liegt eine solche Präsentation nahe. Ähnlich mag man auch bei den vier Bildern aus der Gegend von Neapel von Josef Rebell vorgegangen sein, die von gleichem Format sind (Abb. 8 und 9). Außerdem waren in diesem Raum das große Gemälde *Lasset die Kindlein zu mir kommen* von Hubert Maurer, ein *Alter Bauer, sein Pfeifchen stopfend* von Johann Baptist Hoehle d.Ä. sowie die bereits genannten Arbeiten von Johann Knapp und Giovanni Borsato und zwei nicht näher bezeichnete Landschaften von Rebell zu sehen, die im Verein mit vielen Arbeiten deutscher und niederländischer Künstler aus den Jahrhunderten davor kombiniert waren. Im dritten Raum, dessen Ausdehnung ungefähr gleich ist, waren 58 Werke zuzüglich den Supraportenbildern vereint. Unter dem Titel „Neuere teutsche Schule“ war Abels *Klopstock*-Bild zu sehen, außerdem Fügers *Hl. Magdalena*, *Hl. Johannes* und *Adam und Eva beweinen den Tod Abels* aus dem Jahre 1799 sowie Josef Fischers 1822 gemalte *Ansicht der Haupt- und Residenzstadt Wien vom Standpunkte bey Nussdorf* (Abb. 10) neben zwei heute nicht mehr nachweisbaren histori-



schen Darstellungen von Angelika Kauffmann, Landschaften, Porträts, Tierstücken und Genreszenen von Johann Christian Brand, Anton Raphael Mengs, Johann Kupetzky, Philipp Ferdinand de Hamilton, Bartholomäus Spranger, Josef Orient und dem großen *Blumenstillleben mit Vögeln* von Johann Baptist Drechsler. Im Raum 4 („Neu-teutsche Schule“) hingen schließlich der *Abschied* und die *Heimkehr des Landwehrmannes* von Johann Peter Krafft, Jakob Philipp Hackerts *Wasserfälle von Tivoli* und *Flusstal von Isernia bei Neapel*, zwei heute nicht mehr nachweisbare Ansichten von Michael Wutky, außerdem Werke von Lorenz Adolf Schönberger, Maximilian Joseph Schinnagel, Johann Georg und Philipp Ferdinand de Hamilton, August Querfurt sowie Christian Hilfgott und Johann Christian Brand.

Die interimistische Leitung durch den Ersten Kustos 1818 bis 1824

Mit Sicherheit kann man davon ausgehen, dass es sich bei dem eben geschilderten Erscheinungsbild um den Zustand handelte, den Füger hinterlassen hat. Nach seinem Tod im November 1818 kam es weder zu nennenswerten Veränderungen, noch ließ die kaiserliche Gemäldegalerie Wesentliches von sich hören. Allerdings war dieses nur das Bild, das außen wahrgenommen wurde, intern aber schwelte das Feuer rund um die Nachbesetzung des Direktorpostens – doch davon später.

Abb. 9

Josef Rebell (1787–1828), *Meeressturm beim Arco di Miseno bei Miliscola mit Blick gegen Nisida*, 1819, Öl auf Leinwand, 99 x 137 cm. Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 2123



Abb. 10
Josef Fischer (1769–1822), Ansicht der
Haupt- und Residenzstadt Wien vom
Standpunkte bey Nussdorf, 1822,
Öl auf Leinwand, 169 x 236 cm.
Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 2539

Die für die Galerie notwendigen Entscheidungen und Amtshandlungen wurden die nächsten sechs Jahre hindurch vom Ersten Kustos unternommen, also von Josef Rosa d.J. und ab Jänner 1823 von Karl Ruß, der nach Rosas Tod vom Zweiten zum Ersten Kustos aufstieg.⁴⁴ Die Pflichten der Museumsleitung lagen demnach eine lange Zeitspanne hindurch in den Händen des Stellvertreters, ohne dass dieser auch die damit einhergehenden Rechte übertragen erhalten hätte. Das bedeutete eine eingeschränkte Entscheidungsmacht, denn Veränderungen oder Verbesserungen waren untersagt, der Betrieb sollte lediglich am Laufen gehalten werden.

Mit dieser untragbaren Situation konnte der ehrgeizige Josef Rosa, der Sohn des Galeriedirektors vor Füger, nur schwer umgehen. Strotzend vor Energie legte er seine Ideen und Änderungsvorschläge in mehreren Briefen an das Oberstkämmereramt nieder, ohne dabei übrigens mit Seitenhieben auf seinen ehemaligen Vorgesetzten Füger zu geizen.⁴⁵ Doch holte er laufend Rückschläge und Zurechtweisungen ein. Man verwies darauf, dass die Entscheidungen in der Hand des künftigen Direktors lägen, ihn – Rosa – aber habe man trotz mehrerer Bewerbungsschreiben⁴⁶ für diese Funktion nicht vorgesehen. Rosa ließ seinerseits nicht locker, bekrittelt den vorwiegend ästhetischen Charakter der Sammlungspräsentation und forcierte eine Neuaufstellung nach kunsthistorischen Kriterien.⁴⁷ Eine Veränderung

des Status quo im ersten und zweiten Stockwerk wurde ihm ausdrücklich untersagt. Doch erlaubte man ihm, die neu adaptierten Zimmer im Parterre mit Kunstwerken auszustatten.

Diese Räume, noch vor kurzer Zeit zum Garten hin offen, waren mittlerweile für den musealen Gebrauch adaptiert worden. Einer der Gründe dafür war die Notwendigkeit der Schaffung eines Aufstellungsortes für das großformatige Mosaik *Das letzte Abendmahl*, das Giacomo Raffaelli (1753–1836) nach der Vorlage des berühmten Freskos von Leonardo da Vinci geschaffen hat. Diese ursprünglich von Napoleon in Auftrag gegebene Arbeit hatte nun Franz I. um den beachtlichen Preis von einer Million Franken erworben.⁴⁸ Mit dem Problem der Unterbringung des Mosaiks im Schloss, wie auch der des „Professore di Mosaico Raffaelli“ in einer der Wohnungen im Belvedereareal, waren Fügers letzte Tage seines Lebens ausgefüllt. Es ist anzunehmen, dass er das Kunstwerk auch noch im Original sehen konnte, denn der letzte Tagebucheintrag des Direktors am 13. Oktober 1818 berichtet vom Eintreffen des Transportes in „Draskirchen“, wo man „die Weisung erwarte, wo er abgeladen werden könne“.⁴⁹ Am 5. November 1818, also drei Wochen später, war Direktor Füger bereits verstorben. Der ursprünglich vorgesehene Aufstellungsort, „die auf der Gartenseite des oberen Palais zu ebener Erde befindliche mit Glastüren geschlossene Galerie linker Hand der großen Treppe“,⁵⁰ also die Westseite des Erdgeschoßes, erwies sich in der Folge als zu klein für das Mosaik. Nach mehreren Überlegungen einer passenden Unterbringung landete es endlich in der Minoritenkirche, wo es heute noch zu sehen ist.

Diese genannten Säle im Erdgeschoß, wie auch die Säle auf der gegenüberliegenden Seite waren nun also für den Museumsbetrieb nutzbar. Bei den „Glastüren“, von denen Füger schrieb, handelte es sich im Übrigen um kassettierte Holztüren mit Glasfeldern und Oberlichtfenstern,⁵¹ wie eine Vignette am Stadtplan des Bezirks Landstraße von Carl Graf Vasquez aus den 1830er Jahren zeigt. Rosa stattete diese jeweils drei Räume mit jenen Werken aus, die nach dem Wiener Kongress aus Paris rückgeführt⁵² oder 1816 aus Venedig nach Wien verbracht worden waren⁵³ – also mit jenem Sammlungsbestand, der dem verstorbenen Direktor Füger bei seiner Museumsgestaltung im Jahre 1811 nicht zur Verfügung gestanden war und von dem er später dann das eine oder andere Werk in die Schausammlung hängte.⁵⁴ Im Juni 1821 konnte Rosa dann dem Oberstkämmerer melden, dass er den Auftrag ausgeführt habe und alle Schauräume des Oberen Belvedere komplett ausgestattet seien.⁵⁵

Die Direktionszeit von Josef Rebell 1824 bis 1828

Mittlerweile war das Gerangel um den Posten des Galeriedirektors in vollem Gange. Wie wir wissen, wurde Josef Rebell im Juni 1824 mit dieser Aufgabe betraut (*Abb. 17*). Die Bestellung dieses Künstlers, der viele Jahre in Italien gelebt hatte und dort als Landschaftsmaler zu den bedeutendsten Kapazitäten seiner Zeit zählte, ist einer genauen Erörterung wert, da sie sich über fünf Jahre hinzog – und das, obwohl er von Anbeginn der Wunschkandidat des Kaisers war! Darüber hinaus ist die Wahl dieses Künstlers auch aufgrund seines Fachs von Bedeutung, denn er war kein Vertreter der Historienmalerei, die man damals als die Krone der Kunst bewertete, sondern Landschaftsmaler. Wie zu sehen sein wird, bedeutete diese Fachrichtung für die Führung des Hauses keinen Unterschied, obwohl Karl Ruß, der Erste Kustos, aus dieser Tatsache ein Problem ableiten wollte.

Die Bestellung von Josef Rebell zum Direktor der kaiserlichen Gemäldegalerie basierte also auf dem ausdrücklichen Wunsch von Kaiser Franz I. Der Monarch hatte den Maler auf seiner Italien-Reise im Jahre 1819 kennengelernt. Was das kaiserliche Beharren auf Rebell auslöste, liegt für uns im Dunkeln. Entsprechend dem „Italienischen Tagebuch“, das Franz I. auf dieser Reise führte,⁵⁶ stattete der Monarch am Nachmittag des 12. April 1819 allen bedeutenden in Rom lebenden österreichischen Künstlern in deren Ateliers einen Besuch ab, darunter auch „dem Maler Reubell [sic!], einen W[iener?], sehr guten Landschaft-



Abb. 11

Josef Rebell, Selbstporträt, Öl auf Leinwand,
63,5 x 50 cm. Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 3557

und Seestürmen- oder Seestückmaler“.⁵⁷ Ein weiterer Kommentar zum Maler findet sich wenige Tage später, am 16. April, nachdem der Kaiser die zu seinen Ehren im Palazzo Caffarelli veranstaltete Ausstellung der deutschen Künstler gesehen hatte. Kurz und bündig meint er dazu: „Am besten gefielen Mir die Bildhauerarbeiten und Malereyen der Gebrüder Schadow von Berlin und die Landschaft von Ruobel [sic!], die da war, Tivoli vorstellend. Viel nicht Schönes war da, mehreres nach alter Manier gemaltes.“⁵⁸ Wenig später bestellte der Kaiser bei Rebell die vier Ansichten aus der Gegend von Neapel (siehe *Abb. 8 und 9*), die auch heute noch wichtige Bestandteile der Schausammlung im Oberen Belvedere sind. Der Maler dürfte diese Aufgabe sogleich in Angriff genommen haben, denn die Bilder waren bereits im Frühjahr des folgenden Jahres in gutem Zustand in Wien eingetroffen, wie ein Schreiben vom 31. März 1820 bestätigte.⁵⁹

Zu dieser Zeit wollte und sollte Rebell auch die Leitung der kaiserlichen Gemäldegalerie übernehmen. So hatte der Maler in seinem Bewerbungsschreiben vom Juni 1819 festgehalten, dass er ab dem Jahr 1820 als Direktor zur Verfügung stehen könne, sofern die Wahl auf ihn fiel.⁶⁰ Bald darauf, am 6. November 1819, hatte Franz I. auch dezidiert vermerkt, dass Rebell Direktor der kaiserlichen Gemäldegalerie werden solle.⁶¹ Warum es aber über vier Jahre dauern musste, bis der Maler von dieser Entscheidung unterrichtet wurde, ist heute nicht mehr eruierbar. Offensichtlich aber ist erneut die Diskussion über die Bedeutung dieses Postens aufgeflammt. Es war besonders Fürst Metternich, der Kurator der Akademie der bildenden Künste, der einen Maler für diese Position grundsätzlich in Frage stellte.⁶² So sprach er sich sowohl gegen Rebell als auch gegen die weiteren Bewerber Franz Caucig und Johann Peter Krafft aus. Ein Künstler, so argumentierte er später, „wird allenthalben mehr von Werken aus dem Fache angezogen, in welchem er sich auszeichnet, mit welchem er am vertrautesten ist [...]. Kommt nun ein Künstler in die Lage Gemälde wählen, ihrem Kunst- oder Geldwerth bestimmen, selbe anderen, oder zu ihrem Studium Anleitung geben zu sollen, so ist es selten der Fall (die Erfahrung weiset es in Kunstschulen und Gallerien nach) daß der Künstler von seiner Tendenz unbefangen handelt [...]. Wenn er die Gemälde ordnet, so stehen seine Lieblings-Stücke wo möglich im vortheilhaftesten Lichte, sodaß andern, wenn gleich nicht minder ausgezeichnete, in den Hintergrund kommen.“⁶³

So brachte Metternich, „für den Fall daß Allerhöchst Dieselben huldvollest gestimmt wären diese Stelle einem Kunstverständigen der nicht Mahler ist zu verleihen“, den Namen Franz Benedict Ratakowsky ins Spiel.⁶⁴ Ratakowsky (gest. 1836) war ein in Wien lebender Wirtschaftsrat, der eine vorzügliche Sammlung hauptsächlich von italienischen und niederländischen Gemälden des 16. und 17. Jahrhunderts sein eigen nannte⁶⁵ und demzufolge von Metternich als ausgewiesener Kunstkennner eingeschätzt wurde. Neben diesem möglichen Kandidaten sollte man sich nach Meinung Metternichs aber auch in den Nachbarstaaten nach einem Mann umsehen, „der ohne selbst ausübender Künstler zu seyn, alle Eigenschaften eines ächten Kunstkenners in einem so hohen Grade in sich vereint“.⁶⁶ Am Beginn des Jahres 1823 meinte Metternich endlich, „in dem gegenwärtig mit Pension in Rom lebenden Cavaliere Tambroni“ den gesuchten Mann gefunden zu haben. Allerdings, so räumte er ein, müsse man für eine solche Kapazität die Besoldung von 2000 Gulden auf 3000 Gulden C. M. erhöhen und überdies eine „Bauschale [sic!] in Geld zur Bestreitung seiner Übersiedlungs-Kosten“ ermöglichen.⁶⁷ Giuseppe Tambroni (1773–1824) hatte sich, nachdem durch den Zusammenbruch der napoleonischen Macht und den Wiener Kongress all seine ehrgeizigen Pläne zunichte gemacht worden waren, auf die Kunst zurückgezogen. Als Begründer des *Giornale arcadico*, Herausgeber von Cennino Cenninis *Trattato della pittura* und erster Biograph von Antonio Canova war er in diesem Bereich zu einer einflussreichen Persönlichkeit geworden.⁶⁸ Wie weit Franz I. diesen von Metternich so warm empfohlenen Kunstexperten kannte, wie sehr ihm dieser aber auch

ob seines illustren Werdegangs suspekt war, lässt sich heute nicht mehr feststellen. Jedenfalls vermochte die elegant formulierte Anpreisung des Mannes und seiner Qualitäten den Monarchen in seiner Überzeugung nicht zu beeinflussen. Nachdem Tambroni im Jänner des Jahres 1824 gestorben war und Metternich weiter gegen einen Maler an der Spitze der kaiserlichen Gemäldegalerie argumentierte,⁶⁹ zog Franz I. am 16. Juni 1824 endlich einen Schlusstrich unter diese Angelegenheit und meinte lapidar:

„Was ich hierüber beschlossen habe, ersehen Sie aus beyfolgender Abschrift meiner Entschließung, welche ich auf den Vortrag des Oberstkämmerers vom 6. November 1819 zu erlassen befunden habe.“⁷⁰

Diese genannte Entscheidung, die Kaiser Franz I. also bereits über vier Jahre zuvor getroffen hatte, lautet wie folgt:

„Die erledigte Stelle eines Bilder-Gallerie Directors mit dem Gehalte von jährlichen Zweytausend Gulden, einer freyen Wohnung, und Holzdeputat von zehn Klafter harten, und zehn Klaftern weichen Scheitern verleihe Ich dem Mahler Joseph Rebell gegen den, daß derselbe zugleich die Oberleitung der akademischen Schüler der Landschafts Mahlerey, und der Landschaftszeichnung übernehmen, und da Ich vorderhand die Schloßhauptmannschafts Obliegenheiten von jenen des Galleriedirectors nicht zu trennen finde, so sind ihm auch die dieserwegen seinem Vorfahren [...] gewesenen jährlichen Siebenhundert Gulden auf die Zeit dieser Geschäftsführung anzuweisen.“⁷¹

Nun kam die Bestellung endlich ins Rollen. Alle Intrigen, die während dieser Zeit im Hintergrund gesponnen worden waren, fanden hiermit ihr Ende. Mittels eines Schreibens des Oberstkämmereramtes vom 23. Juni 1824 wurde Josef Rebell durch die österreichische Botschaft in Rom über seine Ernennung in Kenntnis gesetzt.⁷² Schon im September 1824 übersiedelte er nach Wien, um seine neuen Ämter anzutreten.⁷³

Am 8. Jänner des darauffolgenden Jahres erstattete der Maler dem Oberstkämmereramts Bericht über den Zustand der Galerie. Obwohl sein größtes Augenmerk auf der Restaurierung und „Wiederherstellung [...] einiger beinahe zu Grunde gegangener Gemälde“ lag, bemerkte er, dass auf die „Vermehrung fehlender Meister dieser glänzenden Sammlung die größte Aufmerksamkeit“ zu lenken sei.⁷⁴ Doch befand er als vorteilhaft, „die von Sr. Majestät dem Kaiser bis jetzt allergnädigst bewilligte jährliche Summe von 8500 Gulden C. M. zum Ankaufe von Alten Bildern für die k. k. Gallerie, einstweilen und ausschließlich nur für ihre Wiederherstellung“ zu verwenden.⁷⁵ Die Restaurierung der Werke stand für den Maler an erster Stelle. So erwirkte er in der Folge Mittel und Möglichkeiten für einen großen und gut organisierten Betrieb, in dem er mit einem Stab von Malern die Gemälde auf höchst professionelle Weise behandeln sollte.⁷⁶

Darüber hinaus ließ er die Fenster des Treppenhauses und der Sala terrena verglasen. Weiters beauftragte er Paul Traugott Meißner vom k.k. Polytechnischen Institut mit dem Einbau einer Warmluftheizung, die in allen drei Stockwerken ein ausgeglichenes Raumklima schaffen sollte.⁷⁷ Außerdem bestimmte er für „die Verschönerung des Inneren der Galeriegemächer“ passende Farben für Wände und Lambris, „um diese kostbaren Gemälde verdienstlich hervorstechen zu machen“. Auch sollten „die gegen die Sonne gelegenen Fenster“, um eine angenehme Lichttemperatur zu erreichen, mittels „weißzeugener Rollet's“ verhängt werden. Jene Gemälde aber, „die gegenüber den Fenstern sich befinden“, wollte er „mit Eisen auf einer Seite“ einhängen, also mittels Eisenfedern schwenkbar machen, „um sie vortheilhafter für den Besucher von der Wand abzuziehen und anschaulicher zu machen“.⁷⁸ Dies bedeutet im Übrigen, dass die Bilder damals ständig bewegt wurden. Ob es dem Aufsichtspersonal vorbehalten war, dieselben den jeweiligen Wünschen gemäß zu drehen, oder ob dies dem Besucher selbst erlaubt war, ist nicht bekannt. Ein weiteres Entgegenkommen für das „sich zu belehrende Publikum“ war die Forderung

von Rebell, die Gemälde besser zu beschriften. So sollten anstatt der „Nummerirten bereits auf den Gemälden sich vorfindenden Täfelchen [auch] der Name und die Jahreszeit wann der Meister gelebt aufgezeichnet seyn“.⁷⁹

Rebells pflichtbewusste, aber auch unbefangene Herangehensweise an die zahlreichen Probleme, die sich ihm als neuem Galeriedirektor stellten, führte in den eigenen Reihen unweigerlich zu Widerspruch. Einer der Kritiker war der Erste Kustos Karl Ruß, der sich zudem auch durch die Bestellung Rebells übergangen fühlte. Ruß kannte die Belange des Hauses wie kein anderer, denn er war schon in Fügers Restaurierungsteam tätig gewesen, bevor er 1817 zum Zweiten Kustos ernannt wurde. Außerdem hatte er die Galerie nach dem Tod von Josef Rosa zwei Jahre hindurch interimistisch geleitet. Nach bestem Wissen und Gewissen hatte er versucht, die Kunstwerke wieder herzurichten. Ruß war es auch, der das bereits genannte Inventar erstellt hatte. Wie sehr er nach diesem Posten gedrängt hatte, belegt auch sein Bewerbungsschreiben vom 25. März 1821.⁸⁰ Es ist verständlich, dass Ruß enttäuscht war und dass es ihm schwerfiel, sich dem neuen Direktor, der das Haus nicht kannte und zudem jünger war als er, unterzuordnen. Wie groß das Ausmaß der Spannungen aber war, wissen wir durch die Niederschrift einer Beschwerde, die Rebell im August 1825 dem Oberstkämmereramt mündlich vorgetragen hat. Darin bezog sich der Direktor auf „das rohe und subordinationswidrige Benehmen des k.k. Kustos Ruß, wodurch er sich veranlasst sah, ihn ab officio zu suspendiren“.⁸¹ Es mag sein, dass neben dem persönlichen auch der fachliche Ehrgeiz entscheidend war für die Kluft, die sich zwischen den beiden Künstlern aufat. Ruß hatte von sich als Historienmaler eine sehr hohe Meinung und gestattete es sich demzufolge, auf den „Prospektenmaler“ Rebell⁸² hinabzusehen. Zudem sah sich Ruß durch seinen gesellschaftlichen Hintergrund sehr gefestigt: Er war acht Jahre lang Kammermaler von Erzherzog Johann gewesen, verkehrte mit den bedeutendsten Persönlichkeiten der österreichischen Geschichtsschreibung und war ein gesuchter Maler, dessen Atelier, „in welchem Bild an Bild vom Boden bis zur Deke [sic!] hing, alle seine Schöpfungen, alle der Verherrlichung vaterländischer Geschichte geweiht“,⁸³ von Einheimischen und Fremden als eine sehenswerte Attraktion gewertet wurde.⁸⁴ Ein Aufstieg aber war ihm trotz dieser Referenzen verwehrt geblieben. Doch haben sich die Wogen letztlich dann doch geglättet, und man fand zu einem kollegialen *modus vivendi*. In der Folge konzentrierte sich Ruß mit dem Zweiten Kustos Sigmund von Perger⁸⁵ unter der Leitung von Josef Rebell auf das Restaurieren der Gemälde und die Instandhaltung des Museumsbetriebs.

Doch dauerte die Direktionszeit von Josef Rebell gerade einmal vier Jahre. Auf einer Reise im Dezember 1828 erkrankte der Maler an Tuberkulose und starb wenig später im Alter von 41 Jahren in Dresden.⁸⁶ In einem Nachruf auf Josef Rebell in „Hormayr's Archiv“ steht zu lesen, unter diesem als Galeriedirektor „gewann die kais. Gemähldegallerie eine weit zweckmäßigere Aufstellung und viele der großen Meisterwerke wurden in den unteren Sälen restaurirt, während in den eigentlichen Galleriesälen die Bilder mehr nach den Schulen und Meistern geordnet, durch angemessene Beseitigung störender Nachbarschaft hervorgehoben, in vorwärts bewegliche Rahmen gefaßt und durch neue Täfelung der Wände gesichert wurden“.⁸⁷

Die Direktionszeit von Johann Peter Krafft 1828 bis 1856 und die „Moderne Schule“

Interessanterweise gab es nach dem Tod von Josef Rebell weder eine Ausschreibung, noch ein langwieriges Auswahlverfahren, sondern es wurde unter der Hand und noch dazu ziemlich spontan entschieden, dass Johann Peter Krafft die Nachfolge antreten sollte (Abb. 12). Schon am 25. Dezember 1828 wurde dieser „durch die Ernennung als Gallerie Direktor und Schloßhauptmann in k.k. Bellvedere überrascht, indem Se: M: ohne ein Bittgesuch um die erledigte Stelle abzuwarten, ihn ernannten“, ist dazu in seiner Autobiographie zu



Abb. 12

Josef Danhauser, Johann Peter Krafft, 1825/26,
Kupferstich. Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 7627

lesen.⁸⁸ Krafft hatte sich bereits nach dem Tod von Füger um die Stelle beworben und genoss seither sowohl als Künstler als auch durch seine Lehrtätigkeit als Korrektor an der Wiener Akademie der bildenden Künste einen guten Ruf. Der Schöpfer der patriotischen Darstellungen der Napoleonischen Kriege im Militär-Invalidenhaus (heute zum Großteil im Heeresgeschichtlichen Museum in Wien) war für Kaiser Franz I. kein Unbekannter, außerdem arbeitete Krafft zum Zeitpunkt seiner Berufung gerade im Audienzsaal im Reichskanzleitrakt der Hofburg an den großen Wandgemälden, die das Leben des Monarchen zum Inhalt haben. Seinen eigenen Angaben zufolge hatte sich Krafft sogleich seiner neuen Aufgabe im Belvedere gewidmet, das „in einem verwirren Zustand“ war, wie er dazu bemerkte. Zwar würdigte er die Leistungen seines Vorgängers, erkannte aber, dass dieser „durch die vielen nothwendigen Baulichkeiten und besonders die Herrichtung der Meißnerische Heitze aufgehalten, noch nicht weit gediehen war, als er nach einigen Dienstjahren starb“.⁸⁹

Kraffts allererste Aufgabe war es also, sowohl die laufenden baulichen Aktivitäten als auch die von Rebell initiierten Restaurierungsmaßnahmen zu übernehmen und zu einem Ende zu bringen. Unumgänglich war auch die Revision des Sammlungsbestandes, die sodann Ende 1833 in schriftlicher Form vorlag. Dieser Auflistung zufolge war die kaiserliche Gemäldegalerie im Besitz von insgesamt 3694 Werken, von denen 171 Arbeiten nach Laxenburg und Salzburg verliehen waren. 1631 Werke davon waren im Jahre 1833 „in der Gallerie zur Schau aufgehangen“.⁹⁰

Ein weiterer Schritt war die Fortsetzung der von Josef Rebell begonnenen Neuhängung der Bilder. Der Einleitung des vom Sohn des Galeriedirektors, Albrecht Krafft, im Jahre 1837 herausgebrachten Galerieführers ist zu entnehmen, dass „die Eintheilung der Gemälde nach Schulen, als die überhaupt zweckmässigste und insbesondere für abgetheilte Gemächer anwendbarste“ erschien. Jedoch zeigten sich Hindernisse, diese Einteilung konsequent durchzuführen, denn „die Grösse vieler Bilder, besonders aus den italienischen Schulen, im Verhältniss zu den Zimmerwänden [...] hinderten, diese Anordnung mit der gewünschten Strenge durchzuführen. Um so weniger konnte auch die chronologische Ordnung, welche mit der Eintheilung in Schulen vereinigt, wohl die vortheilhafteste Aufstellungsart einer Gemälde-Sammlung ist, angewendet werden.“⁹¹ Nur bei den kleinformatigen Werken der älteren deutschen und der niederländischen Schule im zweiten Stock konnte „dieselbe wenigstens der Hauptsache nach befolgt werden“.⁹² Diese Äußerung weist darauf hin, dass die schon im 18. Jahrhundert eingeführte Verwendung der einzelnen Geschoßteile für die Präsentation der einzelnen Schulen nun weitergeführt wurde (Abb. 13). So befand sich im ersten Stock auch jetzt rechter Hand vom Marmorsaal, also auf der Ostseite, die italienische Schule und auf der gegenüberliegenden Seite im Westen die Niederländische Schule. Diese „territoriale“ Gewichtung wiederholte sich im Erdgeschoß, wobei in diesen Räumen, wie Krafft jun. meinte, „diejenigen Bilder aufgestellt [sind], welche entweder als neue Erwerbungen in die obern Gemächer nicht mehr eingereiht werden konnten, oder solche, welche nach vollständiger Einrichtung derselben übrig geblieben waren“.⁹³ Die vier Räume der rechten Seite im 2. Stock vereinten „die alte deutsche und die ihr verwandte alte niederländische Schule“,⁹⁴ und die vier Räume auf der linken, also der Westseite, waren – und das war neu! – allein den Werken der „Modernen Schule“ vorbehalten.

Eine von Kraffts größten Leistungen war es, die enorme Entwicklung, welche die Kunst in den 1820er- und 1830er-Jahren gemacht hatte, erkannt zu haben und dieses Potenzial für die kaiserliche Sammlung zu nutzen. Indem er der zeitgenössischen Kunst einen ganzen Flügel zuwies, gab er zu verstehen, wie wichtig es ihm erschien, den „gegenwärtigen Zustand der Kunst in der österreichischen Monarchie und besonders in Wien“ zu beleuchten, wie es im Sammlungsführer heißt.⁹⁵ Da in diesem Verzeichnis die Arbeiten der neueren

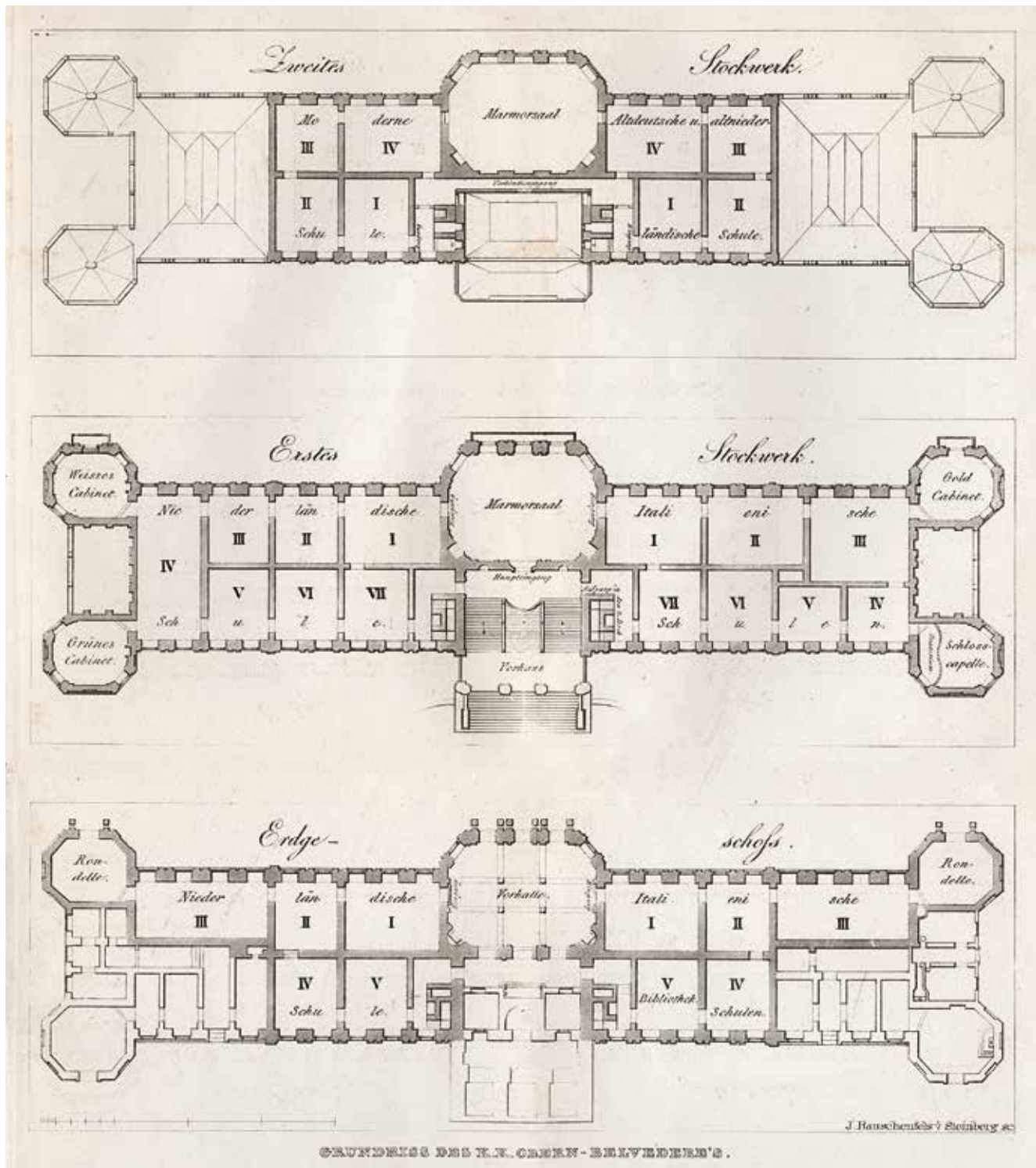


Abb. 13
Grundriss des k.k. Obern-Belvedere's,
aus: Krafft 1837

und neuesten Kunst nur alphabetisch aufgelistet sind, kann heute nicht mehr nachvollzogen werden, ob die Hängung nach chronologischen oder thematischen Überlegungen erfolgte oder ob für das Erscheinungsbild vor allem ästhetische Kriterien maßgeblich waren. Dem Sammlungsführer ist lediglich zu entnehmen, dass 141 Werke „moderner“ Künstler ausgestellt waren. Da darunter auch zahlreiche großformatige Bilder genannt sind, liegt die Vermutung nahe, dass kleinere Werke auch jetzt noch, wie schon zu Fügers Zeiten, in mehreren Reihen übereinander hingen. Hinsichtlich der Objektbeschriftung steht im Führer auch zu lesen, dass über jedem Gemälde „der Name des Künstlers und [...] daneben in römischen Ziffern die Zahl angegeben [ist], welche anzeigt, das wie vielste Gemälde dieses Künstlers es ist, so daß jedes einzelne Bild leicht aufgefunden werden kann“.⁹⁶

Wie aber war es möglich, dass die Sammlung der Moderne binnen so kurzer Zeit eine derart große Anzahl von Gemälden verzeichnen konnte? Krafft hatte es sich, im Einvernehmen mit Kaiser Franz I. und dessen Nachfolger Ferdinand I., zum Ziel gesetzt, eine enzyklopädische Zusammenschau der österreichischen Kunst aufzubauen. So sollte jeder in Österreich wirkende Künstler mit mindestens einer Arbeit vertreten sein. Wurde später ein besseres Werk erworben, konnte dieses gegen das bereits vorhandene ausgetauscht werden. Die Basis für die im Jahre 1836 fertiggestellte Sammlungspräsentation bildeten jene Werke, die auf den Akademie-Ausstellungen erworben wurden. Demzufolge sind bereits hier die auch heute noch bedeutenden Werke *Der Stephansdom* von Rudolf Alt, *Der Fischerknabe* von Friedrich Amerling, *Das Scholarenzimmer* und die *Komische Szene im Atelier* von Josef Danhauser, *Das Mädchen vor dem Lotto* von Peter Fendi oder *Der Hallstättersee* von Franz Steinfeld (Abb. 14) neben den bereits vorhandenen und oben genannten Arbeiten zu sehen gewesen. Doch kaufte man nicht nur auf den heimischen Ausstellungen ein, sondern auch auf den Akademien von Mailand, Bergamo und Venedig.⁹⁷ Später wurde auch Jacques-Louis Davids Darstellung *Napoleon am Großen St. Bernhard* (Abb. 15) in die Schausammlung integriert, jenes Bild, das Napoleon gleich nach seiner Machtergreifung in der Lombardei für die Stadt Mailand bestimmt hatte und das durch die veränderten politischen Verhältnisse 1834 nach Wien gelangt war. Wie sehr sich die Öffentlichkeit für die Gestaltung der kaiserlichen Gemäldegalerie interessierte, belegen Zeitungen, die der Präsentation lange, bisweilen auf mehrere Ausgaben aufgeteilte Artikel widmeten.⁹⁸ Entgegenkommend war natürlich auch, dass der Besuch der Galerie „mit echt kaiserl. Liberalität jedermann ohne Ausnahme alle Dinstage [sic!] und Freytage an den vorgeschriebenen Stunden gestattet“ war, wie Graeffner und Czikan in der „Oesterreichischen National-Encyklopädie“ bemerkten.⁹⁹

Der Galeriedirektor Krafft erntete durchwegs Lob. Seine Leistungen blieben aber nicht auf die Belange der Sammlung beschränkt, sondern es war ihm die Institution überhaupt ein großes Anliegen. So forderte er in einem Schreiben an das Oberstkämmereramt, dass die „mit so bedeutenden Kosten hergestellte Einrichtung der Gallerie so viel wie möglich in diesem ihrem jetzigen Zustande erhalten werde und es nicht erlaubt seyn sollte, nach Willkühr und ohne wichtige Motive die Bilder zu verhängen oder sonst eine andere Aenderung in der Gallerie ohne hohen Befehl vorzunehmen“.¹⁰⁰

Dazu zählte auch sein vehementes Eintreten gegen die von der Kunstakademie geforderte Erlaubnis zur Kopiertätigkeit in den Schauräumen. Damit ist auf eine Gepflogenheit von damals hingewiesen, denn am Beginn des 19. Jahrhunderts war es in den wichtigsten Sammlungen Europas durchaus üblich, dass Künstler in den Galerieräumen Bilder kopierten. Die Kustoden waren zudem auch angewiesen, die angehenden Maler bei ihrer Arbeit zu unterstützen und ihnen nützliche Informationen zu erteilen.¹⁰¹ Doch scheint in diesem Bereich immer die Gefahr von Wildwuchs bestanden zu haben, denn schon im Jahre 1820 hatte sich Josef Rosa in einem Schreiben an das Oberstkämmereramt darüber beschwert, dass die kopierenden Künstler mit ihren schmutzigen Pinseln Marmortische und Fenster-



Abb. 14

Franz Steinfeld (1787–1868),
Der Hallstättersee, 1834, Öl auf Leinwand,
57 x 48 cm. Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 5023

bänke ebenso wie Lambris und Fußböden mit Ölfarbe bekleckerten und sich bei einer Zurechtweisung auf ihren Künstlerstatus beriefen, der sie über alle Verbote erhaben sein ließe.¹⁰² In Erinnerung daran und in Anbetracht der dem Publikum unzumutbaren Zustände, die Krafft etwa in der Gemäldegalerie in Dresden vorgefunden hatte, wo, wie er selbst schrieb, „nicht allein einheimische und fremde Künstler in Menge copieren, sondern auch Lithographen, Kunsthändler und Spekulanten immerwährend arbeiten lassen, so zwar, daß die meisten vorzüglichsten Gemälde mit Gerüsten verstellt sind und selten zum Bedauern des Publikums ganz gesehen werden können“,¹⁰³ sollte seiner Meinung nach das Kopieren nur in einem gesonderten, extra dafür vorgesehenen Raum im Erdgeschoß und „nur unter den Beschränkungen und Vorschriftsmaßregeln, die die Erhaltung der Gemälde und der Vortheil des Allerhöchsten Dienstes erheischt, gestattet werden“.¹⁰⁴ Dem Galerieführer ist zu entnehmen, dass dafür der mit den Fresken von Carlo Carlone ausgestattete Raum im Erdgeschoß reserviert war.¹⁰⁵ Zu guter Letzt war ihm als Schlosshauptmann auch sehr an der Erhaltung des barocken Ensembles gelegen. So forderte er, „daß der

Abb. 15
Jacques-Louis David (1748–1825),
Napoleon am Großen St. Bernhard, 1801,
Öl auf Leinwand, 305 x 264 cm.
Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 2089



Schloßhauptmannschaft Befehle erteilt würden darüber zu wachen, damit nichts an der Architektur des Gebäudes geändert und dieselbe bei den vorkommenden Ausbesserungen genau wie sie vorher war hergestellt werde, indem sonst zu befürchten steht, daß dieses schöne Gebäude mit der Zeit, wenn jeder sich erlaubt zu verbessern und nach seinen individuellen Geschmack zu verändern, ganz die Einheit des Styles verlieren möchte, durch welchen es so sehr ausgezeichnet und berühmt ist“.¹⁰⁶

Diesen ausgeprägten Sinn für das Bewahren dehnte Krafft dann auch auf die Gestaltung des Belvedere-Gartens aus, der wiederhergestellt werden musste, nachdem im Revolutionsjahr 1848 hier und im Schwarzenbergpark 15 000 Soldaten ihr Lager aufgeschlagen hatten.¹⁰⁷ Krafft plädierte für eine Rückführung in den ursprünglichen Zustand, wie er auf den Stichen von Salomon Kleiner überliefert worden ist.¹⁰⁸ Ansonsten führten die Wirren von 1848 im Oberen Belvedere zu keinen Schäden, da das Gebäude dank des diplomatischen Verhandlungsgeschicks des Galeriedirektors unangetastet blieb.¹⁰⁹ Die administrativen und organisatorischen Veränderungen aber, die auf die Revolution folgten, sollten

sich auch in starkem Maße auf die Leitung der kaiserlichen Gemäldegalerie auswirken – allerdings waren diese erst für den nächsten Direktor, Erasmus von Engert, bestimmend. Krafft konnte sich in seinen letzten Jahren als Galeriedirektor und Schlosshauptmann an einem ruhigen und funktionierenden Museumsbetrieb erfreuen und seine denkmalpflegerischen Ambitionen der Wiederinstandsetzung des Belvedere-Areals widmen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass in Anbetracht all dieser Verpflichtungen, politischen Wirren und Unannehmlichkeiten verständlich wird, dass das Selbstverständnis des Malers im Verantwortungsbewusstsein des Museumsleiters aufging. Die Wissenschaftlichkeit, die sich in diesen Fällen nicht mittels Studium, sondern aus einer praktischen Erfahrung heraus entwickelte, wird letztlich durch die von einem Museumsdirektor erwarteten Entscheidungen und durch sein Handeln bestimmt, das sich im Auf- und Ausbau der Sammlung und in ihrer Präsentation ebenso wie in den restauratorischen Maßnahmen äußert. Interessant allerdings ist, dass man schon am Beginn des Jahrhunderts über die Besetzung des Galeriedirektors durch einen wissenschaftlich orientierten Kunstverständigen nachgedacht hat, das ganze Jahrhundert hindurch diesen Posten jedoch mit einem Maler besetzt hat.

- 1 Zit. nach Hermann Burg, *Einige Urkunden zur Geschichte der Gemäldegalerien im Anfang des XIX. Jahrhunderts*, in: Max Dvorák (Hg.), *Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege*, Bd. V, Wien 1911, Sp. 194–204, hier: Sp. 197f.
- 2 Siehe dazu *Die Wahl eines Galerie-Directors von ehemals*, von „--h.“, in: *Neue Freie Presse*. Morgenblatt, Nr. 5723, 3. August 1880, S. 1.
- 3 Weitere Bewerber waren u.a. Josef Rosa jun., Adam Braun, Josef Mansfeld und Josef Fischer. Die Beschreibung der Entwicklung des Auswahlverfahrens siehe in: *Presse* 1880 (Anm. 2), S. 2.
- 4 *It. Presse* 1880 (Anm. 2), S. 2.
- 5 Theodor von Frimmel, *Aufzeichnungen Fügers vom Juni 1806 bis zum Oktober 1818*, in: Ders. (Hg.), *Beilage der Blätter für Gemäldekunde*, III. Lieferung, Mai 1909, S. 92–112, hier: S. 93. Diesen Aufzeichnungen zufolge umfasste die Besoldung ein fixes Jahresgehalt von 2000 fl., eine „Zulage ad personam“ von 700 fl., das „Natural-Quartier im Belvedere“ sowie 20 Klafter jährlich an Brennholz. Die bei Eduard von Engerth, *Kunsthistorische Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichniss*, Bd. 1, Wien 1882 (und so auch bei 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, S. 484) notierte Ernennung Fügers zum Galeriedirektor am 16. Mai 1806 kann nicht bestätigt werden (Engerth 1882, S. LXXIV).
- 6 Schreiben von Füger an den Protektor der Akademie, Graf Cobenzl, vom 25. Juli 1806, teilweise zit. bei Burg 1911 (Anm. 1), Sp. 196.
- 7 Ebenda.
- 8 Frimmel 1909 (Anm. 5), S. 94.
- 9 Frimmel 1909 (Anm. 5). Ausgenommen ist das Jahr 1812, in dem es keinen Eintrag gab.
- 10 Frimmel 1909 (Anm. 5), S. 94.
- 11 Ebenda.
- 12 Gertrude Aurenhammer, *Geschichte des Belvederes seit dem Tode des Prinzen Eugen*, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 13. Jg., Nr. 57, 1969, S. 41–183, hier: S. 66f.
- 13 Engerth 1882 (Anm. 5), S. LXXV.
- 14 Frimmel 1909 (Anm. 5), S. 96.
- 15 Frimmel 1909 (Anm. 5), S. 99.
- 16 OeStA, HHStA, OKäA-B, Zl. 248/1813.
- 17 Zu den Vorgängen der Evakuierung von 1809 und den Umständen, mit denen Füger danach zu kämpfen hatte, siehe Lhotsky 1941–1945/II (Anm. 5), S. 515–522.
- 18 Paul Wescher, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1976, vor allem S. 117–121.
- 19 Zit. nach Engerth 1882 (Anm. 5), S. LXXVI.
- 20 Frimmel 1909 (Anm. 5), S. 102. Die nach dem Sturz Napoleons 1814 geführten Verhandlungen liefen auf einen Bildertausch hinaus. Das Vorhaben Fügers, mittels einer gezielten Liste die kaiserliche Sammlung mit Werken bedeutender französischer Maler aufzubessern, führte jedoch zu keinem Ziel. Siehe dazu Lhotsky 1941–1945/II (Anm. 5), S. 517–520.
- 21 Heinrich Schwarz, *Joseph Rosa und das Musée Napoléon*, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 12. Jg., Nr. 56, 1968, S. 7–14.
- 22 Siehe dazu die genauen Erörterungen bei Alice Hoppe-Harmoncourt, *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. 160–162.
- 23 OeStA, HHStA, OKäA-B, Zl. 1044/1811. Das „Weiße Kabinett“ befindet sich im Nordwestoktogen im ersten Stock.
- 24 Frimmel 1909 (Anm. 5), S. 106f.
- 25 „Empfang eines Decrets die Aufnahme eines Bildes von Joseph Abel in die Galerie betreffend, welches S. Majestät für die Galerie um den Preis von 800 Fl. in Bancozetteln (als der Cours zu 806 stand) gekauft, und bei dem Universal-

- Cameral-Zahlamt angewiesen haben. Es stellt den Eintritt des Dichters Klopstock im Elisio vor.“ Frimmel 1909 (Anm. 5), S. 103. – OeStA, HHSStA, OKäA-B, Zl. 2349/1810 und Zl. 24/1811.
- 26 „Aufnahme eines Bildes von Blumen von dem Maler Knapp, für die Gallerie um den Preis von 2000 fl. in Bancozetteln, aus dem Universal-Cameral-Zahlamt.“ Frimmel 1909 (Anm. 5), S. 103.
- 27 Frimmel 1909 (Anm. 5), S. 104.
- 28 Frimmel 1909 (Anm. 5), S. 104.
- 29 Lhotsky 1941–1945/II (Anm. 5), S. 488.
- 30 OeStA, HHSStA, OKäA-B, Zl. 1195/1813.
- 31 Frimmel 1909 (Anm. 5), S. 106.
- 32 Ebenda.
- 33 Ebenda.
- 34 Als Fügler zum Galeriedirektor ernannt worden war, hatte er ein eigenes Atelier gefordert. Dieses wurde nach seinem Wunsch vom Hofarchitekten Johann Aman im Direktorentrakt nahe dem heutigen Botanischen Garten errichtet (Frimmel 1909 [Anm. 5], S. 93). Füglers Atelier war Treffpunkt zahlreicher bedeutender Persönlichkeiten und wurde auch von Kaiser Franz I. mehrmals besucht. Es wurde auch von Füglers Nachfolgern Josef Rebell und Johann Peter Krafft als Atelier genutzt.
- 35 Der Abdruck des undatierten Manuskriptes mit dem Titel „Vorbericht“ findet sich in: Engerth 1882 (Anm. 5), S. LXXXIII–LXXXVIII.
- 36 Engerth 1882 (Anm. 5), S. LXXXV.
- 37 Engerth 1882 (Anm. 5), S. LXXXIII.
- 38 Den 7. Oktober 1816 „Empfang eines Decrets, zur Aufnahme des großen Gemäldes des Malers Peter Krafft, den Abschied des Landwehmannes von seiner Familie vorstellend. Für den Preis von 3000 fl. Wiener Währung und 320 fl. für den dazu gegebenen vergoldeten Zierrahmen bei dem k.k. Hof-Zahlamt angewiesen.“ Frimmel 1909 (Anm. 5), S. 110.
- 39 Frimmel 1909 (Anm. 5), S. 110f. Die *Allegorie auf die Segnungen des Friedens* wurde auf kaiserlichen Wunsch im Goldkabinett aufgehängt. Die *Hl. Maria Magdalena* und der *Hl. Johannes der Täufer* wurden um den Preis von 4500 fl. C.M. erworben (Frimmel 1909 [Anm. 5], S. 111).
- 40 Frimmel 1909 (Anm. 5), S. 111.
- 41 Siehe dazu Engerth 1882 (Anm. 5), S. LXXXf., sowie Lhotsky 1941–1945/II (Anm. 5), S. 510.
- 42 Zur Rückholung der Bilder aus Paris siehe Schwarz 1968 (Anm. 21). Die in Frankreich verbliebenen Bilder sind aufgelistet in: Engerth 1882 (Anm. 5), S. LXXVIII–LXXX.
- 43 OeStA, HHSStA, OKäA-B, 38b, 39/1824.
- 44 OeStA, HHSStA, OKäA-B, Zl. 63/1823. Am 21. Dezember 1824 wurde Sigmund von Perger von Franz I. zum Zweiten Kustos ernannt (Lhotsky 1941–1945/II [Anm. 5], S. 486).
- 45 Hoppe-Harmoncourt 2001 (Anm. 22), S. 169f.
- 46 OeStA, HHSStA, OKäA-B, Zl. 1586/1818. – OeStA, HHSStA, OKäA-B, Zl. 1805/1818.
- 47 OeStA, HHSStA, OKäA-B, Zl. 412/1819.
- 48 Katharina Schoeller, *Von der Sommerresidenz zur kaiserlichen Gemäldegalerie. Das Belvedere in den Jahren 1752–1891*, in: Dies./Agnès Husslein-Arco (Hgg.), *Das Belvedere. Genese eines Museums*, Wien 2011, S. 151–163, S. 159.
- 49 Frimmel 1909 (Anm. 5), Eintrag vom 13. Oktober 1818, S. 112.
- 50 Frimmel 1909 (Anm. 5), Eintrag vom 3. April 1818, S. 112.
- 51 OeStA, HHSStA, HBA, Zl. 317/1817; Aurenhammer 1969 (Anm. 12), S. 70f.; Schoeller 2011 (Anm. 48), S. 158.
- 52 Schwarz 1968 (Anm. 21).
- 53 Lhotsky 1941–1945/II (Anm. 5), S. 510.
- 54 Fügler notierte dazu in seinem Fragment des Sammlungsführers: „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 andern eingetheilt, mit welcher sie am meisten übereinstimmen.“ Zit. nach Engerth 1882 (Anm. 5), S. LXXXV. Dieses „Patchwork-Verfahren“, das zum Teil tatsächlich mehr ästhetische als wissenschaftliche Kriterien erfüllte, war vermutlich der Auslöser für Rosas Kritik.
- 55 OeStA, HHSStA, OKäA-B, Zl. 920/1821.
- 56 Kaiser Franz I. beschrieb auf seiner Reise durch Italien in diesem Tagebuch seinen Tagesablauf und die Reiseroute und hielt landschaftliche Besonderheiten als Zeichnung fest. Das Reisetagebuch wurde von Thomas Kuster transkribiert und kommentiert in *Das italienische Reisetagebuch Kaiser Franz' I. von Österreich aus dem Jahre 1819. Eine kritische Edition*, Münster 2010.
- 57 Zit. nach Kuster 2010 (Anm. 56), S. 162.
- 58 Kuster 2010 (Anm. 56), S. 176. Die Wiener Zeitung berichtete wenige Tage später, Rebell habe eine „effectvolle Landschaft von Tivoli“ präsentiert (Wiener Zeitung, 1819, Nr. 119, 26. Mai 1819).
- 59 OeStA, HHSStA, OKäA-B, 54/1820. Als Bezahlung forderte der Maler seinen üblichen Preis: „[...] das Stück zu 80 Louis d'or, wie selbe von allen Fremden in Rom mir bezahlt werden, und so auch an S. M. den König von Bayern ablieferte.“ (zit. nach Michael Krapp/Almut Krapp, *Der Wille des Kaisers: Vier neapolitanische Ansichten von Joseph Rebell für Franz I. von Österreich*, in: Gerd-Helge Vogel (Hg.), *Die Kunst als Spiegel des Lebens. Romantik und Realismus. Festschrift für Hannelore Gärtner*, Greifswald 1999, S. 113–128, hier: S. 116).
- 60 OeStA, HHSStA, OKäA-B, Z. 1041/1819.
- 61 Außerdem sei ihm „die Oberleitung der akademischen Schüler der Landschafts Malerey, und der Landschaftszeichnung“ zu übertragen. Die Entschließung Franz' I. vom 6. November 1819 ist als Abschrift einem Brief an Metternich vom 16. Juni 1824 beigelegt (AdA, Metternich-Registatur 1823, Nr. 5).
- 62 Damit war Metternich mit Josef von Sonnenfels einer Meinung. Dieser hatte schon am Beginn des Jahrhunderts, als es um die Besetzung des Direktorsposten nach dem Tod von Josef Rosa d.Ä. ging, ähnliche Argumente gegen einen Maler

- und für einen Kunstsachverständigen niedergelegt. Siehe dazu Burg 1911 (Anm. 1), speziell Sp. 195–198.
- 63 Vortrag des Kurators Metternich vom 26. Jänner 1823, AdA, Metternich-Registratur 1823, Nr. 5.
- 64 Vortrag des Kurators Metternich vom April 1820, AdA, VA 1820, fol. 673–676.
- 65 Zu Ratakowsky siehe Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Bd. 25/1868, S. 9f.
- 66 Vortrag des Kurators Metternich vom April 1820, AdA, VA 1820, fol. 673–676.
- 67 Vortrag des Kurators Metternich vom 26. Jänner 1823, AdA, Metternich-Registratur 1823, Nr. 5.
- 68 Zu Giuseppe Tambroni siehe: Stella Rudolph, *Giuseppe Tambroni e lo stato delle belle arti in Roma nel 1814*, Rom 1982.
- 69 U.a. Brief von Metternich an Franz I. vom 11. März 1824, AdA, VA 1824, Nr. 208.
- 70 Eigenhändige Notiz von Franz I. vom 19. Juni 1824 auf dem Vortrag des Kurators Metternich vom 26. Jänner 1823, AdA, Metternich-Registratur 1823, Nr. 5.
- 71 „Abschrift Seiner a.h. Entschliessung auf den Vortrag des Oberstkämmerer-Amtes vom 6ten November 1819“ (mit aktualisiertem Datum: Prag, 16. Juni 1824), AdA, Metternich-Registratur, Nr. 5.
- 72 AdA, Metternich-Registratur 1824, Nr. 29.
- 73 Das Dekret für seine Funktionen wurde ihm am 20. November 1824 verliehen. AdA, VA 1825, Nr. 31.
- 74 OeStA, HHStA, OKäA-B, Zl. 768/1825.
- 75 Ebenda.
- 76 Siehe dazu Hoppe-Harmoncourt 2001 (Anm. 22), S. 181–187.
- 77 Hoppe-Harmoncourt 2001 (Anm. 22), S. 180; Bettina Urban/Manuela Rechberger, *Die Anfänge der Restaurierwerkstätten im Belvedere 1781–1891. Entwicklung der Örtlichkeiten der diversen Restaurierwerkstätten, Entstehung des Berufs RestauratorIn*, in: Katharina Schoeller/Agnes Husslein-Arco (Hgg.), *Das Belvedere. Genese eines Museums*, Wien 2011, S. 139–147, hier: S. 141 und Abb. 2 und 3.
- 78 OeStA, HHStA, OKäA-B, Zl. 768/1825.
- 79 Ebenda.
- 80 OeStA, HHStA, OKäA-B, Zl. 848/1824, Bewerbungsschreiben von Karl Ruß für die Stelle des Galeriedirektors vom 25. März 1821.
- 81 OeStA, HHStA, OKäA-B, Zl. 1345/1825. Zu den Umständen, die dieser Beschwerde vorangegangen waren, siehe Krapf/Krapf 1999 (Anm. 59), S. 123.
- 82 Krapf/Krapf 1999 (Anm. 59), S. 123.
- 83 Eduard Melly, *Karl Russ. Umriss eines Künstlerlebens*, Wien 1844 (ebenso abgedruckt in: Sonntags-Blätter, 3. Jg., 1844, Nr. 30 (28. Juli 1844), Beilage, S. 1–23, hier: S. 20).
- 84 Zu Ruß siehe *Österreichische Pöcille des Custoden der großen Gemälde Gallerie am Belvedere zu Wien, Carl Ruß*, in: [Hormayr's] Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst, 10. Jg., Nr. 96 und 97, 11. und 13. August 1819, S. 381–386.
- 85 Zu Perger siehe [Hormayr's] Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst, 12. Jg., Nr. 49, 23. April 1821, S. 195f.
- 86 Zu Josef Rebell siehe: Hertha Lischke, *Joseph Rebell (1787–1828). Leben und Werk*, Diss. (unpubliziert), Innsbruck 1956.
- 87 *Erinnerung an Rebell*, in: [Hormayr's] Neues Archiv für Geschichte, Staatenkunde, Literatur und Kunst, 1. Jg. (XX. als Fortsetzung), Nr. 30, 13. April 1829, S. 233–238, hier: S. 235.
- 88 Zit. nach Marianne Frodl-Schneemann, *Johann Peter Krafft 1780–1856. Monographie und Verzeichnis der Gemälde*, Wien/München 1984, S. 175.
- 89 Zit. nach ebenda.
- 90 „Numerischer Ausweis sämmtlicher in der Gallerie des k.k. Lustschlosses Belvedere unter Verwahrung des Herrn Directors Peter Krafft befindlicher Gemälde [...]“, beiliegend: OeStA, HHStA, OKäA-B, 293/44, Zl. 359/1834.
- 91 Albrecht Krafft, *Verzeichnis der Kais. Kön. Gemälde-Gallerie im Belvedere zu Wien*, Wien 1837, S. IVf.
- 92 Krafft 1837 (Anm. 91), S. V.
- 93 Krafft 1837 (Anm. 91), S. XIV.
- 94 Krafft 1837 (Anm. 91), S. XIII.
- 95 Krafft 1837 (Anm. 91), S. 290. Albrecht Krafft, der Sohn des Galeriedirektors Johann Peter Krafft, war k.k. Scriptor an der Hofbibliothek und n.ö. Landrechtsdolmetsch für die orientalischen Sprachen, wie aus dem Galerieverzeichnis des Jahres 1845 hervorgeht (Krafft 1845 [Anm. 91], S. 1).
- 96 Krafft 1837 (Anm. 91), S. 290.
- 97 OeStA, HHStA, OKäA-B, 44, Zl. 763/1839.
- 98 Als Beispiele seien genannt: Kunst-Blatt, 1834, Nr. 38, S. 150f.; Theaterzeitung, 1835, Nr. 77, S. 305f.; Wiener Zeitschrift, 1837, Nr. 114–116, S. 1151f., 1160 und 1165f.; Der Humorist („Eine Stunde im Belvedere“), 1840, Nr. 257–260, S. 1054, 1058, 1065 und 1070.
- 99 Franz Graeffter/Johann Jakob Heinrich Czikan (Hgg.), *Oesterreichische National-Encyclopädie, oder alphabetische Darlegung der wissenschaftlichsten Eigenthümlichkeiten des österreichischen Kaiserthums in Rücksicht auf Natur, Leben und Institutionen, Industrie und Commerz, etc.*, Bd. 1, 1835, S. 300.
- 100 OeStA, HHStA, OKäA-B, 309/44, Zl. 1795/1836.
- 101 Zur Ausbildung an der kaiserlichen Akademie, speziell im Bereich der Landschaftsmalerei, siehe Sabine Grabner, *Die kaiserliche Gemäldegalerie von den Napoleonischen Kriegen bis zum Revolutionsjahr 1848*, in: Katharina Schoeller/Agnes Husslein-Arco (Hgg.), *Das Belvedere. Genese eines Museums*, Wien 2011, S. 93–107, hier: S. 99f.
- 102 OeStA, HHStA, OKäA-B, Zl. 649/1820.
- 103 OeStA, HHStA, OKäA-B, 309/44, Zl. 1191/1836.
- 104 OeStA, HHStA, OKäA-B, 309/44, Zl. 1191/1836.
- 105 „Das I. Zimmer, dessen Decke und Wände in fresco gemalt sind, hat die Bestimmung eines Arbeitszimmers für die in der k.k. Gallerie copirenden Künstler“ (Krafft 1837 [Anm. 91], S. XV).
- 106 OeStA, HHStA, OKäA-B, 309/44, Zl. 1795/1836.
- 107 Aurenhammer 1969 (Anm. 12), S. 81.
- 108 Aurenhammer 1969 (Anm. 12), S. 82.
- 109 Aurenhammer 1969 (Anm. 12), S. 81.



ΑΒΙΟΥ

The Kaiserlich Königliche Gemäldegalerie in Vienna seen from an International Perspective

1780 – 1855 – 1891: ITS ARCHITECTURAL SETTING AND
MUSEOLOGICAL EMBEDDING*

Fig. 1
Julius Victor Berger, Habsburg
emperors as patrons of the arts,
Detail: Maximilian I with Dürer.
Vienna, KHM, ceiling painting
of room XIX, 1891

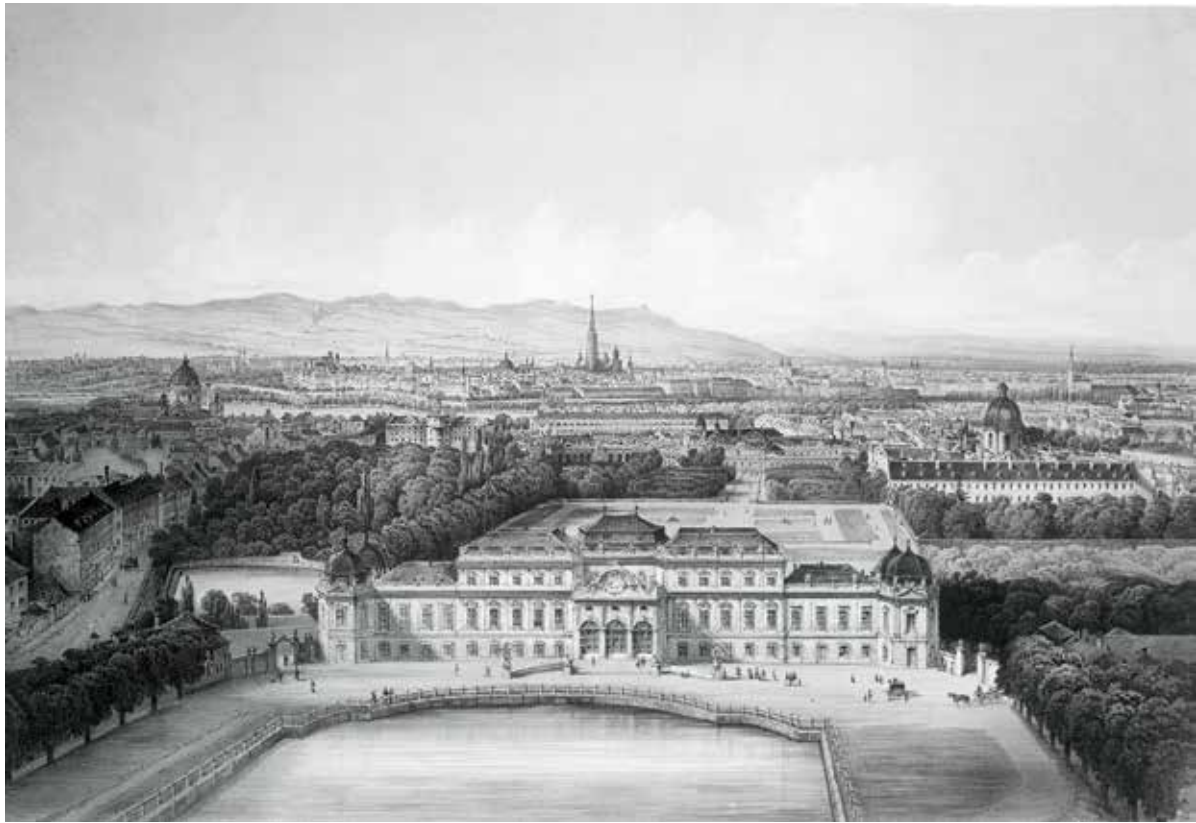
When viewed from an international perspective, the history of the *Gemäldegalerie* of the Habsburg dynasty since the late eighteenth century displays a number of exceptional characteristics. (*Fig. 2*) From being extremely progressive in 1780, the gallery gradually lost its exemplary status after 1815 – at least in terms of its location and its museological situation – as compared with galleries in places like Berlin, Dresden, Munich, and London. A turn in the gallery's fortune took place after 1858 with the planning and construction of the *Ringstrasse*.¹ It is true that it made up for lost ground in terms of modernization, but the result – the new museum building designed by Gottfried Semper and Carl von Hasenauer – ensured that it reverted once more to being something of an anomaly in the European museum landscape of the second half of the nineteenth century. (*Fig. 3*)

This was the case in at least two respects. In the first place, while elsewhere the general trend was towards greater specialization, the Viennese painting gallery was made part of a complex of two museums, which together continued to embrace the entire spectrum of art history and natural history departments. Secondly, whereas in the rest of Europe the newly built museums had gained independence from the traditional seat of power, namely the palace, the Viennese museums had their constituent parts moulded by the urban planners into a single unit with the *Hofburg*, known as the '*Kaiserforum*'.

In this paper I should like to examine from an international perspective² the extent to which the *K. K. Gemäldegalerie* remained an exception to the rule, and what factors could have played a role in this. In doing so I don't intend to enter the gallery, but rather to make a tour around it to investigate its siting. Let us take as our reference point the year 1855 and see if the characteristics of the gallery in that period already tell us something about the new *Hofmuseum* designed and built between 1867 and 1891 in terms of the encyclopedic character of the collection in which the painting gallery was embedded,³ and of the dynastic character of its location, the *Kaiserforum*.

A British traveller in 1855

A hypothetical art expert – an Englishman, for the sake of argument (*Fig. 4*) – undertaking a tour of Europe in 1855 would have visited Berlin, Dresden and Munich, towns where, since 1825, five new royal museums had sprung up. He would deliberately have chosen to travel by train,⁴ and to go in September of that year, because two of the museums would just have opened their doors to the public: in Berlin, Friedrich August Stüler's *Neues Museum* (built, 1841–55/59, as a complement to Karl Friedrich Schinkel's *Königliches Museum* of 1822–30, henceforth referred to as the *Altes Museum*); and in Dresden, Gottfried Semper's *Neues Königliches Museum* (1847–55).



**Aus urheberrechtlichen Gründen darf die Abbildung
an dieser Stelle nicht gezeigt werden.**

Fig. 2

Panorama of the Oberes and Unteres Belvedere from the south, with the fortified city in the background. Lithograph, before 1850. Vienna, ÖNB, 11.532C

Fig. 3

Gottfried Semper/Karl von Hasenauer, Grundzüge einer Anlage bezweckend die Verbindung der Hofburg mit den k.k. Museen in Wien (Design for connection between the Hofburg and the Imperial and Royal Museums in Vienna), pencil drawing, 1869

Fig. 4

English travellers consulting Baedeker or Murray. Coloured lithograph, 1852

Aus urheberrechtlichen Gründen darf die Abbildung an dieser Stelle nicht gezeigt werden.

Fig. 5
Karl Friedrich Schinkel, View of the Lustgarten in Berlin with Royal Palace (right), Cathedral, Museum (left) and Arsenal (front left). Drawing, 1823. Berlin/Kupferstichkabinett

From Dresden our British tourist would then have travelled to Munich to view Leo von Klenze's pioneering work, the *Glyptothek* (1816–30) and the *Pinakothek* (1826–36). He would also have heard of Klenze's *New Hermitage* in St Petersburg (1839–52), but viewing it would have been too ambitious for a single tour – the more so because his final destination would have been Vienna.

In the case of these German projects, all pre-1855, he would be confronted with modern urban development projects, which reflected the new demands of bourgeois society. Within these projects the new museum buildings were all allocated important sites, more or less separate from the palace as the traditional seat of power.⁵ (*Fig. 5*) Of course, the situation varied according to the state involved: whereas in Berlin, Dresden⁶ and Munich clusters of museums arose relatively independently of the palaces, entering the public domain instead, in St Petersburg (to Klenze's rage) the museum had to be built on to the Hermitage. This imperial museum thus displayed a certain resemblance to that of Vienna. London, by contrast, was a very different story, due to the parliamentary form of government already in place in Great Britain. The National Gallery (William Wilkins, 1833–38) was built entirely on a citizen initiative and was situated in the city centre, on Trafalgar Square, to make it easily accessible to the public.⁷

His own experience in London and his museum tour through Germany would mean that our British traveller would now be familiar with recently built and usually centrally located galleries and museums. However, when he arrived in Vienna in 1855 to visit the *Kaiserlich Königliche Gemäldegalerie*, he would have had to go out of the town centre to reach it, at a location which ought, as he understood it, to have become unusual for the housing of a national or imperial collection. (*Fig. 6*) And what he encountered there would have been equally striking: an early eighteenth-century baroque country estate in the form of a long, sloping park, closed off on its two short sides by, respectively, an encyclopedic museum and a picture gallery. Even so, a great number of visitors did manage to find their way to it despite its decentralized location – a development that was facilitated

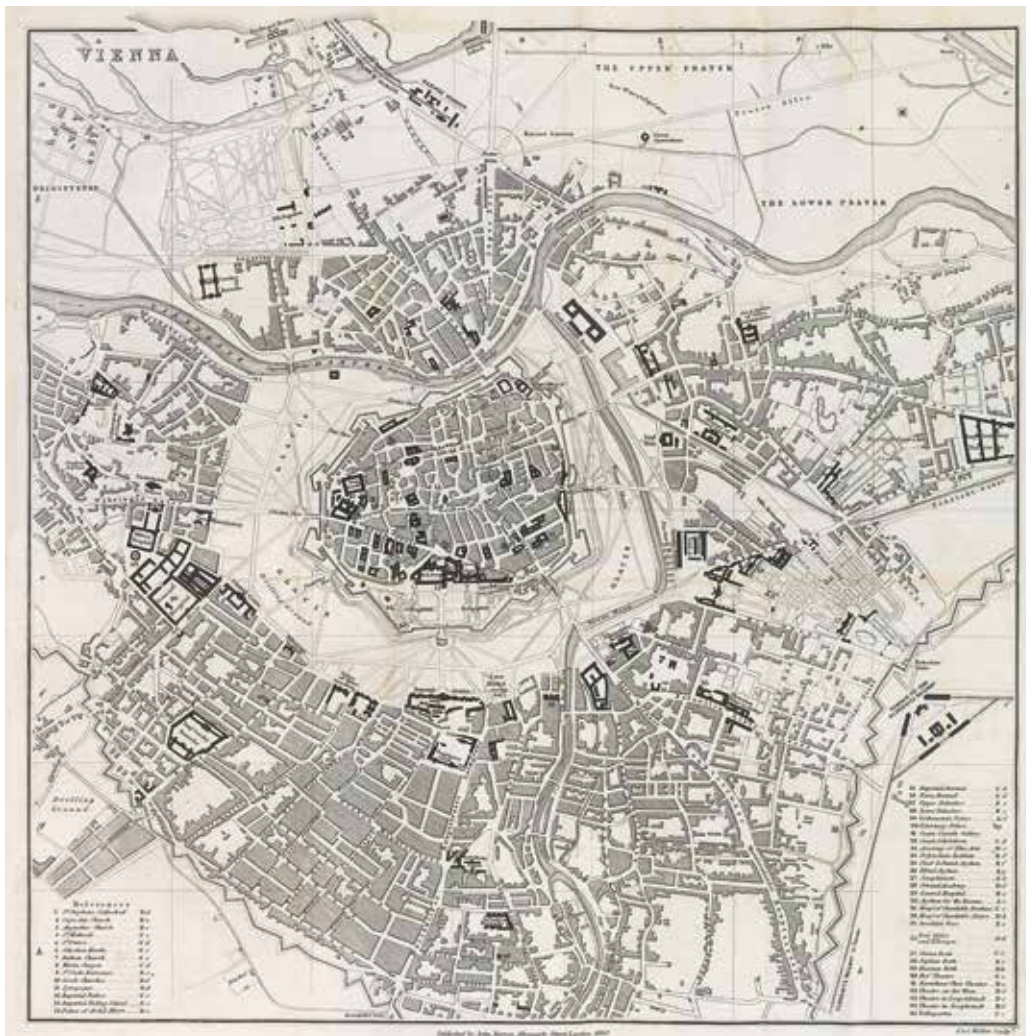


Fig. 6
Map of Vienna, 1850, from:
*A Handbook for Travellers in
Southern Germany [...]*, 6th edition.
London: John Murray 1851



Fig. 7
Rudolf von Alt, *The Gloggnitzer
(right) and Brucker (left) railway
stations near the Belvedere, on either
side of an office building with a
restaurant. Baedeker and Murray
recommended this place to museum
visitors for lunch. Watercolour,
c. 1860. Vienna, ÖNB,
Inv.no. D 16.735-B*

by the two railway lines, which by c. 1850 brought travellers from especially the southern part of the empire almost to the main entrance to the park and the gallery in the *Oberes Belvedere*.⁸ (Fig. 7) The encyclopedic museum in the *Unteres Belvedere*, which was situated on the *Rennweg*, was a particular attraction however. There the visitors would have seen Egyptian sculpture and other antiquities, suits of armour, ethnographic objects and curiosities of all sorts, which had been gradually assembled – as the printed guide explained – since the former Schloss Ambras *Kunstkammer* had been installed there in 1814–16.⁹ They were interesting exhibits in themselves, but probably not what our British visitor had come to see, accustomed as he was to the collections of the British Museum. His destination would have been the gallery of paintings, which he would already have spotted at the top of the park, and whose opulence would not have disappointed him: the National Gallery in London (set up at great effort only a few decades before) bore no comparison with this collection.¹⁰

Changes in the perception of the gallery and the park since c. 1780

In a number of respects, it was still possible for visitors in 1855 to imagine how at the time of its reorganization in 1780 the Vienna gallery had been one of the most progressive galleries in Europe: quite apart from its overwhelming riches, clear, instructive classification and easy access it would still have been appealing, particularly in view of a number of modern features that had been introduced by 1855.¹¹ Its location was a different story altogether, as was the museological context in which the gallery had ended up. In the 1770s, when the paintings were moved from the gloomy *Hofburg* development to the *Belvedere* country estate, they were also seen as having been ‘liberated’ from the curiosities which had previously formed part of the gallery. Their setting in the natural environment of the park and its surrounding countryside was thought ideal in that enlightened epoch: its praises were sung by Christian von Mechel who deemed it to be an ideal union between art and nature: “Every window of this exquisite building reveals a delightful landscape, a new nature painting to our gaze.”¹²

A royal or imperial gallery on a country estate – in the German-speaking territories this was a tradition which could be traced back to the beginning of the eighteenth century, when German sovereigns would, by preference, set up a gallery in or adjoining their summer palaces. It belonged to the tradition of *Schloss Salzdahlum* between Wolfenbüttel and Braunschweig (1687–1715) or *Schloss Schleißheim* near Munich (c. 1715–26) and also to the first freestanding gallery in Potsdam near Berlin (1755–64).¹³ A stroll through the garden combined with the delights of art gave respite from the demands of court life in the city. Moving the *Bildergalerie* to the *Belvedere* towards 1780 to some extent fitted in with this trend, with the important difference that park and mansion had already lost their original residential function and were now opened to a wider public, comprising artists, art-lovers and any interested citizens.

By around 1855, however, the rustic setting had become unusual: in the eyes of our Englishman such a location among verdant greenery was an appropriate setting for a private nobleman, but not for the collection of a monarch. By that time, the rightful place for a public gallery was in, or near, the town centre. The vicinity of the encyclopedic complex of cabinets in the *Unteres Belvedere* would probably have come across as even more singular.¹⁴ With its suits of armour, antiquities, ethnographic objects and other curiosities, these exhibits acted as a sort of introduction to the gallery of paintings from one end, or if you entered from the other end, they functioned as an unusual added bonus. The gradual relocation of these collections to this site after 1814 had inevitably placed the picture gallery in a different context, which begs the question as to whether the visitors of 1855 saw the paintings in a different light than those of 1780. In more



than one regard we get the impression that the Belvedere complex had become historicized – a process by which the collections on display were given the function of a dynastic museum.

Whereas it was lauded as long ago as the Mechel epoch for the links it evoked with its builder Prince Eugene of Savoy, for instance with a presentation of battles in the *Unteres Belvedere*,¹⁵ in this new era the whole development was being in a certain sense ‘museumified’. This can be witnessed in around 1850 when the gallery’s director Peter Krafft had the fountains, gates and buildings restored to their original Baroque style dating back to the time of its heroic patron.¹⁶ And whereas in 1780 the two galleries in the *Oberes* and *Unteres Belvedere* already recalled the patronage of many generations of Hapsburgs, after 1815 this was intensified by the transfer of the former Ambras *Kunstammer* with its many suits of armour, portraits and genealogical trees of ancestors testifying to the greater glory of the Hapsburg dynasty. These tangible objects may have appealed more to people’s imaginations than mere paintings of battles, the more so because the Ambras collection had been evacuated in 1805 after the loss of Tyrol to Bavaria, and saved three times from confiscation by the French. Due to its history this *Kunstammer* had inevitably become a memorial in the form of a museum, and this probably explained in part its great appeal to a wide public.¹⁷ (Fig. 8)

Fig. 8
Carl Goebel, ‘Second Armoury Room’,
watercolour 1875. On the right: the armour of
Emperor Ferdinand I (Augsburg 1526).
Vienna, Belvedere, Inv.no. 2802

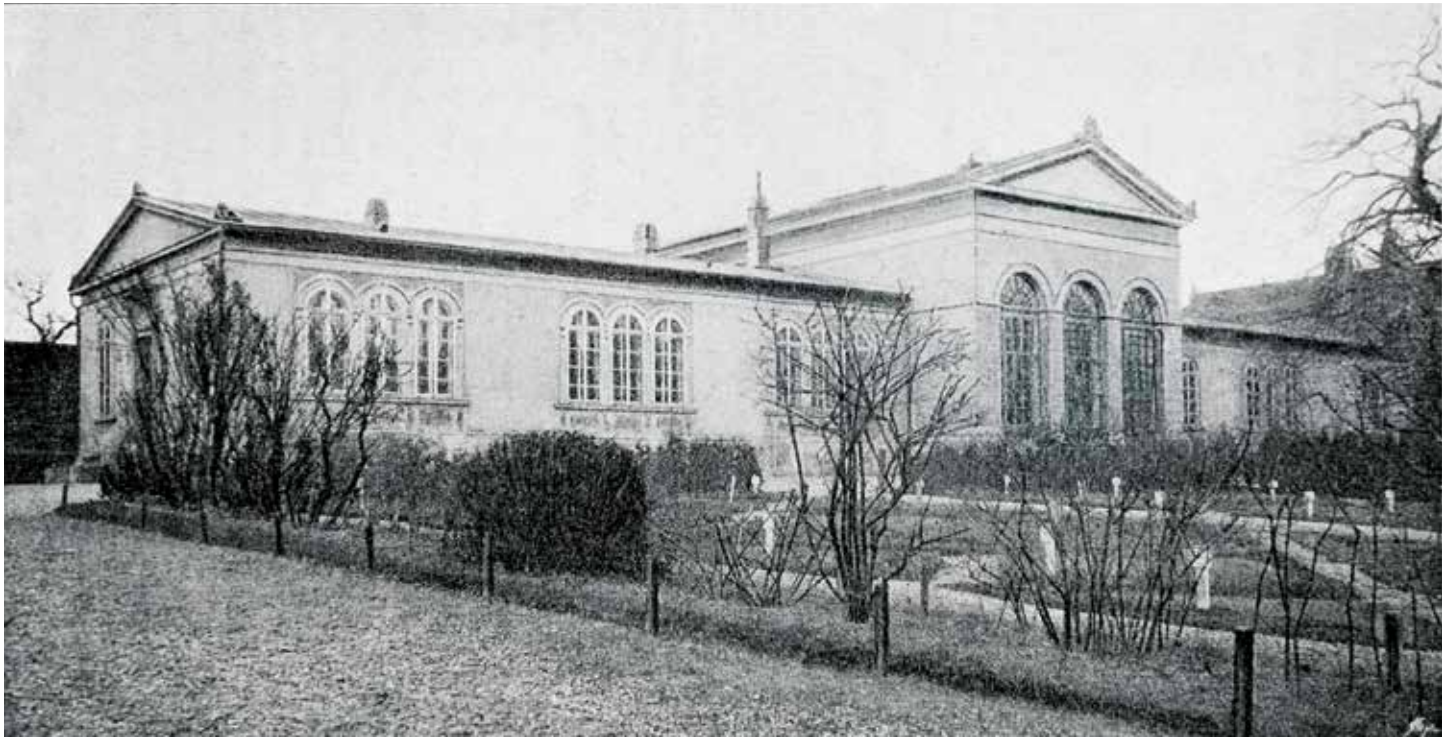
But in addition to this, the different exhibits that had been added to the collection in the following years also referred to the achievements of the Hapsburg dynasty. For instance, there was the *Sammlung Kraushaar*, a collection of portraits, maps and atlases illustrating Austria's history from 1454–1705, set up under the name 'Maximilian library', because it also contained a charter and a portrait of Maximilian I in his youth.¹⁸ What would, after all, have still been called a *Kunstkammer* a few decades earlier had, by 1855, become more of a historical museum displaying the achievements of the dynasty, intended for and actually visited by a broad public, including children.¹⁹

Temporary solution or precursor?

This was how the Belvedere development, unlike museums in the German states of around 1815, had gradually been given a dynastic and encyclopedic boost – begging the question: should we see this as a precursor of the same two qualities which would later be the hallmarks of the new *Hofmuseum* on the *Kaiserforum*? Or to put it another way, did this development stem from merely practical considerations, amounting in fact to a "Notlösung", as some authors suggest?²⁰ Or was something more structural taking place – a deliberate choice to combine these differing sorts of collections, including the picture gallery, specifically on this site? The latter explanation seems more likely, for there were even plans for a further extension. In my view the concept of the dynastic total museum of the *Ringstrasse* was already in statu nascendi at the Belvedere, although practical factors probably played a role here too.

Seen from the perspective of the court authorities, transporting the Ambras collection to this country estate was a logical step. Where else could these suits of armour and valuable curiosities be shown to an ever-increasing public? There was no convenient place in the *Hofburg* and it would have been difficult to find space for the construction of new buildings inside the town walls. The Belvedere was already in use as a museum, with its painting gallery which drew visitors from home and abroad. So opting for this location for the Ambras collection must have been a foregone conclusion.

Even though pragmatism may have played a role in the choice of location, however, it does not mean that we are dealing with a "Notlösung" here. That is attested to by several plans that were launched by the Cabinet of coins and antiquities, situated in the *Augustinergang* of the *Hofburg* – the department which the Ambras collection fell under. There is an unimplemented proposal dating from 1816 to move this cabinet in its entirety from its cramped quarters to the *Unteres Belvedere*.²¹ Another plan, launched by the curator Josef Ritter von Arneth in 1833, was more selective and betrays a more specific motive. Arneth proposed to leave the coins, cameos and "Preziosen" in the *Burg* as these were important for specialists, but to accommodate all the other more popular art collections in the *Unteres Belvedere*. As Lhotsky put it, Arneth's aim in relocating the art collections to the Belvedere was to make them more accessible, prompted as he was by a belief that works of art were a '*Mittel des Unterrichtes und der Bildung*'.²² The proposal moreover affected not only the art, but also the natural history collections. This was incidentally not the first such attempt: there is even a design drawing for a museum of natural history, dating presumably from around 1820, and intended to be sited in the *Kammergarten*, next to the *Unteres Belvedere*. Because it was common practice everywhere to include ethnology under natural history,²³ it would seem not improbable that this museum design was also intended for the ethnographic objects, which were the spoils of the expedition to the Portuguese colony of Brazil ordered by Emperor Franz II (I) in 1817 on the occasion of his daughter Maria Leopoldine's marriage to the Portuguese heir to the throne, Dom Pedro. It was during these years after all that a search was being conducted for suitable premises to display this rapidly growing collection.²⁴



However this may be, none of these plans do suggest that we are dealing with a *Notlösung* or temporary solution due to lack of space, but with a deliberate choice for this particular location where, according to its director Anton Steinbüchel, the Ambras collection had already proved the “public’s favourite”, attracting five or six hundred visitors a week.²⁵ That the proposed move to the Belvedere was in part carried out, can be concluded from the fact that in 1821 a start was made on moving ethnographic objects,²⁶ and in around 1840 parts of the collection of antiquities to the *Unteres Belvedere*, including the sculptures of the ‘Theseus’ temple in the *Volksgarten*.²⁷ The same occurred with the Egyptian antiquities, which till 1836 had shared premises in the *Johannesgasse* with the *Brasilianisches Museum*.²⁸

Unfortunately the natural history collections mentioned in Arneth’s plan were ignored by the historians who were only interested in the art collections. In this connection however they should be looked at, because there was a great deal of activity going on at that time next door in the university botanical gardens that bordered on the Belvedere. (Fig. 9) Building had begun here in 1843 on a museum to house the botanical collection of the *K. K. Hof-Naturalienkabinett*, including the many plants from the *Brasilianisches Museum*, which means that these too, like the archaeological and ethnological collections just mentioned, were moved to the *Rennweg*.²⁹

Although the Belvedere complex developed in this way partly due to practical circumstances, we can perhaps discern here the features that would later define the new *Kunsthistorisches Hofmuseum* – the emphasis on the dynastic, and the combining of all the art-historical collections with the painting gallery embedded in it as one department among several.

Where did this unusual syndrome – as one might almost call it – come from, and what factors played a role in this phenomenon for which there had been increasing evidence from the early nineteenth century onwards? Did the founding since roughly 1805 of numerous *Nationalmuseen* and *Landesmuseen* have an influence on the policy regarding mu-

Fig. 9

The museum in the Botanical Garden of the University, next to the Belvedere, built 1843–44. Photograph from: Fritsch 1894, Teylers Museum Haarlem

seums as pursued in Vienna?³⁰ These questions should be viewed in the context of the peculiar constitutional history of Austria, which displays ever more conflict between the centre of power and the 'periphery' during this period. Due to its complexity this question is beyond the scope of this article and deserves separate study. I will therefore only touch tentatively on some aspects.

Enquiry into a syndrome 1: the Hapsburg Länder

As I have shown above, Vienna was slow off the mark in developing museums compared with the German states. From today's point of view we would expect that the new building works in Vienna would have been fostered by this realization. Especially in the earlier writings about the history of the *Kunsthistorisches Museum* however reference is made not to activities abroad but to the situation in the Austrian-Hungarian monarchy itself. According to Alphons Lhotsky, the museums which had already been founded in the first decades of the nineteenth century in most of the parts of the empire formed one of the most important stimuli for the court and the city of Vienna to undertake new internal museum developments.³¹ One might deduce from this that internal competition weighed more heavily than that from outside. This sounds not improbable, because with these new internal museum developments patriotism played a considerable role, finding its expression for instance in the claims some of the *Länder* had begun to make on archaeological finds in their own regions, and in the growing tendency among the aristocracy to donate their art or other collections to their native land. This was the *Länder's* response to the automatism by which since at least the mid-eighteenth century the most valuable collection items were transferred to Vienna.³² Moreover in some instances, these museums, which were built up in an encyclopedic fashion, aspired not only to provide a distinct local accent but also to collect work of international significance. The aim was to compare one's own flora, fauna and archaeological finds with those from elsewhere, and the same applied to the arts and objects of antiquity.³³ With the arts the national criterion could also lie in the origins of the collector instead of that of the art collected. This for instance was the case with the Viennese Esterházy collection, where Italian, Spanish and Netherlands masterpieces were sold to Hungary, the collector's native land.³⁴ Correspondingly in the case of the Tyrolean *Stände* a dominant factor was the wish to get back the *Ambraser Sammlung* that had been moved to Vienna, even though this collection did not actually contain any 'Tirolensia'.³⁵

In brief then, the founding of these museums could have formed a threat to 'Vienna', and yet we get the impression that Franz I initially embraced the founding of museums in the *Länder*, as did the heir to the throne, Ferdinand (Innsbruck) and the archdukes Joseph (Pest) and Johann (Graz).³⁶ Whether that was still the case after 1848 is not certain. It is a known fact that the relations between the central authorities and the *Länder* were subject to major changes in this period. The museum policies implemented by both parties should not therefore be studied in isolation but in relation to each other and in the context of nineteenth century constitutional developments – something that has regrettably occurred all too little up till now.

It is doubtful whether the wide scope of these local museums bore any relation to the equally generous composition of the imperial collections in Vienna – for instance, through having roots in a similar tradition. The *Nationalmuseen* and the *Landesmuseen* were generally encyclopedic in contents, but their backgrounds were different. They did not originate as the imperial collections did in an older, royal *Kunstkammer* tradition, but in the eighteenth-century optimism of the Enlightenment and they were often related to societies of the aristocracy or the bourgeoisie, who documented, studied and encouraged the countryside, crafts, agriculture, arts and literature of their region.³⁷

Aus urheberrechtlichen Gründen darf die Abbildung an dieser Stelle nicht gezeigt werden.

Nonetheless this sort of faith in progress and patriotism was also present in imperial circles. One can see it in Joseph II for instance, and in the man appointed by him in 1779 to rearrange the *Gemäldegalerie*, Christian von Mechel from Switzerland.³⁸ In this light Mechel's German section on the second floor, which has so often been a subject of debate, suddenly takes on the traits of a *Nationalmuseum* before the term existed. Possibly this may explain why this aspect of his German nationalist redesign enjoyed little appreciation in Viennese court circles. As Kugler put it: "[...] the great, public imperial collections didn't amount to a *Nationalmuseum*. They established an identity with the dynasty and not with the people or the nation."³⁹ In the Hapsburg state with its variety of peoples, which was dominated by the German-speaking sector of the population, a German *Nationalmuseum* would have been inappropriate.

Enquiry into a syndrome 2: from Berlin to Vienna

It must be admitted however that there are cases elsewhere in the Europe of around 1855 of painting galleries being incorporated into a museum with a broader composition. But these were situations that dated from the eighteenth century and which still prevailed, like for instance the *Hermitage* in St Petersburg, the *Uffizi* in Florence, or the *Museo Borbonico* in Naples where antiquities of all sorts belonged to their stocks.⁴⁰ The typical feature of Vienna on the other hand was that what was involved here was not the survival of, but rather a reversion to an embedding of the painting gallery. Something similar was also true of the architectural location. There definitely were some museums elsewhere in the second half of the nineteenth century that were directly linked to power centres; there too however it was a matter of a relation that had originated at an earlier stage and which was still maintained, as in the case of the Vatican.⁴¹ The situation in Vienna was quite different because there it was deliberately planned and repeated over again.

Fig. 10

View of Friedrich August Stüler's (New) Museum, connected to Karl Friedrich Schinkel's (Old) Museum. Coloured engraving after Albert Henry Payne, c. 1855

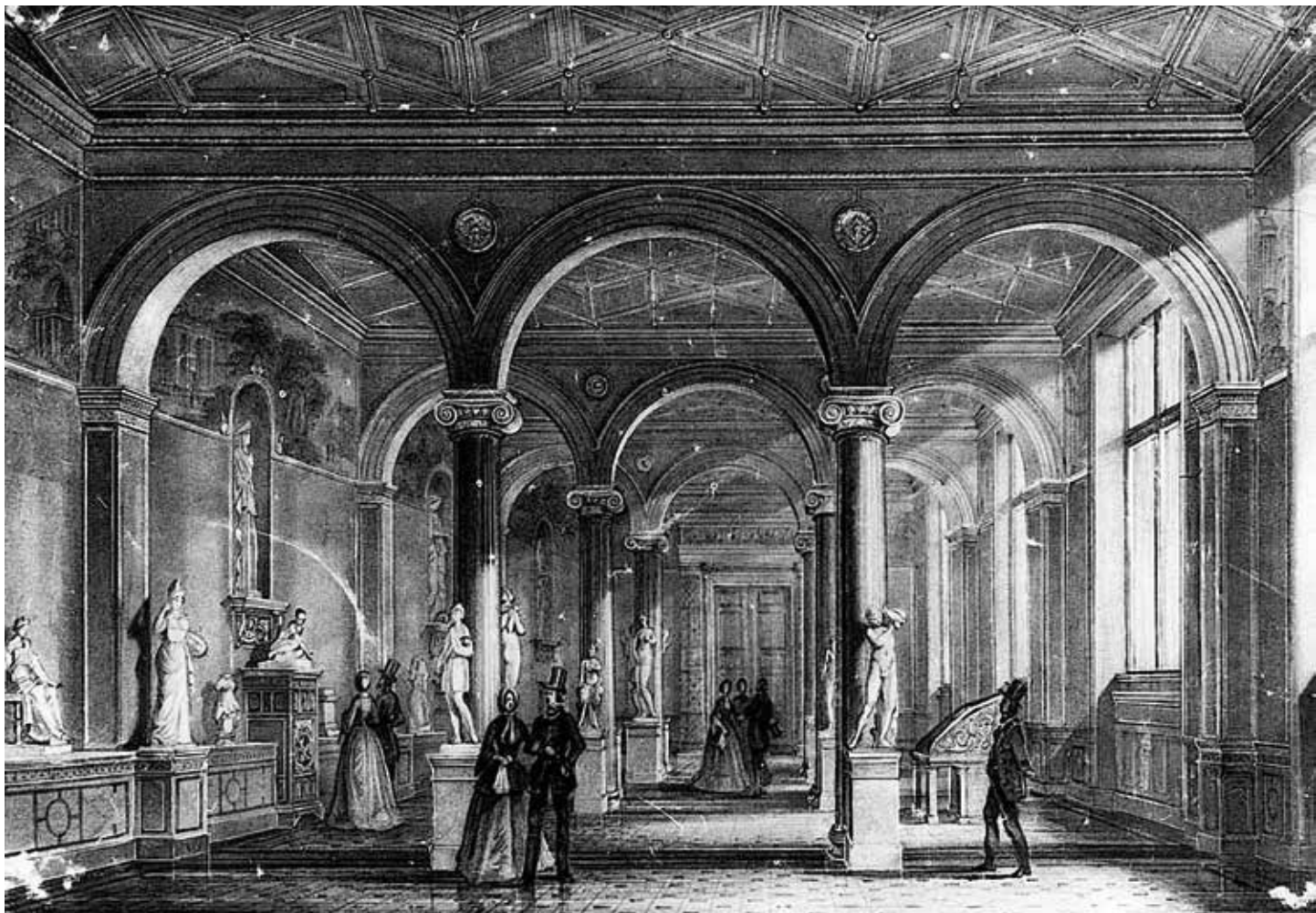


Fig. 11 Neues Museum in Berlin, department of plaster casts: Roman Room. Steel engraving from: *Die Königlichen Museen in Berlin*, Leipzig/Berlin: Verlag der Englischen Kunst-Anstalt [1855]

Apart from Emperor Franz Joseph, no European ruler in the course of the nineteenth century commissioned an encyclopedic art museum – with one exception. It is true that King Frederick William IV of Prussia did so, but the dynasty did not play such a crucial role there. (*Fig. 10*) Once again a comparison with this Berlin museum serves to cast light on the very particular character of the situation in Vienna.

Arriving in Berlin in the summer of 1855, our British art-lover would have been able to visit Friedrich August Stüler's newly opened *Neues Museum* (built 1841–1855/59), where a range of collections representing various cultural fields was on display. The new building was connected by an overhead bridge to Schinkel's *Altes Museum* opened shortly before, in 1830, which was deliberately dedicated exclusively to painting and original sculptures, cameos, coins, vases and other precious objects from classical antiquity. However, when the *Neues Museum* was added, the two museums with their different specializations – art and history – formed a new entity, with the two parts complementing each other.⁴² After first admiring the originals from classical antiquity, the 1855 visitor could walk from the painting gallery of the *Altes Museum* by way of the overhead bridge, enter the chronological survey of plaster casts in the *Neues Museum*, (*Fig. 11*) and then decide to go down to the departments of Egyptian antiquities, *Vaterländische Altertümer* and ethnological objects. Or alternately he could go up to the former Brandenburg *Kunstkammer* and the cabinet of drawings and prints.

In Vienna however, on arrival in the Belvedere, the traveller would have recognized few similarities. Even though the court cabinets would have been the starting point in both cities, in Berlin there were scarcely any references to the patron Frederick William IV and his dynasty, let alone any exaltation of it as was the case in Vienna.⁴³ The Berlin museum development was originally intended to be a *Freistätte*, or sanctuary, totally devoted to the arts and sciences. Moreover, if the combination of the *Altes* and the *Neues Museum* could already have been called encyclopedic, then this was not so much in the traditional *Kunstammer* sense of the word, but should rather be seen as meaning that it included the whole gamut of modern cultural and historical disciplines, from art history and archaeology by way of Egyptology to national archaeology and ethnology.⁴⁴ It could in fact be called a scientific museum and this stage was soon to be realized in Vienna too with the new *Hofmuseum*, but there, as already mentioned, it was permeated with references to the Hapsburg dynasty in both its location and in the building's decoration.⁴⁵

Furthermore in Berlin the different departments had already moved to their own, specialized museums by the time that a single all-embracing museum opened its doors in Vienna in 1890/91. For instance, in Berlin the *Kunstammer* had already been moved to the *Museum für Kunst und Gewerbe* in 1875.⁴⁶ What was definitely exceptional in Vienna was that a new museum of such an all-embracing nature should actually be built so late in the century, as twin sister to an almost identical natural history museum opposite, and that the departments should have stayed together to the present day.

Conclusion: The embedded gallery and the specific history of the Hapsburg museum

To sum up briefly then, when the plans for the museum's new building in Vienna were developed after 1867, not only were they late, but they also took on a form of their own. This was the case in more than one regard. It is of course true that the painting gallery returned to the town centre, as was the trend, and was housed in a new building as a part of the urban renewal plan like everywhere in the German states. Nonetheless there were two crucial differences between Vienna and anywhere else in Europe.

Firstly, by moving the collections from the *Unteres Belvedere* and the *Hofburg* with it,⁴⁷ the gallery was made part of a cultural and historical complex with, among other artefacts, Greek, Roman and Egyptian antiquities, applied art from the Middle Ages to more recent times, and historical weapons. That was at odds with the pattern of specialization, which had taken place elsewhere in Europe in the same period, since around 1870.

Secondly, the collections, including the painting gallery, once again became part of the Hof development, with the construction of a *Kaiserforum* linking the art history and natural history *Hofmuseen* with the *Hofburg* and converting them into the physical and symbolic centre of the new *Ringstrasse*. This deviated from the pattern of self-determination seen in museums elsewhere, which – physically, administratively and symbolically – were engaged in a process of freeing themselves from their ruler's sphere of authority.

This meant that the *Kunsthistorisches Museum* didn't become a museum in the modern sense, but rather a monument to the Hapsburg dynasty or, as Beatrix Kriller puts it, "an imperial palace of the arts, housing the private property of the emperor with its origins in the Hapsburg dynasty and making it public for 'His peoples'. It reflects a unity of collection, building, decorations and the sovereignty of its builder, so that it can in fact be denoted as a monument."⁴⁸ (Figs. 12 and 13)

Both characteristics, I would suggest, had already taken shape in the Belvedere as it was before 1855, and were founded on age-old Hapsburg traditions. Two key quotations confirm this, one by Lhotsky, the other again by Kriller. Even though the picture they give here is of the museum in the form it acquired in the period from 1867 to 1891, their words refer implicitly to a Hapsburg tradition that dates back a long way, even further than 1855 or 1780, which are my self-imposed marker dates.



Fig. 13
Benvenuto Cellini, Salt cellar. Gold with enamel, 1539–43. Vienna, KHM, Kunstkammer, Inv.no. KK 881. Since 1891 this precious object from the Kunstkammer of Archduke Ferdinand of Tyrol was displayed in room XIX of the new museum and given a specific context by the ceiling painting of J. V. Berger. Cellini is represented seated to the left holding the salt cellar on his lap.



Fig. 12
Julius Victor Berger, Habsburg emperors as patrons of the arts: Charles V with Titian and Cellini holding his salt cellar (left), Maximilian I with Dürer (centre), and Charles VI (right). Vienna, KHM, ceiling painting of room XIX, 1891

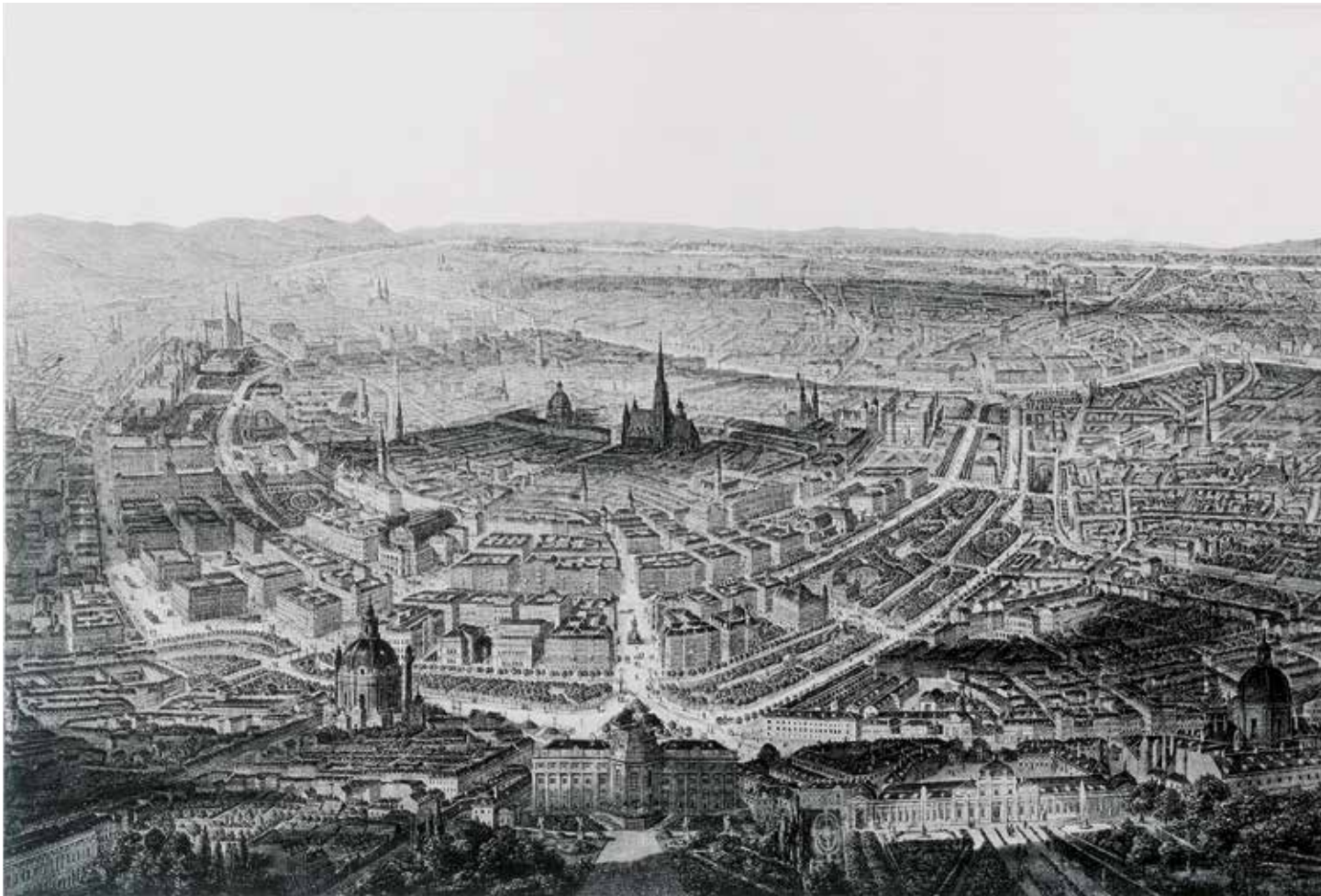


Fig. 14
Panorama of Vienna, with the (Unteres) Belvedere highlighted on the lower right and the two new museums projected on the Ringstrasse to the left. Engraving after Gustav Veith, c. 1873. Wien, ÖNB, Inv.no. 128.917B

Lhotsky indicates that, in view of the tradition of the artistic policies of the Hapsburgs, the *Kunsthistorisches Museum* could not become a systematic museum with universal pretensions; instead he defines it as one of the last private *Kunstkammern*. He endorses the declared aim of 1875 of “bearing witness to the generosity and artistic sensitivity with which the rulers of Austria had dedicated themselves from times immemorial to protecting and patronizing the arts and sciences.”⁴⁹

Beatrix Kriller subscribes to this by describing the museum as “a watertight statement of intent, exclusively determined by the aim of proclaiming the sovereignty of the Hapsburg dynasty. [...] Art is attributed the power here of maintaining the state and architecture, painting and the decorative arts are treated as means for conveying a self-image of sovereignty.”⁵⁰

In this sense this museum differed fundamentally from the trend in Europe, and if our British visitor had lived that long, he would have been surprised once again in 1891. He would then have been confronted with an enlarged version of the thing that had already impressed him in 1855 when the gallery was still housed in the Belvedere.

However, he would no longer have seen anything of the country-estate setting of its former location. (*Figs. 14 and 15*) The rustic character had vanished long ago due to the demolition of the town ramparts and the rapid growth of the suburbs.



Fig. 15

August Stauda, View of the south front of the Oberes Belvedere, with the railway in the foreground. Photo, 1873. Vienna, ÖNB, Inv. no. ST 2260F

- * This article was translated from the Dutch by Donald Gardner and Kate Williams.
- 1 Alphons Lhotsky, *Die Geschichte der Sammlungen. Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes*, Vienna 1941–1945, Vol. I; Beatrix Kriller/Georg Kugler, *Das Kunsthistorische Museum, die Architektur und Ausstattung: Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes*, Vienna 1991.
 - 2 In the brief scope of this article, any discussion of international issues is bound to remain limited. For a more exhaustive treatment of international patterns in the world of nineteenth-century museums, see: Ellinoor Bergvelt, Debora J. Meijers, Lieske Tibbe and Elsa van Wezel (eds.), *Napoleon's Legacy. The Rise of National Museums in Europe, 1794–1830* (Berliner Schriftenreihe zur Museumsforschung, 27), Berlin 2009; Ellinoor Bergvelt, Debora J. Meijers, Lieske Tibbe and Elsa van Wezel (eds.), *Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum in Berlin im internationalen Kontext/ Specialization and Consolidation of the National Museum after 1830. The Neue Museum in Berlin in an International Context* (Berliner Schriftenreihe zur Museumsforschung, 29), Berlin 2011, and Debora Meijers/Ellinoor Bergvelt/Lieske Tibbe/Elsa van Wezel, *National Museums and National Identity, seen from an International and Comparative Perspective, c. 1760–1918: an Assessment*, Huizinga Institute Amsterdam, 23 January 2012: <http://www.huizingainstituut.nl/beheer/wp-content/uploads/National-Museums-and-National-Identity.pdf>.
 - 3 The term 'encyclopedic' is used to mean 'covering all fields of knowledge', namely naturalia, scientifica and artificialia. In this article I use the term in a more limited sense, to refer to a wide range of only artistic artefacts, including various sorts of antiquity; coins and medals; cut stones and precious stones, shells and bone objects; wood and metal carving; ceramics; sculptures, paintings, drawings and prints.
 - 4 As early as 1841 one can trace a relation in Vienna between museum attendance and the emergence of modern means of transport, as can be seen in the statement of Josef Ritter von Arneth, keeper of the cabinet of coins and antiquities in the Hofburg. Von Arneth argued successfully that the cabinet should stay open in August, by pointing out that with the introduction of steamboats and trains it was in this month that great numbers of foreign visitors came to Vienna. See Lhotsky 1941–45 (note 1), vol. II, p. 542. By 1856 Vienna could be reached by train from Berlin via Krakau, Olmütz (1841), Brünn (1839) and Wagram (1838) in the north; and by 1857 from Trieste in the south via Laibach (1849), Graz (1844), Gloggnitz (1842) and Wiener Neustadt (1841). The eastern line, though planned on Austrian initiative via Raab on the southern banks of the Donau, was instead built by the *Ungarische Centralbahn*, connecting Vienna with Pest via Pressburg on the northern side of the river by 1852/54. Although the railways were built for military and economic reasons rather than for tourism, it was an incidental stroke of fortune that the eastern and southern terminuses were located not far from the main entrance of the Belvedere complex. Our British visitor in 1855, coming from Munich in the west, would however have had to rely on other means of transport for the final leg of his journey, as this route was only completely developed in August 1860. See Wolfgang Kos/Günter Dinthobl (eds.), *Großer Bahnhof. Wien und die weite Welt*, Ausst.-Kat. Wien-Museum, Vienna 2006, 215, 220; Ludwig Neunlinger, *150 Jahre Eisenbahn in Österreich*, hg. von Franz Patzer, 210. Wechselausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wien 1987, 9–11.
 - 5 See Adrian von Buttlar, *The museum and the city: Schinkel's und Klenze's contribution to the autonomy of civic culture*, in: Ellinoor Bergvelt, Deborah J. Meijers, Lieske Tibbe and Elsa van Wezel (eds.), *Napoleon's Legacy. The Rise of National Museums in Europe, 1794–1830* (Berliner Schriftenreihe zur Museumsforschung, 27), Berlin 2009, p. 173–189.
 - 6 Semper had in fact designed a forum for Dresden comparable to that of Vienna, but it wasn't implemented. Winfried Nerdinger/Werner Oechslin (eds.), *Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft*, Munich/Zurich 2003, p. 149–157.
 - 7 See Jonathan Conlin, *The Nation's Mantelpiece. A History of the National Gallery*, London 2006.
 - 8 In Prince Eugene's day (c. 1725) the ceremonial (but little used?) main entrance to the entire gardens was at the top end on the south side of the *Oberes Belvedere*. In the 1780s visitors to the painting gallery still entered the building from this side, although "auch ein anderer Eingang von unten durch den Garten angebracht [ist], welcher der Nähe und grösseren Bequemlichkeit wegen allgemein gebraucht wird" (Pezzl 1786–90, vol. I, p. 436 in Bénédicte Savoy (ed.), *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, Mainz 2006, p. 489). Since then the numbers of people going to and through the park increased considerably, especially after the two stations at the Linienwall were built (see note 4). For this reason the director of the gallery, Peter Krafft, created two entrances in around 1850 – above from the Heugasse (today's Prinz Eugen-Straße) and below on the Rennweg. Katrin Harter, *Der Garten im 19. Jahrhundert. Vom Garten des Prinzen Eugen von Savoyen zum „Belvedere“*, in: Agnes Husslein-Arco/Katharina Schoeller (eds.), *Das Belvedere. Genese eines Museums*, Weitra 2011, p. 194. Gertrude Aurenhammer, *Geschichte des Belvedere seit dem Tode des Prinzen Eugen*, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Vienna, 13, no. 57, 1969, p. 83, and Hans and Gertrude Aurenhammer, *Das Belvedere in Wien. Bauwerk, Menschen, Geschichte*, Vienna/Munich 1971, p. 28 point out that the entrance from the Rennweg was at the time already very much in use as it was the shortest route to the stations and the industrial developments in the Favoriten district. Karl Baedeker, *Handbuch für Reisende in Deutschland und dem Oesterreichischen Kaiserstaat, I: Oesterreich, Süd- und West-Deutschland*, 6th ed., Coblenz 1855, p. 6 and John Murray (ed.), *A handbook for travellers in Southern Germany: being a guide to Würtemberg, Bavaria, Austria, Tyrol, Salzburg, Styria, [...]*, 8th ed., London 1858, p. 212 advise museum visitors to take "one of the Süd-Bahn omnibuses, which set you down at the upper Belvedere". Further research may well reveal more detail about any relations between the siting of these stations and the increased numbers visiting the collections, as well as the change in the composition of this public.
 - 9 See Joseph von Bergmann, *Übersicht der kaiserlich-königlichen Ambraser-Sammlung (im unteren k.k. Belvedere) nach ihrer dermaligen Aufstellung*, 4th ed., Vienna 1858 (1st ed. 1846), p. 5.
 - 10 The National Gallery was founded in 1824, with the purchase by the British Parliament of the Angerstein collection. Conlin 2006 (note 7); Ellinoor Bergvelt, *De Britse Parlementaire Enquête uit 1853. De "modernisering" van de National Gallery in Londen*, in: Ellinoor Bergvelt/Debora J. Meijers/Mieke Rijnders (eds.), *Kabinetten, galerijen en musea. Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden*, Heerlen et al. 2005, p. 319–42. In this regard the question also arises of whether the Hapsburg collections were even regarded abroad as a 'museum' prior to the new development of 1867–91. Vienna for instance isn't mentioned in the findings of the British Parliamentary Enquiry which was forwarded to all the 'national' museums of Europe in 1853. This can indicate two equally interesting possibilities – either Vienna was ignored when the enquiry was sent out, or else the enquiry was not responded to. See also note 42.

- 11 The layout of the collection was altered for instance in the 1830s by director Johann Peter Krafft who, among other things, introduced a separate department for modern and contemporary Austrian painting. His predecessor Josef Rebell still hung the paintings in question between works by artists of other schools, including older paintings. See Grabner in this volume and Sabine Grabner, *Die kaiserliche Gemäldegalerie von den Napoleonischen Kriegen bis zum Revolutionsjahr 1848*, in: Agnes Husslein-Arco/Katharina Schoeller (eds.), *Das Belvedere. Genese eines Museums*, Weitra 2011, p. 106. Furthermore the initially fairly free admission policy was revoked. In 1813 the director at the time, Friedrich Heinrich Füger, had complained about an undesirable public: while in the department of Antiquities and in the *Naturalienkabinet*, “Anstand und Ordnung” prevailed, the unconditional free access, which had been introduced in 1780 with the best and most humane intentions had for a long time led to exactly the opposite in the painting gallery, according to Füger. He then launches into a diatribe about the plebs who with their rowdiness and lack of cleanliness prevented the “gebildeten Stände” from enjoying the pleasures of the gallery, which required silent contemplation. To restore order, Füger had asked the *Oberstkämmerer* for permission to introduce a system of tickets and to reduce admission from three to two days a week. His request was granted in the same year, 1813, and the new ruling was announced in the *Wiener Zeitung*. Lhotsky 1941–45 (note 1), vol. II 2, p. 488.
- 12 Christian von Mechel, *Verzeichniss der Gemälde der Kaiserlich Königl. Bilder Gallerie in Wien*, Basel 1783, *Vorbericht VIII*: “Jedes Fenster dieses prächtigen Gebäudes entdeckt dem Auge eine herrliche Gegend, ein neues Naturgemälde.”
- 13 Resp. by Duke Anton Ulrich of Braunschweig-Wolfenbüttel, Elector Max Emanuel of Bavaria and King Frederik II of Prussia.
- 14 This public presentation in the *Unteres Belvedere* replaced the Hapsburg family portraits and paintings of the heroic deeds of Archduke Leopold Wilhelm and Prince Eugene of Savoy that had hung there since 1766 and c. 1780 respectively and to which access was limited. Aurenhammer 1969 (note 8), p. 50–51 and 61; Mechel 1783 (note 12), p. X and 315.
- 15 At that time there were seven paintings by Ignace Parocel in the *Unteres Belvedere* depicting Prince Eugene’s battles. Aurenhammer 1969 (note 8), p. 61. He was renowned especially for his victory over the Ottomans at the battle of Zenta in 1697.
- 16 Aurenhammer 1969 (note 8), p. 85–86 and 1971, p. 28. Grabner 2011 (note 11), p. 107.
- 17 In 1815, during the Congress of Vienna that was held in the Belvedere, the participating rulers and statesmen eagerly visited the former Ambras *Kunstkammer*, thus spreading the fame of this collection internationally (Lhotsky 1941–45 (note 1), II 2, p. 490–91, 511–14). What the negotiators would have seen there had the character of a “Ruhmestempel des Hauses Habsburg”, according to Aurenhammer 1971 (note 8), p. 25. Lhotsky, II 2, p. 492 also mentions that after its removal to Vienna the Ambras collection was viewed through romantically-tinted spectacles, especially by Aloys Primmisser, who was keeper of the cabinet from 1816 to 1827. According to Lhotsky he and his spouse Julie Mihes formed the hub of an eccentric circle who waxed lyrical about the German past.
- 18 Lhotsky 1941–45 (note 1), vol. II 2, p. 555.
- 19 The 1858 edition of Bergmann’s guide (see note 9) mentions the opening times of the collection as being ‘the summer months up to November, Tuesday and Friday from 9 to 12 and 3 to 6’. In the winter the museum remained closed as there was no heating. Carl Goebel the Younger’s watercolours give a good idea of the composition of the public in the years from 1875 to 1889; it is striking how often children are depicted. The process of ‘museumification’ was not unique to Vienna. The *Kunstkammer* in Dresden was also converted in the 1820s into a sort of historical museum, under the influence of Johann Kranz (oral account by Tristan Weddigen, 26 November 2011).
- 20 Recently by Georg Lechner, *Die Anfänge der kaiserlichen Galerie im Belvedere 1776–1805*, in: Agnes Husslein-Arco/Katharina Schoeller (eds.), *Das Belvedere. Genese eines Museums*, Weitra 2011, p. 125.
- 21 Aurenhammer 1969 (note 8), p. 71 and note 179, refers to a floor plan by the court architect Johann Aman (HBA, Nr. 1033 ex 1816), indicating where an area was reserved for the classical sculptures, coins and bronzes, the library and the Etruscan collection in the building, which was already largely occupied by the Ambras collection.
- 22 Lhotsky 1941–45 (note 1), vol. I, p. 36–37 does not mention the source of this plan of 1833. In 1842 Arneth again came up with a design, providing a sort of museum quarter abutting on the library of the Hof. His combination of collections was even more encyclopedic; he linked the proposed museum centre (minus the painting gallery) to a proposal for founding an Academy of Sciences (implemented in 1847). Lhotsky 1941–45, vol. II 2, p. 547 and I, p. 36–37, again without naming the source. Lhotsky 1941–45, vol. I, moreover refers in note 4 to a plan for a museum building by Joseph Ziegler of 1827 (at that time: *Städtische Sammlungen*, Inv.no. 54309, Mappe Großformate), the background to which he has not succeeded in explaining.
- 23 In Vienna the ethnological collections were only removed from the *Naturhistorische Museum* in 1927, in order to continue their existence as the *Museum für Völkerkunde* in the Neue Hofburg. Max Fischer/Irmgard Moschner/Rudolf Schönmann, *Das Naturhistorische Museum in Wien und seine Geschichte*, in: *Annalen des Naturhistorischen Museums in Wien*, 80, November 1976, p. 1–24: http://www.landesmuseum.at/pdf_frei_remote/ANNA_80_0001-0024.pdf, 15.
- 24 Aurenhammer 1969 (note 8), p. 72, note 184 and p. 78, note 234, refers to a floor plan by Johann Aman (Pl A, C IV 1, Nr. 8). See also Lhotsky 1941–45 (note 1), vol. II 2, 496–7; Christa Riedl-Dorn, *Die grüne Welt der Habsburger. Zur Ausstellung auf Schloss Artstetten, 1. April bis 2. November 1989* (Veröffentlichungen aus dem Naturhistorischen Museum Wien, Neue Folge 23), Vienna 1989, p. 44; Robert Stangl, *Eine mysteriöse Sammlung brasilianischer Hölzer in der Fachbereichsbibliothek Botanik*: http://bibliothek.univie.ac.at/sammlungen/objekt_des_monats/files/XylothekeText.pdf, consulted on 13 Nov. 2011. In 1822 the Emperor Franz I founded the *Brasilianische Museum*, with its premises in the Johannesgasse, presently no. 7, for the consignments from his daughter Maria Leopoldine and the scholars and scientists who travelled with her to Brazil. This museum was closed down however in 1836 after which the collection was split over various court cabinets according to the kind of object. Those of ethnographic interest for instance went to the so called *Kaiserhaus* in the *Ungargasse* while botanic items were rehoused in the *Naturalienkabinett* and later on in 1844 in a newly built museum in the university botanic gardens. See also note 26.
- 25 Lhotsky 1941–45 (note 1), vol. II 2, p. 493, note 151. Steinbüchel says this in 1828.
- 26 Lhotsky 1941–45 (note 1), vol. II 2, p. 496–7. What was involved here was not the Brazilian ethnographic objects, but

- those purchased in London in 1806 on the instructions of the Emperor Franz I from the museums of Ashton Lever and James Parkinson, and the James Cook collection. According to Fischer/Moschner/Schönmann 1976 (note 23), p. 6–7 these objects were in fact removed from the *Unteres Belvedere* in 1836, to be housed together with the ethnographic part of the *Brasilianische Museum* in the *Kaiserhaus* in the *Ungargasse*.
- 27 This free version of the ancient *Theseion* in Athens was built in 1820–22/23 by Peter von Nobile to accommodate Antonio Canova's sculpture group of *Theseus slaying the Centaur*, originally ordered by Napoleon for the Corso in Milan but bought by Franz I after his defeat (since 1890 the sculpture adorns the stairwell of the *Kunsthistorisches Museum*). According to Lhotsky, the installing of a goodly number of Roman finds on Austrian soil in this temple in 1822 meant the creation of the first *römische Provinzialmuseum* in Austria. In 1840/41 the sculptures were moved to the *Unteres Belvedere*. Lhotsky 1941–45 (note 1), vol. II 2, p. 499 and 543. Lhotsky 1941, vol. I, p. 23–24.
- 28 Aurenhammer 1969 (note 8), p. 78, notes 232–234; and 1971 (note 8), p. 28; Lhotsky 1941–45 (note 1), vol. II 2, p. 556.
- 29 Stangl s.d. (note 24). According to Leopold J. Fitzinger, *Geschichte des k. k. Hof-Naturalienkabinetts zu Wien. V. Abtlg.: Periode unter Kaiser Ferdinand I. von Österreich von 1842 bis zum Rücktritte des Kaisers von der Regierung Anfangs December 1848*, in: *Sitzungsberichte der math.-naturwissenschaftl. Klasse der kaiserl. Akademie der Wissenschaften, LXXXII*. Band, I. Abtlg., Jahrgang 1880, p. 298–299 the immediate reason was the appointment in 1840 of Stephan Endlicher as professor and director of the botanic gardens. Endlicher, who had up till then been the keeper of the Hof Naturalien Cabinet, also wanted to be certain of the future availability of his familiar research material and had thus persuaded the Emperor to agree to the transfer of the botanic collection and the relevant part of the library.
- 30 Lhotsky 1941–45 (note 1), vol. I, 37. Walter Wagner, *Die frühen Museumsgründungen in der Donaumonarchie*, in: Bernward Deneke/Rainer Kahsnitz (eds.), *Das Kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposiums im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg*, München 1977, p. 19 names as examples Budapest 1802, Graz 1811, Prague 1818/20, Innsbruck 1823, Laibach (Ljubljana) 1821/31, Linz 1833, Salzburg 1834, Klagenfurt 1846.
- 31 Unlike Lhotsky 1941 (note 1) and Wagner 1977 (note 30), Georg J. Kugler, *Das Nationalmuseum im österreichischen Vielvölkerstaat*, in: Hadwig Kräutler/Gerbert Frodl (eds.), *Das Museum – Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen: 1903–2003; 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere*; Konferenzband zum gleichnamigen Symposium, anlässlich des 100-jährigen Bestandes des Museums, Wien, 16. bis 19. Oktober 2003: *The museum – mirror and motivator of cultural-political visions, Österreichische Galerie Belvedere*, Vienna 2004, p. 89–92 draws a distinction between *Nationalmuseen* and *Landesmuseen* and elucidates the discussion about their aims and character: “War ein Nationalmuseum jene Institution, die das historische Interesse eines Teiles der Bevölkerung eines Kronlandes wecken und fördern wollte, so stellten sich die Landesmuseen die Aufgabe, das gesamte Kronland zu repräsentieren, alle Volks- und Sprachgruppen eines Landes einzubeziehen.” The latter was the case for instance with the Tyrolean *Landesmuseum Ferdinandeum* (1823; new building, Innsbruck 1843–45), the *Johanneum* in Styria (Graz 1811) and the *Landesmuseum* of Moravia (Brünn 1817). In Bohemia on the other hand the purpose was to encourage the national (Czech) feelings of a particular people in the midst of a bilingual monarchy dominated by German-speaking Bohemians; the *Böhmisches Nationalmuseum* was thus founded in Prague in 1818. The *Ungarisches Nationalmuseum* (Budapest 1802) was also the product of patriotism and a sense of the identity of one's own people. Kugler 2004 (note 31), p. 90–91.
- 32 For instance the considerable finds of coins and gold objects in Szilagy-Somlyó (1779) and Nagy-Szent-Miklos (1799). The impoverished discoverer of the latter hoard appears to have travelled on foot from the Banat region to Vienna, where she was given a reward of a thousand guilders by the keeper of the antiquities cabinet. The bronze helmets which were discovered in 1812 in Negau (Untersteiermark), were divided between the *Landesmuseum Johanneum* in Graz (five pieces) and the imperial cabinet in Vienna (twelve pieces). Lhotsky 1941–45 (note 1), vol. II 2, p. 477, 502–504; and 547 about the increasing claims made on such finds by the provincial museums. See also Lhotsky p. 500 (minerals) and p. 510 (paintings).
- 33 On the *Böhmisches Nationalmuseum* in Prague, see Wagner 1977 (note 30), p. 24 and Jan Bažant, *Czech myths in the National Museum in Prag*, in: Ernő Marosi /Gábor Klaniczay (eds.), *The Nineteenth-Century Process of “Musealization” in Hungary and Europe* (Collegium Budapest Workshop Series, 17), Budapest 2006.
- 34 Gábor Ébli, *What made a museum ‘national’ in the nineteenth century? The evolution of public collections in Hungary*, in: Ernő Marosi/Gábor Klaniczay (eds.), *The Nineteenth-Century Process of “Musealization” in Hungary and Europe* (Collegium Budapest Workshop Series, 17), Budapest 2006, 86; József Korek, *Der Museumsgedanke und die Sammlungsmethoden in Ungarn. Die ersten fünfzig Jahre des Ungarischen Nationalmuseums (1802–1852)*, in: Bernward Deneke/Rainer Kahsnitz (eds.), *Das Kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposiums im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg*, Munich 1977, p. 32.
- 35 Lhotsky 1941–45 (note 1), vol. II 2, p. 551–52. Lhotsky, vol. II 2, p. 526 describes Aloys Primisser's idea for a *Nationalmuseum* in *Schloss Ambras* (1818) as a first step *en route* to the Tyrolean *Landesmuseum Ferdinandeum*, founded in Innsbruck in 1823. Primisser's proposal included the return of a selection of the paintings from the Ambras collection that had been moved to Vienna, preferably to be followed by other parts. This romantic idea of restoring the old unity in a *Schloss* to be restored in the ‘sixteenth-century manner’ popped up again for a short while in 1855 but was never realized.
- 36 See Wagner 1977 (note 30), p. 20, 23–25.
- 37 Wagner 1977 (note 30), p. 19–22.
- 38 Debora J. Meijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780* (Schriften des Kunsthistorischen Museums 2), Vienna 1995, p. 33.
- 39 Kugler 2004 (note 31), p. 90: “die großen, öffentlich zugänglichen, kaiserlichen Sammlungen waren kein National-

- museum. Sie stifteten Identität mit der Dynastie, nicht mit Volk und Vaterland.” And he goes on: “Dazu kam, dass in den kaiserlichen Sammlungen nur die internationale Kunst vorzüglich vertreten war, die Kunstproduktion der österreichischen Kronländer beziehungsweise bestimmte Regionen aber nur sporadisch oder zufällig. Lediglich die römischen Bodenfunde und die mannigfaltigen Grab- und Schatzfunde der Völkerwanderungszeit, die in vielen Teilen der Monarchie gehoben wurden, waren seit der Regierungszeit des Kaisers Franz II. als Sammlungsgebiet des k. und k. Münz- und Antikenkabinetts anerkannt, aber ohne einen Bezug zum Fundort. Weder gotische Tafelbilder noch barocke Skulpturen aus den aufgehobenen Klöstern fanden ihren Weg in die kaiserlichen Sammlungen, noch die Zeugnisse der Alltagskultur.”
- 40 A separate instance was Dresden, where Gottfried Semper’s gallery building of 1847–55, with an additional fourth block, supplemented the existing natural history and physical science cabinets of the Zwinger.
- 41 Or else one could speak of an absence of historical synchronicity as with the museum in the Louvre, which was founded in the former royal palace as an anti-traditional statement. See Kriller/Kugler 1991 (note 1), p. 38.
- 42 Elsa van Wezel, *Die Konzeptionen des Alten und des Neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewußtsein*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* N.F. 43, Beiheft (2001), Berlin 2003, p. 7–244. It can also be seen in the way the Berlin museum directors described the structure of the museum as a single entity in response to the question on this subject by the Parliamentary Enquiry of 1853. See *Report from the Select Committee on the National Gallery; together with the proceedings of the Committee, Minutes of Evidence, Appendix and Index ordered, by The House of Commons, to be Printed, 4 August 1853*, London 1853, Appendix No VII: Answers [1 and 3 by ‘Berlin’] to Queries on the Galleries and Museums of Fine Arts in different Countries, 753–758; for this enquiry in general, see: Bergvelt 2005 (note 10). Max Schasler, *Die Königlichen Museen von Berlin. Ein praktisches Handbuch zum Besuch der Galerien, Sammlungen und Kunstschätze derselben*, Berlin 1864 (unnumbered page preceding p. 1), also shows that in practice the two museums were treated as a single entity; he describes their joint opening times and conditions for admission.
- 43 What role ownership relations played in this should be the subject of further study. See Meijers/Bergvelt/Tibbe/Van Wezel 2012 (note 2), p. 13–14; Robert W. Scheller, *Art of the state: forms of government and their effect on the collecting of art 1550–1800*, in: *Simiolus*, 24, 1996, p. 284. The fact that the art collections always remained the emperor’s private property can possibly be understood in the light of this exaltation. In 1812 Franz I sold part of the natural history collection to the nation, mainly because he was short of cash. For the same reason in 1815 he decided to do the same with the Ambras collection, although the sale never went through. Lhotsky 1941–45 (note 1), vol. II 2, p. 472 and 524–6.
- 44 Bergvelt/Meijers/Tibbe/Van Wezel 2011 (note 2).
- 45 See Beatrix Kriller, *Die Grenzen der Freiheit: Künstler, Kustos und Ausstattungsmalerei am Beispiel der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, vol. 88, 1992, p. 157–187.
- 46 Schasler 1864 (note 42), p. 180 denotes the *Kunstammer* in the *Neues Museum* as “Museum der Kleinkünste, der Kunstindustrie und historischen Kuriositäten”, which points to the change in meaning that the former *Kunstammer* objects had undergone in this new context. The next step in Berlin was that part of this collection was moved in 1875 to the recently founded *Museum für Kunst und Gewerbe*, or museum of applied arts. See Lieske Tibbe, *Kunstammer objects in museums of industrial arts: banishment or useful destination?*, in: Ellinoor Bergvelt/Debora J. Meijers/Lieske Tibbe/ Elsa van Wezel (eds.), *Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum in Berlin im internationalen Kontext/ Specialization and Consolidation of the National Museum after 1830. The Neue Museum in Berlin in an International Context* (Berliner Schriftenreihe zur Museumsforschung, 29), Berlin 2011, p. 177–89. Although in Vienna the term ‘*Kunstindustrie*’ was also employed for a significant part of the former *Kunstammer* objects (see the floorplan of the *Kunsthistorisches Museum* of 1891), these continued to be kept there, despite the fact that the *K. K. Museum für Kunst und Industrie* had already been founded in 1863. Its originator and first director Rudolph von Eitelberger had in vain attempted to integrate this museum with the *Kunsthistorisches Museum*, when it was still under construction. See Kriller/Kugler 1991 (note 1), p. 23.
- 47 This occurred on the basis of the criterion that all art objects that were the personal property of the imperial family, and not that of the state, should be housed in the museum, under the same roof. The decision to earmark the new art museum for the private property of the emperor with its origins in the Hapsburg dynasty gave its compilation the character of an encyclopedic *Kunstammer*. In contrast with the art collections of the Hapsburgs the natural history collections had ended up in state ownership. Lhotsky 1941–45 (note 1), vol. II, p. 524–26, 533, 562–69.
- 48 Kriller 1992 (note 45), p. 157: “Es ist der imperiale Kunstpalast, der den dynastisch gewachsenen Privatbesitz des Kaiserhauses beherbergt und diesen ‘Seinen Völkern’ öffnet. In ihm spiegelt sich die Einheit von Sammlung, Bau, Ausstattung und Souveränität des Bauherrn wider, so dass ihm, de facto, denkmalhafter Charakter zukommt.”
- 49 Lhotsky 1941–45 (note 1), vol. II 2, p. 569 quotes Quirin von Leitner’s *Generalprogram* of 1876: “[...] Zeugnis von dem Kunstsinne und der Munificenz abzulegen, mit welchen die Herrscher Österreichs von jeher bestrebt waren, Kunst und Wissenschaft zu pflegen und zu unterstützen.”
- 50 Kriller 1992 (note 45), p. 157–8: “[...] eine festgemauerte Absichtserklärung, bestimmt von dem alleinigen Gedanken, die Souveränität der Dynastie Habsburg zum Ausdruck zu bringen. [...] Hier wird Kunst zur staaterhaltenden Macht, werden Architektur und [Decorations-] Malerei zu Mittlern souveränen Selbstverständnisses.” Prior to this quotation she writes that: “Das Kunsthistorische Hofmuseum ist nicht als Ort musealer Zurschaustellung gedacht, nicht – im Sinne Schinkels – als Heiligtum der Kunst, wie das Alte Museum in Berlin, oder als vaterländisches, national glorifiziertes Denkmal, wie etwa das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg. Es ist kein Provinzialmuseum oder Reichsmuseum, welches die Kunst der territorialen Ausdehnung der Monarchie zum Inhalt hat. Es ist vielmehr eine festgemauerte Absichtserklärung [...]”

DIMENSIONS.		Origine.	PRIX de L'Estimation de L'Objet.	PRIX d'estimation du Cadre ou du Piédestal.	Emplacement actuel.
Hauteur.	Largeur.				

„Unschätzbare Meisterwerke“

DER PREIS DER KUNST IM MUSÉE NAPOLÉON

„Monsieur, Ich bin vorbeigekommen um Ihnen das angehängte Modell eines Protokolls vorzulegen. Wir werden innerhalb einer einzigen Zeile jedes beliebige Gemälde, wie schön es auch ist, beschreiben können, sogar die Transfiguration. Unsere Arbeit wird zwar keine pittoreske Schönheit aufweisen, dafür aber die administrative Schönheit: Klarheit und Knappheit. Damit und trotz der geringen Zahl an Hilfskräften, die uns zur Verfügung stehen, können wir das Ende der Arbeit absehen. Hochachtungsvoll, De Beyle“¹

Abb. 1
„Administrative Schönheit“.
Eine Leere Seite des
Inventaire Napoléon.
Paris, AMN, 1 DD 16,
Inventaire général du
musée Napoléon 1810

Mit diesem Billet vom 27. Oktober 1810 versuchte der junge Henry Beyle und künftige Schriftsteller Stendhal den Generaldirektor des Musée Napoléon zur Arbeit zu bewegen. Seit Anfang des Jahres wusste Dominique-Vivant Denon, dass er schleunigst alle Kunstwerke im Besitz der französischen Schlösser und Museen zu inventarisieren hatte: das hatte der Senat am 10. Januar per Gesetz verfügt. Seitdem hatte sich aber nichts getan. Denon hatte auf die kaum zu bewältigende Komplexität der Aufgabe hingewiesen. Sein Ansprechpartner in der Regierung, Generalintendant Pierre Daru, hatte im Gegenzug die Unabdingbarkeit einer raschen Abwicklung bekräftigt.² Was auf dem Spiel stand, war die systematische Erfassung der seit der Revolution in- und außerhalb Frankreichs konfiszierten und zum nationalen Eigentum erklärten Kunstwerke, die einheitliche Strukturierung eines höchst heterogenen Ensembles an Objekten unterschiedlichster Provenienzen, Gattungen und Materialien. Dies war eine enorme Herausforderung: Fügte sich nämlich das Aufstellen von Sammlungs- und Galerieverzeichnissen in eine lange Tradition ein und hatte die Gattung „Museumsinventar“ im 18. Jahrhundert europaweit zu allerlei taxonomischen Justierungen geführt, so stellten doch der Umfang der seit 1793 in den französischen Museen akkumulierten Sammlungen und das weitgehende Fehlen vorausgegangener Verzeichnisse eine besondere Konstellation dar. Erschwerend hinzu kam der neue administrative Geist, in dessen Dienst die Inventarisierung geschehen sollte: Statistisches Denken und Handeln, die möglichst lückenlose Erhebung von Daten zu allen Bereichen der Gesellschaft und des Territoriums gehörten zu den Dreh- und Angelpunkten napoleonischer Politik. In Frankreich war bereits unter Bonapartes Konsulat 1801 die systematische und regelmäßige staatliche Datenerhebung auf Präfekturbene begründet worden.³ Jetzt waren es die „nationalen“ Kunstwerke, die wie in einer Volkszählung erfasst werden sollten. Dies entsprach nicht dem wissenschaftlichen Selbstverständnis der Museumsleitung, die nach eigenen Angaben zu diesem Zeitpunkt an einem eigenen Inventar, einem *catalogue raisonné*, arbeitete. Aber auch das Museum als Tempel des Schönen hatte sich der administrativen Logik des zentralisierten Staates zu fügen. Korrektheit und Objektivität, Vergleichbarkeit und Vollständigkeit – das zu verfassende Inventar war eine auf Kunstwerke angewandte, frühe

Form jener modernen Statistik, die im 19. Jahrhundert zum „wichtigsten Instrument eines kontinuierlichen *self-monitoring* von Gesellschaften“ (Osterhammel)⁴ werden sollte. Das Geistige und Ästhetische, die „pittoreske Schönheit“ musste sich einem verwaltungstechnischen Schema unterwerfen – mit wunderbaren, bis heute kaum beleuchteten Folgen für die kunsthistoriographische Forschung. Eine dieser Folgen führt an die Schnittstelle zwischen Kunst- und Wirtschaftsgeschichte, Geschichte des europäischen Geschmacks und des Marktes. Es geht um den Preis der europäischen Kunst in Paris um 1800.

ADMINISTRATIVE SCHÖNHEIT

Am Anfang war die kalte Leere der Tabelle.⁵ Neun Spalten, beidseitig auf große schwere Papierbögen gedruckt, dienten als Matrix für die Erfassung des staatlichen Kunstbesitzes (*Abb. 1*). Damit war in erster Linie der Kunstbestand im Musée Napoléon gemeint, der Nachfolgeinstitution des 1793 gegründeten Musée central des Arts. Über Anzahl und Titel der Rubriken gab es zwischen Denon, seinem Auftraggeber Daru und dessen als Antreiber eingesetztem Cousin Henri Beyle von Oktober bis Dezember 1810 einiges Hin und Her. Schließlich einigte man sich auf ein Modell, das für alle Gattungen von Kunstgegenständen tauglich zu sein schien: Gemälde wie antike Skulpturen oder Vasen, Handzeichnungen wie Gemmen, kunstgewerbliche Objekte. Jede Seite des Inventars sollte links mit einer Spalte NUMMER beginnen, gefolgt von den Rubriken NAME DES MEISTERS, BEZEICHNUNG DES SUJETS, MAßE (HÖHE UND LÄNGE), HERKUNFT, SCHÄTZPREIS DES GEGENSTANDES, SCHÄTZPREIS DES RAHMENS/DES PODESTS, AKTUELLER STANDORT sowie, ganz rechts BEMERKUNGEN. Keine der vorgesehenen Spalten war breiter als 7 cm. Und da sowohl die Namen der Rubriken als auch die sie trennenden senkrechten Linien auf allen leeren Seiten des auszufüllenden Verzeichnisses vorgedruckt waren, gab es auch keinen Platz für etwaige Abweichungen. Aber auch für die Beschreibungen von Materialien etwa oder Erhaltungszuständen, wie sie sonst in Sammlungsverzeichnissen der Zeit üblich waren, war kein Platz vorgesehen. Das ist bezeichnend: Obwohl der „catalogue général“ (heute und im Folgenden: *Inventaire Napoléon*) offensichtlich ältere Tendenzen und Formen der Erfassung von Kunstsammlungen aufgriff und steigerte, unterschied er sich doch in seiner Morphologie wesentlich von allem, was es in Europa bis dahin an Museumsinventaren gegeben hatte. In seiner administrativen Schönheit machte er um 1810 Dinge sichtbar, die bis dahin irrelevant, verborgen oder selbstverständlich geblieben waren – andere Dinge aber wurden dafür unsichtbar.

Da ist zunächst die Rubrik HERKUNFT („Origine“). Bekanntlich setzte sich das Musée Napoléon in seinem Zustand 1810 aus Werken unterschiedlichster Provenienzen zusammen: aus den ehemaligen Sammlungen der französischen Könige, aus den auf dem ganzen Territorium der Republik ab 1791 beschlagnahmten aristokratischen und kirchlichen Sammlungen sowie, ab 1794, aus den sogenannten „conquêtes artistiques“ der Französischen Republik und des Empire in den Niederlanden, Italien, dem deutschsprachigen Raum und Spanien. Es ist bemerkenswert, dass gerade die Rubrik HERKUNFT des *Inventaire Napoléon* zwischen dem Museumsmannt Denon und dem Wirtschaftsbeamten Daru Gegenstand einer – nicht nur – philologischen Diskussion wurde. Denon schlug zunächst eine Spalte „Provenance“ (Provenienz) vor. Daraufhin äußerte Daru den Wunsch, man möge sie bitte in „Origine“ (Herkunft) umbenennen und um eine weitere Rubrik ergänzen, die den umständlichen Titel „wie die Werke erworben wurden“ tragen sollte.⁶ Dass sich hinter diesem Herkunftsbegriff keine kunsthistorische Kategorie – also weder eine traditionelle geographische Verortung der Kunstwerke im Sinne von „Schulen“, noch eine chronologische Darstellung ihrer im Laufe der Jahrhunderte mehrfach gewechselten Besit-

zer gemeint war, macht ein Blick in die ausgefüllten Seiten des *Inventaire Napoléon* deutlich (Abb. 2). Zu lesen sind hier Einträge wie „anc. col. de la Couronne“ (ehemalige königliche Sammlung), „Conquête 1806“, „Palais Pitti à Florence“, „Conquête 1809“. Mit HERKUNFT war also eine Dokumentation der Besitzverhältnisse unmittelbar vor der Nationalisierung bzw. martialischen Konfiszierung der Objekte durch Frankreich gemeint, die Erfassung ihres Status als *displaced objects* in Folge der Aneignungs- und Verstaatlichungspolitik der französischen Republik und des Empire. So verbergen sich hinter „Conquête 1806“ Orte wie Berlin, Potsdam, Kassel, Schwerin, Braunschweig, Danzig und Warschau; hinter „Conquête 1809“ Wien. Wenn man sich vergegenwärtigt, dass europaweit kaum ein Museumsinventar des 18. Jahrhunderts die Herkunft seiner Werke verzeichnete – die Inventare der Gemäldegalerien in Kassel (Abb. 3) und Dresden (Abb. 4) geben keine Auskunft über die noch so namhaften Vorbesitzer ihrer Werke – so wird klar, dass der „catalogue général“ eine andere Praxis fortsetzte und formalisierte als die bis dahin in Europa geltenden. Ausschlaggebend waren hier offensichtlich: *einerseits* die junge, intensiv betriebene Praxis der Aufstellung von Beschlagnahmungslisten und -protokollen, die in Frankreich ab 1791 den innerstaatlichen Transfer von beweglichen Gütern in den neuen Staatsbesitz begleiteten und naturgemäß ganz wesentlich mit der Frage der Herkunft operierten (Abb. 5);⁷ *andererseits* das nach der Revolution theoretisierte und praktizierte neue Verständnis von Kunstbesitz, das die Aneignung und Integration weitverstreuter Sammlungen als hohe zivilisatorische Leistung stilisierte. Indem das *Inventaire Napoléon* den dynamischen, ja chaotischen Prozess dieser Fusionierung in einer nüchternen, objektivierten, administrativen Spalte HERKUNFT festhielt, trug es zur Selbstvergewisserung der eigenen Staatspotenz bei. Dass zwischen den Zeilen des *Inventaire Napoléon* also die Idee der *translatio imperii* mitschwingt, der Wanderung von Kultur, Wissen und Herrschaft von alten Weltreichen in neue, muss an dieser Stelle nicht eigens betont werden: Nicht nur die reale Akkumulation von Kunstwerken in Frankreich, sondern auch die konzentrierte, statistische Erfassung ihrer prominenten Vorbesitzer und Standorte trugen zur Erzeugung eines gewaltigen symbolischen Kapitals bei. Dass im „catalogue général“ neben der Spalte HERKUNFT gleich zwei Spalten für den PREIS der Kunst vorgesehen waren, erscheint vor diesem Hintergrund nur konsequent. Es ging in diesem Verzeichnis um Kunst als Kapital.⁸

Anders als bei der Spalte HERKUNFT scheint es zwischen den Konzeptoren des *Inventaire Napoléon* über die Aufnahme einer Spalte PREIS gleich einen Konsens gegeben zu haben: Zwar beinhaltete das erste von Beyle vorgeschlagene „Modell eines Protokolls“ keine solche Rubrik, doch tauchte sie bereits in Denons Gegenentwurf auf und wurde von Daru übernommen.⁹ Die einzutragenden Summen sollten einheitlich in Francs angegeben werden, was angesichts der Währungsvielfalt in Europa und der um 1810 in Frankreich immer noch herrschenden Konkurrenz vieler verschiedener Währungen retrospektiv als Segen angesehen werden kann – ähnlich übrigens wie der Eintrag der Maße aller Kunstwerke in Zentimetern und Metern statt in den jeweiligen Maßeinheiten ihrer Ursprungsländer, von der Toskanischen Elle bis zum Preußischen Fuß. Die Spalte PREIS war zweigeteilt und betraf einerseits die Kunstwerke selbst, andererseits ihre Rahmen und Sockel. Aus heutiger Perspektive mag diese prononcierte Aufmerksamkeit für Rahmen überraschend sein. Sie war in der Zeit um 1800 aber kein Novum: bereits der *Catalogue des tableaux du Roi déposés au Louvre* von 1785¹⁰ und der *Etat actuel des tableaux de la surintendance*¹¹ von 1788 beispielsweise vermerkten das Alter und den Zustand der „bordures“. Völlig neu allerdings war die Nennung eines konkreten Geldwertes für Kunstwerke in *musealem Besitz*. Weder die Verzeichnisse des Ancien Régime in Frankreich noch vergleichbare Inventare anderer öffentlicher Sammlungen in Europa scheinen vor 1810 mit dieser Kategorie operiert zu haben. Wozu denn auch? Versicherungswerte, wie wir sie heute kennen, spielten im frühen 19. Jahrhundert für Museen keine Rolle – umso weniger als die Praxis temporärer Kunst-

281.

No.	Noms du Maître.	Designations des Sujets.	DIMENSIONS.		Origines.	PRIX de l'Estimation de l'Œuvre.	PRIX d'Estimation de l'Œuvre ou de Réserve.	Custodien actuel.	Observations.
			Hauteur.	Largueur.					
944	Rembrandt	Scène de la fraction Van Nyn epid. de Puisseau et Pommant	68	59	anc. Col. de Courmes	5000	24	M. Napoléon Galerie	sur bois 1020 par 810 299
945	idem	St. Mathias et Saint Estienne	94	79	idem	2000	9	idem Galerie	sur bois 1020 par 810 299
946	idem	Un Vieillard dont les mains sont croisées	1-05	86	galerie de l'Œuvre de Courmes	6000	24	idem	idem 1020 par 810 299
947	idem	Les Philosophes en méditation	88	33	anc. Col. de Courmes	2000	36	idem Galerie	sur bois 1020 par 810 299
948	idem	Le même sujet traité différemment	88	33	idem	2000	36	idem	idem 1020 par 810 299
949	idem	Le Mariage de Manuël	58	33	anc. Col. de Courmes	3500	9	idem Galerie	idem 1020 par 810 299
14533	idem	La Tombe de Richard tableau sur en 1668	46	67	Couvent de St. Pierre de Courmes	3000	48	idem	idem 1020 par 810 299
949	idem	Pinus et Amour	1-07	88	anc. Col. de Courmes	1500	36	idem Galerie	sur bois
14535	idem	Un Paysan en costume de l'époque de Louis tableau	1-06	1-59	Couvent de St. Pierre de Courmes	2000	95	idem	idem 1020 par 810 299
14536	idem	Un Paysan en costume de l'époque de Louis tableau	1-06	1-60	idem	2000	95	idem	idem 1020 par 810 299
14718	idem	Paysan à cheval tableau			idem	1000	20	idem	sur bois

Abb. 2

Inventaire Napoléon. Paris, AMN, 1 DD 17,
Inventaire général du musée Napoléon 1810,
peintures t. II, fol. 281

No.	Bilderreihen.	Größe Breite	
		Zeichn. Maß.	Zeichn. Maß.
105	Malen Henry van Der Doone. Ein weiblich. Nymphen in einer Landschaft auf goldenem Grund.	2	5. 3. 11
106	Johann Peter Paul. Die Hauptm. Capriccio in einem Zimmer. Ein Kind auf goldenem Grund.	2	10. 2. 2
107	Malen Henry van Der Doone. Ein weiblich. 6 Nymphen auf goldenem Grund.	1	16. 1. 6
108	Zeichner Jean Tardieu. Ein weiblich. Junia in einer Landschaft auf goldenem Grund.	1	3. 1. 7 1/2
109	Malen Jean van der Burch. Ein weiblich. Nymphen auf goldenem Grund.	2	7. 2. —
110	Malen Jean van der Burch. Ein weiblich. Nymphen auf goldenem Grund.	2	7. 2. —
111	Malen Henry van Der Doone. Ein weiblich. Nymphen auf goldenem Grund.	3	1. 4. 7
112	Zeichner de Velours. Ein weiblich. Nymphen auf goldenem Grund.	11	1. 2
113	Zeichner de Velours. Ein weiblich. Nymphen auf goldenem Grund.	11	1. 2
114	Zeichner Gottfried. Ein weiblich. Nymphen auf goldenem Grund.	10	— 8 1/2
115	Zeichner Gottfried. Ein weiblich. Nymphen auf goldenem Grund.	10	— 8
116	Zeichner Peter Paul. Ein weiblich. Nymphen auf goldenem Grund.	1	3. 1. 10 1/2

Abb. 3
Inventar der Gemäldegalerie Kassel 1749,
Staatliche Museen Kassel, Archiv

No.	Maler.	Vorfellung.	Größe Breite	
			Zeichn. Maß.	Zeichn. Maß.
24.	Giuseppe di Berni detto lo Cignolotto.	S. Hieronymus, die Hand auf einen Posten. Kopf legend. auf einem goldenen Grund.	2	9. 2. 3.
25.	Francesco Al- bani.	Ein weiblich. Nymphen in einer Landschaft auf goldenem Grund.	2	8. 3. 6.
26.	Giuseppe da Cento.	Senus und Adonis, ganz auf goldenem Grund.	7	4. 8. 10.
27.	Giuseppe da Cento.	Cephalus und Procris, ganz auf goldenem Grund.	7	4. 8. 10.
28.	Luca Giordano.	Die Verkündigung der heiligen Seba- stiana, ganz auf goldenem Grund.	7	1. 5. 4.
29.	Giuseppe Ribera.	Die Verkündigung der heiligen Lau- rentia, ganz auf goldenem Grund.	7	2. 5. 4.
30.	Giuseppe da Cento.	Semiramis, welche die Leiche von ihrem Mann auf goldenem Grund.	4	7. 6. 2 1/2
31.	Paolo Verone- se.	Die Mutter Gottes in einem Wägelchen mit dem Kinde Jesus von der Reise nach Betlehem. Die heilige Barbara. Ganz auf goldenem Grund.	9	3. 7.
32.	Luca Giordano.	Die heilige Lucia, ganz auf goldenem Grund.	4	5. 5. 2.
33.	Paolo Verone- se.	Die heilige Magdalena in der Wüste, ganz auf goldenem Grund.	4	2. 5. 3 1/2.
34.	Giuseppe Ribera.	Die Verkündigung der heiligen Luce, ganz auf goldenem Grund.	4	2. 5. 4.
35.	Luca Giordano.	Die Mutter Gottes mit dem Kinde Jesus, ganz auf goldenem Grund.	4	1. 5. 9.

Abb. 4
Inventare der Gemäldegalerie Dresden, Handgeschriebenes Verzeichnis,
Eintrag der Sixtinischen Madonna im Königlichen Inventar 1754, in:
Matthias Oesterreich, Inventarium von der Königlichen Bilder-Gallerie
zu Dreßden, gefertigt: Mens: Julij & August: 1754, fol. 5, Nr. 31.
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Altregistratur, Inv.-Nr. 359

ausstellungen mit der damit verbundenen Mobilität und Gefährdung von Kunstwerken noch nicht existierte.¹² Und auf die Idee, die Werke schätzen zu lassen, um sie möglicherweise weiterverkaufen zu können, dürfte um 1810 schwerlich jemand gekommen sein, hatte sich doch in ganz Europa seit den 1750er Jahren das Prinzip der Unveräußerlichkeit großer fürstlicher bzw. nationaler Sammlungen verfestigt.¹³ Zwar waren in den großen Beschlagnahmungs Jahren 1793/94 zahlreiche französische Sammlungen taxiert worden, bevor sie nationalisiert wurden (*Abb. 6*),¹⁴ und prützten hier und da gedruckte Museumskataloge mit den hohen Summen, die für die Erwerbung dieser oder jener Werke nötig gewesen waren, doch hinter den Museumskulissen in und außerhalb Frankreichs – sprich in internen Verzeichnissen – scheint um 1800 der Preis der Kunst keine Rolle gespielt zu haben. Waren die Werke einmal in einer öffentlichen Sammlung angelangt, so schienen sie „auf ewig“¹⁵ vor dem Markt geschützt zu sein. Deshalb also noch einmal: Wozu die Spalte PREIS im *Inventaire Napoléon*?

Mehr als Hypothesen können an dieser Stelle nicht formuliert werden. Sicherlich veranlasste die verheerende Wirtschaftskrise der Jahre ab 1810 die französische Regierung dazu, sich grundsätzlich über den finanziellen Wert des staatlichen Kunstbesitzes eine Übersicht verschaffen zu wollen. Bei jährlichen Ausgaben von über 500 Mio. Francs für die Armee (1811: 460 Mio, 1812: 520 Mio., 1813: 585 Mio.)¹⁶ ist es nur verständlich, dass der Senat und die Generalintendantur sich über alle bis dahin nicht bezifferten Formen des Staatsvermögens informieren wollten. Aus der Perspektive des Museumsdirektors Denon, der ja diese Spalte PREIS selber vorgeschlagen zu haben scheint, waren hohe Summen mit vielen Nullen schon immer eine gute Möglichkeit gewesen, seine nicht immer kunstinteressierten Vorgesetzten – in erster Linie den Kaiser selbst – von der Wichtigkeit seines Museums oder der Notwendigkeit bestimmter Anschaffungen, Renovierungs- bzw. Umbaumaßnahmen zu überzeugen. Davon zeugt unter vielen anderen Beispielen ein glücklicherweise überlieferter Brief, den Denon Ende 1806 an Napoleon sandte, um ihn von einem partiellen Abtransport der Dresdner Gemäldegalerie nach Paris zu überzeugen. Da hieß es:

„Die Geldwerte, die in den Verträgen nie gänzlich ausgezahlt werden, könnten hier durch einige Stücke ergänzt werden, die einen tatsächlichen Wert bekämen, da sie vollständig in den Schatz Ihres Ruhmes Eingang fänden und auf ewig dort verblieben. Auch wenn Ihre Majestät nur wenige Gegenstände fordern würde, so wäre damit doch in jedem Falle ein großer Wert gewonnen. Ein einziges Gemälde von Raffael aus der Sammlung von Dresden ist vom König August mit 9000 Louis bezahlt worden, für Ihre Majestät ist es das doppelte wert. Die *Nacht* von Correggio hat mindestens denselben Preis; zwei weitere Correggios und ein Holbein sind vom selben Range. Dieser letztgenannte Maler fehlt Ihrem Museum. Es ist keine Plünderung, die ich Ihrer Majestät vorschlage, wenn ich sie bitte, vier oder sechs Gemälde einer Sammlung zu fordern.“¹⁷

Museumspraxis und Ökonomie, Autonomie der Künste und wirtschaftliche Denkmechanismen – deutlicher als mit diesem Brief lässt sich Denons strategisches Interesse an einer Bezifferung des in seinem Museum angehäuften (Kriegs-)schatzes nicht schildern. Das *Inventaire Napoléon*, das unter seiner Leitung entstand, war dementsprechend doppelgesichtig: einerseits ein Instrument zur sorgfältigen Beschreibung, Klassifizierung und Verortung von tausenden Kunstwerken; andererseits eine Aufstellung symbolischer und finanzieller Werte im Kontext nationaler Affirmation und knapper Staatskassen. Dass diese Werte gleichzeitig ein Spiegel kulturgeschichtlicher Werte waren, macht die Spalte PREIS des *Inventaire Napoléon* retrospektiv besonders reizvoll.

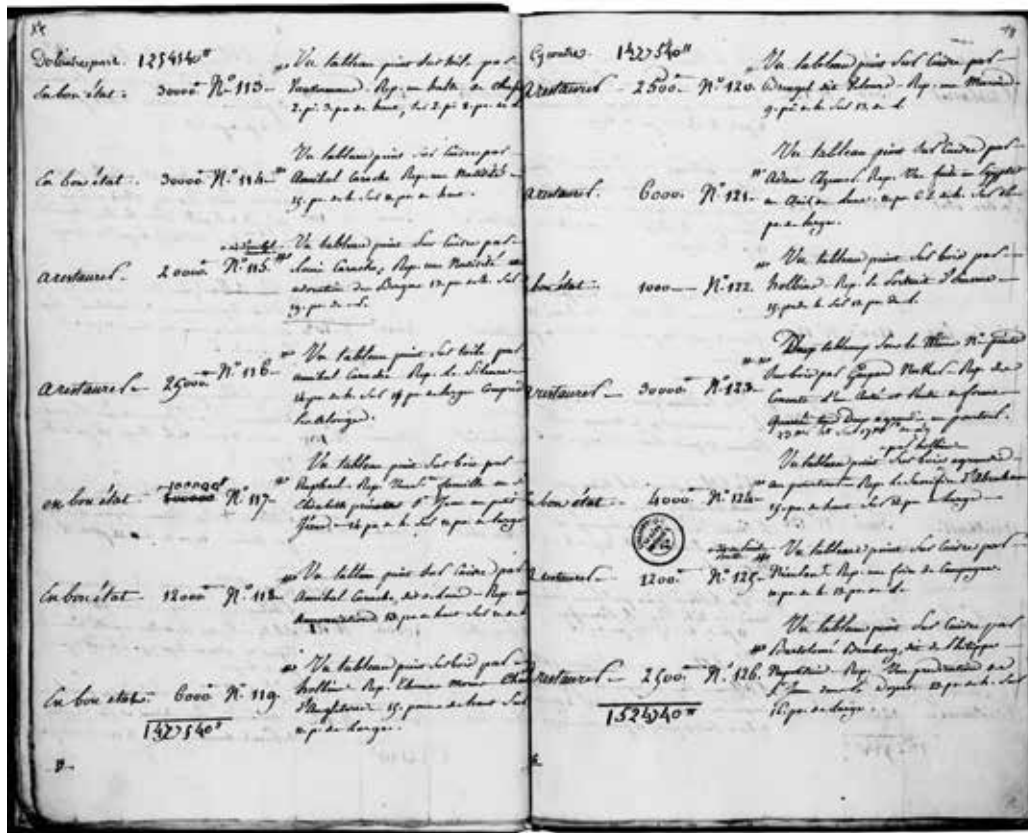
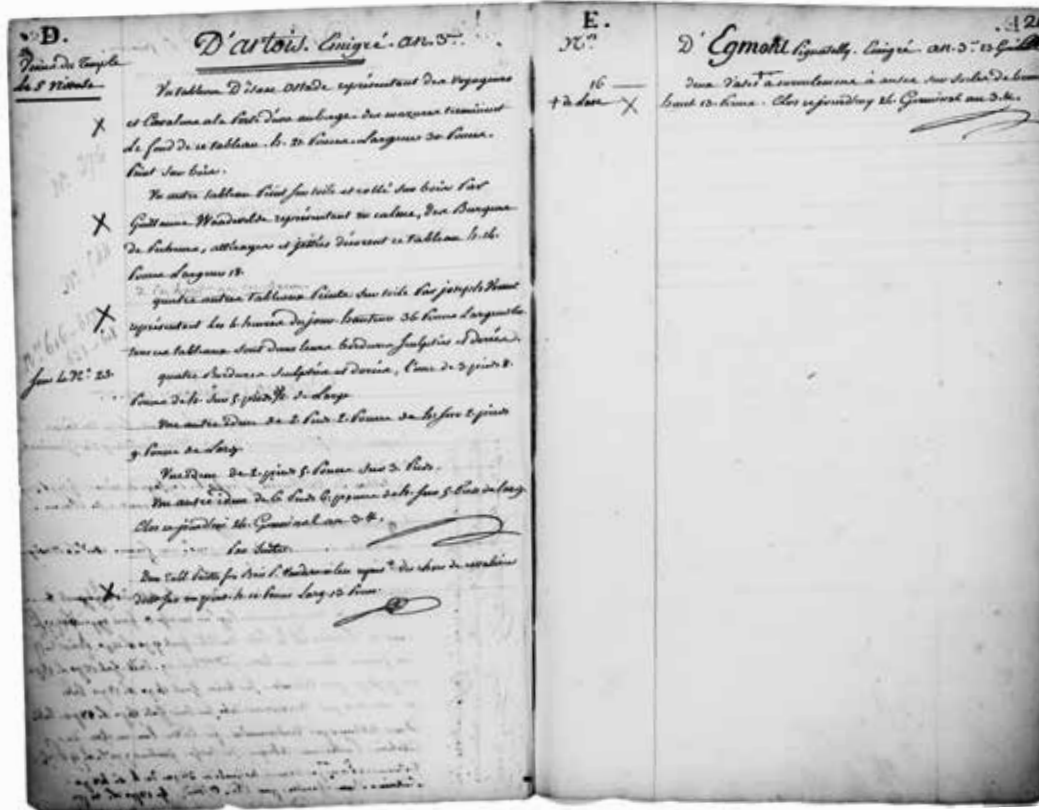


Abb. 5
Beschlagnahmungslisten und
-protokolle AMN. Paris, AMN,
1 DD 7, Objets d'arts et de sciences
transportés au Museum 1793–1796,
fol. 21

Abb. 6
Taxierung beschlagnahmter
Sammlungen AMN, 1DD4. Paris,
AMN, 1 DD 4, Inventaire des
tableaux de la surintendance à
Versailles 1794. Objets d'arts et de
sciences transportés au Museum
1794, fol. 17–18

UNSCHÄTZBARES SCHÄTZEN LASSEN

Doch ein Schritt zurück. Wie gestaltete sich die Arbeit am *Inventaire Napoléon* ab Ende 1810 konkret? Wer war für die Erfassung der darin verzeichneten über 4400 Gemälde, 1808 antiken Statuen und 61 Vasen, über 6500 Handzeichnungen und anderen Kunstobjekte in insgesamt 17 Foliobänden zuständig? Wer vor allem für die Schätzung von Werken, die bis zu ihrem Abtransport nach Paris in vielen Fällen kein einziges Mal den Besitzer gewechselt oder niemals in ihrer Geschichte auf dem Markt gewesen waren? Wie wollte man da Preise bestimmen? Wer sollte darüber entscheiden, wie Raffael, Dürer, Rembrandt, Tizian und die Laokoongruppe in Francs umzurechnen waren? Über all diese Fragen gibt der Briefwechsel des Generaldirektors Denon dankenswerterweise einige Auskunft. Deutlich wird bei der Lektüre, mit welcher Geschwindigkeit bei knappen Personalressourcen das Inventar zustande kam und welche Synergien zwischen Markt und Museum erzeugt werden mussten, um den „unschätzbaren Meisterwerken“, wie es damals oft hieß, einen angemessenen Schätzpreis verleihen zu können. Beide Projekte – die grundsätzliche Beschreibung, Bemessung und Verortung der Werke einerseits, ihre Schätzung andererseits – erfolgten bezeichnenderweise nicht parallel, sondern sukzessive. Zwei unterschiedliche Teams waren unter Denons Leitung nacheinander am Werke: Zunächst arbeiteten innerhalb des Museums die zwei Konservatoren Ennio Quirino Visconti (für die Antiken) und Jean-Baptiste Morel d’Arleux (für die Zeichnungen), wohl unterstützt von dem Museumssekretär Athanase Lavallée (für die Gemälde) sowie von zwei bis drei Hilfskräften; erst nach Beendigung ihrer Arbeit im Oktober 1813 rief Denon eine zweite Gruppe von Experten zusammen, die ausschließlich für die Schätzung der Werke fungieren sollten. Die Einladung, die ihnen Denon zukommen ließ, verdient es ausführlich zitiert zu werden, gewährt sie doch einen präzisen Einblick in die pragmatische Herangehensweise des Generaldirektors. Er schrieb jedem von ihnen am 11. Oktober 1813 folgende Zeilen:

„Monsieur,

Das Generalinventar der im Musée Napoléon und in den kaiserlichen Schlössern aufbewahrten Gemälde, Zeichnungen, Statuen und kostbaren Gegenstände ist nun abgeschlossen; jetzt geht es darum, jedem beschriebenen Gegenstand einen Preis beizufügen. Ich will mich für ein so bedeutendes Unternehmen nicht bloß auf meine Kenntnisse und die der Konservatoren in diesem Hause stützen und habe deshalb gedacht, dass Sie mich vielleicht mit ihrer Kompetenz unterstützen könnten.

Ich lade Sie also ein, Monsieur, am kommenden Mittwoch dem 13. Oktober ins Museum zu kommen, um mit einigen ebenfalls von mir eingeladenen Kontrahenten die Arbeit aufzunehmen. Aus den widersprüchlichen Diskussionen über den Preis der Objekte soll ihr wirklicher Wert [„la valeur réelle“] ermittelt werden.“¹⁸

Was für ein schöner Brief! Hier schwingen alle Elemente mit, die bei aller Unsicherheit die Zuversicht Denons zum Ausdruck bringen, man könne für die Kunstschätze im Musée Napoléon eine „valeur réelle“ – vielleicht im Gegensatz zu einem „gefühlten Wert“ – ermitteln, und dies bezeichnenderweise durch kontroverse Gespräche vor Ort. Objektivitätserzeugung durch die Konfrontation von Subjektivitäten – ein deutlicheres Bekenntnis zum irrationalen Charakter von Preisbestimmungen im Kunstbereich lässt sich nicht so leicht finden.

Wer also waren die drei Angefragten? Es handelte sich durchwegs, wie Denon sie in späteren Briefen nannte, um Pariser „négociants en objets d’art“¹⁹ bzw. „artistes-négo-

ciants²⁰: Pierre-Joseph Lafontaine (1758–1835), Ferreol de Bonnemaison (1766–1827) und Guillaume-Jean Constantin (1755–1816). Der gebürtige Belgier Lafontaine, zunächst als Maler tätig, hatte sich nach der Revolution als Kunsthändler in Paris etabliert und war durch sensationelle, europaweit erfolgte Ankäufe und Verkäufe hauptsächlich niederländischer Werke – etwa der 1803 auf einer niederländischen Auktion entdeckten und einige Jahre später nach London verkauften *Ehebrecherin* von Rembrandt – rasch zu Ansehen und Vermögen gekommen.²¹ Der Maler, Gemälderestaurator, Händler und Sammler Bonnemaison²² war nach Ausbruch der Revolution seinerseits nach London emigriert, hatte dort sieben Jahre u.a. mit Kunst gehandelt und war 1796 nach Paris zurückgekehrt, wo er weiterhin als Bilderhändler und Restaurator tätig war; um 1810 galt Bonnemaison in Paris offensichtlich als Raffael-Experte, denn drei Jahre nach seinem Einsatz für Denons Generalinventar wurde er 1816 zum Chefrestaurator des (in Musée royal umbenannten) Louvre ernannt und ließ gleich fünf Gemälde Raffaels restaurieren, die im Begriff waren, ihrem legitimen Eigentümer, dem König von Spanien restituiert zu werden; bei diesem Anlass fertigte Bonnemaison Stiche nach diesen Raffael-Gemälden und veröffentlichte sie mit einigem Erfolg.²³ Der Kunsthändler Constantin schließlich war seit 1807 Kustos der Gemäldesammlung von Kaiserin Josephine im Schloß Malmaison und hatte in dieser Eigenschaft etliche Werke hohen Ranges begutachtet bzw. erworben.²⁴

Am 13. Oktober 1813 also nahm die Kommission zusammen mit Denon, dem Museumssekretär Athanase Lavallée und dem Antikenkonservator Visconti die Arbeit auf.²⁵ Eine Woche später meldete Denon dem Generalintendanten, die Gruppe habe sich „bereits mehrmals getroffen“ und die Schätzung aller Gemälde auf der Grande Galerie so gut wie beendet.²⁶ Das Ergebnis war eindrucksvoll: Tausende von Schätzpreisen füllten jetzt die Spalte PREIS des *Inventaire Napoléon*, von 1.500.000 Francs bis 1 Franc. Alles, was die Kunstgeschichte Europas von der Antike bis Jacques-Louis David hervorgebracht hatte und im Musée Napoléon versammelt war, hatte nun nicht nur einen Wert, sondern auch einen Preis.²⁷ Dass in vielen Fällen dieser Preis eine reine Abstraktion war und sein musste, verdeutlicht ein Blick in die Tabelle.

PREIS UND GESCHMACK

Was kann um 1800 eine Marmorgruppe wert sein, welche – wie schon der alte Plinius zu berichten wusste – „allen Stücken der Malerey und Bildhauerkunst vorzuziehen ist“²⁸? Und was das letzte Gemälde des für göttlich gehaltenen, zu früh gestorbenen Malers aus Urbino? Seit ihrer Auffindung bzw. Schöpfung in den Jahren 1506 und 1520 waren weder die *Laokoongruppe* noch Raffaels *Transfiguration* – noch viele der aus italienischen und niederländischen Sammlungen stammenden Werke des Musée Napoléon – je auf dem Kunstmarkt gewesen, sie hatten kein einziges Mal den Besitzer und nur selten, wenn überhaupt, den Standort gewechselt. Für solche Werke war kein „realer“, wie auch immer dokumentierter Preis zu ermitteln. Sie hatten sich unabhängig vom Markt im Laufe der Jahrhunderte, spätestens im 18. Jahrhundert in ganz Europa zu Ikonen des ästhetischen und kunsthistorischen Diskurses entwickelt, zu Kristallisationsgegenständen der neuen Kunstreligion. Wenn sie einen Wert hatten, dann war er kultureller, ja kultureller Art – sicherlich aber nicht, oder bestimmt nicht in erster Linie, ökonomischer Art. Was also konnten sich Denon und seine Berater da für Schätzpreise einfallen lassen?

„Für die Laokoongruppe: 1.500.000 Francs.
Für die Transfiguration: ebenso.“

Das waren Summen, die um 1813 die Vorstellungskraft vieler Menschen überstiegen haben dürften. Das war so viel wie 7,5 Mal die jährliche Apanage eines Herzogs²⁹ oder wie 10 gute Häuser in einem bürgerlichen Quartier von Paris.³⁰ Ein Museumswächter verdiente in diesem Jahr monatlich 100 Francs.³¹ Diese hohe Messlatte einmal gesetzt, nutzten die Experten die gesamte Preisskala, um mit wenigen Ausnahmen alle Antiken, Gemälde und Handzeichnungen des Museums zu schätzen. 1,5 Millionen Francs erreichten außer der *Transfiguration* und dem *Laokoon* keine weiteren Werke. Die nächste Stufe von 1.000.000 Francs erreichten nur zwei italienische Gemälde: Correggios *Heiliger Hieronymus* aus Parma und die *Hochzeit von Kana* von Paolo Veronese aus Venedig.³² Bis zur nächsten Stufe von einschließlich 500.000 Francs finden sich nur sechs Gemälde, darunter – nicht überraschend – drei Raffaels: die *Madonna di Foligno* (800.000), die *Heilige Familie* (600.000) und die *Hl. Caecilie* (500.000); darüber hinaus Giulio Romanos *Steinigung des hl. Stephanus* (700.000), Tizians *Martyrium Petri* (500.000) und Domenichinos *Kommunion des hl. Hieronymus* (500.000).³³ In dieser Preiskategorie taucht auch zum ersten Mal ein nicht-italienisches Gemälde auf: Rubens' *Kreuzabnahme* aus Antwerpen (600.000).³⁴ Das zweit teuerste niederländische Gemälde ist eine große Tierszene von Paulus Potter aus der Sammlung des Stadthouders in Den Haag (430.000).³⁵

Darunter verteilen sich bis einschließlich 100.000 Francs zwei Dutzend italienische und niederländische Gemälde. Hier tauchen auch die ersten Gemälde aus der französischen Schule auf, Werke von Eustache Lesueur und Charles Lebrun (250.000 bzw. 200.000 Francs) gefolgt von vier auf 150.000 Francs geschätzte Nicolas Poussins und zwei Claude Lorrains für 100.000 Francs.³⁶ Um dieses Preisniveau herum gruppieren sich eine Handvoll niederländischer Maler, neben Rubens auch Van Dyck mit einem Höchstpreis von 150.000 für die *Beweinung Christi* aus Antwerpen und Gerard Dou mit der *Wassersüchtigen Frau* aus der Sammlung des französischen Königs (120.000); Van Eyck steht als einziger Vertreter der alten niederländischen Schule in dieser Preiskategorie mit dem Mittelteil des *Genter Altars* (100.000).³⁷ Unter der Grenze von 100.000 Francs wird dann die Übersicht schwieriger. Auffällig ist hier die Schätzung von Leonardos *Mona Lisa* auf 90.000 Francs,³⁸ Rembrandts Höchstpreise um die 60.000 Francs unter anderem für das in Paris sehr gepriesene Gemälde *Jacob segnet seine Kinder* aus Kassel,³⁹ und die Präsenz zweier Mantegnas, ebenfalls für 60.000 Francs.⁴⁰ Für Murillos teuerstes Gemälde, *Die hl. Familie*, ist ein Schätzpreis von 48.000 Francs eingetragen.⁴¹ Darunter kommt neben vielen Italienern eine kompakte Gruppe niederländischer Landschafts- oder Genremaler wie Berchem, Both, Ostade, Teniers oder Metsu (höchste Schätzungen um die 30.000 bis 40.000 Francs).⁴² Die teuersten „altdeutschen“ Gemälde werden auf Preise zwischen 10.000 und 15.000 Francs geschätzt. Dies sind Altdorfers *Alexanderschlacht* aus München (15.000), Holbeins *Portrait des Nicolaus Kratzer* aus der Sammlung des französischen Königs (10.000) und eine Dürer zugeschriebene *Anbetung der Könige* aus Savona (10.000).⁴³ Trotz der großen Beliebtheit, der er sich nachweislich beim Pariser Publikum erfreute, ist Cranachs *Jungbrunnen* aus Berlin auf nur 3000 Francs geschätzt.⁴⁴ Ebenso Watteaus *Einschiffung nach Kythera* aus der Sammlung des französischen Königs.⁴⁵ Chardin kommt maximal auf 1000 Francs.⁴⁶ Die niedrigsten Preise betreffen Kopien nach bekannten Meistern oder keinem Autor zugeordnete Gemälde.

Diese zu schnelle Übersicht müsste selbstverständlich erweitert werden, vor allem um eine Analyse der Preisgestaltung nach Bildformaten und -gattungen. In ihrer Skizzenhaftigkeit lässt sie dennoch einige Schlussfolgerungen zu. Im Jahre 1813 war die Überholung Correggios durch Raffael – die schon in der Kunstliteratur jener Jahre spürbar ist – endgültig vollzogen. Der von Ernst Osterkamp so präzise nachgezeichnete Raffaelkult der Jahre um 1800 in Europa spiegelt sich im *Inventaire Napoléon* unmittelbar wider.⁴⁷ Die Höhe von Raffaels Preisen folgt unmittelbar der Höhe seiner Stellung am kunstgeschichtlichen und

ästhetischen Himmel jener Zeit. Und auch der Abstand zwischen ihm und seinen nächsten Preisnachbarn scheint zu signalisieren: Mit dem „divino“ ist keine Konkurrenz (mehr) möglich. Das war nicht zuletzt eine Folge der Vereinigung so vieler Werke im Musée Napoléon. Hatte ein anonymer Reisender [Martin Sherlock] 1777 noch spitzfindig befinden können:

„Im Vatikan lernt man die Meisterstücke Raphaels bewundern; zu Dresden lernt man die Gemälde Correggios werthschätzen. Raphael ist fast allgemein als Monarch des Malerreichs erkannt. Eine consularische Regierungsform gefiele mir besser; ich wünschte, er hätte den Correggio zum Kollegen gehabt. Ich weiß, daß alle Halbkenner wider mich seyn werden, und ich will ihnen die Ursache davon sagen: Entweder sie haben die schönsten Stücke dieses Meisters nicht gesehen, oder sie haben sie nur so obenhin gesehen. Seine besten Werke sind zu Parma und Dresden, und diese zwei Städte betrachtet ein Reisender bloß nebenher auf der Durchreise. Vielleicht bringt er drey Morgen in dieser Gallerie zu; er will alles sehen, und natürlicher Weise, er sieht nichts. So verfährt er zu Parma, und siehe, da ist er in Rom.“⁴⁸

... und dreißig Jahre später in Paris. Als sowohl mehrere Meisterwerke von Correggio als auch beinahe das gesamte Oeuvre von Raffael im Musée Napoléon versammelt waren, scheint die Diskussion – schenkt man zumindest den Zahlen glauben – definitiv überholt gewesen zu sein. Raffael belegte eindeutig den ersten Platz, hinter ihm die italienische Schule – weit vor den Niederländern. Nur Rubens und der Kuhmaler Paulus Potter konnten es aus Pariser Perspektive preismäßig mit den besten Italienern aufnehmen. Ob diese Einschätzung sehr „französisch“ war oder im Gegenteil einen Spiegel europaweiter Geschmacksbildung jener Zeit darstellte, wie eher zu vermuten ist, ließe sich nur anhand subtiler regionaler Studien präzisieren. Die obengenannte Hitliste macht jedenfalls ein starkes aufkommendes Interesse für Rembrandt deutlich, der sich preislich sehr von den übrigen, europaweit gesammelten und in vielen fürstlichen Sammlungen gut vertretenen Genremalern wie Metsu, Teniers oder Ostade absetzte. Mit anderen Worten: Mit ihren „widersprüchlichen Gesprächen“ vor den Originalen des Musée Napoléon verarbeiteten die von Denon eingeladenen Kunsthändler nicht nur allgemeine Geschmackstendenzen zu Preisen. Sie setzten sicherlich auch Trends: Das wird besonders deutlich bei Van Eyck und den altdeutschen Malern, die zu diesem Zeitpunkt keinen nennenswerten Marktwert hatten, weil sie bis dahin nicht auf dem Markt, sondern in Kirchen und Klöstern gewesen waren. Indem der Mittelteil des *General Altars* auf 10.000 Francs mehr als die *Mona Lisa* von Leonardo geschätzt, die Namen Altdorfer, Dürer und Holbein mit Preisen versehen wurden, die sonst auch gute Portraits von Rubens trugen, war für diese Maler ein ökonomisches Koordinatensystem erfunden.

Wie geht die Geschichte weiter? In den Jahren 1814 und 1815 erfolgte bekanntlich die durch die siegreichen Alliierten durchgeführte Dislokation des Musée Napoléon. Das im Louvre verbliebene Exemplar des Generalinventars kam in dieser Zeit intensiv zum Einsatz, ermöglichte es doch eine schnelle und sichere Identifikation der reklamierten Werke und ihrer legitimen Eigentümer. Nach der Ausleerung des Louvre begannen die Museumsbeamten – Denon war zurückgetreten –, den Restbestand in einem *Inventaire des tableaux du Roi* (1816) zu verzeichnen. Interessanterweise blieben die meisten Kategorien bestehen, die auch für das *Inventaire Napoléon* benutzt worden waren, auch die Spalte PREIS; auf die Spalte HERKUNFT verzichtete man, dafür kamen Informationen über den Träger hinzu. An den geschätzten Preisen änderte sich in diesem Inventar nichts: sie wurden aus dem *Inven-*

taire Napoléon offensichtlich übernommen. Erst mit dem nächsten *Inventaire général des Musées Royaux* aus dem Jahre 1824, das eine ähnliche Struktur behielt, mit erneuter Berücksichtigung der Herkunft, veränderten sich die Schätzpreise: Raffaels Wert stieg deutlich (dies entsprach der allgemeinen Entwicklung in Europa), so dass für den *Hl. Michael* zum Beispiel der Schätzpreis von 100.000 (1813 und 1816) sich auf jetzt 200.000 Francs verdoppelte.⁴⁹ Dafür verlor zum Beispiel Leonardos *Mona Lisa* an Wert und landete bei 80.000 Francs,⁵⁰ so wie bei Rembrandt, dessen *Tobias* zum Beispiel nur noch auf die Hälfte des Preises von 1813 geschätzt wurde, sprich 30.000 Francs.⁵¹ Hätten die Inventare des Louvre nach 1824 weiterhin mit einer Spalte PREIS operiert, so ließe sich eine Geschichte von Konjunkturen und Preiswellen für das gesamte 19. Jahrhundert wunderbar nachzeichnen. Leider verzichtete die Direktion bereits ab 1832 auf solche Schätzungen – im damals angefertigten *Inventaire général des Musées royaux* spielte der Preis der Kunst keine Rolle mehr. Das *Inventaire Napoléon* und seine Nachfolger von 1816 und 1824 blieben eine historische Ausnahme in der Geschichte von Museumsinventaren.

Aus heutiger Perspektive kann man dieses einzigartige Verzeichnis doppelt lesen: wie ein eindrucksvolles Kompendium des nationalen Kunstbesitzes in Frankreich unter Napoleon; aber auch, denkt man etwa von der Spalte HERKUNFT her, wie einen Atlas der Kunstgeographie Europas vor den großen Umwälzungen durch die Französische Revolution. Er bietet für eine Autopsie des mächtigen europäischen Kunstkörpers im Moment seiner größten Konzentration in Paris eine Quelle wie sie nicht präziser sein könnte. Hat man nämlich allen Grund zu vermuten, dass im napoleonischen Frankreich insgesamt „mehr statistisches Wissen erzeugt wurde, als je wissenschaftlich und administrativ genutzt werden konnte“,⁵² so kann man sich im Nachhinein nur darüber freuen, dass so gut wie alle darin aufgeführten Gemälde, Zeichnungen und Antiken (einheitlich in Francs!) geschätzt wurden. Eine herrliche Einladung zur nachträglichen Erforschung von Kunst als Kapital einerseits, von Geschmack als historischer Kategorie andererseits! Mit anderen Worten: Nicht nur Pierre Bourdieu hätte an der Spalte PREIS des *Inventaire Napoléon* seine Freude gehabt – verkörpert sie ja in aller Deutlichkeit seine Idee einer Ökonomie symbolischer Güter im Museum –, sondern auch alle, die sich anhand von komplexen und weitverstreuten Indikatoren wie Museumskatalogen, Kunstbüchern, Presseberichten, Gipsabgüssen, Reproduktionsgraphik, Kopistenlisten und dergleichen mühsam daran versuchen, die Geschichte des europäischen Kunstgeschmacks um 1800 nachzuzeichnen – oder allgemeiner: der historischen Bedingtheit von Geschmack auf die Spur zu kommen.

- 1 Stendhal an Denon, 27. Oktober 1810, AMN Z 3 1810, zitiert nach: Marianne Hamiaux/Jean-Luc Martinez, *De l'inventaire N à l'inventaire MR: le département des Antiques*, in: *Les vies de Dominique-Vivant Denon*, hg. von Daniela Gallo, Tagungsband, 2 Bde., Paris 2001, S. 434–435, sowie Abb. S. 441.
- 2 Zur Genese und Gestalt des *Inventaire Napoléon*, Lucie Chamson Mazauric, *L'inventaire du Musée Napoléon aux archives du Louvre*, in: *Archives de l'art français, 1950–1957*, S. 335–339; Hamiaux/Martinez 2001 (Anm. 1), S. 431–460; Einleitung in: Jean-Luc Martinez, *Les Antiques du Musée Napoléon, Édition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'Inventaire du Louvre de 1810*, Paris 2004; Tatiana Auclerc, *Notiz „Inventaire Napoléon“*, in: *Dominique-Vivant Denon. L'Oeil de Napoléon*, hg. von Marie-Anne Dupuy/Pierre Rosenberg, Ausst.-Kat. Paris Musée du Louvre, Paris 1999, Kat.-Nr. 130.
- 3 Zur Statistik in Frankreich, vgl. Marie-Noëlle Bourguet, *Déchiffrer la France. La statistique départementale à l'époque napoléonienne*, Editions des archives contemporaines, Ordres sociaux, Paris 1989.
- 4 Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2011, S. 57.
- 5 Paris, AMN, 1 DD 16–23 und 1 DD 33–44, 17 Bände, siehe auch: Auclerc 1999 (Anm. 2), Kat.-Nr. 130 zum *Inventaire Napoléon*.

- 6 Hamiaux/Martínez 2001 (Anm. 1), sowie Paris, AMN, Z 3 (1810–1815) und Marie-Anne Dupuy-Vachey/Isabelle Le Masne de Chermont/Elaine Williamson, *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire*, Paris 1999, Brief Nr. 1727, S. 610–611.
- 7 Paris, AMN, 1 DD 7, *Objets d'arts et de sciences transportés au Museum 1793–1796*.
- 8 Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1982, passim.
- 9 Hamiaux/Martínez 2001 (Anm. 1), S. 434–435.
- 10 Paris, AMN, 1 DD 1, *Catalogue des tableaux du Roi déposés au Louvre 1785*.
- 11 Paris, AMN, 1 DD 2, *Etat actuel des tableaux de la surintendance 1788*.
- 12 Francis Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale 2000.
- 13 Bénédicte Savoy, *Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums 1701–1815*, Mainz 2006, S. 11–12.
- 14 Paris, AMN, 1 DD 4, *Inventaire des tableaux de la surintendance à Versailles 1794*.
- 15 S. unten Denons Brief an Napoleon.
- 16 Jacques Wolff, *Les insuffisantes finances napoléoniennes. Une des causes de l'échec de la tentative d'hégémonie européenne (1799–1814)*, in: *Revue du Souvenir Napoléonien*, Nr. 397, Sept./Okt. 1994, S. 5–20.
- 17 Bénédicte Savoy, *Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen. Mit einem Katalog der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen im Musée Napoléon*, Wien 2010, S. 142.
- 18 Dupuy/Le Masne/Williamson 1999 (Anm. 6), Brief 2967, S. 1018–1019.
- 19 Dupuy/Le Masne/Williamson 1999 (Anm. 6), Brief 3038, S. 1042.
- 20 Dupuy/Le Masne/Williamson 1999 (Anm. 6), Brief 2984, S. 1022.
- 21 Benjamin Peronnet/Burton B. Fredericksen, *Répertoire des tableaux vendus en France au XIXe siècle*, vol. I 1801–1810, t. I, Los Angeles 1998, S. 69.
- 22 Jean Penant, *Ferreol Bonnemaïson, un peintre et collectionneur toulousain méconnu*, in: *L'Olifant, Journal de l'Association des Amis du Musée Paul Dupuy*, Nr. 1, 1992, zitiert nach: Peronnet/Fredericksen 1998 (Anm. 21), S. 13–14.
- 23 Marie-Claude Chaudonneret in AKL, Bd. 12, S. 580 mit weiterführender Literatur. Stiche: Ed. Pierre Didot mit Text von Jean-Baptiste Emeric, Paris 1818.
- 24 Pierre Rosenberg/Dominique Cordellier/Peter Märker, *Dessins français du musée de Darmstadt. XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, Montreuil 2007, S. 32, Anm. 18; Dupuy/Rosenberg 1999 (Anm. 1), S. 114; Alain Pougetoux, *La collection de peintures de l'impératrice Joséphine*, Paris 2003, S. 34.
- 25 Dupuy/Le Masne/Williamson 1999 (Anm. 6), Brief 2984, S. 1022/23.
- 26 Ebd.
- 27 Nur einige Objekte, vor allem im Bd. „französische Schule“, tragen keinen Geldwert.
- 28 Plinius der Ältere, *Naturalis Historia*, übersetzt von Johann Daniel Denso, Band 2, Buch XXXVI, S. 783; vgl. Francis Haskell/Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of classical sculpture 1500–1900*, Yale 1982.
- 29 Herzlichen Dank an Jörg Ebeling (Deutsches Forum für Kunstgeschichte in Paris) für diesen Hinweis.
- 30 Der Kunsthändler Pierre-Joseph-Ignace Lafontaine hatte im Jahr 1807 ein Haus für 137.500 Francs gekauft, vgl. Peronnet/Fredericksen 1998 (Anm. 21), S. 69.
- 31 Dupuy/Le Masne/Williamson 1999 (Anm. 6) Brief 2850, S. 982.
- 32 Paris, AMN, 1 DD 16, *Inventaire général du musée Napoléon 1810, peintures t. I*.
- 33 Paris, AMN, 1 DD 16, fol. 7, fol. 101–106, fol. 120, fol. 127.
- 34 Paris, AMN, 1 DD 17, *Inventaire général du musée Napoléon 1810, peintures t. II*, fol. 304.
- 35 Paris, AMN, 1 DD 17, fol. 275.
- 36 Paris, AMN, 1 DD 18, *Inventaire général du musée Napoléon 1810, peintures t. III*, fol. 428, fol. 480.
- 37 Paris, AMN, 1 DD 17, fol. 190.
- 38 Paris, AMN, 1 DD 16, fol. 124.
- 39 Paris, AMN, 1 DD 17, fol. 280.
- 40 Paris, AMN, 1 DD 16, fol. 65–66.
- 41 Paris, AMN, 1 DD 16, fol. 78.
- 42 Paris, AMN, 1 DD 17, fol. 144–145, fol. 150, fol. 265–268, fol. 331–334, fol. 241–242.
- 43 Paris, AMN, 1 DD 17, fol. 136, fol. 214, fol. 180 (bei dem Gemälde handelt es sich um *Il trittico del epiphania*, maestro Hoogstraeten (Savona, Museo del Tesoro del Duomo).
- 44 Paris, AMN, 1 DD 17, fol. 168.
- 45 Paris, AMN, 1 DD 17, fol. 348.
- 46 Paris, AMN, 1 DD 18, fol. 413.
- 47 Ernst Osterkamp, *Raffaël-Forschung von Fiorillo bis Passavant*, in: *Studi germanici (nuova serie) XXXVIII /3*, 2000, S. 403–426.
- 48 Zitiert nach: Savoy 2006 (Anm. 13), S. 412–413.
- 49 1813: Paris, AMN, 1 DD 16, 100; 1816: Paris, AMN, 1 DD 54, *Musée Royal-Inventaire des tableaux de la collection du Roi 1815/1816*, fol. 17; 1824: Paris, AMN, 1 DD 76, *Inventaire général des Musées Royaux 1824*, fol. 57.
- 50 1813: Paris, AMN, 1 DD 16, fol. 124; 1816: Paris, AMN, 1 DD 54, fol. 19; 1824: Paris, AMN, 1 DD 76, fol. 43.
- 51 1813: Paris, AMN, 1 DD 17, fol. 280; 1816: Paris, AMN, 1 DD 54, fol. 37; 1824: Paris, AMN, 1 DD 76, fol. 116.
- 52 Osterhammel 2011 (Anm. 4), S. 62.



Gleichse wundern sich alhier so viel Augen.
 Als Augus dort gehabt, um dieser Schätzen Lust.
 Und der sich diesen nicht genug was vorzethun,
 Das Tausend stüdtig ist, in Das Gemäl zu thun gehn.
 Will ihnen doch wehe, und wunder wol bewirke;
 Das seine Tränen stülus von Sachen zu bezigen,
 Daher hoff auch stat dar vertheil, so sie fallen.
 Die pure Wissenschaft, und Einsicht überlegen.



In diesem alle Sach, wer hat doch er gesehen.
 In dieser Saal, der nicht in Karren können werden.
 In alle Seiten Namen doch die jeden Ort
 Des Parthe wunderbarlich der 270, in Saal'st Schaf

Es hat ein PHIDIAS ein Stuhl und groß mozt
 Der MYSEN König selbst auch nicht ein dinstern letzte.
 So mozt ab eine Sauff in eine haufen aus
 In einem ward der Mann von auch vorangigt sein.

Es will doch meine Hand nicht von der erboth fluchen
 Ob auch die Stirne mir schon kein E oder lieben.
 Schweiß die Künstler; er das unabhäsel heles leicht
 mit angesehner auch aus dinstellen schatten bricht.

Da soll der eke Saal schon wäre werth bestrecken.
 So wird der nachordnen doch von einer Saal sich bestrecken
 wie weit die Seite Recht und sicher, edlerzeit
 geführte in den Saal der grauen erigzeit.

Ein Blick in die Sammlung – Galeriewerke des 18. Jahrhunderts

Abb. 1
Prodromus, 1735, Taf. 3

Unter all den unterschiedlich ausgerichteten Stichwerken – sei es zur Architektur einzelner Gebäude, zu Münzen oder Antiken, die sich seit dem 17. Jahrhundert immer mehr ausbreiteten und sich zu lukrativen Handelswaren entwickelten – geben insbesondere Galeriewerke einige Hinweise auf die zeitgenössische Ausstellungspraxis. In diesen Galeriewerken wurden radierte oder gestochene, oft sehr großformatige Reproduktionen nach Gemälden einer einzelnen Sammlung zusammengebunden, mit einem Titel versehen sowie häufig durch eine Widmung, ein Vorwort und Beschreibungen der Gemälde ergänzt.¹ Ihre Bedeutung und gegenseitige Dependenz im 18. Jahrhundert unterstreicht der einflussreiche Dresdener Kustos Karl Heinrich von Heineken in seiner Anleitung zu einer idealtypischen Kupferstichsammlung, der *Idée générale d'une collection complete d'estampes*² 1771, indem er die Galeriewerke als erste Werkgruppe innerhalb eines wohlgeordneten Kabinetts anführt: Die Stichwerke nach den Gemälden einer einzelnen Sammlung sollten mit ihrer Vielzahl an Kunstwerken berühmter Meister ein breites kunsthistorisches Panoptikum zum genauen Studium der Maler ebenso wie der Kupferstecher liefern und damit zugleich den weiteren Weg in die Sammlung ebnen.

Anders als im Englischen oder Französischen, wo diese Stichwerke als „presentation volume“, „engraved catalogue“, als „recueil gravé“ oder „collection d'estampes“ eher vage Bezeichnungen erhielten, wurden sie im Deutschen als „Galeriewerk“ bereits im 18. Jahrhundert als eigene Gattung gefasst.³ Damit wies die Bezeichnung über eine reine Sammlung von Kupferstichen hinaus auf den Ort der Sammlung und führte damit das Ausgestelltsein der Werke schon im Titel. Tatsächlich ging es jedoch gar nicht darum, die zeitgenössische Hängung zu zeigen. In erster Linie zielten die Werke darauf, die Sammelleistung des Besitzers zu präsentieren und dadurch seinen Ruhm zu mehren. In diese Zurschaustellung und Prachtentfaltung mengen sich weitere Funktionen, die die jeweiligen Herausgeber bedienten: So konnten der einheimische Graphikmarkt durch umfangreiche Aufträge belebt und zugleich einzelne Stecher bekannt gemacht sowie ihre Werke vermarktet werden; eigene Geschmacksvorlieben konnten vorgeführt, ja mehr noch, einzelne Kunstrichtungen propagandistisch verbreitet werden. Schließlich entwickelte sich in den begleitenden Texten der Galeriewerke ein kennerschaftlicher Beschreibungsapparat, der im Zusammenspiel von Text und Bild zur Etablierung der Kunstwissenschaft beitrug. Als Ordnungs- und Systematisierungskriterium der Stiche fokussierte man zunehmend auf eine Gruppierung nach Malerschulen und griff damit auf die Hängung in der Galerie selbst voraus, wo sich dies erst langsam zu etablieren begann.

Im ersten Galeriewerk überhaupt, dem *Theatrum Pictorium*⁴ von 1660, zeigt der Herausgeber David Teniers in 243 Radierungen italienische Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts aus der gewaltigen Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel und später in Wien.⁵



Abb. 2
Theatrum Pictorium, 1660:
Lucas Vostermann II. nach Giovanni Battista
Moroni, Porträt eines Bildhauers, Taf. 53

Anders als in seiner tatsächlich in Brüssel angehäuften Kollektion, in der ca. 800 Meisterwerke der deutschen und niederländischen Schule vertreten waren, fanden hier nur italienische Gemälde – etwa die Hälfte des Gesamtbestandes – Beachtung (Abb. 2). Einen Großteil davon hatte Leopold Wilhelm bei dem wenige Jahre zuvor abgehaltenen Verkauf der englischen Sammlung Hamilton erworben, die ihrerseits direkt aus dem Besitz des Venezianers Bartolomeo della Nave hervorging, also Werke erster Güte und Provenienz enthielt.⁶ So überrascht es wenig, dass vier Fünftel der Reproduktionen nach venezianischen Gemälden vor allem des 16., aber auch des 17. Jahrhunderts gefertigt wurden. Die Anordnung der Radierungen erfolgte in monographischen Blöcken, nicht jedoch nach Chronologie oder Topographie. Die allein schon beeindruckende Vielzahl an Stichen ergänzte Teniers noch um eine Liste der in der Sammlung vertretenen nordeuropäischen Maler.

Das Vorwort, hier als Brief aus Wien abgefasst, ergänzt das Gezeigte, indem es eine kursorische Beschreibung der Stallburggalerie, in die der Bilderschatz des Erzherzogs schon 1656 gebracht worden war, liefert. Die Höhepunkte der Galerie sind demzufolge die Säle mit den italienischen Gemälden, Pieter Bruegels d.Ä. Monatsbilder sowie die in einem Raum vereinten Blumen- und Fruchtstücke. Erstaunlicherweise verbildlicht die Galerieansicht, die als letztes Blatt den Band abschließt und somit das Gegenstück zum Vorwort bildet, keine dieser Attraktionen, sondern lenkt den Blick mit dem Entrée des Galeriegangs mit in drei Zonen bis zum Boden dicht gehängten Gemälden, antiken Büsten auf Konsolen sowie weiteren Bildern um die Fensterlaibungen auf die Fülle des Gemäldebestands (Abb. 3). Mit den zahlreichen Radierungen des am höchsten geschätzten italienischen Bilderschatzes und den Einblicken in die Wiener Galerie zielt Teniers also vor allem darauf, eine umfassende Vorstellung der schier unermesslichen Größe und des Reichtums der Sammlung zu geben und Leopold Wilhelm als gebildeten Sammler in Szene zu setzen.

Wenige Jahre später gibt am französischen Hof Ludwigs XIV. eine völlig anders geartete Konzeption eines Galeriewerks den Weg für eine neue Ausrichtung dieser Stichwerke vor: Die *Tableaux du Cabinet du Roy*⁷ erschienen innerhalb einer Folge von knapp fünfzig Bänden des *Cabinet du Roy*, die Jean-Baptiste Colbert initiiert hatte.⁸ Sie sollten den königlichen Besitz Ludwigs XIV., vor allem seine Schlösser und Gärten, aber auch die Tapisserien, die Feste und die Antiken vorführen. Zugleich kam ihnen die Aufgabe zu, innerhalb dieser



Serie die neuesten mathematischen, geologischen oder astronomischen Erkenntnisse bekannt zu machen. So wurden die Wissenschaften in den Dienst der Repräsentation genommen und gleichzeitig die Künste in den Kanon der Wissenschaften eingereiht. Auch das Galeriewerk wurde mit seinem gelehrten Text aus der Feder André Félibiens damit zum integralen Bestandteil der wissenschaftlichen Errungenschaften Frankreichs unter Ludwig XIV.⁹

Ohne auf den Ort der Sammlung, ihren Umfang und die dortige Präsentation einzugehen, liegt das Augenmerk in diesem Galeriewerk vor allem auf der Qualität des Gemäldes und des danach angefertigten Kupferstichs sowie auf den begleitenden Texten. Die 24 großformatigen und aufwendig gestochenen Kupferstiche – später auf 36 erweitert – zeigen die höchstgeschätzten Gemälde der Sammlung Ludwigs XIV. (Abb. 4). Sie sind in weitgehend chronologischer und topographischer Abfolge der zugrundeliegenden Gemälde angeordnet und damit erstmals nach dem Ordnungsprinzip, das sich im Laufe des 18. Jahrhunderts zum verbindlichen Kriterium der Hängung in der Galerie entwickelt. Die Auswahl, die hier noch viel stärker als in der Sammlung selbst zugespitzt werden musste,

Abb. 3

Theatrum Pictorium, 1660:
Frans van den Steen nach einer
Zeichnung von Nicolas van Hoy,
Porticum Prospectus, Taf. 245



Abb. 4
Tableaux du Cabinet du Roy, 1677:
Gérard Edelinck nach Raffael,
La sainte famille de Jesus Christ, Taf. 1

bringt dabei klare Geschmacksvorlieben zu Tage: So entfaltet sich ein Panorama von Raffael über Correggio, Reni und Carracci hin zu Poussin, der, einem Entwicklungsgedanken folgend, als neuer französischer Nationalkünstler und würdiger Nachfolger Raffaels aufgebaut wird.

Diesen Gedanken unterstreichen das Vorwort und die begleitenden Texte von Félibien, bei denen er teilweise auf die *Conférences* der Académie royale de peinture et sculpture zurückgriff, für die er möglicherweise ebenfalls einen begleitenden Stichband plante.¹⁰ Wie die *Conférences* als Lehrgebäude aufgefasst, heben die Texte im Galeriewerk die Vorzüge des Gemäldes, seine Stellung im Oeuvre des Malers, eine Kurzcharakteristik der Malweise, vereinzelt auch schwierige ikonographische Inhalte hervor und referieren Provenienz und Maße. Zugleich geben sie Hinweise auf die Farben des Gemäldes und regen zum Vergleich der Stiche untereinander an. Damit dienen Félibiens Texte fortan als Vorbild für viele Galeriewerke und tragen zu einer Art systematischer Kunstgeschichtsschreibung im Galeriewerk bei. Während Teniers die fürstliche Prachtentfaltung durch die Vielfalt und Vielzahl der Gemälde sowie die Galerie selbst als fürstliches Attribut in den Vordergrund stellte, sehen wir hier ein auf dezidierte Auswahl setzendes Museum auf Papier, das im Zusammenspiel von Bild und Text eine Systematik entwickelt, die sich erst später in den Präsentationen der Sammlungen wiederfindet und den Topos der Galerie als Ort der Gelehrsamkeit bereits im Buch vorwegnimmt.

Dass das Medium „Galeriewerk“ in der Folge an den europäischen Höfen wahrgenommen wurde, zeigen einige kleinerformatige, mit wenigen, oft dilettantisch ausgeführten Radierungen ausgestattete Stichwerke ohne begleitende Texte und Ansichten der Hängung, die jedoch vom Be-

wusstsein künden, den eigenen Ruhm als Sammler durch eine Stichwerkspublikation zu mehren.¹¹ Direkten Bezug auf Teniers Galeriewerk nimmt dagegen das in vier Bänden zwischen 1728 und 1733 erschienene Wiener Galeriewerk *Theatrum artis pictoriae*,¹² das auf eine vollständige Wiedergabe der Sammlung zielt und nun noch stärker den Ort und die Präsentation der Sammlung im Visier hat.¹³ Die 160 Reproduktionen sind nun nicht mehr allein auf italienische Gemälde beschränkt, sondern beziehen alle Malerschulen ein. Gleich die ersten vier Abbildungen des ersten Bandes geben Einblicke in die Stallburggalerie, deren Bedeutung als Wandelhalle zur Belehrung und Unterhaltung auch die Widmung an Karl VI. betont. Während die erste Ansicht die Eingangstür bietet und mit dem Porträt eines Ehepaars von majestätischem Alter als Memento mori gedient haben mag, zeigen drei weitere Radierungen die Hängung im Gang der Galerie, die die Abbildung im Teniers'schen



Galeriewerk nochmals präzisieren: eine weitgehend von Porträts gerahmte und gekrönte Eingangstür zu den Sälen, ein dicht mit Gemälden behängtes Wandsegment (Abb. 5) sowie die gegenüberliegende Fensterwand mit der schemenhaften Andeutung von neben und unter dem Fenster angebrachten Gemälden. Die dort gezeigten opulenten, verschnörkelten Rahmen finden sich bei den einzelnen Gemäldereproduktionen wieder, wo sie – auf einer separaten Platte gestochen – die Einzelwerke vergrößern und deutlich als gerahmte Gemälde statt als schmal eingefasste Kupferstiche ausweisen (Abb. 6).

Ähnliche Ansichten der Galeriegänge zeigt auch das von Ferdinand Storffer 1720 begonnene, dreibändige, mit Tempera-Miniaturen bebilderte Inventar der gesamten Galerie. Konkreter Anlass für diese Anfertigung war die Neuordnung der Gemälde im ersten Stock der Stallburg ab 1718 gewesen. Sämtliche Gemälde wurden dazu in den abgebildeten, eigens angefertigten Rahmen in ein nach Formaten und Gattungen ausgerichtetes symmetrisches Muster eingepasst, zu dessen Durchsetzung man auch vor vehementen Beschneidungen nicht zurückschreckte. Anders jedoch als das interne Inventar, das sämtliche Kunstgegenstände – Gemälde, Skulpturen und Kunstkammerobjekte – wandweise abbildet, zeigt das an ein breiteres, internationales Publikum gewandte Galeriewerk allein die Gemälde als präsentationswürdigsten Teil der Sammlung. Das Galeriewerk nimmt also eine Entwicklung vorweg, die in der Galerie selbst erst rund sechzig Jahre später erfolgen sollte.

Abb. 5
Theatrum artis pictoriae, I, 1728, Taf. 3

Abb. 6
Theatrum artis pictoriae, II, 1729:
Anton von Prenner nach Tintoretto,
Sebastiano Venier, Taf. 67



Abb. 7 Die Widmung an Karl VI. im *Theatrum artis pictoriae* hebt die Bedeutung des Stichwerks mit den Formeln von der Verbreitung des Ruhms, der Bewahrung vor Verfall und Vergessen sowie von Delectatio und Utilitas hervor und nimmt damit durchaus auch Aspekte des Félibien'schen Vorworts aus den *Tableaux du Cabinet du Roy* auf, in dem die Bedeutung der Druckgraphik für die Bewahrung der Kunstwerke als Überlegenheit gegenüber der Antike betont und die Bekanntmachung der Werke, ihre Verewigung für die Nachwelt und die Verbreitung des Ruhms des Sammlers hervorgehoben wurden. Allerdings fehlen im Wiener Werk Texte, die auf die einzelnen Gemälde eingehen, völlig. Nur der Subskriptionsband *Prodromus*¹⁴, den dieselben Herausgeber 1735 aufgrund des langwierigen Produktionsprozesses des *Theatrum artis pictoriae* mit je vierzig winzigen Radierungen pro Blatt als Vorgegeschmack auf die noch folgenden 24 Bände des *Theatrum artis pictoriae* veröffentlichten, liefert in seinen Bildlegenden Allgemeinplätze vom Verlauf der Kunstgeschichte und von der Bedeutung einzelner Maler, die vor allem zeigen, wie weit man hier von der dezidierten, an Wissenschaftlichkeit orientierten Beschreibungskunst des französischen Werks entfernt war.

Abb. 8 Dieser *Prodromus* ergänzt auch den Blick in weitere Räume der Galerie und damit auch auf die Kunstkammerbereiche. Ein Grundriss gibt eine genaue Vorstellung der räumlichen Anlage der Wiener Galerie (Abb. 7). Die dort eingetragenen Nummern verweisen zum einen auf die ersten vier Radierungen des *Theatrum artis pictoriae*, zum anderen auf die an-



schließenden Ansichten der sechs Galeriestäle (Abb. 1), deren genaue Ausgestaltung mit der Beschaffenheit der Fußböden, der Wandverkleidung bzw. -bemalung sowie der Deckengemälde im Vorbericht beschrieben wird. Während die großen Säle weitgehend der Präsentation der Gemälde gewidmet waren – in ihrer Hängung ganz wie im *Theatrum artis pictoriae* gezeigt –, sieht man insbesondere in den kleineren Eckräumen den Typus der Kunstkammer fortbestehen. Auf diese Ansammlung von Münzen, Skulpturen, Medaillen, Tierpräparaten und Raritäten unterschiedlichster Gestalt und Materialität ging auch der Vorbericht ein. Ganz anders als die selbstbewusste Präsentation des umfangreichen Gemäldebestands vermuten lässt, reihen die Herausgeber ihr Werk in die Tradition der Kunstkammerliteratur ein und problematisieren die Aussparung dieser Objekte im Galeriewerk. Ergänzt noch durch eine umfassende Liste der Maler bezieht der *Prodromus* jetzt den gesamten Bestand der Stallburg ein. Die Gestaltung der einzelnen Seiten mit den je vierzig kleinen Radierungen (Abb. 8) wirkt mit ihrer dekorativen Anordnung mit symmetrischen Pendants fast wie die tatsächliche Hängung – als die sie auch immer wieder in der Forschung verstanden wurde.¹⁵ Doch was sich so schön zur Illustration der Hängung im 18. Jahrhundert anbietet, zeigt stattdessen ein reines Dekorationsschema, das sich damit auch problemlos als Kompositionsprinzip für eine Abbildungsseite übernehmen ließ.

Dass die Demonstration der Hängung in Innenraumansichten nicht wirklich zur Repräsentation der Sammelleistung geeignet war, lässt sich an Erzbischof Lothar Franz' Stichwerk zu Weissenstein ob Pommersfelden 1728 sehen.¹⁶ Hatte der Schlossherr zunächst an eine Präsentation des Gemäldeschatzes à la Teniers gedacht, blieben vier Innenraumansichten die einzigen Zeugnisse der Gemäldesammlung innerhalb der Stichwerksserie zur Architektur der Schönborn'schen Besitztümer in Bayern (Abb. 9). Opulent zeigen sich diese mit dicht gehängten Gemälden in vier Zonen – kleinere Formate zur besseren Anschauung

Abb. 9

Wahrhaftige Vorstellung beyder Hoch=Gräffl. Schlösser Weissenstein ob Pommersfeld und Geibach, 1728: Johann Georg Pintz nach Salomon Kleiner, Die Hauptwand der Gemäldegalerie von Schloss Weissenstein ob Pommersfelden



Abb. 10
Recueil Crozat, II, 1742: Louis Jacob nach
Veronese, Persée et Andromede, Taf. 153

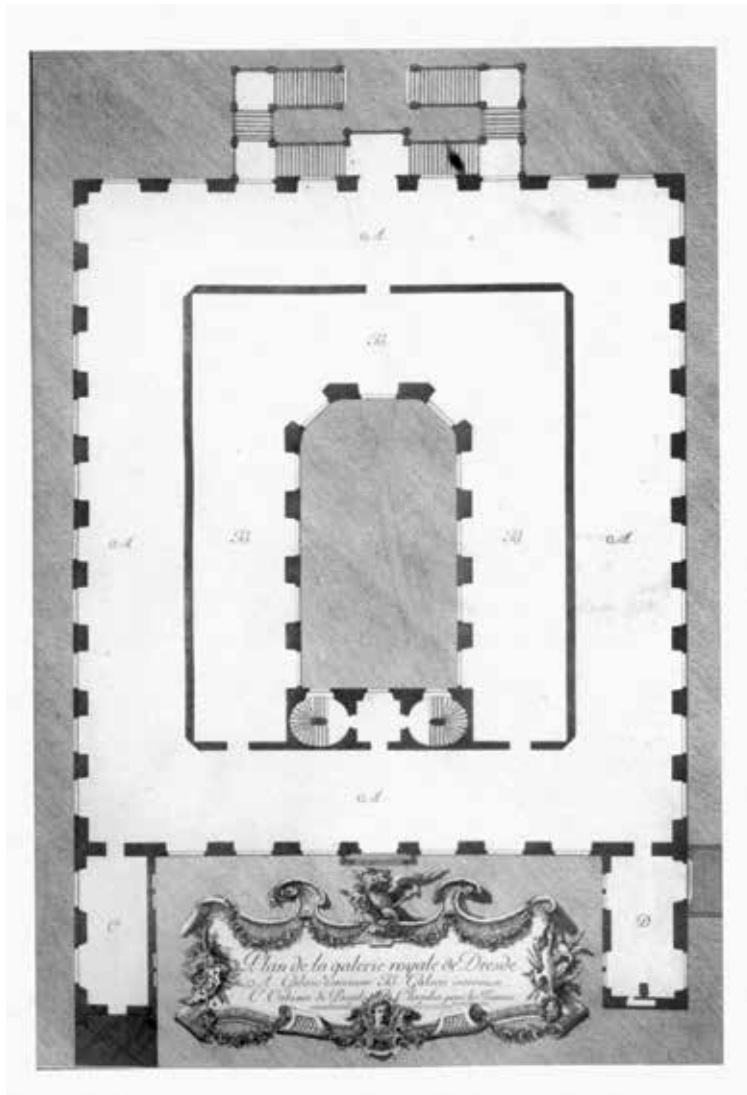
unten, größere, meist italienische Mythologien, oben, gekrönt von in die Deckenzone ragenden, altdeutschen Porträts – ähnlich der Hängung in der Stallburg. Lothar Franz' Klage über die fehlenden Künstlernamen auf den Rahmen macht deutlich, dass in diesen Ansichten zwar die Fülle des Gesammelten gezeigt werden konnte, Bedeutung und Güte des einzelnen Gemäldes aber völlig untergingen, daher also nur ein Galeriewerk mit seinen Einzelstichen in der Lage war, die Meisterwerke und damit den Wert der Sammlung entsprechend zu repräsentieren.¹⁷

Ohne einen einzigen Stich mit der expliziten Wiedergabe der Hängung zu zeigen, ist Karl Heinrich Heineckens Dresdener Galeriewerk dennoch eine wichtige Quelle dafür, zieht sich seine Beschäftigung mit der Präsentation des Gemäldebestands doch durch die gesamte Publikation des *Recueil d'Estampes de la Galerie Royale de Dresde*.¹⁸ Maßgeblich für seine Konzeption waren die *Tableaux du Cabinet du Roy* mit ihrer Kunstgeschichtsschreibung im repräsentativen Stichwerk. Weiterentwickelt worden war dieser Typus insbesondere von Pierre Crozat in seinem *Recueil d'Estampes*¹⁹ 1729 bzw. 1742, der nun gegliedert in acht Malerschulen die gesamte Kunstgeschichte anhand der Gemäldereproduktionen des französischen Königs, des Comte d'Orléans und seiner eigenen Sammlung vorführen wollte (Abb. 10).²⁰ Allerdings kam die Veröffentlichung über einen Band zur römischen und einen Teil der venezianischen Schule nicht hinaus. Gleichwohl wurde das Werk, insbesondere durch die begleitenden Texte von Pierre-Jean Mariette, zu einer der gefragtsten Stichwerkpublikationen der Zeit. Heinecken, der selbst in engem Kontakt zu Mariette stand, orientierte sich vor allem mit seinem gelehrten Vorwort zur Bedeutung der Malerei, weitgehend nach Schulzusammenhängen geordneten, auf-

wendig gestochenen Kupferstichen sowie mit gelehrten Kommentaren und mit kennerschaftlichem Apparat gespickten Beschreibungen stark an Crozats Publikation.

Wichtige Impulse für die Anfertigung des zweibändigen, 1753 und 1757 erschienenen Dresdener Großfoliowerks lieferten sicherlich die Fertigstellung des Stallgebäudes und die dortige Neueinrichtung der Gemäldegalerie 1745 sowie die überwältigenden Gemäldeerwerbungen aus Modena, Prag, Paris und Venedig.²¹ Mit Grund- und Aufriss der Galerie zeigt Heinecken den konkreten Ort (Abb. 11): Vor allem macht er damit die Trennung der nordeuropäischen Gemälde in einer inneren, der italienischen Malerei in einer äußeren Galerie bekannt, eine Aufteilung, die im Galeriewerk selbst sonst jedoch keinen Widerhall erfährt. Mit didaktischem Impetus begreift Heinecken die Galerie im Vorwort als *École publique*: Eine wohlgeordnete Hängung biete die Möglichkeit zum Studium der Malerei, zur Erlangung von Kunstkenntnissen und zur Gewinnung eines Überblicks über die Kunstgeschichte – Kriterien, die bis heute ihre Gültigkeit haben.

Die jeweils fünfzig aufwendigen und großformatigen Kupferstiche (Abb. 12), die mit erheblichem Aufwand in Dresden gezeichnet, dann aber an Stecher in Frankreich, Italien und den Niederlanden gegeben wurden, zeigen die von August III am meisten geschätzten Gemälde der Sammlung. Anders als in der Galerie selbst, sind die Stiche parallel in beiden



Bänden nach den zugrundeliegenden Gemälden chronologisch und in Schulzusammenhängen angeordnet: Auf Correggio und seine Schüler folgen zunächst die venezianische Malerei des 16. sowie darauf die übrigen italienischen Schulen des 16., dann des 17. Jahrhunderts. Den Abschluss bilden jeweils italienische Werke des 18. Jahrhunderts, an die sich die nordische Schule mit Werken von Rubens, Berchem und Rembrandt anschließt.

Auch die Beschreibungen greifen die Konzeption der Hängung auf, die in einzelnen Divisionen meist mit einem großformatigen Mittelbild und benachbarten Pendants in einheitlichen Rahmen operierte, wozu gezielt Bildpaare erworben worden waren.²² Heinecken bildet nicht nur etliche dieser Pendants – etwa von Ribera, Dolci oder Reni – ab,²³ sondern vergleicht explizit einzelne Gemälde miteinander, wie etwa Marattas *Anbetung des Kindes* oder Rubens *Winter* mit Correggios *Notte*, die auch in der Galerie zum genauen Studium nahe beieinander hingen, so Heinecken im Text.

Anders als in den Wiener Galeriewerken oder im folgenden Düsseldorfer Stichwerk ging es Heinecken nicht darum, den gesamten Gemäldebestand zu zeigen oder einen Querschnitt durch die Sammlung zu legen, sondern vielmehr analog der *Tableaux du Cabinet du Roy* mit der Betonung der italienischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts die repräsen-

Abb. 11
Recueil d'Estampes [...] de la Galerie Royale de Dresde, I, 1753: Grundriss

Abb. 12
Recueil d'Estampes [...] de la Galerie Royale de Dresde, II, 1757: Pierre Louis Surugue nach Correggio, *La Naitte*, Taf. 1



Abb. 13
La Galerie Électorale de Dusseldorf,
1778, Taf. VI

leriewerk hin zu einer Stichserie analog dem *Cabinet du Roy* verlagert, bei der die Gemälde als Teil des Inventars miteinbezogen werden sollten, der Schwerpunkt dieser „Architecture Palatine“ jedoch auf den Schlossbauten liegen sollte. 1769 erging der Auftrag an Nicolas de Pigage, ein Stichwerk zur Galerie mit allen Gemälden herauszugeben, wie es dann auch 1778 erschien.

Mit einem nach Wandsegmenten durchnummerierten Grundriss, einem an einzelnen Stellen Einblicke in die Galerieräume gewährenden Aufriss, den Treppenhausmalereien, insbesondere aber der wandweisen Wiedergabe sämtlicher 358 Gemälde in etwa daumennagelgroßen Radierungen (Abb. 13) rekurrierte Pigages *Galerie Électorale*²⁶ auf die Wiener Galeriewerke und ging zugleich konsequent darüber hinaus. Schon das Vorwort betont die Hängung in der als Interimsbau bezeichneten Galerie in einem „goût nouveau“. Im Vergleich zur der im Katalog von Gerhard Josef Karsch²⁷ von 1719 überlieferten Anordnung wird deutlich, dass nun die Rubensgemälde als Höhepunkt der Sammlung in den fünften Saal gebracht und etliche italienische Meisterwerke, womöglich nach dem Vorbild von Dresden und Sanssouci, im Mittelraum zusammengeführt worden waren. Die seit Karschs Zeiten beibehaltene Saalbenennung allerdings zeigt weder in der „Salle de Flamande“ noch in den nach Gerard Dou bzw. Adrian van der Werff benannten Räumen ausschließlich deren Gemälde, sondern betont das Bemerkenswerteste im Raum – auch wenn es sich wie bei Dou nur um ein Gemälde im Saal handelt. Diese gemischte Hängung, so das Vorwort, biete vor allem die Möglichkeit eines genauen, vergleichenden Studiums. Zugleich liefert das Vorwort Angaben zur Leserichtung der einzelnen Wandabwicklungen, nach deren Abfolge die Bildbeschreibungen angeordnet seien. Noch deutlicher

tative Seite der Sammlung hervorzuheben, mit dem französischen Werk zu konkurrieren und mit den beeindruckenden Neuerwerbungen der letzten Jahre zu glänzen.

Die meisten Informationen zur Hängung bietet Nicolas de Pigages und Christian von Mechels Stichwerk zur Düsseldorfer Sammlung Carl Theodors²⁴ und erweist sich damit für die kunsthistorische Perspektive am ergiebigsten. Erstmals hatte Carl Theodor 1754 bei der Sichtung und Verzeichnung der Bestände der 1710 von seinem Vater Johann Wilhelm eingerichteten Galerie über die Anfertigung eines repräsentativen Galeriewerks nachgedacht, wie es ja zeitgleich Karl Heinrich Heineken für den Dresdener Hof veröffentlichte. Durch den siebenjährigen Krieg zunächst zum Erliegen gebracht, erfolgte 1762 erneut eine mit der Neuordnung und -rahmung des Gemäldebestands einhergehende Inventarisierung, die den damit beauftragten Hofmaler Lambert Krahe die Idee eines repräsentativen, in Mezzotinto gestochenen Stichwerks aufgreifen ließ, das über einzelne Blätter jedoch nie hinaus gelangte.²⁵ Inzwischen hatte sich jedoch Carl Theodors Vorstellung von einem rein auf die Gemälde ausgerichteten Ga-



als vor ihm Heineken, der durch Blättern im Galeriewerk zum Bildvergleich anregte, wird hier der Blick von einem monumentalen Mittelbild zu den spiegelbildlichen Pendants zur linken und rechten Seite – oft zwei Bildpaaren übereinander – dirigiert, um dann bei aneinandergereihten Landschaftsgemälden oder Porträts im unteren Register zu enden. Die Pendants entsprechen einander dabei meist hinsichtlich Sujet und Maler, zumindest jedoch auf einer stilistischen Ebene. Ausnahmen bilden einzelne Gruppierungen von Porträts oder christlichen Sujets etwa neben den Türen. Im dritten und vierten Saal gibt die Beschreibungsabfolge eine etwas komplexere Leserichtung vor, die über das Mittelbild hin zu den verschiedenen kleineren Pendants springt, bis sie schließlich in den unteren äußeren Ecken endet, Ruhepunkten gleich. Trotz der dekorativ motivierten Anordnung werden so das Studium und der Vergleich der Gemälde miteinander unterstützt.

Der „goût nouveau“, den Pigage im Vorwort betont, liegt nicht in einer Schulbildung, sondern in der vor allem im Vergleich zu Wien und Weissenstein ob Pommersfelden aufgelockerten Hängung, in der eine klarere, überschaubarere Gliederung der Bildwand die Betrachtung der einzelnen Gemälde erleichtert. Zudem wird das einzelne Gemälde aufgewertet und erhält eine gewisse Eigenständigkeit. Insbesondere auch der separate Textband liefert mit knappen Gemäldebeschreibungen, die Charakteristika der Maler herausarbeiten, einem alphabetischen Künstlerindex mit Lebensdaten, Wirkungsort sowie faksimilierter Malersignatur umfangreiches, an „Künstler und Kunstliebhaber“ gewandtes Handbuchwissen zum genauen Studium.

Abb. 14

A Set of Prints [...] at Houghton in Norfolk, II, 1788: Richard Earlom nach Mario Nuzzi, A Concert of Birds, Taf. 3



Abb. 15
Galerie du Palais Royal, 1786: François Dequevauviller nach Adriaen van Stalben, La pêche, Taf. 276

Als Galeriewerk befriedigte diese Mischung aus Katalog und topographischer Bestandsaufnahme mit ihren winzigen Radierungen jedoch nicht. Letztlich boten die winzigen Radierungen wenig mehr als Matthias Österreichs parallel zu den Sammlungskatalogen der Potsdamer Schlösser veröffentlichte Hängepläne – Wandabwicklungen mit gerahmten Künstlernamen und Werktiteln statt gestochener Gemäldereproduktionen. Wie als Beweis erschien drei Jahre nach der Veröffentlichung des Pigage'schen Stichwerks separat der Textband im Oktavformat, billiger, bequemer zu benutzen und mit dem Titel *Catalogue raisonné* zielgenau an den Galeriebesucher adressiert.

Überhaupt waren auch in der Gattung der Sammlungskataloge schon seit Beginn des Jahrhunderts unterschiedliche Ordnungssystematiken durchgespielt worden, die in ihrem Aufbau mit biographischen Lexika und Auktionskatalogen interagierten.²⁸ Bereits die frühesten Sammlungskataloge, die Publikationen von Gerhard Josef Karsch zur Düsseldorfer Sammlung 1719²⁹ und von Tobias Querfurt 1710 zu Schloss Salzdahlum³⁰, zeigen Ordnungsmodelle, die entweder dem Ort der Galerie verpflichtet bleiben und die Gemälde nach Räumen verzeichnen oder, wie im zweiten Beispiel, die praktische Handhabung auch außerhalb der Galerie in den Mittelpunkt stellen und diesem Anliegen mit einer Auflistung der Gemälde in alphabetischer Ordnung der Malernamen nachkommen. Ein drittes Modell führte 1752 Bernard Lepicié in seinem Katalog zu der Gemäldesammlung des französischen Königshauses vor,³¹ in dem er sich eng an Crozats *Recueil d'Estampes* anlehnt: Klar geordnet nach den italienischen, dann den nordischen Malerschulen informiert er zunächst biographisch über den Künstler und beschreibt darauf knapp dessen Werke in der Galerie. Wie diese unterschiedlichen Modelle fast zeitgleich zu ein und derselben Sammlung miteinander konkurrierten, macht der Blick auf die Dresdener Sammlungskataloge deutlich.

Während die Einträge zu den Gemälden im erstmals 1765 erschienenen Katalog von Riedel und Wenzel³² der Hängung in der inneren und äußeren Galerie folgen, wobei entsprechend einem knappen Begleiter für den Galerierundgang die Charakterisierung der Gemälde kurz gehalten ist und eine weitschweifige, letztendlich nur Allgemeinplätze wiederholende Schilderung abgelehnt wird, setzt kaum zwanzig Jahre später Johann August Lehninger³³ diesem einen nach Schulen aufgebauten Katalog entgegen, der dem Benutzer mit seinen gelehrten Exkursen unabhängig vom Galeriebesuch Schulzusammenhänge erschließen und eine Geschichte der Kunst vermitteln möchte.

Einen neuen Schwerpunkt hinsichtlich der Auswahl der reproduzierten Gemälde setzte der Londoner Verleger John Boydell in der zweibändigen Veröffentlichung der Walpole'schen Sammlung aus Houghton Hall 1788.³⁴ Die 129 großformatigen Gemäldeproduktionen fokussierten nun nicht mehr auf die italienischen Meisterwerke, wie sie in der Sammlung tatsächlich überwogen, sondern setzten diese gleichberechtigt neben die niederländische Schule (Abb. 14). Damit zollte Boydell nicht nur einem immer mehr an nordischen Malern interessierten Liebhaberpublikum seinen Tribut, sondern lieferte auch Sujets, die in der Umsetzung in das als englische Manier bezeichnete Mezzotinto ihre besondere Brillanz erhielten. Als geschäftstüchtiger Verleger würdigte er auch den Stammsitz der Sammlung, indem er die bereits 1735 von Isaac Ware veröffentlichten 28 Ansichten des Gebäudes und der Gartenanlage den Gemäldestichen voranstellte. Sie zeigen einige Ausstattungsdetails, geben jedoch nichts von der Präsentation der erst 1744 eingerichteten Sammlung zu erkennen. Mit Hilfe der in der Stichlegende vermerkten Raumnennung konnte der Betrachter doch zumindest eine vage Vorstellung von der opulenten Einrichtung in Galerie und Kabinett erhalten – und damit von einer Sammlung, die bei Erscheinen des Galeriewerks nicht mehr existierte, war sie doch 1779 an Katharina II. verkauft worden. Zudem wurde das Galeriewerk hier zum Denkmal einer aufgelösten Sammlung, mit der nun nicht mehr der Besitzer seine Bedeutung als Sammler unterstrich, sondern dessen Glanz den Umsatz der Publikation befördern sollte.

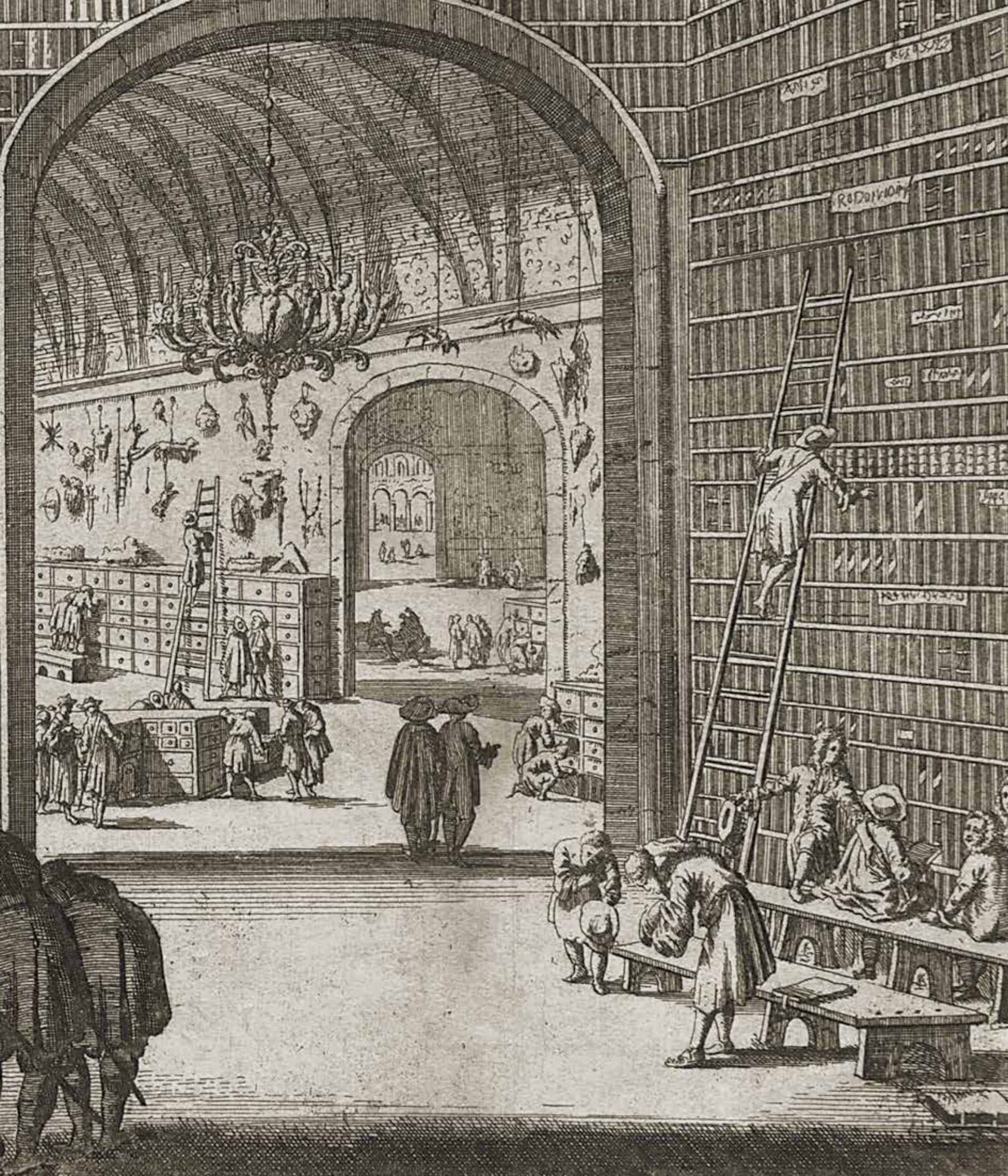
Auch die beiden letzten groß angelegten Galeriewerke des Jahrhunderts, die *Galerie du Palais Royal*,³⁵ 1786 bis 1808, und die *Galerie de Florence et du Palais Pitti*,³⁶ 1789 bis 1810, beide in Paris von Verlegern als kommerzielle Unternehmungen in einzelnen Lieferungen herausgegeben, begreifen die Persönlichkeit des Sammlers und den Ort der Sammlung nur mehr als vagen Referenzpunkt. Nicht mehr als elitäre Stichwerke, sondern mit handbuchartigem Kunstwissen und umfangreichen Reproduktionen wenden sie sich an ein breites Publikum. Während die *Galerie du Palais Royal* von Jacques Couché mit 369 der einst ca. 500 Gemälde ein letztes Zeugnis der 1791 aufgelösten Sammlung der Orléans gibt, zeigt die *Galerie de Florence* des Verlegerkonsortiums Louis Joseph Masquelier, Étienne Lacombe und Jean Baptiste Wicar 200 Meisterwerke aus den Uffizien. Beide Publikationen wollten in ansprechenden Stichen und prägnanten, informationsreichen Texten anhand von berühmten Gemäldesammlungen einen Überblick über die Kunstgeschichte liefern und dabei als Sprachrohr einer klassizistischen Kunsttheorie fungieren, ohne sich dabei auf den konkreten Ort der Sammlung zu beziehen. Im Mittelpunkt steht dabei die Geschmacksbildung, die gerade das Galeriewerk mit der besonderen Möglichkeit, eine Vielzahl unterschiedlicher Maler zu vergleichen, bietet und damit einer in den Vorworten explizit betonten Ausbildung der Kennerschaft dienen kann. Das Galeriewerk hat sich zu einer Malereigeschichte mit kunsthistorischem Diskurs und breitem Bilderkanon erweitert. Dabei finden beide Werke neue Darstellungsformen: Wurden die Stiche bislang allenfalls mit knapper Legende formatfüllend gezeigt, ordnet Couché die beschreibenden Texte nun direkt unter dem Kupferstich an, so dass die Geschichte der Malerei auf sprachlicher wie bildlicher Ebene dargeboten wird (Abb. 15). In der *Galerie de Florence* erscheinen die Gemäldeproduktionen begleitet von antiken Skulpturen, Kameen oder Gemmen, wodurch nun die moderne Malerei direkt mit antiken Werken verglichen werden kann (Abb. 16). Wie selbstverständlich hat sich in beiden Werken eine chronologische Anordnung nach Malerschulen durchgesetzt, mit deren Kriterien und Charakteristika auch in den Texten selbstsicher formuliert wird. Was sich in der Hängung in den Galerien selbst erst gegen Ende des Jahrhunderts langsam durchsetzt, hat sich im Museum auf Papier längst vollzogen und konnte in diesem oft nur mehr ideellen Museum von einem internationalen Liebhaber- und Gelehrtenpublikum studiert werden.



Abb. 16
Galerie de Florence et du Palais Pitti,
1789: E. Duponchel nach Raffael,
Madonna della Seggiola, Taf. 25

- 1 Dieser Beitrag fußt im Wesentlichen auf Astrid Bähr, *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800). Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband*, Hildesheim 2009. Wichtige Vorarbeiten zum Thema: Moritz Stübel, *Deutsche Galeriewerke und Kataloge des 18. Jahrhunderts*, in: Monatshefte für Bücherfreunde und Graphiksammler, 1, 1925, S. 247–254, 301–311 sowie Francis Haskell, *The Painful Birth of the Art Book*, London 1987.
- 2 Karl Heinrich Heineken, *Idée générale d'une collection complete d'Estampes. Avec une Dissertation sur l'origine de la Gravure et sur les premiers Livres d'Images*, Leipzig/Wien 1771.
- 3 Diese Bezeichnung findet sich schon bei Johann Heinrich Füssli, *Allgemeines Künstlerlexikon. Oder Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildbauer, Baumeister, Kunstgießer, Stahlschneider etc. etc.*, Zürich 1779–1806.
- 4 *Davidis Teniers Antverpiensis, Pictoris, et a cubiculis ser[enissi]mis principibus Leopoldo Guil. Archiduci, et Ioanni Austriaco Theatrum Pictorium. In quo exhibentur ipsius manu delineatae, ejusque cura in aes incisae Picturae Archetipae Italicae, quas ipse Ser[enissimus] Archidux in Pinacothecam suam Bruxellis collegit. Eidem Ser[enissimo] Principi Leopoldo Guil. Archiduci &c. ab auctore dedicatum Bruxellae sumptibus auctoris*, Antwerpen 1660.
- 5 Vgl. zum *Theatrum Pictorium* zuletzt: *David Teniers and the theatre of painting*, hg. von Ernst Vegelin van Claerbergen, Ausst.-Kat. London, Courtauld Institute of Art Gallery, Somerset House, London 2006.
- 6 Zur Wiener Sammlung vgl. hier und im folgenden Gudrun Swoboda, *Die Wege der Bilder. Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlung von 1600 bis 1800*, Wien 2008.
- 7 *Tableaux du Cabinet du Roy, Statues et Bustes antiques des maisons royales*, Paris 1677.
- 8 Vgl. Anne Sauvy, *Le Cabinet du Roi. L'illustration d'un règne et les projets encyclopédiques de Colbert*, in: *L'art du livre à l'imprimerie nationale*, Paris 1973, S. 103–127.
- 9 Vgl. Stefan Germer, *Kunst – Macht — Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, München 1997.
- 10 André Félibien, *Conférences de l'académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris 1668; vgl. dazu Jutta Held, *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie*, Berlin 2000.
- 11 So gab etwa bereits um 1680 am Berliner Hof Johann Gottfried Bartsch 23 Stiche nach Gemälden der kurfürstlichen Sammlung heraus; ab 1700 erfolgte in Florenz unter Ferdinando de' Medici eine umfangreiche Reproduktionsstichpublikation, und in England veröffentlichte Simon Gribelin 1712 *Six of her Majesty's Pictures*.
- 12 *Theatrum artis pictoriae quo tabulae dipictae quae in Caesarea Vindobonensi Pinacotheca servantur leviores caelatura aeri insculptae exhibentur ab Antonio Iosepho de Prenner*, I–IV, Wien 1728–1733.
- 13 Swoboda 2008 (Anm. 6).
- 14 *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 residentia Viennae recondita artificiorum, et pretiositatum decora [...]*, Edita a Francisco de Stampart, et Antonio de Brenner, *Caesareae Camerae Pictoribus*, Wien 1735.
- 15 Vgl. dazu Bähr 2009 (Anm. 1), S. 151.
- 16 *Wahrhaftige Vorstellung beyder Hoch-Gräffl. Schlösser Weissenstein ob Pommersfeld und Geibach, sambt denen darzu gehörigen Gärten, Stallungen, und Menagerien. Das Erste in Zwanzig, Das ander in Sieben verschiedenen Prospecten und Grund-Rissen bestehend vorgestellt nach denen von dem Ingenieur Salomon Kleiner gefertigten Zeichnungen, in Kupfer gestochen und herausgegeben auf Kosten und Verlag Jeremiae Wolffens seel. Erben*, Augsburg 1728.
- 17 „[...] Der platz ist zu klein, umb die mahlereien nebst der meister nahmen hienein zu bringen, ich bin aber fast willens [...] die beste stücker von meinen mahlereien von ihm [Kleiner] abzeichnen undt so dan a parte in kupfer stechen undt ein buch daraus formiren zu lassen, dergleichen man von des erherzogs Leopollt seiner gehabten gallerie zu Brüssel kaufflich finden thuet [...]“, Lothar Franz an Friedrich Karl, 14.4.1724, in: *Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn. Die Zeit des Erzbischofs Lothar Franz und des Bischofs Johann Philipp Franz von*

- Schönborn 1693–1729*, hg. von Max von Freeden, Bd. 1.2, Würzburg 1955, Q1162.
- 18 *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*, Dresden 1753, *II. Volume*, Dresden 1757.
 - 19 *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'École romaine*, Paris 1729, *Tome Second, contenant la suite de l'école romaine, et l'école venitienne*, Paris 1742.
 - 20 Vgl. Haskell 1987 (Anm. 1).
 - 21 Grundlegend zur Dresdener Sammlung Gerald Heres, *Dresdener Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1991.
 - 22 Zu der Hängung in Divisionen vgl. Tristan Weddigen, *Ein Modell für die Geschichte der Kunst. Die Hängungen der Dresdener Gemäldegalerie zwischen 1747 und 1856*, in: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1, 52, 2009, S. 44–58.
 - 23 Carlo Dolci, *Herodiade* (I,42) und *Heilige Caecilia* (I,43); Guido Reni, *Erscheinung Christi und Mariae mit Heiligen* (I,22 und I,23), Jusepe de Ribera, *Hl. Peter und Hl. Franziskus* (II,34 und II,35).
 - 24 Vgl. zuletzt *Display and art history: the Düsseldorf gallery and its catalogue*, hg. von Thomas W. Gaehtgens und Louis Marchesano, Ausst.-Kat. Los Angeles 2011, Getty Research Institute, Los Angeles 2011.
 - 25 Heidrun Rosenberg, „... mindeste Connexion nicht habend ...“. Zu den Galeriepublikationsprojekten von Wilhelm Lambert Krabe und Nicolas de Pigage, in: *Nicolas de Pigage (1723–1796). Architekt des Kurfürsten Carl Theodor. Zum 200. Todestag*, hg. vom Stadtmuseum Düsseldorf, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Düsseldorf in Schloss Benrath 1996 und Museum für Kunst-, Stadt- und Theatergeschichte im Reiss-Museum Mannheim 1997, Köln 1996, S. 119–135.
 - 26 *La Galerie Électorale de Dusseldorf ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux dans lequel on donne une connoissance exacte de cette fameuse Collection, & de son local, par des descriptions détaillées, & par une suite de 30. Planches, contenant 365. petites Estampes [...]*, Düsseldorf/Mannheim 1778.
 - 27 Gerhard Josef Karsch, *Ausführliche und gründliche Specification derer kostbarsten und unschätzbarsten Gemahlden Welche in der Gallerie der Churfürstl. Residentz zu Düsseldorf in grosser Menge anzutreffen sind*, [Düsseldorf um 1719].
 - 28 Zu Auktions- und Verkaufskatalogen vgl. vor allem Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise XVI–XVIIIe siècle*, Paris 1987, S. 163–194.
 - 29 Karsch um 1719 (Anm. 27).
 - 30 Tobias Querfurt, *Kurtze Beschreibung des Fürstl. Lustschlosses Salzadabum*, Braunschweig [1710].
 - 31 Bernard Lepicié, *Catalogue raisonné des tableaux du Roy: avec un abrégé de la vie des peintres*, Paris 1752.
 - 32 Johann Anton Riedel/Christian Friedrich Wenzel, *Catalogue des Tableaux de la Galerie électorale à Dresde*, Dresden 1765.
 - 33 Johann August Lehninger, *Abrégé de la Vie des Peintres dont les Tableaux composent la Galerie Électorale de Dresde*, Dresden 1782.
 - 34 *A Set of Prints engraved after the most capital Paintings in the Collection of Her Imperial Majesty; the Empress of Russia lately in the Possession of the Earl of Orford at Houghton in Norfolk; with Plans, Elevations, Sections, Chimney Pieces & Ceilings*, Vol. I & II, London 1788, vgl. zuletzt: *A Capital Collection: Houghton Hall and the Hermitage. With a modern edition of Aedes Walpoliana, Horace Walpole's Catalogue of Sir Robert Walpole's Collection*, hg. von Larissa Dukelskaya/Andrew Moore, New Haven/London 2002.
 - 35 *Galerie du Palais Royal gravée d'après les Tableaux des différentes Ecoles qui la Composent: avec un abrégé de la Vie des Peintres & une description historique de chaque tableau par Mr. L'abbé de Fontenai*, Paris 1786–1808.
 - 36 *Tableaux, Statues, Bas-Reliefs et Camées, de la Galerie de Florence, et du Palais Pitti, dessinés par M. Wicar, peintre, et gravés sous la direction de M. Lacombe, Peintre; avec les explications, par M. Mongez*, Paris 1789 – ca. 1810.



Schulzimmer: „Nicht nur zum vorübergehenden Vergnügen“

GALERIE – BIBLIOTHEK – VERSCHULUNG

Abb. 1
Johann Franz Wussim (?),
Die Kayßerliche Bibliothek und
Raritäten Kammer, Kupferstich
in: Brown 1685,
S. 242/243, Detail

Museen in unserem heutigen Verständnis des Wortes entstanden seit den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts.¹ Sie sind Leitphänomene einer Kunstauffassung, welche das Museum und das Gewährwerden von Geschichtlichkeit auf das engste miteinander verbindet. Nunmehr stehen sie nahezu ausschließlich unter dem Gedanken der Geschichtlichkeit der Kunst. Kunstwerke werden gesammelt und exponiert, deren historischer Provenienz und Zuordnung man sich genau bewusst ist. In seiner Gründungsphase ist das Museum ein zwiespältiges Medium, indem es gewissermaßen in zwei Richtungen weist: Zum einen steht es auf dem Grund einer autonomen Setzung der Kunst, der Lösung ihrer Bindung an Hof und Kirche und die ständische Welt. Das Museum entledigt sich seiner schmückenden, liturgischen, repräsentativen Funktion und öffnet damit das ästhetische Feld der Moderne. Zum anderen ist das Museum aber auch die Verkörperung des spezifischen neuen Blicks in die Vergangenheit, die Verkörperung dieses historischen Diskurses. Dieser fordert geradezu auf, die eben erst verwirklicht geglaubte Autonomie der Kunstwerke in historische Verweissysteme, Erklärungsmuster und Kontextbildungen zu überführen: Ästhetische Unmittelbarkeit des Schauens steht einer wissenschaftlichen Reflektiertheit des Blicks entgegen.

Mit der Gründung des öffentlichen Kunstmuseums veränderten sich nicht nur die Gestaltung des umgebenden Museumsraums, sondern auch die inhaltlichen Beweggründe für bestimmte Präsentationsweisen. Bereits vor der Aufklärung und der Französischen Revolution als Zeiten des Umbruchs und der Forcierung der Museumsidee wurden am Beginn des 18. Jahrhunderts neben den Kunst- und Wunderkammern in den Residenzkomplexen mitunter funktional und baulich separierte Museen bzw. Galerien, die in ihren Sammlungen vor allem seit dem 16. Jahrhundert entstandene Kunstwerke verwahrten, in beachtlicher Zahl gegründet.² Die Basis für die Musealisierung und für die Freigabe und Überstellung der Kunst an die ästhetische Eigenerfahrung war hier bereits gelegt worden. Doch erst die verstärkte Ablösung der Gemäldegalerien aus dem dynastischen Kontext und der Beginn des Kunstmuseums als öffentliche Institution verwandelten deren Charakter von einer Repräsentationsstätte zu einer Bildungsstätte. Dabei hatte die Tatsache, dass ihnen zunehmend gesellschaftliche und kulturpolitische Funktionen zugesprochen wurden, gravierende Auswirkungen auf die Präsentationsmodi der Museen. Die Kunstwerke wurden nun nicht mehr, wie bis dahin üblich, nach überwiegend dekorativen, repräsentativen oder platzsparenden Kriterien angeordnet, sondern nach kunstgeschichtlichen und wissenschaftlichen Aspekten untersucht, in Epochen, Stile und Schulen, die sich aus der Manier der Meister ergaben, eingeteilt und zunehmend in chronologischer Reihenfolge gehängt. Auf diese Weise sollten durch die Hängung der Bilder Eigenarten der einzelnen Epochen und Schulen aufgezeigt und die Kunst in ihrer geschichtlichen Entwicklung für

Abb. 2
Pompeo Batoni, Kaiser Joseph II. (1741–1790)
und Großherzog Pietro Leopoldo von Toskana
(1747–1792), 1769 datiert, Leinwand,
173 x 122 cm. Wien, KHM, Gemäldegalerie,
Inv.-Nr. 1628



den Betrachter ablesbar werden. Erst in diesem Zuge entwickelte sich auch die Kunstgeschichte als eigenständige Wissenschaft, die formale Eigenheiten von Kunstwerken herausarbeitet und mittels einer neu entwickelten Terminologie allgemeingültig beschreibbar macht. Somit waren die Kunstwerke selbst Gegenstand einer systematischen wissenschaftlichen Disziplin. Wo immer möglich, wurde die Heterogenität der Sammlungsbestände unterdrückt und versucht, das Material nach wissenschaftlich legitimierte Kriterien zu ordnen und zu präsentieren. Denn nur auf diesem Wege erschien es möglich, die Bedeu-

tung des Gesammelten zu behaupten: indem es frei von Zufälligkeiten und persönlichen Bezügen als Beleg für einen mehr oder weniger abstrakten Kanon eingesetzt wurde. Die Objekte sollten zusammen mit anderen eine geschlossene Oberfläche ausbilden und dem Besucher eine Gesamtschau der Kunstgeschichte suggerieren.

Wien – Florenz

Die Formierungsphase des modernen Kunstmuseums beginnt mit der Neuordnung der Bestände der *Uffizien*³ in Florenz und der Einrichtung der kaiserlichen Galerie im *Oberen Belvedere*⁴ in Wien. Sie stehen im Rahmen von habsburgischer Kulturpolitik und Reformprogrammen. Die Abkehr von traditionellen Formen der Präsentation von Sammlungen, die in den *Uffizien* in Florenz und der Gemäldegalerie in Wien nahezu zeitgleich verlief und mit zu den frühesten Beispielen von an Klassen, Schulen und Stilen ausgerichteten Sammlungen führte, ist durch die besondere Konstellation von Kaiser Joseph II. und dem toskanischen Großherzog Pietro Leopoldo als Sammler- und Brüderpaar gefördert worden (Abb. 2). Die parallel durchgeführten Neuaufstellungen beider Galerien führten jedoch trotz gegenseitigen Austauschs von Erfahrungen hinsichtlich der Sammlungsstruktur zu unterschiedlich ausgerichteten Lösungen, die aus den jeweils anders gearteten Sammlungstraditionen und wissenschaftlichen Schulen resultierten. In den Jahren zwischen 1775 und 1792 wurden die gesamten Kunstbestände der Medici neu geordnet; man zog die Besitztümer aus den Villen auf dem Lande zusammen und löste gleichermaßen alte Ordnung wie Funktionszusammenhänge auf. Hier wurden entscheidende Weichen für das moderne Kunstmuseum gestellt: Natur- und technikgeschichtliche Sammlungen mussten ebenso weichen wie das Kunsthandwerk mit Rüstkammer und Möbeln. Der Kunstkanon wurde nunmehr enger definiert. In die *Galleria degli Uffizi* zogen stattdessen die archäologischen Sammlungen und die Werke der Malerei – die Handzeichnungen und Druckgraphiken in das graphische Kabinett.⁵ In Wien bedeutete die Verlegung der Gemäldesammlung aus der zu eng gewordenen *Stallburg* in das *Obere Belvedere* (1775/76) die endgültige Ausgliederung der Galerie aus dem Komplex höfischer Repräsentation. Die Transferierung wurde für eine umfassende Reorganisation genutzt, der eine Generalinventur vorausging, die erstmals den gesamten habsburgischen Gemäldebesitz erhob. Der Baseler Kupferstecher, Kunsthändler und Verleger Christian von Mechel⁶ (Abb. 3) vollendete 1781 die erstmals konsequent nach geographisch begrenzten Malerschulen und innerhalb dieser Schulen teilweise nach chronologisch-historischen Gesichtspunkten geordnete Neueinrichtung der Gemäldesammlung im *Oberen Belvedere*.

Das Modell der ‚Schulen‘ und die Periodisierung der kunstgeschichtlichen Betrachtung nach diesen Schulen, wie Christian von Mechel sie in seiner Ordnung der Wiener Galerie anwandte und Luigi Lanzi sie in seiner *Storia pittorica* ab 1792 entfaltete,⁷ bildeten einen wichtigen Ausgangspunkt für die Entwicklung des modernen kunsthistorischen Museums des 19. Jahrhunderts. Den Abschluss der Neuaufstellungen beider Galerien bildeten Katalogwerke. Hierbei kommt den jeweiligen Vorworten eine besondere Rolle zu, indem diese Auskunft über die neuartigen Organisationsprinzipien und Strukturen der Sammlungen geben. Die Vorworte übernehmen nicht nur eine informative Funktion, sondern schildern die Bedingungen und die Entstehung der Werke, liefern Begründungen und Erläuterungen und geben Aufschluss über die Intention der beiden Publikationen und der Neuaufstellungen. Sie sind eine Absichtserklärung und bilden in ihrer lektüre- und rezeptionssteuernden Funktion einen Kommentar zum eigentlichen Katalogtext. Am Ende der Vorworte, als Fazit und Leitgedanke zugleich, evozieren die beiden Autoren das Bild der Bibliothek.⁸

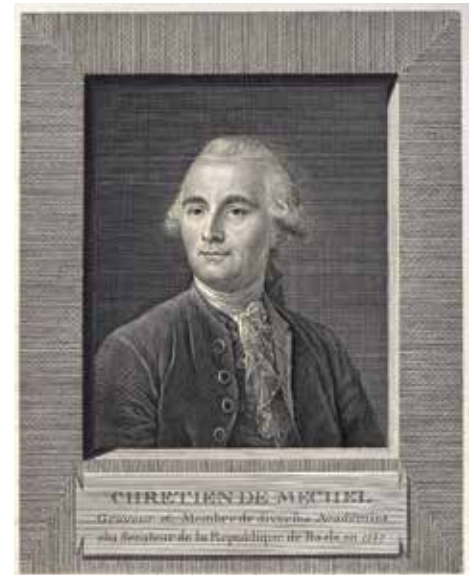
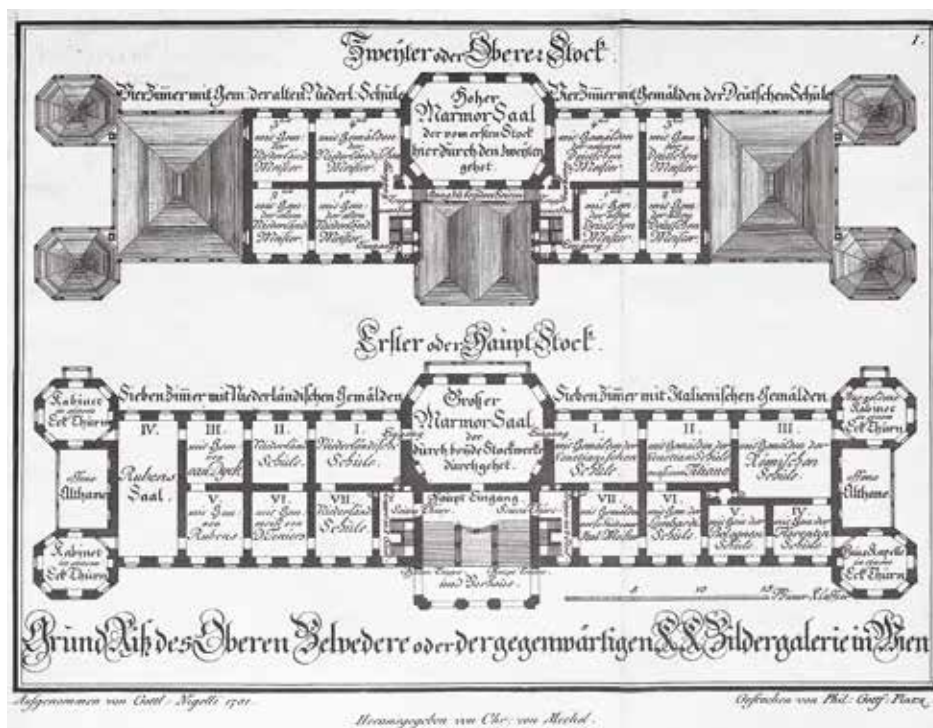


Abb. 3

Johann Jakob Mechel nach Anton Hickel,
Christian von Mechel (1737–1817), 1787.
Kupferstich

Abb. 4
Grundriß von Erd- und Obergeschoß der
Gemäldegalerie im Oberen Belvedere, Wien,
mit Nennung der verschiedenen Schulen,
in: Mechel 1783



Bibliothek

Indem Mechel und Lanzi den Bibliotheksvergleich nicht weiter spezifizieren, kann der Begriff in seiner ganzen Bedeutungsvielfalt verstanden werden. Er steht dann für eine öffentliche Einrichtung, für einen Ort, ein Gebäude, für eine geordnete und benutzbare Sammlung von Büchern, schließlich auch für eine solche Sammlung selbst. Signalwörter für den Vergleich sind die expliziten Vergleichspartikel ‚quasi‘, ‚come‘ und ‚wie‘.⁹ Der Vergleich rekurriert bei dem in Beziehung gebrachten Sachverhalt auf eine Eigenschaft oder mehrere gemeinsame Eigenschaften, über die sowohl die neugeordneten Galerien als auch der Vergleichsgegenstand Bibliothek verfügen. Gleichzeitig weist die Einladung des Lesers und Betrachters zum Suchen nach den entsprechenden Analogierelationen auch auf die Nicht-Identität der verknüpften Bereiche von Bibliothek und Sammlungsneuaufstellung hin.

Der Literaturhistoriker, Übersetzer und Italianist Christian Joseph Jagemann veröffentlichte 1786 eine gekürzte Fassung der *Beschreibung der großherzoglichen Gallerie zu Florenz, wie sie seit 1780 auf Befehl des Großherzogs geordnet worden ist* in deutscher Übersetzung in der Zeitschrift *Deutsches Museum*.¹⁰ Kurz und treffend umreißt Jagemann das Ergebnis der Neuaufstellung: „Die alte Unordnung ist nun ganz abgeschafft“¹¹ und beendet den Absatz mit dem freien Wortlaut nach Lanzi: „Kurz, das königliche Museum erhielt die Gestalt einer ‚wohlgeordneten Bibliothek‘ [Hervorhebung d. Verf.], wo alles, was von einer Verwandtschaft ist, sein eigenes Fach hat.“¹² Lanzi distanziert sich im Bibliotheksvergleich von dem Sammlungskonzept seiner Vorgänger, die die Objekte in ihrer unterschiedlichen Herkunft und Bestimmung gemeinsam präsentierten.¹³ Hieraus resultierte das beschworene Bild angeblicher Unordnung und vermeintlichen Durcheinanders, eines zusammenhanglosen Nebeneinanders des Heterogenen, das sich zudem in Schränken, Schubladen und Kästen verborgen einer Sammlungsübersicht und den Blicken der Betrachter entzog.¹⁴ Übersicht, Einheitlichkeit und ungehinderter Zugang sind für Lanzi wesentliche Kriterien für die Neuordnung. Er bemüht deshalb Cicero, der eine sprachlich zu schnelle Präsentation, bei der dem Zuhörer das Mitdenken und Begreifen geradezu verwehrt wird, eben-

falls in einem Vergleich der Präsentation von Kunstgegenständen enden lässt, mit dem Appell, diese ans Licht zu bringen und jeden einzelnen an seinem gehörigen Platz aufzustellen: „Denn seine Worte strömten so rasch dahin, und sein Vortrag entflog so schnell, daß ich ihre Gewalt und ihren Schwung zwar wahrnehmen, aber ihre Spuren und ihren Weg kaum sehen konnte, und als ob ich in ein reich begütertes Haus eingetreten wäre, in dem herrliche Decken nicht ausgebreitet, das Silbergeschirr nicht aufgesetzt, Gemälde und Bildsäulen nicht frei aufgestellt, sondern alle diese vielen und prachtvollen Schätze aufgeschichtet und verpackt wären, so habe ich in dem Vortrag des Crassus die Reichtümer und Kostbarkeiten seines Geistes gleichsam durch Hüllen und Decken erblickt; aber als ich sie näher zu betrachten wünschte, war es mir kaum vergönnt, einen Blick auf sie zu werfen. Und so kann ich zwar nicht sagen, daß ich gar nicht wisse, was er besitze, aber auch nicht, daß ich sie genau erkannt und gesehen habe. Warum thust du nun nicht dasselbe [...], was du thun würdest, wenn du in ein mit Kostbarkeiten angefülltes Haus oder Landgut kämest? Wenn hier alles, wie du sagst, beiseite gelegt wäre und du sehr verlangtest, es zu sehen, so würdest du nicht Anstand nehmen, den Besitzer zu ersuchen, er möchte es hervortragen lassen, zumal wenn er dir befreundet ist; bitte denn nun auch auf gleiche Weise [...], jene Menge seiner Kostbarkeiten, die wir an einem Ort aufgeschichtet gleichsam durch ein Gitterfenster im Vorbeigehen obenhin erblickt haben, ans Licht zu bringen und jedes einzelne an seinem gehörigen Platz aufzustellen!“¹⁵

Wie Kunstsammlungen waren auch Bibliotheken Sammelstätten, die ihren Stoff aus verschiedenen Zusammenhängen in Büchern zusammenfassten. Doch im Kontrast zu den pluridisziplinären Sammlungen war ihr Bild maßgeblich durch die Gestalt einer kohärenten Ordnung geprägt.¹⁶ Sie evozieren die Vorstellung von geordneten Bücherreihen, wie es auch geschichtlich verbürgt ist. Die aus der Ordnung resultierende Optik dominierte dabei die Repräsentation. Folglich sind Bilder von Bibliotheken durch einen konstanten Willen zur Darstellung von Kohärenz und Systematik geprägt, die Ordnung bleibt damit das maßgebliche Element, das sich in den Köpfen der Betrachter und schließlich im ‚kulturellen Gedächtnis‘ gespeichert hat. Ordnung des Wissens war in der Bibliothek immer auch physische Ordnung. Sie ist die Herstellung einer gesicherten Verfügbarkeit, eine Sicherung des Wissens durch Wiederauffindbarkeit. Ordnung in einer Bibliothek ist die Verortung in einem realen Raum, das Herstellen eines Ortsrasters, in dem man sich zuverlässig zurecht findet. Die physische Natur postuliert für seine Wiederauffindbarkeit einen definierten Ort; die Rezeption setzt einen Weg im Raum, um an das Objekt zu gelangen, voraus. Zentral sind das Sortieren und Einordnen von Wissen sowie die Zugänglichkeit des Wissens, das dank sorgfältiger Katalogisierung und Ordnung gefunden und genutzt werden kann. Das zugrundeliegende Modell ist ein Gebäude mit verschiedenen Stockwerken, Eingängen, Treppen und Räumen, das eine genaue Einordnung des Wissens ermöglicht. Mit dem richtigen Lageplan kann dann das katalogisierte Wissen gefunden und benutzt werden. Dieses Modell von Wissensmanagement impliziert, dass das Wissen allen zugänglich sein soll, die Zutritt zum Haus und seinen einzelnen Räumen haben.

Wie in den Bibliothekskatalogen des 18. Jahrhunderts sind die Gemälde der Sammlung bei Mechel in zwei Verzeichnissen zusammengefasst, sozusagen dem ‚Standortkatalog‘ als genauem Spiegelbild der Ordnung des Buchbestandes und dem alphabetischen Katalog. Vor allem machte der enorme Umfang des ‚Standortkatalogs‘ seine Erschließung durch ein solches alphabetisches Register erforderlich. Der Standortkatalog ist in seiner Funktion zu meist auch ein systematischer Katalog.¹⁷

In Ergänzung zur Klassifikationstafel, die als Organisationsmodus häufig vom Bücherkatalog übernommen wurde, kam mitunter als Zugangswerkzeug für die Kenntnis der Bibliothek ein Bibliotheksplan hinzu, der die Anordnung der Bücher auf den Regalen und die Disposition der Sammlungen im Raum der Bibliothek widerspiegelte.¹⁸ Diese ins Werk ge-

setzte und in der Öffentlichkeit präsentierte Klassifikation konnte übersichtlich und kurzgefasst Nähe, Angrenzendes und Auseinanderliegendes sowie Passagen und Parcours des möglichen Besuchers vorab abbilden.

Bei Mechel erweist sich das Register der Maler mitsamt der Anzahl ihrer jeweiligen Gemälde als alphabetischer Katalog am Ende seines Katalogs. Dabei verweisen die angegebenen Seitenzahlen und die jeweiligen Bildnummern der Gemälde auf ihre Situierung innerhalb des Systems der Schulen im Sammlungskatalog. Ihm liegt ein räumliches Schema zugrunde, so dass der Benutzer mithilfe der nachgeordneten auffaltbaren Kupferstichtafel (Abb. 4) mit den Grundrissen der beiden Geschoße des *Belvedere* und der Angabe der nationalen und lokalen Malerschulen sowie teilweise der Hauptmeister in die Lage versetzt wird, die Gemälde aufzusuchen und anhand der beigefügten Raum- und Bildnummer zu reidentifizieren.

Gleichsam als vorweggenommener Rundgang durch die Bildergalerie lässt sich Mechels Zusammenfassung seiner kunstgeschichtlichen Konzeption der Sammlung nach Schulen begreifen; zwischen Vorbericht und eigentlichem Sammlungskatalog werden in einer von Mechel festgelegten Reihenfolge die einzelnen Gemaldesäle und Kabinette mitsamt ihrer Hauptmeister und vereinzelt der dort ausgestellten Werke vorgestellt. Eine registrierende Bestandsaufnahme der ausgestellten und im Katalog erfassten Gemälde bildete Mechel in seiner Publikation ferner in Form von summarischen Listen ab. Diese enthalten die entsprechenden Zuweisungen der in den einzelnen Zimmern vorhandenen Gemälde und ihre Erfassung als Quantitäten eines insgesamt italienische, niederländische, altniederländische und deutsche Gemälde umfassenden Bestandes und ihrer Meister, der in diesen Zuordnungen letztlich abhängig von dem übergeordneten taxonomischen Ordnungssystem der Schulen war. Die Systematik und der genaue Standort der Aufstellung des Bestandes erschließt sich über ein Zahlensystem: „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. Diese N^o sowohl als der Name des Künstlers finden sich auf einen, vergoldeten Schilde an dem obern Theil der Zierrahme jedes Gemäldes angeschrieben, und dieses alles stimmt mit dem gegenwärtigen Verzeichniß überein, wodurch für jede Art Liebhaber Bequemlichkeit und Erleichterung ist erzielet worden.“¹⁹

Mechels Analogie zur Bibliothek wurde erkannt und ambivalent beurteilt. Sein Kritiker, der Kunstkennner, Theologe und Malerdilettant Johann Sebastian Freiherr von Rittershausen, hat nur wenige Jahre später einen Alternativkatalog bzw. den von Mechel angekündigten aber ausstehenden *catalogue raisonné* zur Wiener Gemäldegalerie verfasst und führt den Vergleich gleich mehrfach ad absurdum: „Endlich sollen die Namen der ‚Hauptfächer‘ oben an den Thoren, die ‚Nebenfächer‘ durch grosse Titel an den Wänden angebracht werden, wie in wohl eingerichteten Büchersälen die Fächer der Wissenschaften, daß auch 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 niemand aufgedrungen werden. Oder wenn man je will dem Liebhaber die erklärten und entschiedenen Meister oder die Manieren ihrer Schulen besser begreiflich machen; so weise man sie an ein Verzeichnis, mit dem der Galleriewärther die Gäste bedienen mag: man bedenke doch: daß eine Bildersammlung keine Apotheke seye, wo jede Büchse [...] mit ihrer Rubrick gesunde Augen quält: ‚das Gemälde keine verschlossene Bücher seyen, welche auf dem Rücken ihre Authoren tragen‘ [Herv. d. Verf.]: [...].“²⁰

Tatsächlich bildeten die von Mechel durch Namensnummernschilder am oberen Teil des Rahmens ausgewiesenen Gemälde eine optische Einheit. Während die Nummer auf dem Schild eine Mittlerfunktion zwischen dem ausgewählten Gemälde und dem Katalog

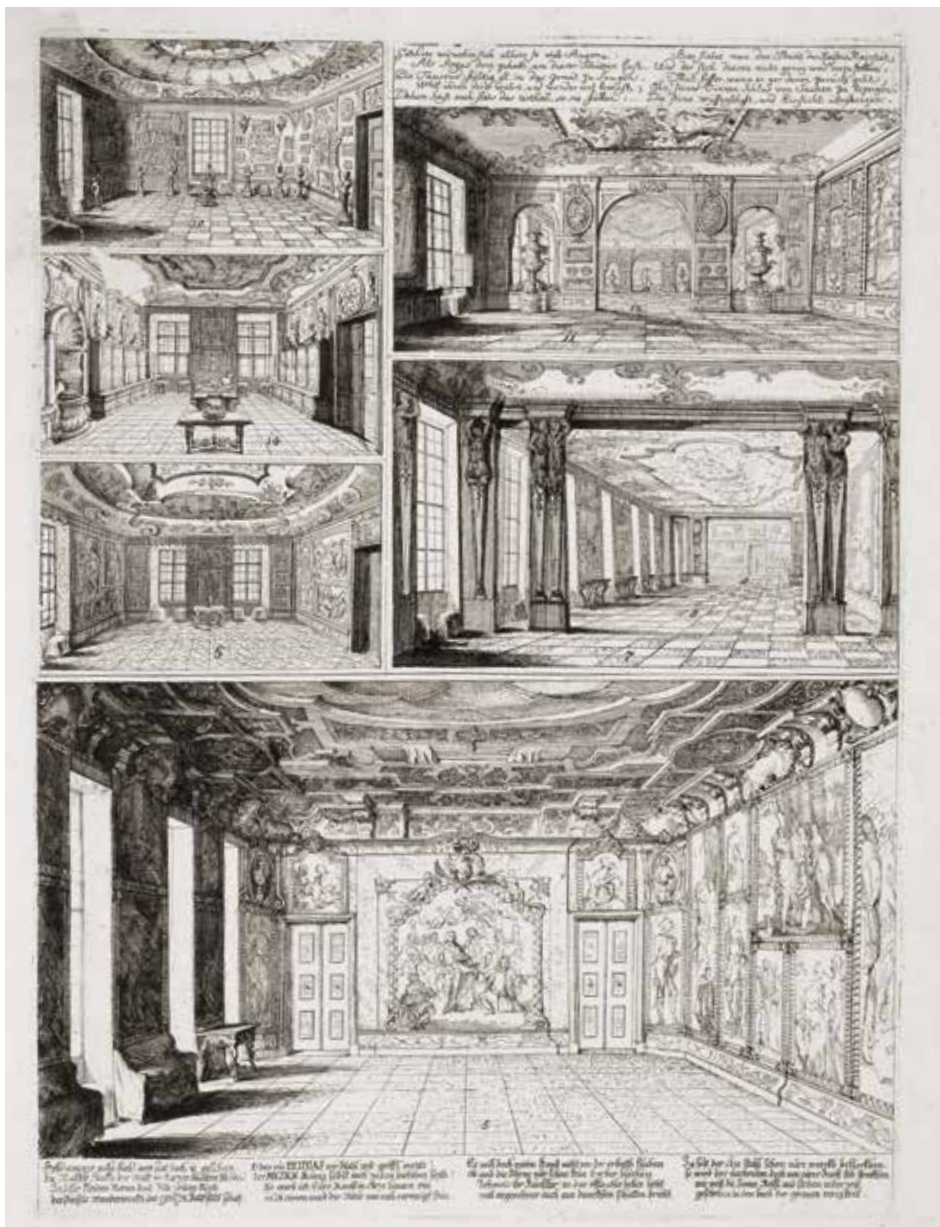


Abb. 5

Einblick in die Galerieräume der Stallburg,
in: Franciscus de Stampart und Antonius de
Brenner, Prodomus [...], Wien 1735, fol. 12

übernahm, benannte der angegebene Name den Künstler. Der sichtbar gemachte Künstlerna-
me lehrte bestimmte Stilmerkmale eines Gemäldes einem bestimmten Maler zuzu-
weisen oder gegebenenfalls die Zuschreibung durch Bildautopsie zu überprüfen. Zudem
übernahm er eine Scharnierfunktion, indem der ihm zugeordnete Individualstil aufgrund
der sich ergebenden Gemeinsamkeiten im Vergleich mit den anderen Gemälden im Raum
einem weiteren Stilbegriff zugeführt wurde, der dem normativ geprägten Begriff der
,Schule' entsprach.

Waren die Stallburgrahmen Teil der Wandverkleidung im Sinne einer als ‚Gesamtkunst-
werk‘ konzipierten barocken Galerie gewesen (Abb. 5), so hatte bereits vor Mechel der am-
tierende Galeriedirektor Joseph Rosa einheitliche frühklassizistische Rahmen für die Gemälde
der Belvederegalerie anfertigen lassen.²¹ Die dialektische Grunddisposition des Rahmens

ist es, zwischen Innen und Außen zu vermitteln, Markierung und Überschreitung, Bruch und Vermittlung zu bedeuten, funktional in Hinblick auf die Sammlungsanstellung zu sein und zugleich den Kunstcharakter, die Abgeschlossenheit und die Souveränität des Bildes zu bekräftigen. Zugleich verstärkt die Serialität der Belvedererahmen den Zusammenhalt der Werke untereinander, sie erleichtert in der Gleichartigkeit eine optimale Vergleichbarkeit, eine äquivalente Wertschätzung und eine Austauschbarkeit der Gemälde hinsichtlich der neuesten historischen Erkenntnisse. Dass nicht allein die visuelle Ordnung der Bibliothek für den Vergleich mit dem Museum, insbesondere der Galerie, entscheidend war, sondern auch das einzelne Buch und seine Inhalte relevant sein konnten, zeigte bereits Lanzi, wenn er den Topos der Bibliothek nochmals aufgreift, um die Trennung von Italienern und Niederländern in zwei Kunsthemisphären zu demonstrieren. Der Wechsel und Übergang von einer Bibliothek mit lateinischen zu einer mit griechischen Dichtern wird in einer anspruchsvollen Reflexion über die Dichtung Theokrits in Beziehung gesetzt, um anhand der gattungskonstitutiv erachteten Inhalts- und Gestaltungselemente des antiken Dichters den Stil der niederländisch/flämischen Schule zu charakterisieren.²² Bei Rittershausen spielt die Dialektik von Innen und Außen bei Büchern und Gemälden mehrfach eine Rolle: „So mag eine Gallerie wohl dem ‚besten eingerichteten Büchersaal‘ [Herv. d. Verf.] den Vorzug abstreiten: man wird nach der Ordnung da schnell sehen, was man dort nur erst nach langer Bücherdurchblätterung findet: die Geschichte, die Dichtkunst, die hohe Beredsamkeit: die Sprachlehre selber in Beobachtung des genauen Coustums die Weltweisheit: die wahre heilige Gottesgelehrtheit, [...]“²³ Dass nicht mehr die ausgesuchte Qualität der Gemälde allein für die neue Sammlungsanstellung entscheidend war, kommentiert nochmals Rittershausen im Vergleich zur Bibliothek: „Man wird zwar sagen: dass es um so seltener seye verschiedene Manieren (wie man sie nennt) eines Meisters zu besitzen: daß eben deßwegen auch so gar schlechte Gemälde gesammelt werden; um das Alter, und den Fortgang der Kunst zu beweisen: daß in einer großen Bibliothek alle Gattungen Bücher stehen müssen. Hierauf ist meine demüthige Antwort: daß eben so wenig schlechte Gemälde in den Tempel des Geschmackes sollen gesetzt werden, als in eine ‚wohleingerichtete Bibliothek‘ [Herv. d. Verf.] Marcs Rumplers Kochbücher. Wiewohl auch noch hierinn unterschieden werden muß. Eine Bibliothek, weil sie nicht für das Herz allein, sondern hauptsächlich zur Bildung des Verstandes errichtet wird, kann, und muß öfters wegen der historischen Kenntniß auch die schlechtesten Charteken haben; wiewohl ich herzlich wünschte: daß alle Bücher vom mittlern Schlag in einem besondern Gemach lange Weile verursachten, und nicht an einem Orte große Seelen wie die Harpyen quällten, welches der Bildung des Geistes so ganz allein gewiedmet ist: Das Hauptgebäude soll immer mit den ausgesuchtesten Schriftstellern angefüllt seyn. Freylich solche Bibliotheken hab ich in Deutschland noch wenige gesehen: denn, wo man hingehet, stehen einem immer trokene Moralisten entgegen, und drohen mit ungeheuren Bänden auf seinen Kopf den Einsturz herunter: [...]“²⁴ Giuseppe Pelli Bencivenni, der von 1775 bis 1793 als Direktor der *Galleria degli Uffizi* amtierte, akzentuiert hingegen die materielle Widerständigkeit von Buch und Gemälde gegen die Vereinnahmung durch das System: „Ma nel [c. 7] seguitare il mio disegno, il catalogo stesso delle pitture indicherà lo stato attuale di questo luogo. Le medesime saranno accennate nell’ordine in cui al presente si trovano, ed un indice alfabetico infine richiamerà tutti i pezzi di uno stesso autore. Si vorrebbero esposti i quadri nelle gallerie con ordine cronologico che servisse ad additare la storia ed il progresso della pittura, o per via di scuole e di autori che facilitasse i confronti del loro rispettivo merito e desse il criterio di conoscere le diverse loro maniere, ma le gallerie, sono ‘come le biblioteche‘ [Herv. d. Verf.], nelle quali la forma dei volumi fa ostacolo alle distribuzioni metodiche.“²⁵ In ihrer Materialität, d.h. aufgrund ihrer Ausmaße erlegen die Gemälde der abstrakten Systematik, nach denen sich die Wissensgegenstände ordnen sollen, eigene Bedingun-

gen auf, so dass es zu einem Spannungsverhältnis zwischen der symbolischen Ordnung und den ordnenden Handlungsvollzügen am Objekt kommt. Die Formate der Gemälde selbst werden, entsprechend den unterschiedlichen Buchformaten, zu einem Störfaktor der idealen Ordnung, wie Pelli in seinem abschließenden Fazit zur Neuhängung der Gemälde feststellt. Dies gilt umso mehr, als die Systematiken der Neuaufstellungen tendenziell orts- und kontextunabhängig gedacht waren und über den damit gegebenen, scheinbar universellen Geltungsanspruch eine mögliche Kontrolle des Wissens suggerierten.

Die chronologische und nach Schulen geordnete Hängung von Bildern war für die Zukunft des Museums deshalb besonders wichtig, weil sie ein Organisationsprinzip einführte, das vom realen architektonischen Plan seines Gebäudes oder seiner Ausschmückung unabhängig gedacht werden konnte. Die frühneuzeitliche Galerie hingegen hatte ein einheitliches Kunstwerk dargestellt, in dem Objekte und Architektur im wesentlichen miteinander verbunden waren (Abb. 5). Die Bilder waren zumeist in geschwungener, vergoldeter Tafelung eingefasst, in der sie mit der Architektur verschmolzen; wenn erforderlich, hatte man sie beschnitten oder vergrößert, damit sie an den ihnen zugewiesenen Platz passten.²⁶ In der neuen Konzeption der Rolle des Museums verloren die Rahmen der Bilder ihre Funktion als Architekturelemente, welche die Ausstellungsgegenstände mit dem Bauwerk verbanden. Statt dessen wurden die Rahmen zu optischen Hilfen, welche die Objekte von ihrer Umgebung trennten und sie so in eine Beziehung zum Betrachter setzten.

Mechels und Lanzis Systematisierung von Gemälden und Objekten nach strikt geographisch-chronologischen Gesichtspunkten unterschied sich von der multireferenziellen Hängung früherer Galerien, die als ästhetisch-dekorative Aspekte berücksichtigende Arrangements hergestellt wurden und im Sinne einer repräsentativen Gemäldeordnung verstanden werden können, auch wenn diese bereits erste Elemente der topographischen Ordnung, der Systematik nach Bildgattungen und der Hierarchie einzelner Künstler umfasste (Abb. 6).²⁷ Auf der Grundlage des Zusammenfallens von Ort und Ordnung diente der Galerieraum gleichermaßen als ein Medium der Herstellung spezifischer Systematiken im Umgang mit den Kunstgütern wie der Vermittlung dieser Systematiken an die Besucher. Eingepasst in ein strenges räumliches Ordnungsgerüst dienten die Bilder der Repräsentation der diskursiv hergestellten Kunstgeschichte der Malerei; oder mit anderen Worten: man betrat weniger einen Raum der Kunst als einen Raum der Kunstgeschichte.

Schulzimmer

Mechels neuartige Konzeption einzelner ‚Schulzimmer‘ war durch die vorgefundene Zimmerfolge im *Oberen Belvedere* befördert worden. Ihre eine spezifische Form der Kunstbetrachtung konstituierenden Merkmale standen im Gegensatz zu der auf einen ästhetischen Gesamteindruck zielenden langgestreckten, baulich geschlossenen Form der Galerie, der die Funktion eines ‚Bewegungsraums‘ inhärent war. Erstmals tritt dieser Gedanke in einem an Mechel adressierten Schreiben vom 3. November 1779 zu Tage, das etwas später im *Deutschen Museum* veröffentlicht wurde. Unter dem Eindruck der *Dresdner Gemäldegalerie* berichtet der anonyme Autor: „Aufs neue bin ich in der Meinung bestärkt worden, daß Abtheilungen mehrerer Zimmer großen Sälen vorzuziehen sein. Hier verliert sich das Auge auf solch’ einer größeren Wand, irrt unter der Menge umher, eh es sich fesseln kan, und dann selbst wird seine Aufmerksamkeit öfters wieder abgezogen: [...]“.²⁸

Es ist jener konzentrierte Blick, der dem schweifenden Auge gegenübergestellt wird, den Reisende wie August Klingemann bei sich selbst in der *Belvederegalerie* feststellten: „Recht wohlthuend ist es mir gewesen, die Werke der besonderen Schulen und Künstler bei einander anzutreffen, und nicht so vermischt, wie in manchen anderen Gemälde-Galerien vorzufinden. Der Studirende schaut sich in den Styl und den eigenthümlichen Cha-



Abb. 6
Johann Zoffany, Die Tribuna der Uffizien,
1772–78, Leinwand, 123,5 x 154,9 cm.
The Royal Collection (Windsor Castle)

racter der verschiedenen Schulen und Meister weit leichter ein, wenn er sie in einer ununterbrochenen Reihenfolge überblicken kann, und nicht durch jenen zerstreuen Wechsel gestört wird, der Contraste auf Contraste folgen lässt und die Phantasie verwirrt und betäubt.“²⁹ Die Sprachwendung Mechels „zum vorübergehenden Vergnügen“, wie es die klassische Galerie verspricht, wäre demnach wörtlich zu nehmen. Seine Zielvorstellung für die Neuordnung der Belvederegalerie lautete: „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 Contraste, durch deren Betrachtung und Vergleichung (den

einzigem Weg zur Kenntnis zu gelangen) er Kenner der Kunst werden kann.“³⁰ Noch 1783, dem Publikationsjahr vom Mechels *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder-Gallerie in Wien*, erläutert der anonyme Rezensent in der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* die neue Rezeptionsweise: „Die Gallerie ist also geordnet, daß nicht nur jede der bisher angenommenen bekannten Schulen ihre eigne Zimmer hat, sondern jedes Zimmer ist auch wieder besondern numerirt, so dass alle Bilder eines Meisters zusammen hängen, und zwar dergestalt, daß der Anfang mit den ältesten Meistern einer Schule gemacht, und bis zu den neuesten in chronologischer Ordnung fortgegangen wird. Manche haben dieser Einrichtung allerlei Unbequemlichkeiten und Monotonie vorgeworfen; allein es ist doch auf der andern Seite, wenn das auch nicht ganz unbegründet seyn möchte, nicht zu leugnen, daß diese Methode unterrichtend, und für das Studium des Künstlers sowohl als des Liebhabers ungemein belehrend ist.“³¹ Mechels Neuordnung musste vor den Anhängern der dem Auge wohlgefälligen älteren Hängungsweise verteidigt werden: „Indessen bis uns der Herr Görlitzer belehren wird, was nach seinen Begriffen der wahre Charakter einer Gallerie und Bildermusterkarte ist, und wie Herr von Mechel seine Grausamkeit gegen die kaiserliche Gemäldesammlung bis zu Mord und Todschatz getrieben hat, will ich bloß eine allgemeine Beschreibung von ihrem gegenwärtigen Zustande machen, und ihre Wirkung auf mich erzählen. [...] Warum also der Verfasser des angeführten Briefs die Eigenschaften einer Gallerie an einer so ordentlich eingerichteten Sammlung vermisst, das wird dem Leser nunmehr so schwer zu begreifen sein, als mir: Es sind nur zwei Fälle möglich; eine Gemäldesammlung ist entweder nach einem bestimmten Plane geordnet, oder es hängen alle Stücke ohne Ordnung unter einander: verdient sie nur im ersten Falle den Namen einer Bildergallerie, wie ich glaube, so hat die Wiener durch des Herrn von Mechel Bemühung den Charakter einer Gallerie unstreitig mehr erlangt, als verloren.“³²

Auch Friedrich Nicolai geht in seinem Reisehandbuch von 1785 implizit auf die Argumente des ‚Galeriemords‘ ein und vermittelt dem Leser das neuartige Sammlungs- und Ausstellungskonzept: „Die Hauptidee des Hrn. von Mechel war, die Gemälde nach den Schulen, und so viel möglich die Stücke von jedem Meister neben einander zu bringen; wozu, wie er selbst sagt, der Pallast des Belvedere sich so gut schickte, als ob er ausdrücklich dazu wäre gebauet worden. [...] Es scheint mir sogar vorzüglicher, wenn eine große Sammlung von Gemälden in mehrere Zimmer vertheilt ist, als wenn sie auf gewöhnliche Art in einer großen weitläufigen Gallerie stehet. [...] Freilich fällt eine Sammlung von Gemälden in einzelnen Zimmern nicht so schnell in die Augen, als in einer großen weitläufigen Gallerie. Aber muß denn die Anordnung einer solchen Sammlung nothwendig auf den vorübergehenden ersten Eindruck, soll sie nicht vielmehr auf die stille fortwährende Betrachtung gerichtet seyn, welche anfänglich und auf den ersten Blick nur wenig entdeckt, aber bey genauerm Anschauen immer mehr Schönheiten entwickelt, und von Genusse zu Genusse ungesättigt fortschreitet? Daß jede der verschiedenen Schulen in Einem Zimmer zusammengebracht ist, wird eben so getadelt. 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 Vorteil 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. Ueberdieß, wenn die Werke der Meister von einerley Schule zusammen stehen, findet ein Kontrast zwischen Meister und Meister, zwischen Meister und Schüler Statt, der mir viel lehrreicher scheint, als wenn man z.B. ein helles Gemälde gegen ein dunkles setzet, um eins durch das andere zu heben. Der Geist ist in mehrerer Ruhe, wenn er Gegenstände von einerley Art überstehet, als wenn er durch Gegenstände

von mancherley Art zerstreuet wird. Noch mehr öffnet sich ein Feld zu lehrreichen Betrachtungen, wenn man ähnliche Dinge, die doch von verschiedener Art sind, betrachtet; am meisten, wenn man durch ähnliche Dinge stufenweise, von der mindern Schönheit zu der größeren geleitet wird.“³³ Zudem verweist Friedrich Nicolai wie bereits zuvor der anonyme Verfasser des an Mechel gerichteten Schreibens auf die Aufstellung der Italiener in der *Dresdner Bildergalerie*: „Etwas ähnliches empfindet man auf eine andere Art in der innern Gallerie zu Dresden, wo die italiänischen Stücke zusammenstehen; und würde es vielleicht noch mehr empfinden, wenn die Einrichtung dort erlaubte, daß die Stücke jeder italiänischen Schule nebeneinander Platz fänden.“³⁴ Gegenüber der klassischen Galerie bilden für Nicolai erst die Schulräume die Voraussetzungen dafür, dass sich der Betrachter in den Geist vergangener Zeiten versenken und in der Anerkennung der subjektiven Standortgebundenheit der Künstler ein Verständnis für die Individualität der einzelnen Schul- und Individualstile entwickeln kann. Empfindung und historisch-kennerschaftliche Erkenntnis gehen dabei miteinander einher: „Jede Schule hat bekanntlich ihre Manier, und so auch jeder Meister. Das heißt, jeder Meister hat einen Augenpunkt, aus welchem er die so unbeschreiblich mannichfaltige Natur betrachtet, und hat seine Art, die Mittel, welche die Kunst zu Darstellung der Natur darbietet, zu gebrauchen. Wenn man sich nicht in diesen Augenpunkt versetzt, so wird man kein Gemälde richtig empfinden und billig beurtheilen können. Ich dünkte also, 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 Kenntniß 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.“³⁵

Dass die einzelnen Schulräume nicht nur als Medium zur Ausbildung einer Kenner-schaft des Betrachters empfunden wurden, sondern der ausgestellte Stil der Schulen per se eine eigene ästhetisch-emotionale Wertigkeit besaß, die sich aufgrund der Konzentration und im Wechsel der ‚Schulzimmer‘ potenzierte, legt die nachfolgende Beschreibung der *Belvederegalerie* als topische Charakterisierung ihrer drei schulischen Sammlungsschwerpunkte nahe: „Höchst anziehend war für mich die Vergleichung des Geistes, der in den verschiedenen Schulen athmet; wie der fleißige, aber beschränkte Holländer sich begnügt, die Natur mit täuschender Wahrheit nachzuahmen; die feurige Phantasie des Südländers in dem kühnen Bestreben, sie zu veredeln und zu übertreffen, [...] und in dem Ringen nach übernatürlicher Schönheit unnatürlich wird; der ruhige aber tief fühlende Deutsche endlich nur leise und schüchtern sein tiefes Gemüth durch den Schleier der wirklichen Körperwelt durchscheinen läßt.“³⁶

Katalog

Im Rückblick bildete Mechels 1783 erschienenes *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder-Gallerie in Wien*,³⁷ das die Gemälde seiner 1781 abgeschlossenen Hängung umfasst, den Endpunkt einer ambitionierten Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien, die nach neuester Quellenlage bereits 1765 mit einem detaillierten Programm ansetzt.³⁸ Von den üblichen Inventuren unterschied sich diese Generalinventur grundsätzlich dadurch, dass ihr von Anfang an ein ‚inhaltliches Konzept zugrunde gelegt worden war.³⁹ Im Rahmen der Reorganisation der kaiserlichen Sammlungen zum Zweck der Zusammenführung und gemeinsamen Aufstellung der Gemälde war man daher bestrebt gewesen, sich auch einen Überblick über den kunsthistorischen Wert der entsprechenden Gemälde in den einzelnen Sammlungen und Schlössern zu verschaffen.⁴⁰ Für den vorgesehenen Zweck der Neueinrichtung des *Belvedere* reichte die übliche Verzeichnung

der Gemälde, ihre Beschreibung und Nummerierung nicht mehr aus. Jedes Gemälde musste zuvor auf seinen Stil/seine Manier hin betrachtet und einem Künstler zugewiesen werden. Im Akt der Zuschreibung der einzelnen Gemälde überführte Mechel diese in einen übergreifenden Geschichtszusammenhang.⁴¹ Dafür dienten ihm nicht nur die überlieferten Inventare als historische Quellen, sondern auch die entsprechenden ‚Galeriewerke‘: „Dans la même année un des peintres de la Cour, *Antoine de Prenner*, fit paroître un volume de 166 gravures d’après les plus beaux tableaux de cette nouvelle Galerie, sous le titre de *Theatrum Artis pictoriae*. Ce Recueil fut suivi en 1735 d’un second ouvrage que *Prenner* publia de concert avec un autre peintre de la Cour, *François de Stampart*, et qui représente tous les tableaux de la Galerie au nombre d’environ mille, en autant d’estampes très-petites, gravées à l’eau-forte sur 24 planches; il a pour titre: *Prodromus seu preambulare Lumen Pinacothecae Caesareae*.“

Der Auftrag Mechels bestand folglich darin, jedes der zuvor inventarisierten Gemälde auf seine Manier/seinen Stil hin zu beurteilen, um es in den entsprechenden Werkzusammenhang eines Künstlers oder einer ihm entsprechenden Malerschule überführen zu können. Die Bestimmung der Zugehörigkeit eines Gemäldes nach dem Grad der Ähnlichkeit mit der allgemeinen Vorstellung von der Manier war die Voraussetzung dafür, das Gemälde in jenes kunsthistorische Konzept einzufügen, das der Einrichtung des *Belvedere* zugrunde gelegt worden war. Die Signatur des Künstlers, das heißt in einem umfassenderen Sinne: seine Manier/sein Stil, steht seit der Wiener *Belvederegalerie* und damit im modernen Kunstmuseum im Zentrum der Kunstbetrachtung und Auseinandersetzung.

Als spezifische Leistung der Anschauung, wengleich in seinen Fehlurteilen bereits von den Zeitgenossen kritisiert, ist Mechels Beschriftung der Gemälde mit dem Namen der Künstler gesehen worden. Die in der Betrachtung und dem Vergleich hervortretenden Ähnlichkeiten der Gemälde untereinander kann deshalb folgerichtig als Rechtfertigung ihrer gemeinsamen Aufstellung in der Galerie als Schule gesehen werden. Allerdings ist der Vergleich nicht das Ergebnis einer eigenen auf Wahrnehmung basierenden Methode, sondern bildet die Voraussetzung für die Aufstellung der Gemälde im Raum. In diesem Sinne ist die Aufstellung die alleinige Form der Vergewisserung des Wissens von der Manier; der Vergleich ist die Voraussetzung für die Hängung der Gemälde und bedingt so wiederum eine vergleichende Betrachtung.

Der Grundgedanke Mechels, das Museum zu einer „sichtbaren Geschichte der Kunst“⁴² zu formen, erklärt die Geschichte der Kunst selbst zum Ausstellungsprogramm. Die Hängung der Gemälde wird zum manifesten Ausdruck eines Klassifikationswissens, das sich in Form von tabellarischen und schematischen Schaubildern veranschaulichen ließ. Zur sicheren Orientierung des Betrachters erhält der Katalog jetzt eine Vielzahl von topographischen Hinweisen. Seit Mechel und der *Wiener Belvederegalerie* wird der Katalog zu einer „reduplizierenden Repräsentation“, welche die Ordnung der Gemälde erfasst und als die Ordnung der aufgestellten Gemälde zum Vorschein bringt“⁴³. Der Besucher des modernen Kunstmuseums ist somit aufgefordert, die Verdopplung der vorgegebenen Hängung durch den Katalog und des Kataloges durch die Hängung aufzubrechen und als eine inhaltliche Beziehung wieder herzustellen.⁴⁴

Der Katalog Mechels, der jedes Gemälde seinem Platz entsprechend innerhalb der Galerie verzeichnete, setzte voraus, dass die Sammlung keine Veränderungen erfuhr. Dieser Zustand war für die Wiener *Belvederegalerie* allerdings nur wenige Jahre zu halten. Bereits am Anfang der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts stellten Besucher der *Belvederegalerie* fest: „Herr von Mechel aus Basel hatte diese Gallerie in Ordnung gebracht, und ließ einen Katalog darüber drucken welcher sehr bequem eingerichtet war, indem der Name des Mahlers und die Nummer des Gemähldes beinah in allen angegeben war. Der jezige Inspektor Herr Rosa hat aber die ganze Ordnung wieder verändert; wir finden jedoch nicht, daß er

sie verbessert hat, denn man kann nun mit Hilfe des Katalogs die Stücke nicht mehr so leicht finden wie vorher.“⁴⁵

An dem topographischen Schema als Grundlage für den Vorgang der Katalogisierung wurde wohl auch deshalb im Verlauf des 19. Jahrhunderts nur bedingt festgehalten.⁴³ Bereits das *Verzeichniß der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin* (1830) von Gustav Friedrich Waagen setzt eine alphabetische Auflistung der Künstlernamen durch, die schließlich auch im deutschsprachigen Raum zum Standard wird.⁴⁴ Am Ende steht der moderne Handkatalog, der im Unterschied zu seinen Vorgängern über keine raumerschließende Funktion mehr verfügt, da er seine ursprüngliche, das heißt hinweisende Funktion verloren hat.⁴⁸ Allerdings kann davon ausgegangen werden, dass der Betrachter inzwischen die chronologische und nach Schulen geordnete Anordnung von Gemälden unabhängig vom Bestand der einzelnen Galerien derart verinnerlicht hatte, dass er sich in der kunsthistorischen Topographie sicher zu orientieren wusste.

Verschulung

Als Hauptkriterium der Hängeordnung in der Belvederegalerie hatte sich die Einteilung der Werke in einzelne Schulen erwiesen. Das vergleichende Sehen war im musealen Raum als Technik der Sichtbarmachung das entscheidende Erkenntnisinstrument und Darstellungsmittel. Ihr lag die Feststellung von Unterschieden und Gemeinsamkeiten in Hinblick auf den Stil/die Manier zugrunde mit dem Ziel, die jeweilige Eigenart der vergleichenden Phänomene herauszustellen und das Verhältnis der beiden ebenso wie das darin enthaltene Allgemeine zu erkennen.

In der Vorgeschichte des modernen Kunstmuseums⁴⁹ waren es insbesondere die Stichsammlungen gewesen, die dem Kunstliebhaber und Sammler ein vergleichendes Sehen ermöglichten anhand berühmter „Mahler Wercke“ und eine aus diesen Vergleichen sich ergebende Ordnung nach „Uhrsprung, Fortgang und Vollkommenheit ihrer Wercke“, nach Manieren, Ländern, Zeiten und Schulen, und „sie sehen in wie viel Aeste selbige sich durch die Vielheit derer Schüler eingetheilet, und auf wie vielerley Weise der menschliche Verstand einerley Sache, welche nichts als die Nachahmung ist, zu begreifen fähig, und daß dahero so viele unterschiedene Manieren kommen, welche die Länder, Zeiten, Verstand und die Natur durch ihre Mannigfaltigkeit uns hervorgebracht haben.“⁵⁰ Es war vor allem Roger de Piles gewesen, der in seinem *Abrégé de la vie des peintres* von 1699 erstmals über das Einzelwerk und die Einzelperson hinausweisende Stilkriterien der Malerei rekonstruierte, die von Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville in den drei Bänden seines *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (3 Bde., 1745–1752) zur differenzierten ‚Abteilung‘ der Malerei nach geographischen, nationalen, regionalen und lokalen Stilen ausgebaut und schließlich von Jean Baptiste Descamps in seinem Werk *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais: avec des portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, & des réflexions sur leurs différentes manieres*, Paris 1753–1763, zudem chronologisch geordnet worden war.⁵¹ Diese kennerschaftliche Kunstbetrachtung war mit einer experimentell suchenden Ordnung von Kunstwerken unmittelbar verbunden, die sich weniger vor den Gemäldeoriginalen, als vielmehr unter Verwendung von Reproduktionen in Form von Kupferstichen vollzog.

Eingeteilt hatte Roger de Piles die europäische Malerei nach insgesamt sechs nationalen Schulen: „Der *National-gout* ist eine idée, welche die Wercke, so in einem Lande gemachet oder gesehen werden, in derjenigen Verstande, die daselbst wohnen, formiret, und können die unterschiedliche gouts der Völcker in 6erley eingetheilet werden: als, den Römischen, Venetianischen, Lombardischen, Teutschen, Niederländischen und Frantzösischen gout.“⁵² Im Sinne der Teilung Europas in zwei große Kunstlandschaften hatte er damit ein ungefähres Gleichgewicht zwischen den drei Schulen in Italien und drei nördlich der Alpen erreicht.

Das Konzept der Hängung Mechels, das nationale Schulen zusammenfasste und in einzelnen Räumen separierte, die Gemälde weiterhin mit einheitlichen Rahmen versah und durch Beschriftungen kennzeichnete, basierte auf dem Schulmodell in der Kunstgeschichte und auf den erworbenen Seherfahrungen anhand der Graphiksammlungen.

Die Systematisierung von Gemälden und Kunstgegenständen nach geographisch-chronologischen Gesichtspunkten setzte sich sukzessive in den europäischen Museen als Standard durch. Die Diskussionen um die Einrichtung der *National Gallery* in London Mitte des 19. Jahrhunderts zeigen allerdings auch, dass zwei weitere Modelle älterer Herkunft ebenfalls noch präsent waren: das dekorative Prinzip, also jene dem Auge wohlgefällige ältere Hängungsweise, deren Vertreter Mechels Neuordnung als Galeriemord bezeichneten, sowie Bilderhängungen, die für die Ausbildung der Künstler nach eher inhaltlich-motivischen Kriterien zusammengestellt waren. In einer handbuchartigen Zusammenfassung der unterschiedlichen Ordnungsprinzipien einer Bildergalerie mit Blick auf die Diskussion der Neuordnung der *National Gallery* durch Charles Eastlake und die Förderung des Museumsbaus im Rahmen des *Museums Act* (1845) nennt der Autor die Vor- und Nachteile dieser drei unterschiedlichen Galerietypen: „The miscellaneous arrangement of a collection is certainly the most common as well as the most gratifying to the public; it is, perhaps, less wearisome than the grouping by classes of subjects; which is the most valuable to the real student of art, because he finds, close together, specimens of the different modes of representing nature that have been adopted by his predecessors. Sir C.L. Eastlake however, has expressed his opinion that the division of pictures by schools is the best, and this obtains very much upon the Continent, particularly in Germany. It is certainly the best for the amateur, who is insensibly taught the distinctions between the schools, and for the connoisseur, who learns to guess tolerably correctly the painters in particular styles; and it is desirable for the historian of art, as it saves the trouble of collecting his data; that is to say, as far as it can be carried, for there is no critical giant to say, ‘that is, and that is not, a school,’ of the pictures painted up to the present time; and in addition to this difficulty, is that of the spectator being obliged to see contemporaneous schools in succession. Besides these objections, others might be adduced, such as, the place of some painters, and of capricious works of others, yet the greatest will probably be, the admission of rubbish into a gallery arranged by schools, on the ground, that ,many works are valuable from their antiquity, others as specimens of art; this applies to all collections of art; in order to have a complete history, a gallery must begin with the rudest specimens of all schools.“⁵³

Die Präsentation nach Schulen trägt deutlich dialektische Züge. Zum einen verlangt sie zur Komplettierung des Bestandes nach Ergänzungen mit Anspruch auf eine enzyklopädische Präsentation der kanonischen Schulen, zum anderen befindet sich der eigene Nationalstil nunmehr im Wettbewerb mit anderen. Infolge der Neuordnung traten häufig erst die gravierenden Lücken im Bestand einer Sammlung zu Tage. In Wien war beispielsweise die Präsentation der Florentiner Schule sowohl vom Bestand her unzureichend als auch in der Hängung durch die Leerstellen ästhetisch wenig überzeugend, so dass diese Mängel erst durch einen Bildertausch mit Florenz teilweise ausgeglichen werden konnten.⁵⁴ Vor allem aber waren die Bemühungen Mechels geprägt von der Konstruktion einer deutschen Schule. Aus der chronologisch geordneten Geschichte der Entstehung und des Wachstums der Habsburger Kunstsammlungen an den unterschiedlichen Herrschaftssitzen entwickelt Mechel nicht nur eine Sammlungsgeschichte, sondern synchronisiert mit ihr die Entwicklung der deutschen Malerschule. Obgleich Roger de Piles in seinem *Abrégé de la vie des peintres* die deutsche Schule als Nationalstil aufnahm, waren für andere die Kriterien für eine Schulbildung nicht gegeben. Johann Georg Sulzer hat sich in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (1771) unter dem Lemma ‚Deutsche Schule (Zeichnende Künste)‘ dazu eher polemisch geäußert: „Weil aber selten drei oder vier deutsche Maler

von einigem Ruhme aus einer Schule entstanden sind, so kann man der deutschen Schule, die nur uneigentlich so genannt wird, keinen besonderen Charakter zueignen. Was einige französische Schriftsteller von dem Charakter der deutschen Maler sagen, ist ein Geschwätze, das ihrer Unwissenheit zuzuschreiben ist. Man trifft in den verschiedenen Werken der deutschen Maler den Geschmack aller Schulen an; denn einige haben sich in Rom, andere in Venedig, noch andere in den Niederlanden gebildet.“⁵⁵

Im Rahmen der Konstruktion einer vollständigen deutschen Schule im Sinne „a gallery must begin with the rudest specimens of all schools“ gerieten nunmehr auch solche Gemälde in den Blick, die zuvor aus ästhetischen Gründen („the admission of rubbish“) keinen Eingang in eine Galerie gefunden hatten. Mechel erprobte zugleich das wissenschaftliche Potential seines neuen Ordnungssystems, indem er die erst kürzlich auf *Schloss Karlstein* als Ölgemälde deklarierten zwischen 1340 und 1350 gefertigten Tafelbilder von Tomaso da Mutina (gemeinsam mit den sogen. Ölbildern von Theoderich von Prag und Wurmser) in der *Belvederegalerie* ausstellte und sie zugleich als den Ursprung der deutschen Schule deklarierte. Die theoretische Begründung hierfür lieferte die Schrift Lessings *Vom Alter der Ölmalerey aus dem Theophilus Presbyter* von 1774, der als Bibliothekar in der Herzog August Bibliothek das hochmittelalterliche Werk *Schedula diversarum artium* des Theophilus Presbyter entdeckt und übersetzt hatte. Der praktische Beweis war in Verbindung mit den 1879/80 durch naturwissenschaftliche Untersuchungen gestützten Ergebnissen des Geschichts- und Kunstforschers Lothar Franz Ehemant und des Malers Quirin Jahn gegeben, indem beide erklärten, man habe sich in Böhmen schon ein volles Jahrhundert früher, ehe die Gebrüder van Eyck auftraten, der Ölfarben bedient und in dieser Manier großartige Werke geschaffen. Der sich in Folge dieser Behauptungen entwickelnde literarische Streit, an welchem sich viele Gelehrte beteiligten, wurde erst im Laufe der Mitte des 19. Jahrhunderts durch den unzweideutigen Nachweis geschlichtet, dass Mutina aus Modena herstamme und in Treviso lange gearbeitet habe, auch dort verstorben sei. Ferner wurde durch chemische Untersuchungen festgestellt, dass sowohl die in Treviso wie die in Böhmen befindlichen Werke des Mutina nicht mit Öl- sondern mit eigentümlich zubereiteten Gummifarben, al tempera, ausgeführt worden seien. Trotz dieser Irrtümer war die von Ehemant gegebene Anregung eine außerordentliche und nachhaltige, die nicht zuletzt durch die Aufstellung der Gemälde im Zimmer der „ältesten Teutschen Meister“ der *Belvederegalerie* ihre sichtbare Präsenz erhielt.⁵⁶

Nationale Schulen

Die Kategorisierung nach nationalen Schulen setzte im Vergleich zu den anderen Schulbildungen neue Potentiale ihrer Erforschung frei. Als Methode unterschied sie sich grundlegend von der einfachen Dualität von nördlicher und südlicher Kunst⁵⁷, so wie sich diese in der kurzzeitigen Hängung von Joseph Rosa von 1777 bis 1781 in der *Belvederegalerie* zeigte: „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 Paulo Veronese, Titian, Tintoretto, Giorgione, Palma, Raphael, Coreggio, Leonardo Davinci, Ca[rr]acci, 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, Muscheron, und andere sind.“⁵⁸ Rosas Hängung (wie bereits in Dresden und Düsseldorf realisiert) nimmt Bezug auf die Teilung Europas in zwei große Kunstlandschaften. Der entscheidende Unterschied zur Hängung nach Schulen liegt nunmehr darin, dass sie keine systematische Einbindung in den Gesamtverlauf der Kunstgeschichte erfahren hatte. Den trennenden Faktor bezeichnet die griechisch-römische Antike. Die Kunst des mit ihr geographisch verbundenen mediterranen Kulturkreises trage das ‚Streben zum Idealischen‘ weiter in die

folgenden Epochen, während der nördliche Kulturkreis höchstens vermittelt an der Antike partizipiere. Aus diesem Grund entfalte sich in ihm eine eigenständige Formgestaltung, die nicht so sehr der Idealität verpflichtet ihren Ausdruck auf der Seite des ‚Naturalismus‘ finden könne.

Die Konstruktion der eigenen Nationalschule musste dann zum Problem werden, wenn diese im Kanon der Schulen nur rudimentär berücksichtigt oder in ihm überhaupt nicht vertreten war. Frankreich war hier zumeist nur durch einige in Rom tätige Künstler des 17. Jahrhunderts repräsentiert. Selbst im Katalog des *Palais Royal* von 1786 bildeten sie das Schlusslicht nach den Flamen, Holländern und Deutschen.⁵⁹ Das Problem war im gesamten 18. Jahrhundert virulent; ihm wurde in der Revolutionszeit und unter Napoleon mit Nachdruck begegnet. Der Kunstkenner und Kunsthändler Jean Baptiste-Pierre Lebrun befürwortete in seinen *Quelques idées sur la disposition, l'arrangement et la décoration du Muséum National*⁶⁰ die Einteilung der *Grande Galerie* des Louvre in neun *Kompartimente* für die unterschiedlichen nationalen Schulen, wobei das 5. bis zum 8. Kompartiment der französischen Kunst reserviert war. Die Präsentation der französischen Schule reichte – hierin der Konstruktion der deutschen Schule durch Mechel verwandt – von der Vergangenheit bis zur Gegenwart; zudem sollte in den Gattungen Malerei, Skulptur und Architektur eine nationale Zusammenschau ermöglicht werden. In Form von vorwiegend Spolien, Bildhauerarbeiten, Denkmälern und Grabmälern Frankreichs hatte der Archäologe, Konservator und Gründer des *Musée des Monuments français*, zeitweise *Musée de Sculpture comparée*, Alexandre Lenoir, ein vergleichbares Argument für die lange Tradition der französischen Kunst geliefert.⁶¹ Erst in den kommenden Jahren wurde die wahrgenommene Unzugänglichkeit der Französischen Schule durch das *Musée Napoléon* und durch aktive Förderung einer nationalen Schule kompensiert.⁶² Nach der Auftaktleistung des Wiener Belvedere eröffnete man 1799 den restaurierten Teil der *Grande Galerie* des Louvre. Nach nationalen Schulen präsentierten sich dort nun neben französischen Meistern, chronologisch geordnet, die Werke niederländischer und deutscher Malerei und, nach lokalen Schulen eingeteilt, die Italiener. Die museale Präsentation spielte hier eine doppelte Rolle: Ideologische Neutralisierung war zu leisten und eine Neuinterpretation zu ermöglichen. Das Kunstwerk als einzelnes wie auch die Aneinanderreihung in der historischen Stufenfolge konnten so einem neuen Konzept dienstbar gemacht werden: Die Anordnung der Werke innerhalb einer chronologischen Abfolge hatte die Geschichte der Kunst mit der allgemeinen Geschichte des stetigen Fortschritts der menschlichen Gesellschaft zu parallelisieren.

Doch selbst dann, wenn ein Land im Kanon der nationalen Schulen stilprägend vertreten war, hieß dies nicht automatisch, dass die museale Präsentation diese Ordnung nunmehr widerspiegelte. Fehlte eine vollzogene Instrumentalisierung der Sammlungen, dann ließ sich eine deutliche Verzögerung bei der Bildung der Kunstmuseen im modernen Verständnis beobachten. Dies betrifft England, wo trotz eines langen Vorlaufs eine konsequente Hängung nach Schulen erst mit dem ersten Direktor der National Gallery, Charles Eastlake, ab der Mitte der 50er Jahre des 19. Jahrhunderts einsetzte.⁶³ Wie stark die politische Lage die Situation der bildenden Künste behindern konnte, zeigt jenes Land, das stilbildend für die nördliche Kunstlandschaft gewesen war. Mit der Auflösung der Republik stand auch das Schicksal dieser Sammlungen auf dem Spiel.⁶⁴ Der anfängliche Ausverkauf des Vermögens der nach England geflohenen Oranier wurde schließlich mit dem Argument gestoppt, das Vermögen der Oranier sei Erbe der Republik. Die nach dem mehr als drei Jahre dauernden Ausverkauf und dem napoleonischen Kunstraub verbliebenen Reste bilden den Grundbestand des 1800 gegründeten Nationalmuseums, vorerst unter dem Namen *Nationale Kunst-Galerij*. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der kulturellen Tradition war in den Niederlanden zu diesem Zeitpunkt noch Desiderat; Vorgaben für die Konzeption und Gestaltung des *Rijksmuseum* fehlten daher. In weiten Teilen wurde

die bestehende Sammlung als Ausbildungsstätte für Künstler verstanden, so dass die Hängung der Bilder bis weit in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein nach inhaltlich-motivischen Kriterien erfolgte und tatsächlich erst in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts von einer chronologischen Präsentation abgelöst wurde. Grundsätzlich aber gilt: früher oder später, konsequent oder zurückhaltend, öffneten sich die meisten Gemäldegalerien den Neuerungen; am kunstgeschichtlichen Prinzip wurde in der Folge kaum mehr gerührt. Oder anders gesagt: die Museen des 19. Jahrhunderts haben sich für die Historisierung der Kunst entschieden.

Mit der Auftaktleistung des Wiener Belvedere war die Möglichkeit der räumlichen Ordnung, die das öffentliche Museum wie keine andere Institution bereitstellte, gegeben, die Historizität und Sequentialität als entscheidende Charakteristika der neu entstehenden Disziplinen wie z.B. der Kunstgeschichte – und damit die Disziplinen selbst – sichtbar und erfahrbar machte. Im performativen Nachvollzug der so konstruierten Objektserien im Rahmen der Ausstellungsrundgänge schrieben sich diese disziplinären Ordnungen in die Köpfe und Körper der Museumsbesucher ein.

- 1 Kurze Darstellung dieses komplexen Problems etwa bei Joachim Baur, *Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands*, in: *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, hg. von Joachim Baur, Bielefeld 2010, S. 15–48 sowie Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge 1995. Zur Herleitung des Begriffs: Paula Findlen, *The museum: its classical etymology and Renaissance genealogy*, in: *Journal of the history of collections*, Bd. 1, 1989, S. 59–78.
- 2 Die führende Rolle der Galerie als Sammlungsraum für Gemälde beschränkt sich vor allem auf das 18. Jahrhundert. Zu verweisen wäre hier insbesondere auf Bénédicte Savoy (Hg.), *Tempel der Kunst: Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, Mainz 2006; *Europäische Galeriebauten*, Akten des Internationalen Symposions der Bibliotheca Hertziana, Rom, 23.–26. Februar 2005 = *Galleries in a comparative European perspective (1400–1800)*, hg. von Christina Strunck und Elisabeth Kieven, München 2010; *Les grandes galeries européennes: XVIIe–XIXe siècles*, Centre de Recherche du Château de Versailles, hg. von Claire Constans und Mathieu da Vinha, Paris 2010.
- 3 Für den weiteren Zusammenhang verweise ich auf Mina Gregori, *Luigi Lanzi e il riordinamento della galleria*, in: *Gli Uffizi* 1, 1983, S. 367–393; sowie auf Miriam Fileti Mazza/Bruna M. Tomasello, *Galleria degli Uffizi 1775–1792: un laboratorio culturale per Giuseppe Pelli Bencivenni*, Modena 2003.
- 4 Insbesondere die einschlägige Studie von Deborah J. Meijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780* (= Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. 2), Wien 1995 (zuerst als: *Kunst als natur*, Amsterdam 1991).
- 5 Hierzu und zum folgenden Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998, bes. S. 315ff.
- 6 Zu Mechel im allgemeinen Lucas Heinrich Wüthrich, *Christian von Mechel: Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Kunstbändlers (1737–1817)*, Basel u.a. 1956.
- 7 Erst unter der Direktion von Tommaso Puccini, der 1793 Giuseppe Pelli Bencivenni in der Leitung der Uffizien abgelöst hatte, wurde innerhalb der Galerie nach Lokalschulen differenziert. Diesen Hinweis verdanke ich Nora Fischer. Als Alternativentwurf zu Giuseppe Pelli Bencivennis *Saggio storico della Real Galleria di Firenze* zu sehen ist Luigi Lanzi, *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, Firenze: Franc. Moücke, 1782 (ursprünglich in *Giornale de' letterati*, 47, Pisa 1782, S. 7–219); http://www.memofonte.it/home/files/pdf/lanzi_realgalleria.pdf (PDF pubblicato luglio 2006).
- 8 Parallel dazu hatte Johann Georg Sulzer eine vergleichbare Analogie unter dem Lemma ‚Galerie (Zeichnende Künste)‘ in seiner *Allgemeine[n] Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig 1771, S. 415, vorgelegt, die als erste und für lange Zeit einzige Enzyklopädie im deutschen Sprachraum das weite Feld der Ästhetik in lexikalischer Form zu systematisieren und darzustellen versuchte: „Dergleichen Gallerien sind für die zeichnenden Künste, was die öffentlichen Bibliotheken für die Gelehrsamkeit; Schätze zum öffentlichen Gebrauch der Künstler. Sie müssen 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 welchem jeder Theil der Kunst sein besonderes Fach hätte.“
- 9 Für G. Pelli Bencivenni: Ders., *Catalogo delle pitture della Regia Galleria, 1775–1792* (Florenz, Archivio Biblioteca degli Uffizi, ms. 463, ins. 4 e ins. 10); *Il Catalogo delle pitture 1782–1792. Gli Uffizi nella seconda metà del Settecento*, hg. von

- Miriam Fileti Mazza und Bruna M. Tomasello, Florenz S.P.E.S, 2004 = <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/1775-1792.pdf> (PDF pubblicato ottobre 2005), [c. 7].
 Vgl. hierzu das entsprechende Zitat zur Anm. 25 in diesem Beitrag. Für Christian von Mechel: Ders., *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichlichen Bilder Gallerie in Wien [...] nach der von ihm auf Allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung*, Wien 1783, S. XI f. Vgl. dazu das entsprechende Zitat zur Anm. 30 in diesem Beitrag.
 Für Lanzi 1782 (Anm. 7), [9]: „[...] in una parola il Real Museo di Firenze ridotto quasi al sistema delle benintese biblioteche [...]“; ebd., [134]: „quasi simile“.
- 10 Christian Joseph Jagemann, *Beschreibung der großherzoglichen Gallerie zu Florenz, wie sie seit 1780 auf Befehl des Großherzogs geordnet worden ist*, in: *Deutsches Museum 1776–88*, 1786, 2. Bd., S. 393–430 und S. 484–522. Jagemann, ebd., S. 393: „Ich kan, lieber Freund! Ihr Verlangen, den jezigen Zustand der großherzoglichen Gallerie nicht besser entwerfen, als wenn ich Ihnen einen Auszug aus der Beschreibung, welche der Herr Ludwig Lanzi im Jahr 1782 dem 47. Bande des pisanischen Giornale de Letterati in 9 Bogen davon ans Licht gebracht hat, verfertigte. Sie können sich gänzlich darauf verlassen, weil der Verfasser selbst an dem Plan der neuen Einrichtung und an der Ausführung desselben Theil gehabt hat.“ Allgemein zu Jagemann: Maria Teresa Dal Monte, *Christian Joseph Jagemann: un italianista del Settecento in Germania*, Imola 1970.
 - 11 Jagemann 1786 (Anm. 10), S. 394.
 - 12 Ebd., S. 396. Lanzi 1782 (Anm. 7), [6] Prefazione: „Né è da tacersi che assai belle cose si rimanevano entro scrigni celate agli occhi del pubblico; e se a taluno si dava agio di vederle, non potea darsi comodamente il piacere di studiarle; ond'era desiderio e voce di molti rogandum Dominum, ut eam copiam ornamentorum suorum, quam constructam uno in loco quasi per transennam praetereuntes strictim adspeximus, in lucem proferat, et suo quidque loco collocet (Cic. I. de Orat. c. 33).“
 - 13 Statt vieler *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns*, hg. von Andreas Grote, Opladen 1994.
 - 14 Barbara Segelken, *Kammer, Kasten, Tafel: ordnende Räume, in Museologie und Staatsbeschreibung*, in: *Museum, Bibliothek, Stadtraum: Räumliche Wissensordnungen 1600–1900*, hg. von Robert Felfe und Kirsten Wagner, Berlin 2010, S. 243–259; Anke te Heesen, *Der Weltkasten: die Geschichte einer Bildenzyklopädie aus dem 18. Jahrhundert*, Göttingen 1997, bes. S. 141–163.
 - 15 Cicero, *De oratore* 1, 161f. Zitiert nach M. Tullius Cicero, *Drei Bücher vom Redner*, verdeutscht und erklärt von Raphael Kühner, Stuttgart 1858, S. 93.
 - 16 Für den weiteren Zusammenhang verweise ich auf Kirsten Dickhaut, *Verkehrte Bücherwelten. Eine kulturgeschichtliche Studie zu deformierten Bibliotheken in der französischen Literatur*, München 2004, S. 21–75. Für Lanzi 1782 (Anm. 7) [148ff.] erfüllte insbesondere das graphische Kabinett (Stampe e disegni) diese Voraussetzungen. Kupferstiche und Handzeichnungen wurden vielfach nicht nur in Klebebänden aufbewahrt, sondern konnten wie in einer Bibliothek konsultiert werden.
 - 17 Allgemein zum Bibliothekskatalog Karl Löffler, *Einführung in die Katalogkunde*, 2. Aufl., neu bearbeitet von N. Fischer, Stuttgart 1956, bes. S. 9–40. Zum Katalog in Galerien Antoinette Roesler-Friedenthal, ‚Katalog‘, in: *Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 164–169; Joachim Penzel, *Wie man sehen lernte. Zur Entstehung der Vermittlungspublizistik in Gemäldegalerien des 18. Jahrhunderts*, in: *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*, hg. von Ulrich Johannes Schneider, Berlin 2008, S. 365–370.
 - 18 Vgl. hierzu vor allem Jean Pfeiffer/Raymond-Josue Seckel, *Der Grundriss der Bibliothek, oder wie der Raum die Konzeption des Kataloges bestimmt*, in: *Museum, Bibliothek, Stadtraum: Räumliche Wissensordnungen 1600–1900*, hg. von Robert Felfe und Kirsten Wagner, Berlin 2010, S. 77–88.
 - 19 Mechel (Anm. 9), S. XIX f.
 - 20 Johann Sebastian von Rittershausen, *Betrachtungen über die kaiserliche königliche Bildergallerie zu Wien*, Bregenz 1785, S. 84. Zur weiteren Einschätzung des Autors s. Meijers 1995 (Anm. 4), S. 82–85. Im Hinblick auf das lokale Umfeld Mechels bleibt festzuhalten, dass die reformatorische Bilderfeindlichkeit in der Schweiz eine wesentliche Ursache für die Institutionalisierung öffentlich zugänglicher Sammlungen werden sollte, da mit der Entfernung der Bilder das Problem ihrer Verwahrung aufgetreten war. Gegen das Sammeln von Gemälden, das in der Schweiz vor allem von Bibliotheken betrieben wurde, sprach sich in Zürich beispielsweise der Vorsteher der örtlichen Geistlichkeit, Antistes Johann Jakob Breitingen, zwischen 1639 und 1645 mehrfach aus: „Bibliotheca heißt ein Büchergehalter, nun aber wird es zu einer Iconotheca, das ist auf deutsch ein Bildnussengehalter“; zit. nach: Christine Barraud Wiener/Peter Jezler, *Die Kunstkammer der Bürgerbibliothek in der Wasserkirche in Zürich: Eine Fallstudie zur gelehrten Gesellschaft als Sammlerin*, in: Grote (Hg.) 1994 (Anm. 13), S. 763–798, hier S. 774; weiteres vor allem bei Claudia Rüttsche, *Die Kunstkammer in der Zürcher Wasserkirche: öffentliche Sammeltätigkeit einer gelehrten Bürgerschaft im 17. und 18. Jahrhundert aus museumsgeschichtlicher Sicht*, Bern 1997, bes. S. 35f. Diese Hinweise verdanke ich Gudrun Swoboda, die sich im Rahmen ihres Kapitels ‚Die Bibliothek als Topos des Sammelns‘ in: Dies., *Lavaters Linienspiele. Techniken der Illustration und Verfahren graphischer Bildbearbeitung in einer physiognomischen Studiensammlung des 18. Jahrhunderts*, Phil. Diss. (unpubl.), Wien 2002, S. 162–164, mit dem Themenkomplex ausführlich beschäftigt hat.
 - 21 Als zeitweiliger Hofmaler von Friedrich August II. in Dresden hatte Joseph Rosa die einheitliche Wirkung der Gemäldesäle in Dresden erlebt, die zu einem Teil auf die von Joseph Deibel (1716–1793) geschaffenen gleichförmigen Bilderrahmen zurückzuführen war, allerdings wiesen diese gegenüber Wien durch das Herrschermonogramm und das königlich-kurfürstliche Wappen einen direkten Herrscherbezug auf.

- 22 Lanzi 1782 (Anm. 7): „[134] Dopo gl'italiani, rammentiamo anche gli estranei, e particolarmente i fiamminghi. Chi dall'osservare una quadreria italiana passa ad una fiamminga, è quasi simile ad uno, che da una biblioteca [Herv. d. Verf.] di poeti latini passi ad un'altra di greci. Nel Lazio prevale la maestà, nella Grecia la naturalezza. Fosse indole della lingua, che nelle piccole cose pur non si avvilisce; fosse effetto di più semplici costumi e men culti; fosse dettame, che il poeta che meglio ritrae, meglio scrive; noi veggiamo che i migliori critici, anche latini, ammirano questa parte nella greca poesia, e in essa, per fare un sol parallelo, a Virgilio preferiscono Teocrito.“
- 23 Rittershausen 1785 (Anm. 20), S. 80.
- 24 Ebd., Fußnote (*) S. 21f.
- 25 Pelli Bencivenni (Anm. 9) in diesem Beitrag.
- 26 Siehe hierzu Gudrun Swoboda/Ina Slama, *Zur historischen Praxis von Formatveränderungen in der Stallburg-Galerie Kaiser Karls VI.: Guido Renis* Reuiger Petrus, *Technologische Studien*. *Kunsthistorisches Museum* 4, 2007, 103–122. Vgl. auch die Ansichten der kaiserlichen Wiener Stallburggalerie nach *Prodromus* in: *Die Galerie Kaiser Karls VI. in Wien: Solimena Widmungsbild und Storffers Inventar (1720–1733)*, hg. von Sabine Haag/Gudrun Swoboda, Wien 2010, S. 64–95.
- 27 Zum Bildcharakter der Schauwände in frühen Gemäldegalerien im Überblick vgl. Joachim Penzel, *Der Betrachter ist im Text: Konversations- und Lesekultur in deutschen Gemäldegalerien zwischen 1700 und 1914*, Münster 2007, S. 34–37; Gregor Weber, *Die Galerie als Kunstwerk: die Hängung italienischer Gemälde in der Dresdner Galerie 1754*, in: *Elbflorrenz: italienische Präsenz in Dresden 16–19. Jahrhundert*, hg. von Barbara Marx, Amsterdam [u.a.] 2000, S. 229–242.
- 28 Autor: [Anonym], *Schreiben an Herrn von Mechel in Basel*, in: *Deutsches Museum*, 1. Bd., 1781, S. 62–69, hier S. 67.
- 29 Ernst August Friedrich Klingemann, *Kunst und Natur. Blätter aus meinem Reisetagebuche*, 3 Bde., Braunschweig 1819, 1821, 1828, hier Bd. 2 (1919), S. 187.
- 30 Mechel (Anm. 9), S. XI f.
- 31 *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Bd. 29, Leipzig 1783, S. 127–140, hier S. 133.
- 32 [Johann] K[arl] von Wezel, *Auszüge aus Briefen. I. Wien, den 15. Dez. 1782*, in: *Deutsches Museum* 1783, I, S. 182–185.
- 33 Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, Bd. 4, Berlin/Stettin 1784, hier: 2. Buch, IX. Abschnitt, 2) *Die Kaiserl. Bildergalerie*, S. 492–501, hier bes. S. 494–501.
- 34 Ebd., S. 500.
- 35 Ebd., S. 500f.
- 36 Georg Friedrich von Martens, *Reise nach Venedig*, Erster Theil, Ulm 1824, S. 143f.
- 37 Mechel 1783 (Anm. 9); die französische Ausgabe folgte ein Jahr später: Chretien de Mechel, *Catalogue des tableaux de la Galerie Impériale et Royale de Vienne*, Basel 1784.
- 38 Zum bislang unbekanntem, neun Punkte umfassenden und ins Jahr 1765 zu datierenden anonymen Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Bildergalerie siehe in diesem Publikationsband: *Quellen zur Geschichte der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien (1765–1787)*, bearbeitet von Elisabeth Hassmann, Reg. 1.
- 39 Meine Ausführungen zum Katalog folgen hier der Argumentation und dem Text von Thomas Ketelsen, *Künstlerviten, Inventare, Kataloge: Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis*, Ammersbek bei Hamburg 1990, S. 170–209.
- 40 Gudrun Swoboda, *Die Wege der Bilder: Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlung von 1600 bis 1800*, Wien 2008, hier bes. S. 118–123.
- 41 Im Folgenden Mechel, *Catalogue des tableaux* (Anm. 36) für die Galeriewerke: S. XI und für die schriftlichen Quellen: S. XXVII: „Quant aux noms des peintres et à la manière de s'assurer autant qu'il étoit possible des véritables auteurs de quantité d'anciens tableaux, on n'a rien négligé pour y parvenir: Histoires de l'Art, Biographies, Descriptions d'anciens cabinets, Archives, Notes particulières, tout a été mis à contribution; mais on a de plus profité de l'avantage, qu'un grand nombre de tableaux de cette Galerie ont été gravés, plusieurs par d'anciens et habiles graveurs contemporains des peintres, et quelques-uns par les peintres eux-mêmes. On a donc regardé ces estampes, qu'on a rassemblées avec soin et dont on pourra peut-être Un jour donner le Catalogue, comme les documens les plus authentiques pour constater le nom des Maîtres.“
- 42 Mechel 1783 (Anm. 9), S. XI; Ketelsen 1990 (Anm. 39), S. 190.
- 43 Ketelsen 1990 (Anm. 39), S. 192.
- 44 Ebd., S. 167.
- 45 Anonym [Alphonse de Fortia de Piles], *Reisen und merkwürdige Nachrichten zweier Neufranken durch Deutschland, Rußland, Polen und die Östreichischen Staaten während des jetzigen wichtigen Krieges*; aus dem Französischen (*Voyage de deux Français en Allemagne, Danemarck, Suède, Russie et Pologne, fait en 1790–1792*), Bd. 2, Leipzig 1797, S. 273.
- 46 Beispiele hierfür bei Ketelsen 1990 (Anm. 39), S. 206–209.
- 47 Hierzu Näheres bei Joachim Penzel 2007 (Anm. 27), S. 375.
- 48 Ketelsen 1990 (Anm. 39), S. 208.
- 49 Eingehende Diskussion der nachfolgenden Probleme mit Hinblick auf die Entstehung des modernen Kunstmuseums bei Gabriele Bickendorf, *Schule des Sehens. Die künstlerischen Schulen und der kunsthistorische Blick*, in: *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, hg. von Katharina Krause und Klaus Niehr, München/Berlin 2007, S. 33–52.
- 50 So die Kompilationen, die sich in *M. Johann Dauws wohlunterrichteter und kunsterfährner Schilderer und Maler aus der Antiquität und den besten Schriftstellern*, vermehrte und verbesserte zweyte Auflage, hg. von Carl Bertram, Kopenhagen/Leipzig 1755, S. 171 wiederfindet. Vgl. auch Roger de Piles, *Historie und Leben der berühmtesten Europäischen Maler, so sich durch ihre Kunst-Stücke bekand gemacht, samt einigen Reflexions darüber, und Abbildung eines Vollkommenen Malers, nach*

- welcher die Malerey als einer Regul kan beurtheilet werden, wobey auch der Nutzen und Gebrauch der Kupferstücke, und Erklärung der gebräuchlichen Mahler-Wörter, verfertigt von Monsr. de Piles. Übers. von Paul Jacob Marperger, Hamburg 1710, S. 101.
- 51 Beispiele zur Schulbildung durch die Druckgraphik bei Joachim Penzel, *Der umworbene Blick. Bildbetrachtung in Gemäldegalerien des 19. Jahrhunderts in der paragonalen Konstellation zwischen Buchmarkt und Kunstinstitution*, in: *Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellationen*, hg. von Sabine Heiser und Christiane Holm, Göttingen 2010, S. 215–234, hier bes. S. 218f.; Penzel 2007 (Anm. 27), S. 45.
- 52 Roger de Piles 1710 (Anm. 50), S. 730.
- 53 John W. Papworth, *Museums, Libraries, and Picture Galleries, public and private; Their Establishment, Formation, Arrangement, and Architectural Construction* [...], London 1853, S. 41.
- 54 Zuletzt und in umfassender Form dazu Nora Fischer in dieser Publikation.
- 55 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig 1771, Bd. 1, S. 244–245.
- 56 Mechel (Anm. 9), S. 229ff.; ausführlich zu dieser ‚Entdeckung‘ in seiner französischen Ausgabe: Ders., *Catalogue des tableaux* (Anm. 36), S. VI f. Als Beweis für die These Lessings siehe ebd., Vorwort, 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.“ Horace Walpole, der bereits 1762 die Entstehung der Ölmalerei für England deklariert hatte, und Rudolf Erich Raspe, der 1781 seinen *Critical Essay on the Origins of Oil Painting* in Druck geben konnte, sowie die Reaktionen von Seiten eines Luigi Lanzi und Leopoldo Cicognara lassen das ganze Ausmaß dieser Debatte deutlich werden. Weiteres hierzu und zur Malerschule der ‚alten deutschen Meister‘ in der kaiserlichen Gemäldegalerie bei Alice Hoppe-Hamoncourt in der vorliegenden Publikation.
- 57 *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexikon* (Brockhaus), 7. Bd., Reutlingen 1831, S. 77: „Im 13. Jahrh. aber beginnt in Italien eine neue Kunst, die man, da sie in einem gleichsam abgeschlossenen Zeitraum (als dessen Repräsentanten Michel Angelo, Correggio, Rafael, Titian angesehen werden können) einen eigenthümlichen Charakter entwickelte, im Gegensatz der Malerei der übrigen Nationen, die ital. Malerei oder Schule nennt. Ihr Streben war, die Schönheit in den edelsten Formen zu offenbaren und das Ideal der Antike auf die Malerei überzutragen. [...] Einen andern Zweig der byzantinischen Kunst bildete, neben der altitalien., die niederrheinische oder altkölnische Malerschule, die vom Anfange des 14. Jahrh. bis Ende des 15. reicht; ihre Werke tragen noch ganz das traditionelle Gepräge der Byzantiner, welches die Gebrüder Eyck durch ihre naturnachahmende und portrairende Weise aufhoben. [...] Einige behaupten, es gebe nur zwei (von einander wesentlich verschiedene) Schulen, die italienische und die niederländische; die deutschen, franz. und engl. Künstler aber gehörten, durch den Charakter ihrer Werke, bald dieser, bald jener an.“
- 58 [Joseph Edler von Kurzböck], *Neueste Beschreibung aller Merkwürdigkeiten Wiens. Ein Handbuch für Fremde und Inländer*, Wien 1779, S. 54–56, zit. nach Hassmann in dieser Publikation, Reg. 71.
- 59 *Galerie du Palais-royal gravée d’après les tableaux des différentes écoles qui la composent, avec un abrégé de la vie des peintres et une description historique de chaque tableau. École florentine, romaine, lombarde, par l’Abbé Fontenay*, Paris 1784.
- 60 Paris 1794, S. 15–17.
- 61 Für den weiteren Zusammenhang verweise ich auf Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine, 1789–1815*, Paris 1997, und ders., *Alexandre Lenoir et les musées des monuments français*, in: *Les lieux de mémoire II*, La Nation 2, hg. von Pierre Nora, Paris 1986, S. 497–531; Elke Harten, *Museen und Museumsprojekte der Französischen Revolution: ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte einer Institution*, Münster 1989.
- 62 Hierzu und zum folgenden Thomas W. Gaechtgens, *Das Musée Napoléon und seine Bedeutung für die europäische Kunstgeschichte*, in: *Beutekunst unter Napoleon: die „französische Schenkung“ an Mainz 1803*, hg. von Sigrun Paas und Sabine Mertens, Mainz 2003, S. 178–186, hier bes. S. 183; Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*, Cambridge 1994.
- 63 Bezeichnenderweise findet sich im Katalog gleich zu Anfang eine Zusammenfassung des Schulbegriffs: „The word ‚school‘ has various significations with writers on art: in its general and widest sense it denotes all the painters of a given country, without special reference to time or sub-divisions of style; as, the Italian School. In a more restricted sense, it refers to the characteristic style which may distinguish the painters of a particular locality or period; as, the Bolognese School. In its most limited sense, it signifies the distinctive style of a particular master; as, the School of Raphael: whence it is also applied to the scholars or imitators of an individual, who are said to be *of the school* of such master. In the following table, the word is used in its wider senses [...]“, zit. nach Ralph Nicholson Wornum, *Descriptive and historical catalogue of the pictures in the National Gallery: Foreign Schools*, revised by Sir Charles Lock Eastlake, London 1863, S. 11. Für den weiteren Zusammenhang verweise ich auf Christopher Whitehead, *The public art museum in nineteenth century Britain: the development of the National Gallery*, Aldershot [u.a.] 2005.
- 64 Kurze Darstellung dieses komplexen Problems bei Ellinoor Bergvelt, *The process of modernization of 19th-century art museums: the national museums in the Netherlands and in Great Britain 1800–1855*, in: *Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789–1918*, hg. von Bernhard Graf und Hanno Möbius, Berlin 2006, S. 41–55.



Zur Entstehung des Museums als „sichtbare Geschichte der Kunst“

CHRISTIAN VON MECHELS VERHÄLTNIS ZU JOHANN GEORG WILLE UND JOHANN JOACHIM WINCKELMANN

Abb. 1
Jean-Baptiste Greuze
(Tournus 1725–1805 Paris),
Bildnis von
Jean-Georges Wille,
1763, Öl auf Leinwand,
59 x 49 cm.
Paris, Institut de France –
Musée Jacquemart-André

In der Museumsgeschichte wird dem Basler Christian von Mechel (1737–1817) für gewöhnlich eine zentrale, wenn auch zum Teil doppeldeutige Stelle zugewiesen. Als Anreger und Organisator der Neuerrichtung der Kaiserlich Königlichen Belvedere-Galerie gilt er als Einführer einer neuen Taxonomie sowohl in der Hängung als auch in der Katalogisierung der Gemälde, die zum ersten Mal für eine so umfangreiche Sammlung auf einer doppelten Anordnung nach Schulen und geschichtlicher Entwicklung beruhte. Allerdings wird diese Leistung meistens nicht ohne Einschränkungen anerkannt. Zunächst einmal sei seine Einteilung der Kunstwerke nicht frei von Zuschreibungsfehlern.¹ Darüber hinaus habe Mechel nicht ganz ohne Vorbild und Wegweiser gearbeitet. Seinen musealen Schulbegriff verdanke er z.B. Nicolas de Pigages Arbeit an der Düsseldorfer Galerie, für deren illustrierten Katalog sein Basler Verlag die Stiche hervorgebracht hatte.² Ausschlaggebende Anregungen für diese Arbeit scheint allerdings der europaweit vernetzte Mechel von anderen Figuren des Kunstbetriebs und der Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bekommen zu haben. Dazu zählen etwa der Kupferstecher und Kunsthändler Johann Georg Wille (1715–1808), der auf Mechels Kunstauffassung und geschäftliche Aktivitäten einen großen Einfluss ausübte, und Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), zu dem Mechel u.a. über Willes Vermittlung rege Beziehungen unterhielt. Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, auf die drei Figuren dieses Netzes — Mechel, Wille, Winckelmann — einiges Licht zu werfen, um die Entstehung der Wiener Belvedere-Galerie als „sichtbare Geschichte der Kunst“ zu beleuchten.³

1. CHRISTIAN VON MECHEL UND JOHANN GEORG WILLE

1.1. *Lehrjahre in Paris*

In Johann Georg Willes Pariser Stecherakademie und -werkstatt verbrachte Christian von Mechel etwas mehr als zwei Jahre — ein Aufenthalt, der nicht nur aufgrund seiner längeren Dauer, sondern auch wegen seiner Schlüsselstellung in der künstlerischen und kaufmännischen Karriere des Basler Stechers von entscheidender Bedeutung gewesen ist. In Willes Haus und Atelier am Quai des Augustins traf der junge Mechel im Oktober 1757 ein, nachdem er sich zunächst bei Georg Daniel Heumann (1691–1759) und den Gebrüdern Johann Justin, Georg Martin und Valentin Daniel Preisler⁴ in Nürnberg, später bei Johann Georg Pintz (1697–1767) in Augsburg ausgebildet hatte. Das Haus des berühmten, aus Biebertal bei Gießen stammenden und seit 1736 in Paris etablierten Stechers verließ Mechel erst im Januar 1760, um ein eigenes Stecheratelier in der französischen Hauptstadt zu gründen. Im Herbst 1764 setzte er seinem Pariser Aufenthalt ein Ende und fuhr in seine Heimatstadt Basel zurück, um dort seine Geschäfte und künstlerischen Aktivitäten weiterzuentwickeln.

Sicherlich brauchte Mechel keine langen Überlegungen, um sich für Willes Haus zu entscheiden, da dieses dabei war, sich europaweit zu einer zentralen Drehscheibe künstlerischer Aktivitäten und Geschäfte zu entwickeln.⁵ Mechel traf Wille in der ersten Phase eines rasanten beruflichen und gesellschaftlichen Aufstiegs. Zwei Jahre vor seiner Ankunft in Paris war Wille zum assoziierten Mitglied der Pariser *Académie royale de Peinture* ernannt worden – ein Vorgang, der durch die Ernennung zum Vollmitglied im Sommer 1761 gekrönt wurde. Diese Aufnahme öffnete ihm die Tore zahlreicher weiterer Akademien in Frankreich und in ganz Europa (Augsburg [1756], Rouen [1756], Wien [1768], Kopenhagen [1770], Dresden [1771], Berlin [1791]), was den Ruhm und den Preis seiner Stiche erhöhte. Seit seiner Niederlassung in Paris hatte sich Wille ein dichtes Netz sozialer Beziehungen aufgebaut, zu dem Künstler, Schriftsteller, Kunstliebhaber, Büchersammler und Gelehrte bürgerlichen oder adligen Ursprungs gehörten. Als er um 1740 in ein Haus rue de l'Observance eingezogen war, hatte er beispielsweise Diderot als Nachbarn kennen gelernt und sich mit ihm angefreundet.⁶ Mit Jean-Baptiste Greuze (1725–1805), der ihn 1763 porträtierte (vgl. *Abb. 1*), pflegte er freundschaftlichen Umgang. Kaum ein deutscher Parisreisender unterließ es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, den berühmt gewordenen deutschsprachigen Kupferstecher in seinem Haus aufzusuchen, zumal dort offenbar gerne offener Tisch gehalten wurde. Sein Tagebuch, dessen erste aufbewahrte Eintragungen auf das Jahr 1751 datiert sind und die für die Periode 1759–1795 von Georges Duplessis im 19. Jahrhundert ediert wurden, liefert die genaue Chronik dieses überaus reichen gesellschaftlichen Verkehrs.⁷

Als Mechel 1757 bei Wille eintraf, war dessen Haus zunächst als eine hochangesehene Stecherwerkstatt bekannt, aus der schon zahlreiche Stiche des Meisters hervorgegangen waren. Unter den Platten, die kurz vor Mechels Ankunft Wille Anerkennung eingebracht hatten, seien hier beispielsweise *La mort de Cléopâtre* (1754) nach Caspar Netscher, *La dévideuse* (1755) nach Gerard Dou oder *La cuisinière hollandaise* (1756) nach Gabriel Metsu aufgeführt.⁸ Seiner Vorliebe für die ländlichen, bzw. bürgerlichen, alltäglichen Motive der niederländischen und flämischen Malerei, die sich in den Stichen der 1750er Jahre kundtut, blieb Wille in den folgenden Jahren treu. Während Mechels Aufenthalt in Paris stach er u.a. *La Gazetiere hollandaise* (1758) nach Gerard ter Borch, *La Liseuse* (1761) nach Dou und *Le Petit Physicien* (1761) nach Netscher.⁹ Damit entfernte sich Wille immer deutlicher von den Themen, die ihn in seinen ersten Pariser Jahren bekannt gemacht hatten. In den 1740er Jahren hatte er sich vorwiegend mit Portraits von Adligen beschäftigt, wie etwa seine Stiche nach Bildnissen von Hyacinthe Rigaud (*Charles-Louis-Auguste Fouquet de Belle-Isle, Maréchal de France*, 1743, oder *Maurice de Saxe, Duc de Curlande et de Semigallie, Maréchal de France*, 1745) nachweisen.¹⁰ Diese Wandlung spiegelt eine gründliche Veränderung in der Zielrichtung und ästhetischen Orientierung der modernen Stechkunst wider. Die auftragsgebundene Porträtstecherei, die vor allem als Reproduktionsgeschäft wahrgenommen wurde und oft mit dem komplexen Spiel der Dedikationen an adlige Protektoren verbunden war, gab Wille allmählich auf, um frei gewählte Bilder aus der niederländischen und flämischen Malerei zu reproduzieren, die in einem breiteren bürgerlichen Publikum zahlreiche Abnehmer fanden.

Diesem Stecherverlag hatte Wille eine Akademie hinzugefügt, die zwei miteinander eng verzahnte Bereiche umfasste: das Atelier und die „Teutsche Zeichnungsschule“. Im Zeitraum von ca. 1755 bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wurden unter seiner Leitung ungefähr 70 Künstler im Atelier ausgebildet, die sich in verschiedene Gruppen verteilten. Die „pensionnaires“ wurden von adligen Gönnern oder bürgerlichen Elternhäusern mit Kost und Lehrgeld ausgestattet und zu Wille für 2 bis 4 Jahre geschickt. In der Regel wohnten sie in Willes Haus und nahmen an den Familienmahlzeiten gelegentlich teil. Waren die „pensionnaires“ dank deren Mäzenen oder Eltern von direkten Arbeiten für den Wille-Verlag befreit, so mussten die „élèves“ sich größtenteils über Verlagsaufträge, die Wille ihnen

vermittelte, finanzieren. Nicht selten blieben die „*élèves*“ als Gesellen mehr als fünf Jahre in Willes Unternehmen tätig, wie es etwa für Adrian Zingg (1734–1816), Balthasar Anton Dunker (1746–1807) oder Sigmund Freudenberger (1745–1801) der Fall war. Dazu kamen noch gelegentliche Mitarbeiter („*collaborateurs*“), mit denen Wille für punktuelle Aufträge zusammenwirkte.¹¹ Dieser Einrichtung fügte Wille um 1754 eine „Zeichnungsschule“ hinzu, in der die bei ihm verkehrenden, oft aus dem Ausland kommenden Künstler und Schüler eine anspruchsvolle Zeichenausbildung genießen sollten. Dort wurden die angehenden Künstler angehalten, nach dem Leben zu zeichnen und sich in der Natur Landschaftsstudien zu widmen.¹² Diese verschiedenen Einrichtungen haben zu Willes europäischem Ruhm erheblich beigetragen. Willes „*pensionnaires*“, Schüler oder Mitarbeiter wurden etwa nach Kopenhagen (Johann Georg Preisler [1757–1813], Sohn von J.M. Preisler), Dresden (Adrian Zingg) oder Petersburg (Ignaz Sebastian Klauber [1753–1817]) geschickt, wo sie sich als hervorragende Stecher oder Zeichner einen Namen machten. In diesem europäischen Netz spielt Wien eine ganz besondere Rolle: dorthin wurde nach vier Jahren Ausbildungszeit in Paris der ehemalige „*pensionnaire*“ Jakob Matthias Schmuzer (1733–1811) als Direktor der neu gegründeten Kupferstich- und Zeichnungsakademie berufen, wohin er auch den ehemaligen Wille-Schüler und -Gesellen Franz Edmund Weirotter (1730–1771) als Professor für Landschaftsmalerei an die Akademie holte.

Christian von Mechel gehörte zur Gruppe der „*pensionnaires*“. Von seinem Vater wurde er dafür großzügig mit einer monatlichen Pension von 100 Pfund finanziert, was den ehemaligen Wille-Schüler und Mechel-Mitarbeiter Balthasar Anton Dunker (1746–1807) in den 1780er Jahren zu einer bissigen Satire veranlasste. Mechel (*alias* Christian van Morcheln) erscheint darin als holländischer Küfersohn, der von seinem Vater nach Paris geschickt wurde, um dort als Koch in der „Schule des berühmten Georg Glanzgott“ ausgebildet zu werden. Da der Küfersohn „schöne Mittel besaß“, wurde er dort „sehr gut gehalten, damit er seine Sudeleyen ungestört an selbigen [Heerd] fortsetzen möchte. Van Morcheln aber, der mehr Geschmack am Schachern und Trödeln, als am Kochwesen fand, legte bald die Schürze ab, und lief in der Stadt umher, um Bratpfannen und dergleichen aufzukaufen und damit zu wuchern.“¹³ Auf den Hintergrund dieser wenig schmeichelhaften Beschreibung von Mechels Anfängen in Paris soll hier noch näher eingegangen werden. Wille hingegen zeigte sich mit seinem Schützling durchaus zufrieden. So schrieb er im Februar 1758 an dessen Vater nach Basel:

„Ein paar worte von Ihrem He. Sohne sind mir angenehmer aufzusezen, von diesem Schüler welchen ich liebe weil er es wehrt ist. Seine ehrbare aufführung hat meinen beyfall. Seine emsigkeit Zur kunst ist mein Vergnügen. Sein munterer geist weissaget mir seine künftige Größe. dieses alles Mein Herr treibet mich an, Ihnen, und dem Vaterlande mit der Zeit einen würdigen Mann zurücke zusenden. Ich halte ihn, diesem Zwecke immer näher zu kommen, besonders zur Zeichnung an. Es ist eine Nohtwendigkeit. Auf diesem grunde beruhet die ganze Kunst. Ohne sie ist ein künstler kein künstler; wohl aber das elendeste Mitglied unter seinen Mitbürgern, und wer wolte ein elendes Mitglied seyn?“¹⁴

In Willes Haus wurden aber nicht nur Stiche hergestellt und Künstler ausgebildet, sondern auch Kunstwerke vielfältiger Art (Gemälde, Zeichnungen, Stiche usw.) angekauft und verkauft. Seit den 1750er Jahren bildete der Kunsthandel einen wichtigen Teil von Willes Aktivitäten und jährlichem Umsatz. Größere Ankaufsaufträge erhielt er auf französischer Seite etwa von Claude Alexandre de Villeneuve, comte de Vence (1703–1760), Nicolas de La Pinte de Livry, Bischof von Callinique (1715–1795), auf deutscher Seite von großen

Kunstsammlern wie Gottfried Winckler (1731–1795) und Johann Thomas Richter (1718–1773) in Leipzig sowie Karoline Luise von Hessen-Darmstadt, Markgräfin von Baden-Durlach (1723–1783).¹⁵ Dabei galt Wille als ausgesprochener Spezialist auf dem Gebiet der Handzeichnung und hervorragender Kenner von Landschaften. Mit besonderem Erfolg setzte er sich für den europäischen Ruhm des sächsischen Hofmalers Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774) ein, dessen Werke er nach Paris kommen ließ und mit beachtlichem Gewinn an französische oder schweizerische Kunstsammler weiter verkaufte. Wille sammelte aber auch für sich selbst und besaß neben zahlreichen Gemälden ein qualitativvolles Zeichnungs- und Stichkabinett, in dem die altdeutschen Meister einen wichtigen Platz einnahmen. Als er wesentliche Teile seiner Sammlung 1784 versteigern ließ, erlöste er aus den 122 Gemälden und ca. 400 Zeichnungen den stattlichen Betrag von etwa 100 000 livres.¹⁶ 1786 wurde seine Sammlung von Stichen und druckgraphischen Werken verkauft — eine Auktion, die auf dem damaligen Kunstmarkt ebenfalls Aufsehen erregte.¹⁷

Willes Bekanntschaft war in Mechels Karriere grundlegend wichtig. Wille brachte ihm nicht nur die Kunst des Stechens bei, sondern verschaffte ihm auch Eingang in die höchsten Pariser Kunstkreise. So lernte Mechel Jean-Honoré Fragonard, Charles André van Loo, François Boucher, Jean-Baptiste Greuze oder Hubert Robert kennen. An der Entwicklung von Willes druckgraphischer und kaufmännischer Tätigkeit konnte der junge Basler darüber hinaus die neuen Tendenzen des Kunstmarkts beobachten. Wille betrieb zwar Reproduktionsstecherei, erfand aber auch eigene Motive. In seinen Reproduktionsarbeiten, die er frei, d.h. ohne die Anweisungen eines fürstlichen Auftraggebers wählte, orientierte er sich deutlich an den bürgerlich-bäuerlichen Motiven der niederländischen und flämischen Malerei und folgte dabei dem Geschmack einer neuen, in der französischen Bourgeoisie immer breiter vertretenen Gruppe von Kunstliebhabern. Im Handel mit Kunstwerken ließ sich dieselbe Tendenz beobachten. In Willes Geschäftsbüchern und Tagebuch rangieren Philips Wouverman, Cornelis Bega, David Teniers der Jüngere, Gerard ter Borch, Adriaen van Ostade, Gabriel Metsu, Franz Mieris und Rubens noch vor Chardin und Greuze.¹⁸ Hinter all diesen Erscheinungen konnte Mechel das Aufkommen eines sowohl aus adligen als auch aus bürgerlichen Kunstkennern bestehenden Publikums erkennen, das die fürstlichen Auftraggeber — die noch einige Jahrzehnte zuvor Themen und Zahl der Kunstwerke bestimmt hatten — nun zum Teil ersetzte und sich immer mehr als eine durchaus machtvolle, den Kunstmarkt bestimmende Instanz durchsetzte.

Über Wille lernte Mechel einige wichtige Figuren des europäischen Kunsthandels kennen. So knüpfte er Kontakt zum Bankier, dilettierenden Künstler und Kunstsammler Johann Heinrich Eberts (1726 – nach 1793), der für Wille Geld- und Transportgeschäfte mit deutschen Künstlern und Handelshäusern abwickelte. Die Markgräfin von Baden-Durlach, die Wille einige wichtige Kaufaufträge ab den 1760er Jahren — etwa bei der Auktion der Sammlung des comte de Vence — anvertraute, wurde später auch seine eigene Kundin.¹⁹ Zum Unterschied von Wille war Paris für Mechel nur eine Etappe in seiner Karriere. Die mit schlecht bezahlten Gesellen in Gang gebrachte Stecherwerkstatt, die er 1760 in der rue Saint Honoré eröffnet hatte, verlegte er 1764 nach Basel, wo er noch keine ernsthafte Konkurrenz auf dem Gebiet der Stecherkunst und des Kunsthandels zu befürchten hatte. Nach sieben Jahren hatte ihm der Pariser Aufenthalt genügend Geld und Erfahrung eingebracht, um die Gründung eines eigenen Unternehmens in Basel möglich zu machen.

1.2. Zurück in Basel: zur Nachwirkung von Willes Modell

In seiner späteren Entwicklung ist Mechel in vielerlei Aspekten Willes Vorbild gefolgt. Zunächst einmal weist Mechels Basler Unternehmen in seiner dreifältigen Struktur von Verlagswesen, Akademie und Kunsthandel auffallende Ähnlichkeiten mit Willes Pariser Haus auf. Neben dem Verlag, in dem er nicht nur eigene, sondern auch viele auswärtige

Platten druckte, gründete Mechel schon in den 1760er Jahren eine „Akademie“, für die er einige Stechergesellen aus Willes Pariser Atelier — Antoine-Louis Romanet (1742? – nach 1810), Karl Gottlieb Guttenberg (1743–1790), Balthasar Anton Dunker — gewann. Erst in den 1770er und 1780er Jahren erreichte aber diese „kleine mahlende Schule“ dank ausgezeichneten Stechern wie Bartholomäus Hübner (1727–1806), Karl Matthias Ernst (1758–1830), Matthias Gottfried Eichler (1748–1821) oder Friedrich Wilhelm Gmelin (1760–1820) ihre Blütezeit.²⁰ Ähnlich wie Wille versuchte Mechel sein Basler Haus und Atelier in der St. Johannvorstadt zum Treffpunkt von Reisenden und Freunden aus Italien, England, Deutschland, Frankreich, Dänemark, Russland und anderen europäischen Ländern zu machen. Ab den 1770er Jahren wurden sogar seine Werkstatt, Akademie und Galerie als eine der wichtigen Sehenswürdigkeiten Basels in der Reiseliteratur erwähnt, was ihm den Besuch von besonders vornehmen Reisenden wie etwa Kaiser Joseph II. von Österreich, dem Markgrafen von Baden, den Prinzen von Sachsen-Meiningen, Goethe, Lavater und vielen anderen einbrachte.²¹ Dabei wurden meistens verlagseigene oder fremde Stiche sowie Gemälde aus der Galerie zum Kauf angeboten. Schon in den 1770er Jahren zählte Mechels Gemäldesammlung Bilder von Nicolaes Berchem, Boucher, Carlo Dolce, Domenichino, Philippe-Jacques de Loutherbourg, Guido Reni, Hubert Robert, Salvator Rosa oder Rubens und stand somit hinter derjenigen Willes an Ansehnlichkeit keineswegs zurück.²²

Allerdings lagen die Schwerpunkte von Mechels Aktivitäten etwas anders als diejenigen seines Parisers Meisters. Das kaufmännische Können, das Mechel bei Wille hatte beobachten können, lag ihm anscheinend näher als das Stecherhandwerk selbst. Zum Unterschied von Wille, der neben seinen vielseitigen Handelsgeschäften regelmäßig am Stecherbrett arbeitete und seinen Schülern und „pensionnaires“ zahlreiche Stiche seiner eigenen Hand vorweisen konnte, stach Mechel selbst nur selten, ließ dafür gerne die Werke seiner schlecht bezahlten Gesellen mit seiner eigenen Handschrift unterzeichnen, was ihm bald in der Stecherzunft einen schlechten Ruf einbrachte. Dieses Verfahren erklärt die häufigen Zwistigkeiten, die zwischen ihm und seinen Schülern oder Gesellen ausbrachen. Zu seinen unerbittlichsten Gegnern gehören u.a. die Stecher Karl Gottlieb Guttenberg, Jean-François Rousseau (ca. 1740–?) und der schon erwähnte Dunker, die Mechel im Frühling 1772 aus Willes Werkstatt nach Basel holte, um am Düsseldorfer Galeriewerk zu arbeiten.²³ Dunker, dem Mechel eine gut bezahlte, interessante Arbeit nach den originalen Gemälden der Düsseldorfer Galerie versprochen hatte, verließ Mechels Werkstatt schon im Frühjahr 1773 mit großem Verdruss, um zu den berühmten Künstlern Sigmund Freudenberger und Johann Ludwig Aberli (1723–1786) nach Bern zu gehen. Rousseau stand schon im Sommer 1772 wieder unter Willes Haustür in Paris. In einem Brief an Wille von Oktober 1772 erklärte Guttenberg die Gründe dieser plötzlichen Abkehr:

« de M^r de M [= de Mechel]: je ne peut pas Vous donner une idé plus juste, qu'en le comparant a un enrouleur Prussien dans l'Empire, qui ne se fait point de scrupule pour engager un home, de le créer sur le champ Officier, mais une fois le pauvre Diable au régiment, il porte le Mousquet.

Quand au talent de M^r de M: c'est une chose inconcevable, depuis 10 ans qu'il est établie, qu'il n'a pas encore pu venir a bout de s'aranger, depuis que je suis ici, il n'a opérez que 3. heure et demi [...]; au commencement j'ai cru qu'il étoit de mon devoir, en ami de faire sentir que ça n'alloit pas bien. je choisisait un exemple incontestable, en disant, monsieur Wille a aussi du monde chez Lui, il a un commerce, une corespondance très importante, et il ne laisse pas pour ça de produire encore des merveilles,

on sentit la pillule, on me fit un couple de jour la mine, et a la fin quand je voulait sçavoir la raison, on me disoit que je ne connoissoit pas les affaire, j'ai répondu qu'on ne devoit pas m'en vouloir pour ça, qu'un Artiste qui ne doit avoir rien de plus interessant que son talent, et a plaintre, quand il est ocupez d'autre chose. [...]. jusque a présent nous n'avons pas encore vu arivé des Tableau de Dusseldorf. »²⁴

Bald wurde Guttenberg klar, dass er seinen Traum, die Bilder der Düsseldorfer Galerie nach den Originalen zu stechen, aufgeben und sich damit begnügen musste, anhand grober Zeichnungen zu arbeiten.

Von Wille ließ sich Mechel allerdings nicht nur in der Struktur seiner geschäftlichen Aktivitäten inspirieren, sondern auch in seinen künstlerischen und kunsthistorischen Orientierungen. Während seines Aufenthalts in Paris nahm er an den Exkursionen teil, die Wille mit seinen Schülern und „pensionnaires“ in die Pariser Umgebung unternahm, um direkt in der Natur Landschaften zu zeichnen. So reiste er am 10. September 1760 zusammen mit Adrian Zingg und Johann Caspar Mörikoffer (1738–1800) nach Longjumeau, einem einige Wegstunden von Paris entfernten Städtchen, um dort pittoreske Motive zu zeichnen.²⁵ Damit hat der Verkehr mit Wille zum besonderen Interesse beigetragen, das Mechel von seinem Pariser Aufenthalt an bis zum Ende seiner Karriere Landschaften bekundete.²⁶ Die Landschaften des Tirolers Franz Edmund Weiröter (1730–1771), der zwischen 1759 und 1763 bei Wille arbeitete, machten großen Eindruck auf den Schweizer Stecher, der sich seinen flüssigen Stil in seinen eigenen Landschaften anzueignen versuchte. Aus Mechels Basler Werkstatt ging später eine Serie von Schweizer Veduten heraus, die — neben einer Reihe von Trachtenbildern — als aufschlussreicher Beitrag zum Helvetismus des ausgehenden 18. Jahrhunderts betrachtet werden können.²⁷

Willes Gepräge kann man schließlich in Mechels Interesse für die altdeutsche Kunst und für die Etablierung der damals noch wenig üblichen kunsthistorischen Kategorie der „deutschen“ Malerschule erkennen. Ganz dezidiert verstand sich Wille als Vermittler und Befürworter der deutschen Kultur in Frankreich und in ganz Europa überhaupt. Zu seinem Engagement gehörte nicht nur die Verbreitung der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur und Kunst, sondern auch die Förderung einer neuen Kunstgeschichtsschreibung, die den deutschen Künstlern die ihnen gebührende Anerkennung in der Geschichte der bildenden Künste zollen würde.²⁸ Mit großem Interesse verfolgte er seit den 1750er Jahren die Entstehung von Johann Caspar Füsslis *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, zu der er mit zwei Viten beitrug.²⁹ An Jean-Baptiste Descamps' Vitenammlung der flämischen, deutschen und holländischen Maler *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais* nahm er regen Anteil, indem er u.a. dafür Übersetzungen aus Füsslis *Geschichte* anfertigte.³⁰ Mit Eifer sammelte er die Viten von Augsburger, Frankfurter oder Wiener Künstlern und forderte den Herausgeber der „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ Christian Felix Weiße in Leipzig auf, Nachrufe auf deutsche Künstler oder Viten längst verstorbener deutschsprachiger Maler zu publizieren.³¹ 1756 erschien im Pariser „Journal étranger“ ein *Essai sur l'Histoire des Peintres Allemands*, der von seinem Augsburger Freund Jacob Emmanuel Wächtler unterzeichnet ist, mit großer Wahrscheinlichkeit aber von ihm veranlasst, ja z.T. mit ihm zusammen verfasst wurde.³² „Les Peintres Allemands n'ont pas été jugés avec assez d'équité“, stellt Wächtler am Anfang dieser Schrift fest und weist den — u.a. von Roger de Piles formulierten — Vorwurf des „gotischen“, „barbarischen“ Geschmacks der deutschen Maler energisch zurück. Ein Grund für die bisherige Verkennung, ja Missachtung der deutschen Schule sei, dass viele eigentlich deutsche Maler wie etwa C.W.E. Dietrich unter einem italienischen Namen — Diterici — bekannt seien. Es gelte also, diese Künstler für die deutsche Schule zurückzufordern. Selbst Rubens, der als in Köln geboren

und aufgewachsen dargestellt wird, solle eigentlich nicht der „flämischen Schule“ zugeordnet, sondern für die deutsche Kunstgeschichte „reklamiert“ werden. Als „Haupt der deutschen Schule“ („chef de l’Ecole Allemande“) wird Dürer bezeichnet.³³ Eine ähnliche Verteidigung der deutschen Schule konnte man in den Schriften Carl Ludwig von Hagedorns lesen, mit dem Wille eng befreundet war und für den er entschieden eintrat.³⁴ Dabei muss hervorgehoben werden, dass Willes Bemühungen um die Anerkennung einer spezifisch deutschen Malerschule nicht erfolglos blieben. Waren die deutschen Künstler in den Versteigerungskatalogen vor etwa 1750 meistens unter dem Begriff „Ecole des Pays-bas“, „Ecole du nord“ oder „Ecole hollandaise“ subsumiert worden, so wurden sie ab der Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend als Vertreter der „Ecole allemande“ dargestellt.³⁵

In einem 1758 in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ veröffentlichten *Schreiben [...] an Herrn Fuißli* ging Wille auf die Eigenschaften der deutschen Schule näher ein. Vorbild und Quelle der deutschen alten Kunst sei von vornherein die Natur gewesen:

„Der Maler von der alten deutschen Schule ward von der Natur geleitet, nach ihr bildete er sich seine Begriffe. Er ahmete keine Nachahmung nach. Er schuf sich seine Kunst wie in der Einsamkeit. Er zeichnete nach der Natur, wie er sie hatte, richtig, feste, aber mit Bedacht, so lange, bis ihm eine schönere Natur höhere Begriffe bildete. Ist er deswegen nicht eben so achtbar, eben so wahr, in dem Grade der Natur, welchen er gesehen hatte, von welchem er sich nur Begriffe machen konnte, als der römische Maler, sein Zeitverwandter?“³⁶

Damit hätten die deutschen Künstler grundlegende Ähnlichkeiten mit den alten griechischen Künstlern aufgewiesen: „Die Natur, welche die Griechen gelehrt hatte, konnte die Deutschen unterrichten.“³⁷ Allerdings unterschieden sie sich dadurch auch grundsätzlich von den alten römischen Künstlern, die die Kunstwerke der Griechen nur „nachgeahmet“ hätten: „wer nachahmet, hat Mühe original zu werden. Sie [= die alten römischen Künstler] hatten fast alle Vortheile der Griechen, Künstler zu seyn; aber sie waren Knechte, und daher weniger fähig, frey, edel und erhaben zu denken, als der freye, edle, denkende Grieche.“³⁸ In Willes breit angelegtem kunstgeschichtlichen Überblick, der in vielfacher Version einige Monate vor Mechels Ankunft in Paris publiziert wurde,³⁹ erscheinen somit die deutschen Künstler als direkte Nachfolger der Altgriechen, die als einzige in der Moderne deren Naturnähe, Freiheit und Originalität weiter gepflegt hätten. Es ist kaum zu bezweifeln, dass solche Ausführungen auf Mechels Verständnis der europäischen Kunstgeschichte einen erheblichen Einfluss ausgeübt haben. Sein reges Interesse für Holbeins Werke und ganz besonders für dessen *Totentanz*, seine Beschäftigung mit der „Kunstgeschichte Helvetiens“⁴⁰ und schließlich seine Arbeit an der Neuordnung der Belvedere-Galerie können als direkte Auswirkungen, ja teilweise als Verwirklichungen von Willes kunstgeschichtlichem Programm betrachtet werden. Vor allem sein Interesse an der kunstgeschichtlichen Bedeutung der deutschen Schule scheint dem Pariser Meister direkt geschuldet zu sein. Aus dem „Vorbericht“, der den von ihm fertig gestellten Katalog der Belvedere-Galerie eröffnet, geht deutlich hervor, dass die königlich kaiserliche Sammlung ihn vor allem als sichtbare Geschichte der „teutschen Schule“ interessierte:

„In diesem *Catalogue* kann sodann die merkwürdige Geschichte dieser Sammlung, oder welches wegen der engen Verbindung eben so viel ist, der *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.“⁴¹

In den Belvedere-Räumen trennte Mechel nicht nur — wie schon Jahrzehnte zuvor in der Düsseldorfer Galerie — die italienische von der niederländischen Schule, sondern er schied auch zum ersten Mal in einem Museum die deutsche von der niederländischen, und verlieh dabei — ähnlich wie Wille — Albrecht Dürer, dem „Vater der deutschen Schule“, dem „Muster und Lehrer für eine Menge Künstler, die seinen Grundsätzen und seiner Manier folgten“, eine zentrale Bedeutung.⁴² Schon in Paris konnte Mechel die Vorteile einer Auffassung der Kunst ermessen, die sich von einer bloß normativen, an den etablierten Größen der Kunsttradition (Raphael, Michelangelo) orientierten Hierarchie abwandte, um vielmehr die historische Entwicklung der verschiedenen europäischen Schulen in ihrer jeweiligen Einzigartigkeit zu verfolgen.

2. CHRISTIAN VON MECHEL UND JOHANN JOACHIM WINCKELMANN

2.1. *Begegnung in Rom*

Zu den wichtigen Beiträgen Willes zu Mechels künstlerischer und intellektueller Ausbildung gehört auch der Kontakt zu Johann Joachim Winckelmann, mit dem der Pariser Stecher seit Anfang 1756 einen regen Briefwechsel unterhielt.⁴³ Auf Winckelmann war Wille schon 1755 bei der Veröffentlichung seiner Erstlingschrift, der *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*, aufmerksam geworden.⁴⁴ Mit der Unterstützung des in Paris etablierten Künstlers wurde dieser in nur ca. 60 Exemplaren in Friedrichstadt bei Dresden veröffentlichte Traktat durch J. E. Wächtler ins Französische übersetzt und schon im Januar 1756 im „Journal étranger“ publiziert, was dem Text einen europäischen Widerhall verlieh.⁴⁵ In einem Brief an Hagedorn rühmt sich Wille, mit eigenen Korrekturarbeiten an der Übersetzung teilgenommen zu haben.⁴⁶ Kurz darauf sammelte er zusammen mit seinem Freund Johann Caspar Füssli (1706–1782) Spenden, um Winckelmann 1758 einen Aufenthalt in Neapel zu ermöglichen.⁴⁷ Mit großer Aufmerksamkeit verfolgte Wille die Entstehung der späteren Schriften des deutsch-römischen Antiquars, der ihn in zahlreichen, gehaltvollen Briefen über die Fortschritte seiner Arbeiten — und ganz besonders seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* — informierte. Mitte August 1757 schickte ihm Winckelmann beispielsweise eine erste Version seiner berühmten Beschreibung des *Apollo vom Belvedere* sowie einen Entwurf der Gliederung seines entstehenden Geschichtswerks.⁴⁸ 1763 sandte er ihm sein *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen*, das kurz darauf ins Französische übersetzt wurde,⁴⁹ und 1764 ein Exemplar seiner soeben erschienenen *Geschichte der Kunst*, deren Vorrede mit einem Lob auf den Pariser Stecher schließt.⁵⁰ Auch mit Winckelmanns Freund Anton Raphael Mengs, der ihm 1762 seine soeben erschienenen *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey* schenkte, stand Wille in brieflichem Kontakt.⁵¹

Vor diesem Hintergrund wundert es nicht weiter, wenn die persönliche Bekanntschaft mit Winckelmann zu Mechels Hauptzielen gehörte, als er zwischen März und September 1766 in Rom verweilte. Der deutsch-römische Gelehrte war ohnehin eine europaweit bekannte Figur geworden, die sich unter anderem einen Namen als ausgezeichneter Romführer gemacht hatte. Gehörten die Sprösslinge der europäischen Aristokratie zu seiner bevorzugten Klientel, so ließen allerdings seine Briefe und Schriften ab und zu eine gewisse Abneigung gegen die jungen Adligen vernehmen, die während ihrer Grand Tour mit gleichgültiger oder gar gelangweilter Miene unter seiner Führung durch die Wunder des antiken Roms herumfuhren.⁵² Dabei war ihm die Gruppe der „freyen Schweizer“ (Johann Caspar und Johann Heinrich Füssli, Salomon Geßner, Leonhard Usteri, Paul Usteri und Christian von Mechel), mit denen er bis zum Ende seines Lebens einen regen Briefwechsel unterhielt, als Vertreter eines gesunden, tugendhaften Bürgertums besonders willkommen.



Abb. 2
Anton von Maron (Wien 1733–1808 Rom),
Bildnis von Johann Joachim Winckelmann,
1768, Öl auf Leinwand, 140 x 109 cm.
Frankfurt, Goethe-Museum

men.⁵³ „Zehen Fürsten-Kinder, sagte ich, mögen in ihr Nichts zurück gehen für einen einzigen würdigen freyen Basler Bürger, Künstler und Freund“, schrieb er an seinen Freund Mechel kurz nach dessen Rückkehr in die Schweiz.⁵⁴ Persönlich konnte er allerdings Mechel durch Rom nicht führen, bereitete ihm und seinem Reisegefährten Paul Usteri (1746–1814) aber ein Verzeichnis der gut zugänglichen antiken Kunstwerke in italienischer Sprache.⁵⁵ Nach einem fünfmonatigen Aufenthalt schenkte ihm Winckelmann zum Abschiede einige Relieffragmente, Terrakotten und Mosaikreste aus seiner eigenen Sammlung.⁵⁶ Die insgesamt elf Briefe, die Winckelmann nach dem Rom-Besuch an Mechel sandte, wimmeln von überschwänglichen Freundschaftsbekundungen.

Mechel scheint diese Freundschaftsbekundungen durchaus erwidert zu haben. Als Winckelmann 1767 für die teuren, auf eigene Kosten gedruckten Exemplare der *Monumenti antichi inediti* Käufer suchte, fand er in Mechel einen wichtigen Abnehmer.⁵⁷ Ein Zeichen seiner Bewunderung für den deutsch-römischen Antiquar kann man an dem Umstand erkennen, dass er Mitte 1767 bei dem Maler Anton von Maron (1731–1808) eine Kopie des Winckelmann-Bildnisses (Abb. 2) bestellte, das dieser für Heinrich Wilhelm von Muzell-Stosch (1723–1782) anzufertigen begann. Auf das Ende 1768 fertig gestellte Werk, das jahrelang in seinem Basler Haus hing, schien Mechel großen Wert zu legen, denn er nahm es als eines seiner wertvollsten Gemälde 1805 bei seinem Umzug nach Berlin mit.⁵⁸ Auch das für Johann Caspar Füssli angefertigte Winckelmann-Portrait von Angelika Kauffmann (1741–1807) fing er 1766 zu stechen an. Als sich kurz nach seiner Rückkehr in die Schweiz der Streit zwischen ihm und Füssli wegen des Hedlingerschen Medaillenwerks verschärfte, wurde ihm aber der Zugang zum Portrait versperrt, so dass die Radierung nie zustande kam.⁵⁹

Während seiner Romreise knüpfte allerdings der Basler Stecher noch engere Beziehungen zum Kunstagenten und Romführer Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1793), der seit 1763 in Rom etabliert war und ihm gleich nach seiner Abreise als tüchtiger Geschäftsträger diente. In Rom hatte sich Mechel zwar immer wieder als Künstler ausgewiesen, jedoch ging seine erste Absicht auf die Entwicklung seines Kunsthandels. Deshalb kam ihm die persönliche Bekanntschaft mit Reiffenstein sehr gelegen. Kurz nach seiner Rückkehr nach Basel beauftragte Mechel den römischen Vermittler damit, Briefe in Rom für ihn zu verteilen oder zu sammeln, Urteile über Künstler und Kunstwerke abzugeben, Kunstgegenstände jeglicher Art zu besorgen und in großen Kisten nach Basel zu befördern, Geldgeschäfte abzuwickeln und schließlich für Stiche aus der eigenen Basler Werkstatt mögliche italienische Abnehmer zu finden.⁶⁰

2.2. Mechels Arbeit an der Belvedere-Galerie und Winckelmanns kunstgeschichtliches Programm

Wenn Mechel Reiffensteins Dienste zur Entwicklung seines Kunsthandels benutzte, so konnte er allerdings in Winckelmanns Werk einige Leitideen für seine spätere museale Arbeit im Belvedere sowie für die Herstellung des Katalogs der Galerie schöpfen. Kernbegriff der räumlichen Neuordnung der Bilder, mit der ihn 1778 der Staatskanzler Fürst Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg und Joseph II. beauftragt hatten, war die Kategorie der „Schule“. Die mehr als 1300 Bilder der Sammlung wurden in die 24 Zimmer, Säle und Kabinette des Oberen Belvedere-Schlusses verteilt, die jeweils einer bestimmten Schule entsprachen. So waren in „den Sieben zur Rechten des Eingangs-Saales gelegenen Zimmern [...] die Italiänischen Gemäde“ untergebracht, die jeweils in die „venetianische“, „römische“, „florentinische“, „bolognesische“ und „lombardische“ Schule unterteilt wurden, worauf die „niederländische“ und „teutsche“ Schule in verschiedenen Sälen folgten.⁶¹ Nun war Mechels Schulbegriff mit der Kategorie des Stils eng verbunden, da die Zuschreibung der Künstler zu einer bestimmten Schule in seinem Programm nicht mehr nach deren Geburtsort, sondern nach deren Stil und nach dem Entstehungsort ihrer Werke erfolgte —

was etwa dazu führte, dass der Franzose Poussin den Römern zugeschrieben wurde. Auf dieses eigentümliche, stilbezogene Verständnis des Schulbegriffs ging Mechel in der Einleitung seines Katalogs speziell ein:

„Bey den Schulen-Eintheilungen aber ist man der eingeführten Gewohnheit gefolget, nach der nicht sowohl der Geburtort als die Manier und der Styl einen Meister in eine Schule setzt, sonst würden *Rubens* und *Mengs* unter die Teutschen, und *Spranger*, der Stifter der Rudolphinischen Schule, unter die Niederländer gehören.“⁶²

Bahnbrechend in der systematischen Anwendung des Stils als taxonomische Kategorie der Kunstgeschichte war nun Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* gewesen. Stil fungierte bei ihm zunächst als Kernbegriff einer historisierenden Auffassung der Kunst. Bei jeder der in der *Geschichte der Kunst* untersuchten antiken Zivilisationen wurde die Kunstproduktion in verschiedene „Zeiten“ eingeteilt, denen jeweils ein eigener Stil anhaftete. Diese bloß diachronische Bedeutung des Stilbegriffs ließ sich schon an der Bezeichnung einiger Stil-Phasen ablesen. So zählte für Winckelmann die Geschichte der ägyptischen Kunst hauptsächlich zwei Stile: den „älteren“, der durch gerade und steife Linien gekennzeichnet sei, und den „folgenden“ oder „späteren“, der dank Entlehnungen aus der griechischen Kunst seine ursprüngliche Gezwungenheit einigermaßen überwunden habe, dem griechischen Modell jedoch unterlegen geblieben sei.⁶³ Dieser chronologischen Bedeutung des Stils als Epochenmerkmal wurde eine räumlich-nationale Dimension hinzugefügt. Jede antike Nation besitze, so die *Geschichte der Kunst*, ihren eigenen Stil. So sprach Winckelmann vom „wahren ägyptischen Stil“ eines Zigeunerin-Kopfes oder zählte die „Eigenschaften“ des etruskischen Stils auf, „die noch itzo in gewisser Maaße [sic] dieser Nation überhaupt eigen [sind].“⁶⁴ Jedem Volk sei darüber hinaus nicht nur ein Stil, sondern auch eine besondere Stilentwicklung eigen, die sie von den anderen Nationen unterscheide. Während die stilistische Entwicklung der etruskischen Kunst drei Momente aufweise, welche jeweils einen besonderen Charakter besitzen (Steifheit in der ersten Periode, größere Biegsamkeit, aber auch Manieriertheit in der zweiten, bloße Nachahmung in der letzten), lasse sich die griechische Kunst in vier Hauptperioden einteilen, die durch Gezwungenheit, Größe, Schönheit und Verfall charakterisiert seien.⁶⁵ In diesen verschiedenen Bedeutungsformen kommt dem Stil eine entscheidende Funktion zu: Nur an ihm lassen sich mit Sicherheit sowohl das Alter als auch die nationale Herkunft eines Kunstwerkes bestimmen. Stil wird also zum zentralen Kriterium des kunstgeschichtlichen Urteils und somit auch zum bevorzugten Instrument des echten Kunstkenners.⁶⁶

Wenn Mechel Winckelmann seinen stilgeschichtlichen Ansatz schuldig ist, so weist seine Arbeit am Belvedere — und dies sowohl im Katalog als auch in der räumlichen Verteilung der Bilder — eine unterschwellige Spannung zwischen einem historischen und einem normativen Kunstbegriff auf, die Winckelmanns Werke ebenfalls prägte. Zwar scheint Mechels Neuordnung der Belvedere-Galerie sich von vornherein an einem rein historischen Prinzip zu orientieren:

„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 welche die Wißbegierde froh ist, Werke aller Arten anzutreffen,

nicht das Gefällige und Vollkommene allein, sondern abwechselnde Kontraste, durch deren Betrachtung und Vergleichung (den einzigen Weg zur Kenntniß zu gelangen) er Kenner der Kunst werden kann.“⁶⁷

Trotz aller Berufungen auf die Geschichte bleibt allerdings Mechels museale Arbeit einem normativen Ansatz unterschwellig verpflichtet. Den Werken großer Meister wie etwa Rubens oder van Dyck wies er eigene Räume zu, um ihnen die gebührende Anerkennung zu zollen.⁶⁸ Diese räumliche Hervorhebung der Meisterwerke spiegelte sich im gedruckten Verzeichnis wider. Im Katalog wurden die besten, seltensten und der Aufmerksamkeit würdigsten Bilder mit einem Sternchen versehen.⁶⁹

Eine ähnliche Spannung zwischen einem historischen und einem normativen Kunstbegriff hatte Mechel schon in Winckelmanns Erstlingsschrift, den *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke*, vorfinden können. Einerseits wurde dort ein griechisches Schönheitsmodell entworfen, das zum übergeschichtlichen Vorbild erhoben wurde — und dies, abgesehen von den je besonderen historischen und kulturellen Zusammenhängen, welche sowohl das nachzuahmende Objekt als auch den Nachahmer bedingen. Andererseits zählte aber Winckelmann im selben Text die absolut einmaligen historischen Bedingungen auf, welche zum Erreichen jener einmaligen Höhe beigetragen hatten: mildes Klima, Leibesertüchtigung, gesunde Ernährung und Kleidung, politische Organisation, usw. Kurzum: die griechische Kunst sei einmalig, ihre Schönheit beruhe auf natürlichen und politischen Umständen, welche in der Geschichte einzigartig seien. Und doch besitze sie eine übergeschichtliche, normative Dimension und müsse deshalb nachgeahmt werden. Diese Spannung zwischen historischer Bedingtheit und übergeschichtlicher Vorbildlichkeit der griechischen Kunst ließ sich bis in Winckelmanns späteres Werk hinein verfolgen. In der *Geschichte der Kunst des Alterthums* wurde zwar die griechische Kunst einer stärkeren Historisierung unterzogen als in den *Gedancken über die Nachahmung*. Doch blieb auch innerhalb der *Geschichte der Kunst* die frühere Zweipoligkeit bestehen, und zwar ganz offenkundig schon in den Überschriften, die Winckelmann den beiden Hauptteilen seines Buchs gab. Im ersten Teil der *Geschichte der Kunst* galt es, die Kunst „nach dem Wesen derselben“ zu analysieren, worauf im zweiten Teil eine Untersuchung „nach den äußeren Umständen der Zeit“ folgte. Anders gesagt sollte die Kunst sukzessive als a-historisches und als historisches Gebilde beschrieben werden – eine Zweiteilung, die bei

der Redaktion des Buches eigentlich nicht streng eingehalten wurde. Der erste, im Prinzip a-historische Teil handelt in Wirklichkeit ebenso sehr von der Geschichte der Kunst, wie der zweite, im Prinzip historische, von einer überzeitlichen Schönheitslehre berichtet.⁷⁰ Diese Spannung blieb im „Trattato preliminare“ von Winckelmanns vorletztem Werk, den *Monumenti antichi inediti*, bestehen, dessen Kapitel über die griechische Kunst wiederum zwei verschiedene Teile aufweist: eine systematische und eine historische Sektion.⁷¹ Mechel, der das Buch in mehreren Exemplaren bestellt hatte, hatte Gelegenheit, sich mit dieser zweipoligen Kunstauffassung vertraut zu machen.

Auffallend an Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* ist die geringe Anzahl und mindere Bedeutung der Abbildungen. Ab und zu sind zwar einige, kleinere Vignetten zu finden, in der gesamten Argumentation spielen aber diese Stiche eine eher nebensächliche Rolle. Stiche vom *Laokoon*, vom *Apollo vom Belvedere* oder vom *Torso* findet man beispielsweise in der *Geschichte der Kunst* nicht. Für einen Autor, der immer wieder auf die Bedeutung der direkten Anschauung von Kunstwerken hinwies und für sich selbst die Vorteile der Autopsie reklamierte, kann diese Abwesenheit wunderbarlich erscheinen. Sicherlich hat das Fehlen von zahlreichen Abbildungen zunächst einmal ökonomische Gründe, hätte doch die Reproduktion der zahlreichen, von Winckelmann erwähnten Werke große Kosten verursacht. Eine genaue Erklärung für diese Seltenheit gibt Winckelmann im Werk allerdings nicht, scheint sich aber über diesen „Mangel“ ohne Schwierigkeit hinwegzutrusten, indem er nicht durch Abbildungen, sondern in erster Linie durch literarische Beschreibungen die wichtigeren Kunstwerke der Einbildungskraft des Lesers präsent macht. Mechels Vorhaben, aus der Neueinrichtung der Belvedere-Galerie eine „sichtbare Geschichte der Kunst“⁷² zu machen, kann in dieser Hinsicht sowohl als eine Ausführung denn auch als eine Überwindung von Winckelmanns kunstgeschichtlichem Programm interpretiert werden. Auf der einen Seite geht er in Winckelmanns Fußstapfen weiter, indem er die Fruchtbarkeit der hauptsächlich von ihm geprägten kunstgeschichtlichen Kategorien des Stils und der Schule für den neuen Bereich der modernen Malerei zeigt. Auf der anderen Seite aber kann man in seinem Programm einer in den Museumsräumen selbst konkret visualisierbaren Kunstgeschichte eine Überwindung vom Winckelmannschen Ansatz erkennen. Im Belvedere wird Kunstgeschichte nicht mehr — wie in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* — bloß durch Wörter geschrieben, sondern durch die Bilder selber.

- 1 Vgl. dazu Lukas Heinrich Wüthrich, *Christian von Mechel. Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Kunsthändlers (1737–1817)*, Basel/Stuttgart 1956 (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, hg. von Edgar Bonjour und Werner Kaegi, Bd. 63), S. 119–128.
- 2 Nicolas de Pigage, *La Galerie electorale de Dusseldorff, ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux, dans lequel on donne une connoissance exacte de cette fameuse collection et de son local, par des descriptions détaillées et par une suite de 30 planches, contenant 365 petites estampes rédigées et gravées d'après ces mêmes tableaux, par Chrétien de Méchel [...], ouvrage composé dans un goût nouveau, par Nicolas de Pigage*, Basle, C. de Méchel, 1778. Vgl. Thomas W. Gaetgens/Louis Marchesano, *Display and Art History. The Düsseldorf Gallery and Its Catalogue*, Los Angeles 2011; Wüthrich 1956 (Anm. 1), S. 163.
- 3 Christian von Mechel, *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien verfaßt von Christian von Mechel [...] nach der von ihm [...] im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung*, Wien 1783, S. XI.
- 4 Johann Justin Preisler (1698–1771); Georg Martin Preisler (1700–1754); Valentin Daniel Preisler (1717–1765).
- 5 Der Kontakt zu Wille kann ihm über verschiedene Wege vermittelt worden sein. Hinter dieser Verbindung vermutet der Mechel-Biograph L.H. Wüthrich den Einfluss von angesehenen Basler Bürgern und Gönnern wie etwa Isaak Iselin (Wüthrich 1956 [Anm. 1], S. 12). Allerdings scheint auch die Vermittlung der Familie Preisler möglich gewesen zu sein: Johann Martin Preisler (1715–1794), ein weiterer Bruder der schon erwähnten Gebrüder, gehörte zu Willes ersten und treuesten Freunden in Paris. Dort hatte er sich zwischen 1739 und 1744 aufgehalten und zusammen mit Wille und Georg Friedrich Schmidt (1712–1775) für das Versailler Galeriewerk von Jean-Baptiste Massé (1687–1767) nach Charles Le Brun Bildern gearbeitet (*La Grande Galerie de Versailles et les deux Salons qui l'accompagnent, peints par Charles Le Brun premier peintre de Louis XIV, dessinés par Jean-Baptiste Massé, Peintre et Conseiller de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, et gravés sous ses yeux par les meilleurs maîtres du tems*, Paris 1753). Noch lange nach seiner Berufung an den dänischen Hof in Kopenhagen blieb er in brieflichem Kontakt mit Wille. Zu Willes Beziehung zu J.M. Preisler, vgl. Heinrich Thomas Schulze Altcappenberg, „Le Voltaire de l'Art“. *Johann Georg Wille (1715–1808) und seine Schule in Paris*, Münster 1987, S. 21ff. Zu Willes Briefwechsel mit J.M. Preisler, vgl. Elisabeth Décultot/Michel Espagne/Michael Werner, *Einleitung*, in: *Johann Georg Wille. Briefwechsel*, hg. von E. Décultot, M. Espagne und M. Werner, Tübingen 1999, S. 1–60, hier S. 5; Brief J.M. Preislers an J.G. Wille, 17. September 1746 und 4. Februar 1747, in: ebd., S. 63–65, 70–72.
- 6 Jean-Georges Wille, *Mémoires et Journal de J.-G. Wille*, hg. von Georges Duplessis, Vorwort von Edmond und Jules de Goncourt, 2 Bde., Paris 1857, Bd. 1, S. 91 (deutsche Übersetzung: *Die Memoiren des Kupferstechers Jean-Georges Wille, übersetzt nach Georges Duplessis*, hg. von Herbert Krüger und Peter Merck, Teil I, in: Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins, N. F., Bd. 51, Gießen 1966, S. 35–74; Teil II, ebd., N. F., Bd. 52, Gießen 1967, S. 79–130). Vgl. auch Schulze Altcappenberg 1987 (Anm. 5), S. 25f.
- 7 Erste, bisher unveröffentlichte Tagebucheintragungen liegen für die Zeit ab 1751 fragmentarisch vor (Paris, Archives Nationales, 219 AP). Für das Tagebuch ab 1759, vgl. Wille 1857 (Anm. 6). Für die Periode Januar 1777 – Juli 1783 fehlen dort die Eintragungen. Das fehlende Heft wurde 2005 wieder gefunden und von der Frits Lugt Sammlung gekauft (Inv. 2005-A.688). Vgl. dazu Peter Fuhring/Hans Buijs, *Quelques relations de Wille en Hollande. Lecture préliminaire d'un volume du Journal récemment apparu*, in: *Johann Georg Wille (1715–1808) et son milieu: un réseau européen de l'art au XVIII^e siècle*, hg. von E. Décultot, M. Espagne und F.-R. Martin, Paris 2009, S. 223–246.
- 8 *La mort de Cléopâtre* (1754) nach Gaspard Netscher (Charles Le Blanc, *Catalogue de l'Œuvre de Jean-Georges Wille, Graveur*, Leipzig 1847, Nr. 5; Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstlerlexikon*, 25 Bde., 1835–1852, Bd. 21 (1851), Stichwort: *Wille, Johann Georg*, Nr. 108); *La dévideuse, Mère de Douw* (1755), nach Gerard Douw (Le Blanc 1847, Nr. 61; Nagler 1835–1852, Nr. 165); *La cuisinière hollandaise* (1756), nach Gabriel Metsu (Le Blanc 1847, Nr. 67; Nagler 1835–1852, Nr. 171).
- 9 *La Gazettiere hollandaise* (1758), nach G. Terburg [G. ter Borch], Joseph de Raousset, Comte de Boulbon gewidmet (Le Blanc 1847 [Anm. 8], Nr. 68; Nagler 1835–1852 [Anm. 8], Nr. 172); *La Liseuse* (1761), nach G. Douw, Johann Martin Usteri gewidmet (Le Blanc 1847 [Anm. 8], Nr. 62; Nagler 1835–1852 [Anm. 8], Nr. 166); *Le Petit Physicien* (1761), nach G. Netscher, Damery gewidmet (Le Blanc 1847 [Anm. 8], Nr. 66; Nagler 1835–1852 [Anm. 8], Nr. 170).
- 10 *Charles-Louis-Auguste Fouquet de Belle-Isle, Maréchal de France* (1743), nach H. Rigaud (Le Blanc 1847 [Anm. 8], Nr. 120; Nagler 1835–1852 [Anm. 8], Nr. 37); *Maurice de Saxe, Duc de Curlande et de Semigallie, Maréchal de France* (1745), nach H. Rigaud (Le Blanc 1847 [Anm. 8], Nr. 121; Nagler 1835–1852 [Anm. 8], Nr. 72).
- 11 Schulze Altcappenberg 1987 (Anm. 5), S. 63ff.
- 12 Von 1763 bis 1766 wurde Willes Zeichnungsschule von Jakob Matthias Schmuzer geführt (vgl. ebd., S. 69).
- 13 [Balthasar Anton Dunker], *Schriften*, 2 Bde., Bern 1782–1785, hier Bd. 2, S. 135f.
- 14 Brief J.G. Willes an Johannes von Mechel, 12. Februar 1758, in: *Johann Georg Wille. Briefwechsel* (Anm. 5), S. 170.
- 15 Vgl. dazu Schulze Altcappenberg 1987 (Anm. 5), S. 35ff.; Pascal Griener, *Wille, ou les récompenses de l'honnêteté*, in: *Johann Georg Wille (1715–1808) et son milieu: un réseau européen de l'art au XVIII^e siècle*, hg. von E. Décultot, M. Espagne und F.-R. Martin, Paris 2009, S. 95–108; Patrick Michel, *Johann Georg Wille, collectionneur désintéressé ou agent d'art?*, in: ebd., S. 125–147.
- 16 Vgl. dazu die Berechnungen von Schulze Altcappenberg 1987 (Anm. 5), S. 88; *Catalogue des tableaux, dessins, etc., qui composent le cabinet de M. W., contenant un choix des meilleurs maîtres italiens, flamands, allemands et français, par Fr. Basan, dont la vente s'en fera le lundi 6 décembre 1784*, Paris 1784.
- 17 Der laut Willes Tagebuch ebenfalls von Basan verlegte Katalog konnte bislang nicht wieder aufgefunden werden. Wille selbst kommentierte den Erlös lakonisch: „Sur bien des estampes j'ay perdu, sur d'autres j'ay gagné, comme il arrive ordinairement.“ (Wille 1857 [Anm. 6], Bd. 2, S. 135, Eintrag vom 11.12.1786).
- 18 Vgl. dazu Schulze Altcappenberg 1987 (Anm. 5), S. 37.
- 19 Wüthrich 1956 (Anm. 1), S. 71ff.
- 20 Brief Mechels an Friedrich Dominikus Ring, 23. Oktober 1783, zitiert in: Wüthrich 1956 (Anm. 1), S. 173.
- 21 Jean Bernoulli, *Lettres sur différens sujets écrites pendant le cours d'un voyage par l'Allemagne, la Suisse, la France méridionale et l'Italie en 1774 et 1775*, 3 Bde., Berlin 1777–1779, Bd. 1 (1777), S. 234f. Vgl. Wüthrich 1956 (Anm. 1), S. 83, 86f.
- 22 Mechel versuchte sogar, Wille einen Samtbrueghel zu verkaufen. Jedoch schlug Wille den Vorschlag ab (Wille 1857

- [Anm. 6], Bd. 1, S. 527, Eintrag vom 11.10.1772).
- 23 Vgl. de Pigage 1778 (Anm. 2).
- 24 Brief K.G. Guttenbergs an J.G. Wille, 11. Oktober 1772, in: *Johann Georg Wille. Briefwechsel* (Anm. 5), S. 504–505. Zu B.A. Dunkers sehr negativem Urteil über Mechel, vgl. B.A. Dunkers Brief an J.G. Wille, 12. August 1773, in: ebd., S. 521–522.
- 25 Wille 1857 (Anm. 6), Bd. 1, S. 142–143, Eintrag vom 10.09.1760.
- 26 Wüthrich 1956 (Anm. 1), S. 16f.
- 27 Lukas Heinrich Wüthrich, *Das Œuvre des Kupferstechers Christian von Mechel. Vollständiges Verzeichniß der von ihm geschaffenen und verlegten graphischen Arbeiten, mit 96 Abbildungen*, Basel/Stuttgart 1959, S. 48–82.
- 28 Vgl. dazu Elisabeth Décultot, *Wille et les livres: choix et stratégies d'un importateur d'ouvrages allemands en France*, in: *Johann Georg Wille (1715–1808) et son milieu: un réseau européen de l'art au XVIII^e siècle*, hg. von E. Décultot, M. Espagne und F.-R. Martin, Paris 2009, S. 109–123.
- 29 Johann Caspar Füssli, *Geschichte und Abbildung der besten Maler in der Schweiz*, 2 Bde., Zürich 1755–1756; Ders., *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz* (erweiterte Auflage der Ausgabe von 1755–1756), 5 Bde., Zürich 1769–1779 (Bd. 1, 1769; Bd. 2, 1769; Bd. 3, 1770; Bd. 4, 1774; Bd. 5, 1779). Dort schrieb Wille die Viten von Johannes Grimoux (um 1680–1740) und Johann Kaspar Heilmann (1718–1760) (ebd., Bd. 3, 1770, S. 15–27, 195–208). Vgl. Schulze Altcapenberg 1987 (Anm. 5), S. 58. Zu Willes Vorrede, vgl. hier unten.
- 30 Jean-Baptiste Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais, avec des portraits gravés en taille douce*, 4 Bde., Paris 1753–1763 (Bd. 1, 1753; Bd. 2, 1754; Bd. 3, 1760; Bd. 4, 1763). Vgl. dazu Gaëtane Maës, *Wille et la peinture allemande ou les enjeux de l'histoire de l'art au XVIII^e siècle*, in: *Johann Georg Wille (1715–1808) et son milieu: un réseau européen de l'art au XVIII^e siècle*, hg. von E. Décultot, M. Espagne und F.-R. Martin, Paris 2009, S. 179–190.
- 31 Wille 1857 (Anm. 6), Bd. 1, S. 395 (Eintrag vom 01.01.1769) und Bd. 2, S. 8 (Eintrag vom 26.03.1775).
- 32 Wächter [= J. C. Wächter], *Essai sur l'Histoire des Peintres Allemands*, in: *Journal étranger*, Januar 1757, S. 116–168; Februar 1757, S. 78–99. Zu Wächters *Essai* trug Wille mindestens mit der Beschreibung von zwei Pastellzeichnungen von Anton Raphael Mengs bei, für die er ausdrücklich als Autor erwähnt wird (*Journal étranger*, Januar 1757, S. 159–160).
- 33 Ebd., *Journal étranger*, Januar 1757, S. 118–120.
- 34 Carl Ludwig von Hagedorn, *Lettre à un amateur de la peinture*, Dresden 1755; Ders., *Betrachtungen über die Malerey*, 2 Bde., Leipzig 1762. Vgl. Brief J.G. Willes an C.L. von Hagedorn, 2. März 1756, in: *Johann Georg Wille. Briefwechsel* (Anm. 5), S. 103–104: „Ich sinne Tag und Nacht, wie es ferner anzugreifen sey, daß unsere deutschen Künstler Ruf und Ruhm in diesem Lande bekämen, wo noch Kenner sind. Sie sind mit Ihrem Buche als die größte Beyhülfe erschienen, und es ist mir um deswillen gewiß recht lieb, daß Sie es in französischer Sprache abgefaßt haben.« Vgl. auch Brief J.G. Willes an Leonhard Usteri, 18. März 1763, in: ebd., S. 289.
- 35 Vgl. Schulze Altcapenberg 1987 (Anm. 5), S. 56–57.
- 36 J.G. Wille, *Schreiben von Herrn Wille an Herrn Fuisli in Zurich, Autor der Geschichte und Abbildung der besten Maler in der Schweiz, Paris 1757*, in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Bd. 3, Stück 1, 1758, S. 201–214, S. 213.
- 37 Ebd., S. 208.
- 38 Ebd., S. 209.
- 39 Neben der Publikation in der »Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste« erschien Willes Schrift u.a. als unpaginierte Vorrede des zweiten Bandes von Johann Caspar Füsslis *Geschichte und Abbildung der besten Maler in der Schweiz* (Bd. 2, Zürich 1756, vgl. Anm. 29) und in französischer Übersetzung im Juni-Heft des »Journal étranger« von 1757 (J.G. Wille, *Lettre de M. Wille, Graveur du Roi, Membre de l'Académie Royale de Peinture, Sculpture & Gravure, adressée à M. Fuisli, de Zurich, Auteur d'une Histoire des meilleurs Peintres de la Suisse*, in: *Journal étranger*, Juni 1757, S. 180–194). Vgl. dazu auch Schulze Altcapenberg 1987 (Anm. 5), S. 245.
- 40 Zu Mechels Interesse für Holbeins *Totentanz*, vgl. Wüthrich 1956 (Anm. 1), S. 128–138, 195–199. Im Jahr 1791 verfasste Mechel als Präsident der Helvetischen Gesellschaft einen *Entwurf einer Kunstgeschichte Helvetiens* (vgl. ebd., S. 206).
- 41 Mechel 1783 (Anm. 3), S. XVIII (Vorbericht).
- 42 Ebd., S. VI, XVI–XVII (Vorbericht) und 231ff. (Katalog). Wüthrich 1956 (Anm. 1), S. 163.
- 43 Brief Johann Joachim Winckelmanns an J.G. Wille, 27. Januar 1756, in: *Johann Georg Wille. Briefwechsel* (Anm. 5), S. 100–101 (ebenfalls in: J.J. Winckelmann, *Briefe*, hg. von Walther Rehm in Verbindung mit Hans Diepolder, 4 Bde., Berlin 1952–1957, Bd. 1, S. 199–201).
- 44 Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*, [Friedrichstadt] 1755, in: Ders., *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, hg. von W. Rehm, Berlin 1968, S. 27–59.
- 45 Johann Joachim Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des ouvrages des Grecs, en fait de Peinture et de Sculpture*, in: *Journal étranger*, Januar 1756, S. 104–163 (übersetzt von J.E. Wächter). Vgl. dazu W. Rehm, *Kommentar*, in: Winckelmann, *Briefe* (Anm. 43), Bd. 1, S. 546.
- 46 Brief J.G. Willes an C.L. von Hagedorn, 2. März 1756, in: *Johann Georg Wille. Briefwechsel* (Anm. 5), S. 104: „Hr. Wächter hat dieses Gelehrten Schrift von der Nachahmung der Griechen sehr wohl übersetzt; was er des Tages gemacht hatte, las er mir des Abends vor, wegen der Kunstwörter, welche immer Schwierigkeiten haben; und kurz, er gab sich alle Mühe, und machte seine Sache recht gut. Aber sie erschien zu Anfang des Januars nicht so, wie sie war und seyn sollte: nein, Herr Freron hatte nicht nur hin und her willkürliche Veränderungen angestellt; sondern er hatte die Beschreibung von der Art wie Michel Angelo nach seinen Modellen arbeitete, ganz weggelassen, als eine überflüssige Sache; seitdem hat das gemeine Wesen darnach gefragt, es verlangt sie, und jetzt ist er gezwungen, sie nachzugeben, und sie wird ehestens erscheinen.« Elie-Catherine Fréron (1718–1776), der damalige Herausgeber des »Journal étranger«, hatte die gesamten Abschnitte über Michelangelos Wasserkasten willkürlich weggelassen, was die Wut Winckelmanns auslöste.
- 47 Wille hatte diese Hilfsaktion eingeleitet, ohne zu wissen, dass Winckelmann inzwischen eine Pension bekommen hatte

- und seine Reise nach Neapel nun verwirklichen konnte. Winckelmann erhielt die — allerdings bescheidene — Spende von 15 Zecchinen in Neapel, zusammen mit einem verloren gegangenen Brief Willes. Vgl. Brief J.J. Winckelmanns an J.G. Wille, nach Mitte April 1758, in: *Johann Georg Wille. Briefwechsel* (Anm. 5), S. 177–179 (ebenfalls in: J.J. Winckelmann, *Briefe* [Anm. 43], Bd. 1, S. 347–349).
- 48 Brief J.J. Winckelmanns an J.G. Wille, Mitte August 1757, in: *Johann Georg Wille. Briefwechsel* (Anm. 5), S. 164–167 (ebenfalls in: J.J. Winckelmann, *Briefe* [Anm. 43], Bd. 1, S. 294–297); Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764 (zu einer synoptischen Edition dieser Ausgabe und der zweiten, 1776 in Wien erschienenen Ausgabe, vgl. Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, hg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaehgtgens, Johannes Irmscher und Max Kunze, Mainz 2002).
- 49 Brief J.G. Willes an L. Usteri, 18. März 1763, in: *Johann Georg Wille. Briefwechsel* (Anm. 5), S. 289; Johann Joachim Winckelmann, *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen an den [...] Herrn Heinrich Reichsgrafen von Brühl*, Dresden 1762; Johann Joachim Winckelmann, *Lettre de M. l'abbé Winckelmann [...] à M. le Comte de Brühl [...] sur les découvertes d'Herculanum. Traduit de l'allemand [par M. Huber?]*, Dresden 1764.
- 50 Brief J.J. Winckelmanns an J.G. Wille, 28. Januar 1764, in: *Johann Georg Wille. Briefwechsel* (Anm. 5), S. 313–314 (ebenfalls in: J.J. Winckelmann, *Briefe* [Anm. 43], Bd. 3, S. 11–13); Winckelmann 1764 (Anm. 48), S. XXV.
- 51 Anton Raphael Mengs, *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey, Herrn Johann Winckelmann gewidmet von dem Verfasser*, hg. von Johann Caspar Füssli, Zürich 1762. Vgl. Briefe von A.R. Mengs an J.G. Wille, 1. September 1756, 12. Januar 1757, in: *Johann Georg Wille. Briefwechsel* (Anm. 5), S. 122–123, 154–156. Vgl. Brief J.C. Füsslis an J.G. Wille, 7. Mai 1762, in: ebd., S. 273.
- 52 Mit Ärger erwähnt Winckelmann z.B. den jungen Duke of Gordon, der im Frühjahr 1763 von ihm durch Rom geführt wurde. Vgl. Johann Joachim Winckelmann, *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst* (Erstveröffentlichung: Dresden 1763), in: Ders., *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, hg. von W. Rehm, Berlin 1968, S. 211–233, hier S. 213: „Die Fähigkeit der Empfindung des Schönen hat der Himmel allen vernünftigen Geschöpfen, aber in sehr verschiedenem Grade, gegeben. [...] Bey einigen befindet sich diese Fähigkeit in so geringem Grade, daß sie in Austheilung derselben von der Natur übergangen zu seyn scheinen könnten; und von dieser Art war ein junger Britte vom ersten Range, welcher im Wagen nicht einmal ein Zeichen des Lebens und seines Daseyns gab, da ich ihm eine Rede hielt über die Schönheit des Apollo und anderer Statuen der ersten Classe.“ Derselbe Lord wird in einem Brief an Leonhard Usteri sehr kritisch erwähnt: Brief J.J. Winckelmanns an L. Usteri, 18. März 1763, in: J.J. Winckelmann, *Briefe* (Anm. 43), Bd. 2, S. 297–298.
- 53 Vgl. Brief J.J. Winckelmanns an C. von Mechel, 12. Mai 1767, in: J.J. Winckelmann, *Briefe* (Anm. 43), Bd. 3, S. 259. Auf Leonhard Usteris Veranlassung wurde dieser Briefwechsel ediert: *Winckelmanns Briefe an seine Freunde in der Schweiz*, Zürich 1778.
- 54 Brief J.J. Winckelmanns an C. von Mechel, 14. Dezember 1766, in: J.J. Winckelmann, *Briefe* (Anm. 43), Bd. 3, S. 225.
- 55 [J. J. Winckelmann], *Herrn Winckelmanns Anleitung an die Herren Usteri und von Mecheln während ihres Aufenthalts in Rom, im Jahr 1766, um, wenn er nicht könnte mit Ihnen geben, das Wichtigste allein und mit Nutzen zu besehen*, in: *Winckelmanns Briefe an seine Freunde in der Schweiz*, Zürich 1778, S. 215–224. Vgl. dazu Wüthrich 1956 (Anm. 1), S. 33, Fußnote 10.
- 56 Vgl. dazu W. Rehm, *Kommentar*, in: J.J. Winckelmann, *Briefe* (Anm. 43), Bd. 2, S. 411 (zu Nr. 390) und Bd. 3, S. 590 (zu Nr. 390). Diese Stücke, die zum Teil ins Berliner Antiquarium gelangten, sind „1945 wieder aufgetaucht, aber nicht mehr im Besitz des Antiquariums“ (ebd.).

- 57 Johann Joachim Winckelmann, *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann, Prefetto dalle Antichità di Roma*, 2 Bde., Rom, a spese dell'autore, 1767. Vgl. Briefe J.J. Winckelmanns an C. von Mechel, 21. Januar, 8. April, 12. Mai 1767 in: J.J. Winckelmann, *Briefe* (Anm. 43), Bd. 3, S. 228, 248, 259. Insgesamt wurden Mechel 5 Exemplare der *Monumenti* nach Basel geschickt (Paul Usteri bestellte seinerseits 11 Exemplare: vgl. Brief J.J. Winckelmanns an P. Usteri, 12. Mai 1767, in: J.J. Winckelmann, *Briefe* [Anm. 43], Bd. 3, S. 258). Damit unterscheiden sich unsere Berechnungen von denen L.H. Wüthrichs, der auf die Zahl von 14 Exemplaren für Mechel kommt (Wüthrich 1956 [Anm. 1], S. 47).
- 58 Für dieses Gemälde bezahlte Mechel A. von Maron kein Honorar, da dieser ihm Geld schuldete. Die Arbeit an dem von H.W. von Muzell-Stosch bestellten Original hatte im September 1766 angefangen, wurde aber nur langsam zu Ende geführt. Die von Mechel bestellte Kopie wurde gleichzeitig mit dem Original erst Mitte November 1768 – d.h. einige Monate nach Winckelmanns Tod – fertig gestellt. Das Bild, dessen Original heute den Weimarer Kunstsammlungen gehört, hängt im Frankfurter Goethe-Museum. Davon wurden weitere Kopien gemacht, darunter eine für Fürst Leopold III. von Anhalt-Dessau (Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Inv.-Nr. 1-687).
- 59 A. Kauffmann, *Bildnis Johann Joachim Winckelmann*, 1764, Öl auf Leinwand, 97×71 cm, Kunsthau Zürich. Vgl. Brief J.J. Winckelmanns an Johann Michael Francke, 10. September 1766, in: J.J. Winckelmann, *Briefe* (Anm. 43), Bd. 3, S. 204; Wüthrich 1956 (Anm. 1), S. 40ff.
- 60 Vgl. dazu Wüthrich 1956 (Anm. 1), S. 50–58.
- 61 Mechel 1783 (Anm. 3), S. XIV–XV (Vorbericht).
- 62 Ebd., S. XIX (Vorbericht).
- 63 Winckelmann 1764 (Anm. 48), S. 38ff.
- 64 Ebd., S. XII und S. 111.
- 65 Ebd., S. 105ff. und S. 213ff. Es muss allerdings hervorgehoben werden, dass Winckelmann bei der Aufzählung der Kunstperioden manchmal zu schwanken scheint. So evoziert er einleitend fünf Perioden für die griechische Kunst (ebd., S. 213), beschreibt aber in seinen Ausführungen nur vier. Eine ähnliche Unbestimmtheit in der Anzahl der Stil-Phasen ist in den Abschnitten über die etruskische Kunst festzustellen (ebd., S. 105ff.).
- 66 So ereifert sich Winckelmann gegen jene blinden „Antiquarii“, die „aus Unwissenheit des Stils der Persischen Kunst [...] einige Steine ohne Schrift für alte Griechische Steine angesehen“ haben (ebd., S. 74).
- 67 Mechel 1783 (Anm. 3), S. XI–XII (Vorbericht).
- 68 Ebd., S. XV (Vorbericht).
- 69 Ebd., S. XVIII (Vorbericht).
- 70 So zählt Winckelmann in dem ersten Teil der *Geschichte der Kunst des Alterthums* die politischen Bedingungen auf, die die Hemmung bzw. Entfaltung der Künste unter den verschiedenen antiken Völkern erlaubten: die Freiheit bzw. die tyrannische Regierung, der mäßige Umgang mit dem Reichtum oder die Hybris in der Liebe zum Luxus usw. Umgekehrt werden viele a-historische Betrachtungen über das Wesen der griechischen Schönheit im zweiten, diachronischen Teil des Werkes angeführt, wie z.B. die Ausführungen über das „höchste Ideal der Kunst“ bei der Beschreibung des *Apollo vom Belvedere*. So wird in jedem der beiden Teile die Kunst gleichermaßen nach ihrem Wesen und in ihrer Entwicklung betrachtet.
- 71 Johann Joachim Winckelmann, *Trattato preliminare dell'arte del disegno degli antichi popoli*, in: Ders., *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann, Prefetto dalle Antichità di Roma*, Rom 1767, Bd. 1, S. I–CIII.
- 72 Vgl. Anm. 3 und 67.



Auf dem Weg zur Kunstgeschichte

PIGAGES UND MECHELS KATALOG DER
DÜSSELDORFER GEMÄLDEGALERIE

Abb. 1 *Einleitung*

Nach Jan Frans Douven,
Reiterbildnis des Kurfürsten
Johann Wilhelm von der Pfalz,
ca. 1768–ca. 1775,
Rötzelzeichnung. Los Angeles,
Getty Research Institute

In der Geschichte unserer Disziplin, der Kunstgeschichte, gilt das 18. Jahrhundert als eine paradigmatische Wende. Das Fach erhielt eine methodologische Grundlage. Aus der Künstlergeschichte wurde die Kunstgeschichte. Auf Vasari, den ersten Gründungsvater, folgte Winckelmann, der mit seiner 1764 erschienenen *Geschichte der Kunst des Alterthums* der Disziplin eine neue Perspektive der Kunstgeschichtsschreibung eröffnete.

Diese Interpretation der Geschichte unseres Faches wollen wir nicht in Frage stellen. Es soll aber versucht werden, dem Wandel, der sich im 18. Jahrhundert vollzog, einen weiteren Gesichtspunkt hinzuzufügen. Trotz umfangreicher Forschungen über die Geschichte der Institution Museum in diesem Jahrhundert in letzter Zeit ist ein Gesichtspunkt noch zu wenig beachtet worden. Das Fach wandelte sich in seinen methodologischen Grundlagen nicht nur durch den Schritt von einem Modell historischer Darstellung zu einem anderen. Vielmehr vollzog sich im Umgang mit Kunstwerken ein Prozess, der neue Kriterien der Ordnung erforderte. Die Neuordnung vieler fürstlicher und bürgerlicher Sammlungen im 18. Jahrhundert veränderte die Rezeption von Kunstwerken und entfaltete ein neues Bewusstsein für die Eigenart individueller Stile und nationaler Schulen. Christian von Mechels Aussage, er habe im Oberen Belvedere mit seiner Inszenierung der Gemälde eine „sichtbare Geschichte der Kunst“ geschaffen, markiert den Endpunkt dieser Auffassung. Das Fach entfaltete sich nicht nur in der Auseinandersetzung mit bestimmten theoretischen Positionen, etwa von Vasari oder Winckelmann. Vielmehr repräsentierte und förderte die Anschauung der neugeordneten europäischen Galerien den Wandel von einer Künstlergeschichte zur modernen, neuzeitlichen Kunstgeschichte und damit zu einer Professionalisierung des Faches. An einem Beispiel, der Gemäldegalerie in Düsseldorf im 18. Jahrhundert, möchte ich diesen Zusammenhang erläutern.

I. Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf

Im 18. Jahrhundert befand sich eine der bedeutendsten europäischen Gemäldegalerien in Düsseldorf. Sie war von Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz (1658–1716) geschaffen worden (*Abb. 1*). Johann Wilhelm war ein leidenschaftlicher Sammler. Als Hofmaler beschäftigte er Frans Douven (1656–1727), der ihn auch in seinen Ankäufen beriet. Seine Sammlung umfasste ca. 400 Werke, 45 davon von der Hand von Rubens, und gelangte durch Erbschaft im Jahre 1803 nach München, wo sie heute einen wesentlichen Teil der Alten Pinakothek bildet.¹

Durch seine zweite Gemahlin, Anna Maria Luisa de' Medici (1667–1743), der letzten Medici, verfügte er über beste Beziehungen für den Erwerb italienischer Meisterwerke. Mit Adriaen van der Werff (1659–1722) konnte er einen der in seiner Zeit berühmtesten holländischen Feinmaler gewinnen, fast ausschließlich für ihn zu malen.²

Abb. 2

Modell der Düsseldorfer Galerie. Los Angeles, Getty Research Institute. Photo: John Kiffe



Abb. 3

Flämische Schule. Erster Saal, zweite Fassade der Düsseldorfer Galerie. Probedruck für Nicolas de Pigage und Christian von Mechel, *La galerie électorale de Dusseldorf...* (Basel 1778), Taf. 2, 3, 4, digital zusammengefügt. Los Angeles, Getty Research Institute

Abb. 4

Italienische Schule. Dritter Saal, zweite Fassade der Düsseldorfer Galerie. Probedruck für Nicolas de Pigage und Christian von Mechel, *La galerie électorale de Dusseldorf...* (Basel 1778), Taf. 10, 11, 12, digital zusammengefügt. Los Angeles, Getty Research Institute



Ihre umfangreichen Sammlungen neu zu ordnen, erschien vielen Fürsten um 1700 als ein wesentlicher Teil ihres politischen Selbstverständnisses. Barocke Repräsentation bedeutete nicht mehr nur die Demonstration von Kunstschätzen unterschiedlichster Art, sondern vermittelte auch die Botschaft, dass die Herrscher diese Objekte im allgemeinen Interesse zu pflegen und zum Studium bereitzustellen wußten. Nach der Epoche der Unterbringung der *Mirabilia* in den Kunst- und Wunderkammern des 17. Jahrhunderts suchten einige Fürsten ihre Schätze nach fachlichen, um nicht zu sagen wissenschaftlichen Kriterien zu ordnen. Johann Wilhelm und seine Nachfolger gehörten, wie vor allem August der Starke in Dresden, zu den barocken Herrschern, die ihre Sammelleidenschaft mit Sachkenntnis zu verbinden vermochten.

Johann Wilhelm hatte in den Jahren 1709–1714 unmittelbar angrenzend an das Düsseldorfer Schloss einen Galeriebau errichten lassen (*Abb. 2*). Er kann in der Geschichte des Museums als einer der frühesten angesehen werden. Obwohl ein völlig eigenständiges Gebäude, war er doch an einer Ecke mit dem Schloss verbunden. Dennoch ist bereits sichtbar, dass der Kurfürst seiner Bilder- und Skulpturensammlung einen eigenständigen Raum zuweisen wollte, in dem sie geordnet Besuchern vorgeführt werden konnte.

Im Parterre des Gebäudes wurden die umfangreichen Sammlungen an Antiken, vor allem Abgüsse, untergebracht. Die obere Etage war den Gemälden gewidmet. Das Galeriegebäude wurde vom Schloss aus durch ein mit Allegorien geschmücktes Treppenhaus betreten. Die erste Etage bildeten fünf Säle, von denen die Eckräume in ihren Ausmaßen deutlich kleiner waren. Die drei Hauptsäle wurden der flämischen Malerei (*Abb. 3*), der mittleren Rubens und der letzte Raum der italienischen Schule gewidmet (*Abb. 4*). Dass sich die zum Teil sehr großformatigen 45 Gemälde von Rubens im Zentrum des Baus befanden, ist der Wertschätzung zu verdanken, die Johann Wilhelm von der Pfalz gerade diesem Künstler gegenüber empfand.³

1719, drei Jahre nach dem Tod Johann Wilhelms, in der Regierungszeit seines Bruders und Nachfolgers, Karl Philipp (1662–1742), entstand ein Verzeichnis der Werke der kurfürstlichen Galerie, verfasst von dem Hofmaler und Galerieinspektor Gerhard Joseph Karsch (1661–1753).⁴ Der Katalog ist Beleg für den Willen des Fürsten, die Besucher über Künstler und Werke der Galerie nach neuestem Wissensstand in Kenntnis zu setzen. Es handelt sich dabei allerdings nur um eine Liste der Gemälde, die nicht weiter kommentiert werden.

Aus diesem Verzeichnis ergibt sich, dass die Malschulen noch nach dekorativen Gesichtspunkten gemischt gehängt waren. Man kann erschließen, dass gewisse Konzentrationen von Werken einiger Maler den Eindruck bestimmt haben müssen. Die Gemälde von Rubens waren im Zentrum der Anlage untergebracht, der letzte Raum den Italienern gewidmet und auch die Werke van der Werffs scheinen zusammen ausgestellt worden zu sein. Im Übrigen ist jedoch, folgt man dem Verzeichnis, weder eine thematische Ordnung noch ein Arrangement nach Künstlern oder Malschulen konsequent durchgeführt. Man kann nur vermuten, dass bestimmte künstlerische Kriterien wie Komposition, Zeichnung und Farbe den Maler Karsch in seiner Ordnung geleitet haben. Leider geben die Eindrücke, die Montesquieu bei seinem Besuch in Düsseldorf 1729 tief beeindruckt notierte, keinen weiteren Aufschluss über die Ratio der Hängung der Galerie.

Eine Generation später, kurz nach der Jahrhundertmitte, entwickelte auch der Sohn Karl Philipps, Kurfürst Carl Theodor (1724–1799), der in Mannheim und nicht in Düsseldorf residierte, großen Ehrgeiz, die Sammlungen zu ordnen, zu erweitern sowie bekannt und zugänglich zu machen.⁵ Für die Düsseldorfer Gemäldegalerie suchte der Kurfürst zunächst fachmännische Hilfe in Paris und beauftragte 1754 François-Louis Colins (1699–1760) mit einer neuen Ordnung und der Abfassung eines korrigierten Kataloges, der 1756 im Druck erschien.⁶ Vergleicht man die Hängung, wie sie in diesem Werk vorgestellt wird, mit der von Karsch, so wird deutlich, dass zu diesem Zeitpunkt gewisse Veränderungen vorgenommen wurden, die aber nicht grundsätzlicher Natur waren. Dies sollte sich allerdings sehr bald ändern.

II. Die Neuordnung Krahes und sein gescheitertes Galeriewerk

Im Jahre 1756 übernahm der Maler Lambert Krahe (1712–1790) die Position des Inspektors der Gemäldegalerie am kurfürstlichen Hof in Düsseldorf. Krahe hatte als Maler viele Jahre in Italien gelebt und Carl Theodor für den Aufbau des Mannheimer Kupferstichkabinetts italienische Werke geliefert.⁷ Kaum in Düsseldorf angekommen, sah er sich mit der Aufgabe konfrontiert, die Galerie wegen des 7-jährigen Krieges (1756–1763) auszulagern.

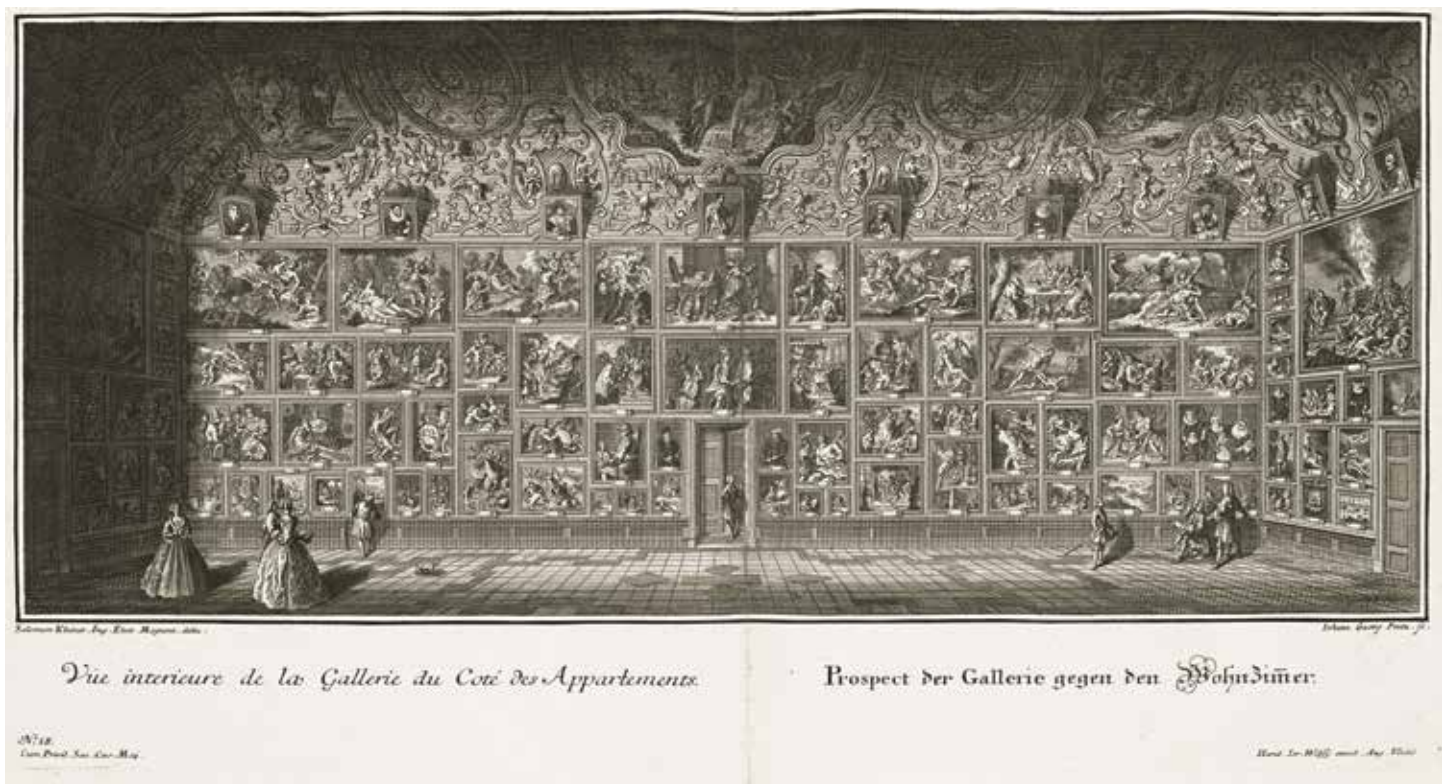


Abb. 5
Johann Georg Pintz, nach Salomon Kleiner.
Vue interieure de la Gallerie du Coté des
Appartements. Aus: Salomon Kleiner,
Representation au naturel des chateaux de
Weissenstein au dessus de Pommersfeld ...
[Augsburg: Ieremie Wolff, 1728], Taf. 18.
Los Angeles, Getty Research Institute

Um sie vor bedrohlich anrückenden Truppen zu retten, wurde sie vorübergehend nach Mannheim gebracht, aber nach Ende der Auseinandersetzungen 1762 wieder nach Düsseldorf zurückgeführt.

Bei der Wiedereinrichtung nahm nun Krahe eine völlige Neueinrichtung in Angriff, wobei ihm 20.000 Taler für die dabei entstehenden Kosten bewilligt wurden.⁸ Die Bilder erhielten neue Rahmen, und der Direktor veränderte die Hängung, indem er nicht mehr die Werke von Rubens, sondern die der von ihm als bedeutender angesehenen Italiener in den Mittelpunkt der Galerie rückte (Abb. 4). Diese Hängung ist durch die Stiche in dem von Pigage und Mechel herausgegebenen Katalog aus dem Jahre 1778 überliefert.⁹

Durch Krahe erhielt die Galerie ein ganz neues fachmännisches Konzept. Grundlage dieser Ordnung waren die verschiedenen Malschulen, deren Zusammengehörigkeit betont wurde. Den Flamen, den Italienern und Rubens, dem bedeutendsten Malergenie des Nordens, wurden die großen Säle zugewiesen. In den kleineren Eckräumen waren, gleichsam als Übergang von einer Schule zur anderen, Bilder unterschiedlicher Schulen untergebracht.

Eine Darstellung der Geschichte der Malerei konnte in der Düsseldorfer Galerie nicht erreicht werden. Der Kurfürst hatte sich weder für die deutsche noch für die französische, spanische und englische Malerei interessiert. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sollte die weit umfangreichere Sammlung des österreichischen Kaisers in Wien eine solche Ordnung ermöglichen. Allerdings war die Ordnung nach Schulen, wie Krahe sie vornahm, ein erster Schritt in Richtung einer fachmännischen Einrichtung eines Museums.

Wie ich bereits anmerkte, wissen wir nicht genau, wie die Gemälde früher unter Johann Wilhelm von der Pfalz an der Wand präsentiert wurden. Aus dem Katalog von Karsch lässt sich aber eine sehr dichte Hängung, Rahmen an Rahmen, erschließen. Im ersten Raum hingen 80 Gemälde, die unter Krahe auf 50 reduziert wurden (Abb. 3). Die Bilder bedeckten somit nicht vollständig die Wände, sondern zwischen ihnen befand sich



Abb. 6

Johann Elias Haid, nach Adriaen van der Werff, Die Geburt Christi, ca. 1770, Mezzotinto. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

Abb. 7

Valentine Green, nach Daniele da Volterra, einst Raphael zugeschrieben, Johannes in der Wüste, 1792, Mezzotinto. Los Angeles, Getty Research Institute

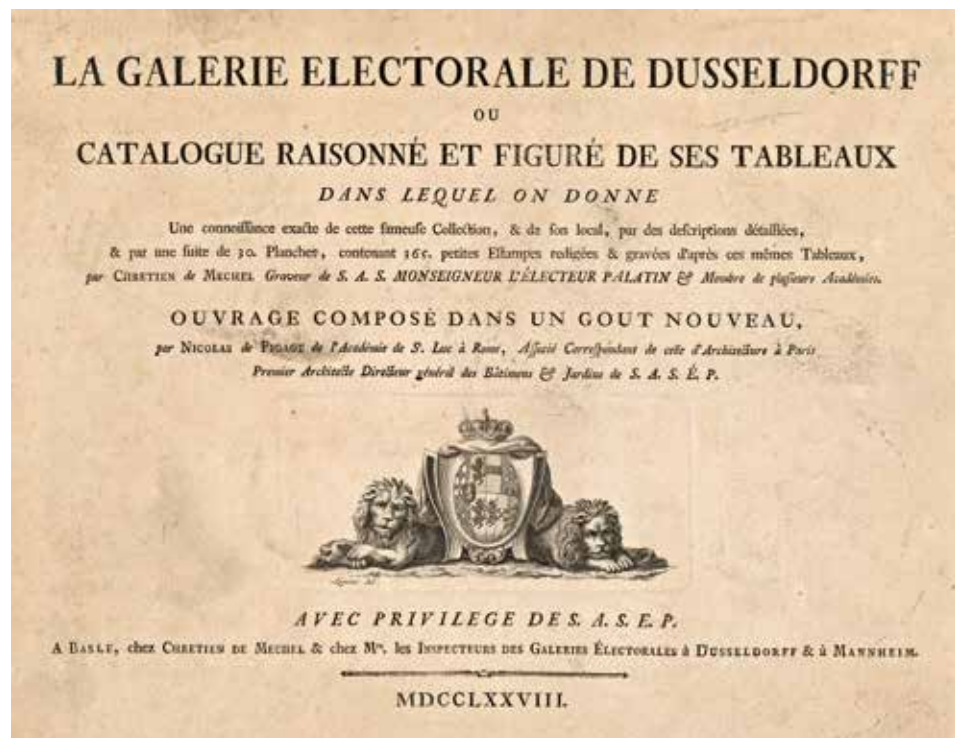
ein Abstand, der zur konzentrierten Betrachtung ihrer Eigenart einlud. Man muss sich die Einrichtung der Galerie in Düsseldorf um 1720 etwa so vorstellen, wie sie in den Stichen von Salomon Kleiner (1700–1761) von den Räumen in Pommersfelden, einem Schloss des Kurfürsten von Mainz, überliefert wird (Abb. 5). Krahes Präsentation kann dieser repräsentativen und dekorativen Hängung gegenüber als eine moderne, geradezu museale Inszenierung aufgefasst werden.

Parallel zu der Neueinrichtung nahm Lambert Krahe ein Galeriewerk in Angriff. Es hat ihn über Jahre hinweg beschäftigt und fast in den Ruin getrieben. Krahes geplantes Galeriewerk suchte in der Nachfolge der Stichwerke, die die Sammlung Ludwigs XIV., das sogenannte *Cabinet du roi*, oder die des Duc d'Orléans abbildeten, Bände mit Kupferstichen herauszugeben, in denen die Gemälde in großem Format betrachtet werden konnten.¹⁰ Vor allem das Galeriewerk der Dresdener Gemäldegalerie hat für Krahes Projekt sicherlich Pate gestanden. Das kurfürstliche Privileg für sein Kupferstichwerk erhielt Krahe am 10. Mai 1768, wobei festgestellt wurde, dass er die hierfür anzufertigenden Zeichnungen an den Kurfürsten abzugeben hatte. Diese wurden von Mitgliedern bzw. Lehrern der Düsseldorfer Akademie ausgeführt.

Finanziell stand das Unternehmen auf höchst wackeligen Beinen. Krahe mußte für alle Kosten in Vorlage treten und konnte sich nur durch den späteren Verkauf der Blätter einen Gewinn versprechen. Eine weitere Schwierigkeit bestand darin, dass Stecher in Düsseldorf nicht vorhanden waren. Nur vier Schabkunstblätter konnte Krahe fertigstellen lassen. Sie stammen von dem Augsburger Stecher Johann Elias Haid (1739–1809), mit dem Krahe aber nicht zufrieden war (Abb. 6). Aus diesem Grunde wandte er sich an John Boydell (1720–1804), der aber letztendlich nicht mit Krahe arbeitete. 1793 gelang es Valentine Green (1739–1813), eine Reihe von Blättern nach Düsseldorfer Gemälden in London auszustellen (Abb. 7).

Abb. 8

Titelseite. Probedruck für Nicolas de Pigage und Christian von Mechel, *La galerie électorale de Dusseldorf ...* (Basel 1778). Los Angeles, Getty Research Institute



III. Der Katalog von Pigage und Mechel

Mit einem ganz anderen Konzept trat Nicolas de Pigage (1723–1796), Hofarchitekt des Kurfürsten Carl Theodor, auf den Plan.¹¹ Sein Projekt sollte nicht allein die Wiedergabe der Gemälde in der Bildergalerie umfassen, sondern alle Schlösser und Gärten des Kurfürsten abbilden. Hierfür holte sich Pigage den Basler Kupferstecher Christian von Mechel (1737–1817) zu Hilfe.¹² Von diesem weit umfangreicheren Unternehmen ist nur der Katalog der Bildergalerie zustande gekommen (Abb. 8). Pigages und Mechels Konzept unterschied sich grundsätzlich von dem Krahes.

Krahes Vorhaben zielte auf die möglichst genaue Reproduktion der einzelnen Gemälde, deren Komposition und künstlerische Handschrift von den Betrachtern studiert werden sollten. Mit der Herausgabe eines solchen Werkes des Akademiedirektors sollten Vorlagen zur Verfügung stehen, die den Studierenden der Malerei, aber auch einem weiteren Kreis von Kunstinteressierten dienen konnten. Von dieser Vorstellung setzte sich der Katalog von Pigage und Mechel grundlegend ab. Ihr Werk beinhaltete im ersten Band einen Katalog. Alle Bilder werden mit den technischen Daten und ausführlichen Kommentaren vorgestellt. Der zweite Band enthält Kupferstiche, die zunächst Grundriss und Aufriss des Galeriegebäudes wiedergeben. Es folgen die allegorischen Gemälde von Karsch im Treppenhaus und endlich die Wände mit den Gemälden in allen Sälen. Man kann die Bilder identifizieren, zumal jeweils auf den Rahmen Katalognummer und Name des Malers verzeichnet sind. Allerdings ist eine künstlerische Vorstellung von den Gemälden wegen des kleinen Formats der Stiche selbst nicht zu gewinnen.

Die beiden Unternehmen von Krahe einerseits und Pigage und Mechel andererseits waren also sehr unterschiedlich. Krahe war über den Katalog von Pigage und Mechel nicht erfreut, und zwischen ihm und seinen Konkurrenten entstand Streit. Es ging einerseits darum, dass Krahe sein Unternehmen finanziell als gefährdet ansehen musste. Es war kaum anzunehmen, dass sich Käufer für beide kostspielige Publikationen finden lassen würden.

Aber auch ein ganz konkreter Punkt musste zu Schwierigkeiten zwischen den beiden konkurrierenden Herausgebern führen. Für die Stiche, ob für großformatige Tafeln oder für kleine miniaturhafte Reproduktionen, mussten die Gemälde in Düsseldorf abgezeichnet werden. Mit dieser Aufgabe hatte Krahe bereits seine Kollegen an der Düsseldorfer Akademie beauftragt.

Der Kurfürst, Carl Theodor, sah sich genötigt, den Streit zwischen den beiden Parteien zu schlichten. Er untersagte, die beiden Unternehmen als konkurrierende anzusehen, und verfügte, dass die Zeichnungen auch dem Unternehmen von Pigage und Mechel dienen sollten. Die Auseinandersetzungen waren damit keineswegs beendet, zumal Krahe an seinem Projekt festhielt.

Wie allerdings ist der erste illustrierte Gemäldekatalog entstanden? Mit der Herstellung des Kataloges waren größte technische und finanzielle Schwierigkeiten verbunden. Die ungeheuren Kosten, die ein solches verlegerisches Werk mit sich brachten, wurden nicht vom Eigentümer der Düsseldorfer Galerie, dem Kurfürsten Carl Theodor, aufgebracht. Der Fürst überließ großzügig die Rechte der wirtschaftlichen Auswertung, half aber nicht bei der Herstellung des Produkts.

IV. Die Vorzeichnungen im Getty Research Institute

Im Jahre 1987 erwarb das Getty Research Institute (GRI) ein Konvolut von über 500 Zeichnungen und Stichen, das bisher noch keine ausführliche Würdigung erhielt. Unschwer herauszufinden war, dass diese Zeichnungen mit der Planung des berühmten illustrierten Kataloges der Düsseldorfer Gemäldegalerie, den Nicolas Pigage und Christian von Mechel im Jahre 1778 veröffentlichten, verbunden sind. Die Zeichnungen zu ordnen und in ihrer Funktion zu erklären, ein nicht ganz einfaches Unternehmen, soll im Folgenden versucht werden. Das gesamte Zeichnungscorpus und die Probedrucke stammen aus der Werkstatt Christian von Mechels in Basel.¹³

Es handelt sich zunächst (I) um einen offenbar in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Leder gebundenen und mit dem Wappen des Hauses Pfalz-Neuburg versehenen schweren Band (*Abb. 9a, b*). Er enthält 359 Zeichnungen, meist Röteln, unterschiedlichen Formates, die in keiner erkennbaren Ordnung auf die Seiten aufgeklebt sind. Ein zweites Konvolut (II) umfasst 149 Zeichnungen, meist in Bleistift, in vielen Fällen quadriert und auf 43 losen Blättern befestigt (*Abb. 10*). Diese Zeichnungen gehören sichtlich zu einem weiteren Klebeband (III) mit 159 Zeichnungen auf 53 Seiten, der im Kupferstichkabinett Basel aufbewahrt wird.

Das GRI besitzt ferner einen Klebeband mit Zeichnungen (IV), die die Wände der Düsseldorfer Galerie abbilden, so wie sie in dem Katalog von Pigage und Mechel erscheinen (*Abb. 11*). An einigen Stellen sind Bilder ausgeschnitten worden, offenbar um sie an anderer Stelle zu verwenden. Die Nummerierung der Gemälde ist an vielen Stellen verändert worden.

Endlich bewahrt das GRI einen Fond (V) mit den Zeichnungen, die als unmittelbare Vorlagen für die Ausführung durch die Stecher des Werkes von Pigage und Mechel benötigt wurden (*Abb. 12*). Diese Blätter geben die Gemälde in dem Kleinformat der ausgeführten Stiche wieder. Das Konvolut enthält ferner alle Stiche des Katalogs in mehreren Probedrucken in unterschiedlichen Farben.

Diese umfangreiche, zunächst verwirrende Sammlung an Zeichnungen und Stichen ist von außerordentlichem Interesse, vermag sie doch näheren Aufschluss über die Planungsgeschichte dieses höchst aufwendigen und kostspieligen Unternehmens zu geben.

Pigage und von Mechel hatten zunächst die Zeichner zu finanzieren, die die Vorlagen für die Stecher lieferten. Da der Kurfürst vernünftigerweise nicht genehmigte, die Bilder nach Basel in die Druckerwerkstatt von Mechel zu transportieren, wurden die Zeichnungen



Abb. 9
Lederband mit 359 Zeichnungen, außen
dekoriert mit dem Wappen des Hauses
Pfalz-Neuburg.
Los Angeles,
Getty Research Institute

Abb. 10
Quadrierte Zeichnungen im Getty
Research Institute.
Los Angeles,
Getty Research Institute





Abb. 11

Joseph Erb, Joseph August Brulliot und Georg Metellus, Fünfter Saal, zweite Fassade der Düsseldorfer Galerie, ca. 1768–1778, Zeichnung des Wandaufnisses. Los Angeles, Getty Research Institute

Abb. 12

Fünfter Saal, erste Fassade der Düsseldorfer Galerie, ca. 1775–1778. Vorzeichnungen für die Druckplatte. Los Angeles, Getty Research Institute



Abb. 13
Rechts: Georg Metellus, nach Daniele da
Volterra, einst Raphael zugeschrieben,
Johannes in der Wüste, ca. 1768–ca. 1775,
Quadrierte Vorzeichnung.
Los Angeles, Getty Research Institute

Abb. 14
Georg Metellus, nach Daniele da Volterra,
einst Raphael zugeschrieben, Johannes in der
Wüste, ca. 1768–ca. 1775,
Rötelzeichnung.
Los Angeles, Getty Research Institute

in Düsseldorf hergestellt. Diese Vorlagen haben sich im GRI und dem Band mit etwa 159 Blättern im Baseler Kupferstichkabinett erhalten. Allerdings ist wahrscheinlich, dass Pigage und Mechel nicht die vollen Kosten für die Zeichner übernahmen. Sie bedienten sich vielmehr der Zeichnungen, die Krahe bereits für sein Galeriewerk hatte herstellen lassen. Mit dieser Aufgabe hatte er seine Mitarbeiter an der Akademie in Düsseldorf beschäftigt. Die ausführlichen und sehr genauen Rötelzeichnungen sind für die kleinen Stiche im Katalog von Pigage und Mechel als Vorlagen zwar nützlich, aber nicht unbedingt notwendig. Die Vermutung liegt nahe, dass ihre Anfertigung für Krahes Galeriewerk gedacht war. Der Streit zwischen den Parteien ist daher verständlich, wenn man annimmt, dass Pigage und Mechel die eigentlich von Krahe für sein Galeriewerk in Auftrag gegebenen Zeichnungen benutzen durften.¹⁴

V. Die Entstehung der Kupferstiche – Von den Zeichnungen zu den Stichen

In die komplexe und kostspielige Herstellung der Stiche im Katalog von Pigage und Mechel erhalten wir durch die Zeichnungen einen genaueren Einblick. Ob für Krahe oder für Pigage und Mechel hergestellt, es stand in Basel den Stechern ein umfangreiches Konvolut von Zeichnungen zur Verfügung.

Die Zeichner hatten zunächst Blätter angefertigt, die in grobem Umriss die wichtigsten Elemente der Bilder festhalten. Eines der berühmtesten Gemälde der Sammlung war das damals Raphael zugeschriebene Werk mit der Darstellung von *Johannes in der Wüste*, das als Beispiel dienen soll. Metellus legte zunächst die Kreidezeichnung an (Abb. 13), die er quadrierte, um ihre Übertragung auf ein anderes Blatt in Rötel zu erleichtern, in dem alle



Details des malerischen Vorbilds wiedergegeben sind (Abb. 14). Vermutlich hat Metellus das erste Blatt auf das zweite gelegt, wobei er den Umriss der männlichen Figur mit Druck nachzeichnete, um im Rötelblatt die Kontur der Figur genau übernehmen zu können. Auch dieses zweite Blatt führte er aus, wie die Signatur erweist. Beide Blätter sind mit der Nummer 165 bezeichnet, die der Nummer im Text und im Abbildungsband des Kataloges entspricht.

Im Hause von Christian von Mechel erfolgten nun mehrere weitere Schritte bis zur Drucklegung der Stiche. In Düsseldorf waren maßstabgerechte Aufrisse der Wände hergestellt und nach Basel geschickt worden, auf denen verkleinerte Zeichnungen in dem proportional entsprechenden Format eingetragen oder eingeklebt werden konnten (Abb. 15).

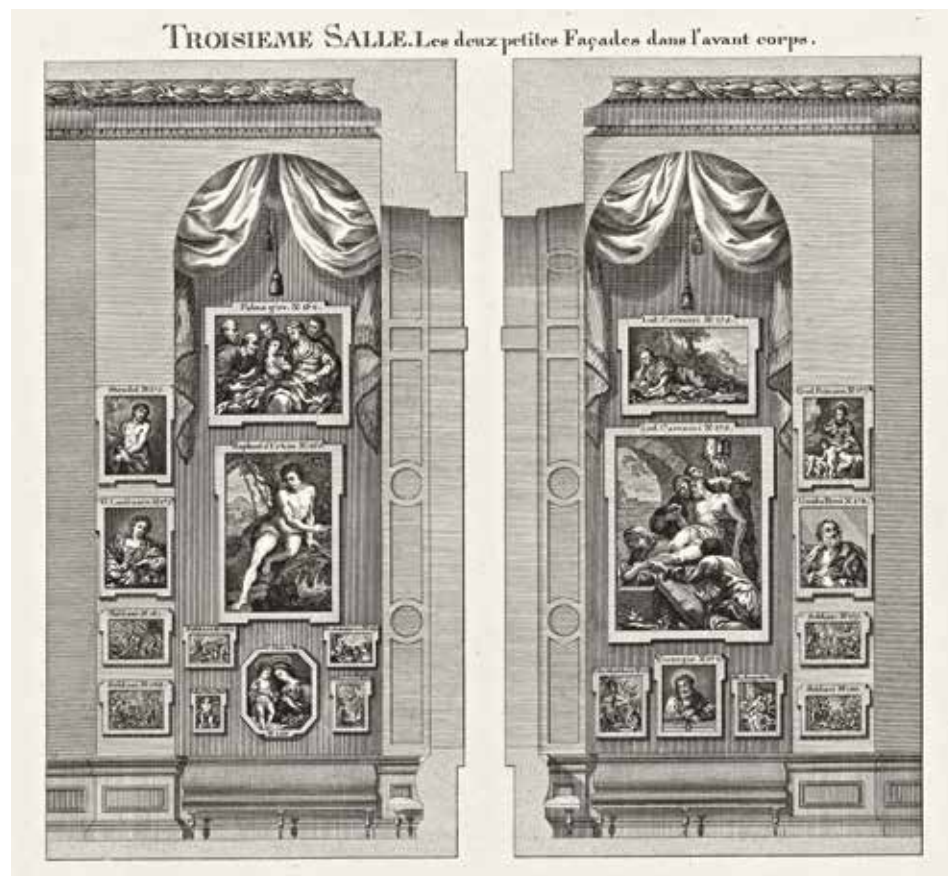
Abb. 15

Dritter Saal, kleine Fassaden des Vorbaus (im Italienischen Saal), ca. 1768–1778, Zeichnung des Wandaufnisses. Los Angeles, Getty Research Institute

Abb. 16
Dritter Saal, kleine Fassaden des Vorbaus
(im Italienischen Saal), ca. 1768–1778,
Vorzeichnung für die Druckplatte.
Los Angeles, Getty Research Institute



Abb. 17
Dritter Saal, kleine Fassaden des Vorbaus (im
Italienischen Saal), ca. 1768–1778,
Probedruck.
Los Angeles, Getty Research Institute



Wir wissen, dass Mechel sich 1770 in Düsseldorf aufgehalten hat, um das Katalogprojekt weiterzubringen. Möglicherweise gab er zu diesem Zeitpunkt den Auftrag, die Wände mit den Gemälden als Zeichnungen wiederzugeben, eine Vorlage, die für die Stiche benötigt wurde.¹⁵

Damit war im Prinzip die Vorlage der Wand für den Stecher geschaffen. Allerdings erfolgte noch ein weiterer Schritt vor dem Druck. Ein zartes, durchsichtiges Papier wurde auf die Wandauffrisse gelegt und die Gemälde als Aquarell in schwarz-weiß nochmals abgebildet (*Abb. 16*). Dieses Blatt mit allen Bildern auf der Wand sollte offenbar dazu dienen, die Valeurs, die Farbdichte im Gesamteindruck für den Druck festzulegen.

Erst jetzt konnte die Herstellung der Platten erfolgen, die leider nicht erhalten sind. Das Getty Research Institute besitzt allerdings zu jedem Blatt Probedrucke, die belegen, dass Christian von Mechel und seine Mitarbeiter mit verschiedenen Schwarz- und Brauntönen experimentierten (*Abb. 17*). Die Arbeit der Stecher war außerordentlich mühselig und konnte nur mit Vergrößerungsgläsern ausgeführt werden. Immer wieder mussten dabei die großen Rötzelzeichnungen zu Rate gezogen werden, die die verlässlichsten Bildquellen darstellten. Mehrere Stecher haben die Werkstatt von Mechel wegen der schwierigen und unbefriedigenden Arbeitsbedingungen verlassen.

VI. *Rezeption und Kritik der Stiche*

Die Abbildungen des Kataloges wurden keineswegs allgemein als großes publizistisches Ereignis gefeiert. In gewissem Sinn hat das Werk erst in unserem Jahrhundert seinen wirklichen Ruhm erfahren. Die Zeitgenossen haben es eher skeptisch beurteilt. Der Grund war, dass die Gemälde so klein reproduziert waren, dass sie in ihrer künstlerischen Bedeutung nicht erkannt werden konnten. Selbst mit einer Lupe kann man die malerische Qualität der Bilder nicht beurteilen. Pigage und Mechel haben dieses Urteil vorausgesehen und daher im Préface des Kataloges darauf hingewiesen, dass trotz aller Genauigkeit, um die sich die Stecher bemüht hatten, die Kunstwerke eher identifiziert als wirklich gewürdigt werden könnten.¹⁶

Der große Vorteil, alle Wände mit der Anordnung der Gemälde reproduziert zu haben, war im Prinzip eine Fortsetzung einerseits des Stichwerks von Salomon Kleiner, der in ähnlichem Format die mit Gemälden bedeckten Wände in Schloss Hubertusburg in Pommersfelden in Stichen abgebildet hatte (*Abb. 5*). Die Reproduktionen der Bilder waren dort jedoch deutlich kleiner und summarischer, so dass das Stichwerk von Pigage und Mechel diesem Vorläufer gegenüber als ein entscheidender Fortschritt angesehen werden konnte. Das einzige Vorbild eines Stichwerks, das die Disposition der Gemälde an den Wänden wiedergibt, war das 1728 und 1731 von Anton Prenner herausgegebene *Theatrum Artis Pictoriae*.¹⁷ Die Idee, die ganzen Wände zu repräsentieren, hatte in dem 1763 erschienenen Katalog der Bildergalerie in Sanssouci von Matthias Oesterreich einen weiteren Vorläufer. Allerdings wurde dort auf die Wiedergabe der Bilder selbst verzichtet und nur die Rahmen mit den Nummern und den Angaben der Künstler angegeben.¹⁸



Abb. 18
Joseph Ducreux, Porträt des
Jean-Charles Laveaux, ca. 1793,
Pastellzeichnung,
Paris, Musée du Louvre

VII. Wer war der Autor des Textes?

Es wird allgemein angenommen, dass die Redaktion des Katalogteils in den Händen von Nicolas de Pigage lag, der mit seinem Namen die Einleitung zeichnete. Das ist aber ganz unwahrscheinlich, denn eine so genaue Kenntnis der Malerei und Bearbeitung der einzelnen Werke kann von einem vielbeschäftigten Architekten kaum erwartet werden. Dass er den Textteil selbst redigierte, wie seine Signatur nahelegt, möchte man bezweifeln. Es gibt zwar keinen dokumentarischen Beleg, aber ausreichende Hinweise, dass ein anderer Autor den Inhalt erarbeitet hat. Man kann mit guten Gründen den wahren Autor des Textes, Jean-Charles Laveaux (1749–1827), identifizieren (Abb. 18).

Dass man den Hinweisen in der älteren Literatur, die ihn bereits nennen, nicht weiter nachging, ist verwunderlich. Die früheste Bestätigung für ihn als Autor findet sich bei Johann Christian Meusel, der in seinem Werk: *Das Gelehrte Deutschland oder Lexikon der jetzt lebenden Teutschen Schriftsteller*, 1797, berichtet, dass Laveaux „starken Antheil an der Gallerie de Dusseldorf hat“.¹⁹

Laveaux, der in seinem späteren Leben als bedeutender Sprachforscher hervortreten sollte und eine grundlegende Grammatik der französischen Sprache verfasste, verbrachte ein ungewöhnlich bewegtes Leben im letzten Drittel des 18. und den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Aus Troyes stammend, zog er als Lehrer des Französischen 1776 nach Basel, wo er offenbar mit Mechel bekannt wurde, der ihn mit der Mitwirkung am Katalog betraute. Nach Vollendung dieser Arbeit siedelte er nach Stuttgart an die Hohe Carlsschule um, die er jedoch nach kurzer Zeit wieder verließ. Offenbar spielten hier auch politische Gründe eine Rolle. Trotz seiner republikanischen Überzeugungen fand er eine Anstellung in Berlin und half Friedrich II. bei der Redaktion seiner historischen Studien. Ein umfangreiches Werk von Laveaux über das Leben des Königs sollte später in mehreren Sprachen weite Verbreitung finden. In den Jahren der Französischen Revolution übersiedelte er nach Straßburg, dann nach Paris, und engagierte sich an der Seite von Mirabeau, den er vermutlich in Berlin kennenlernte. Als Mitglied der Girondisten hatte er nach der Terrorherrschaft Robespierres längere Zeit im Gefängnis zu verbringen. In den folgenden Jahren wandte er sich seinen wissenschaftlichen Studien insbesondere der Geschichte der französischen Grammatik zu.

Wir wissen nicht, auf welche Weise Laveaux an dem Katalog mitwirkte. Schrieb er die Texte allein oder hat er deutsche Vorlagen ins Französische übertragen? War er nur für die sprachliche Fassung oder auch für den Inhalt verantwortlich? Diese Fragen können ohne weitere Quellen nicht genau beantwortet werden.

Eine ausführliche Betrachtung der Bildkommentare führt zu dem Ergebnis, dass sie eine deutliche Einheitlichkeit in der Methode der Analyse der Werke spüren lassen. Die Vermutung, dass mehrere Autoren daran beteiligt waren, erscheint daher ganz unwahrscheinlich. Ja, man kann wohl auch davon ausgehen, dass Pigages Vorwort, in dem die Leitlinien des Kommentars beschrieben werden, auch vom Autor des Kataloges stammt. Pigage und Mechel haben sicherlich die Grundlagen der Herstellung des Textes mit dem Autor abgesprochen.

Ein wesentliches Ziel des Verfassers war, dem Leser die kleinfigurigen Stiche zu erläutern. Auf den zum Teil nur daumengroßen Reproduktionen sind, gerade bei figurenreichen Szenen, oft nicht einmal die Themen zu erkennen. Die Katalogtexte konzentrieren sich daher auf ausführliche Beschreibungen der Sujets. Nur gelegentlich sind Erklärungen über die künstlerische Besonderheit angefügt, die sich oft auf allgemeine Bemerkungen beschränken.

VIII. Laveaux' kunsthistorische Quellen

Für die Abfassung der Bildkommentare konnte Laveaux einige früher verfasste Texte zu Rate ziehen, von denen er sich jedoch absetzte. Als wesentliche Anregung kann ein Museumsführer für die Düsseldorfer Galerie gelten, der sozusagen frisch aus dem Druck kam, als Laveaux mit der Arbeit begann. 1776 veröffentlichte Jean-Victor Frédou de la Bretonnière, einer der schon erwähnten Professoren der Düsseldorfer Kunstakademie, der einen großen Teil der Nachzeichnungen anfertigte, die *Observations raisonnées sur l'art de la peinture appliquées, sur les tableaux de la gallerie électorale de Dusseldorf suivies de quelques remarques, aussi instructives qu'agréables aux amateurs des beaux arts*, ein offenbar nur in wenigen Exemplaren gedrucktes Bändchen.²⁰

Frédou führt, etwa in der Art der späten Salons von Diderot, einen fiktiven Besucher durch die Galerie. Die Bemerkungen zu den Gemälden sind nicht immer von besonderer Originalität. Frédou de la Bretonnière lobt im allgemeinen die Werke überschwänglich, wobei er häufig die seit Roger de Piles geläufigen kunsttheoretischen Prinzipien, *dessin, coloris* und *composition*, besonders in den Mittelpunkt stellt. Sein Bändchen war als eine Art Führer für die Besucher gedacht, die durch dieses Vademecum auf die nach seiner Ansicht wichtigsten Hauptwerke verwiesen wurden. Dieses Werk konnte Laveaux als Grundlage dienen. Wie allerdings unterscheidet sich der Text des Düsseldorfer Katalogs von Frédous Beschreibung der Gemälde?

Hierzu kann das bereits oben betrachtete, im 18. Jahrhundert Raphael zugeschriebene Gemälde genaueren Einblick geben. Frédou weist seinen Begleiter sofort auf die besondere Qualität bestimmter Motive des Bildes hin. Der Kopf sei *belle* und bezeuge *noblesse* und *caractère*. Es sei gerade die Schönheit der einzelnen Formen, die diesen großen Künstler auszeichne. Und dann folgt eine Bemerkung, die den Autor als Maler und akademischen Lehrer kennzeichnet: Wenn die Gestalt nicht das Kreuz in der Hand hielte, würde man das Gemälde als eine *superbe figure académique* ansehen, also als ein Resultat einer Aktstudie im Atelier. Und der Maler fügt als Kenner und Lehrer hinzu, „ou il seroit a souhaiter cependant une autre epaule droite, & une autre cuisse gauche“.²¹ Diese kritische Äußerung des akademischen Lehrers – in der Tat erscheint der linke Oberschenkel zu stark verkürzt – überführt er jedoch in ein allgemeines Lob über dieses schöne Bild eines *grand homme*.

Laveaux' Katalogtext ist völlig anders abgefasst. Er ist sachlich formuliert und versucht dem Leser zunächst das Bild so vor Augen zu stellen, dass er es sich ohne Abbildung vorstellen kann. Die ersten Zeilen bezeugen einen sprachlich gewandten Autor, der es versteht, das Bild zunächst in seinem Hauptmotiv zu beschreiben. Die Präsentation des Bildgegenstandes ist insofern gelungen als er die Figur in ihrer komplexen Bewegung verfolgt und dabei das Charakteristische der Haltung, die Ruhe und Kontemplation auszeichnet, herausarbeitet. Der Autor fährt daher konsequent mit dem Ergebnis der Beschreibung fort: „Cette position de figure est des plus belles, en même tems qu'elle exprime avec la plus grande vérité le repos du corps & de l'esprit. C'est une excellente étude d'Académie.“²² Laveaux greift den Hinweis auf, der sich auch bei Frédou findet, erläutert aber die Ausgewogenheit der Gestalt, die, auf ausführlichem Naturstudium gründend, die Ruhe des Körpers und die geistige Besinnlichkeit miteinander verbinde.

Der hier als ein Beispiel ausgewählte Bildkommentar zeichnet sich durch eine klare Struktur aus. Nach einer geschickten Bildbeschreibung, die bereits die Komposition und den Ausdruck der Hauptfigur nachzeichnet, betont der Autor die Besonderheit der Darstellung und begründet damit die herausragende Qualität des Werkes. Sein Urteil gipfelt in der elogieusen Bezeichnung Raphaels als *Prince des peintres*, die er von Frédou übernimmt. Das didaktische Vorgehen in diesem Bildkommentar belegt, wie der Autor sich darum bemüht, den Leser und Besucher der Galerie an die Hand zu nehmen und ihm die Augen zum Verständnis der Bilder zu öffnen. Der Kommentar enthält sich aller Details über

Leben und Wirken des Malers, ist von allzu schwerfälligen Details über andere Werke entlastet, um sich den sichtbaren Gegebenheiten des Gemäldes zuzuwenden. Nicht als Künstlergeschichte, sondern als analytische Kunstgeschichte möchte man diesen Text charakterisieren. Diesen Text, dem eine gleichsam pädagogisch-aufklärerische Haltung zugrunde liegt, kann jedermann verstehen.

Durch diese didaktische Perspektive unterscheiden sich die Kommentare auch grundsätzlich von Carl Heinrich von Heineckens Texten im *Recueil d'Estampes* der Dresdener Galerie, deren erste beide Bände 1753 und 1757 erschienen. Diese Texte sind eher als wissenschaftliche Diskurse zu bezeichnen. Sie verweisen auf andere Bilder des Künstlers, führen Hinweise auf Autoren auf, die bereits über das Gemälde geschrieben haben, und nennen die Provenienz des Werkes.²³ Die Kommentare sind mit Zitaten und Fußnoten für Kenner und Fachleute geschrieben und suchen die wissenschaftlich-systematische Grundlage der entstehenden Disziplin Kunstgeschichte zu etablieren. Über Jahre gepflegte internationale Kontakte, insbesondere mit Pierre-Jean Mariette in Paris, lieferten Material für die dichten Kommentare, die die Stiche der *Recueils* begleiten. Sie wenden sich nicht an ein weiteres Publikum, sondern an Kenner. Gegenüber diesen früheren Werken tritt somit der Katalog von Pigage und Mechel mit den Kommentaren von Laveaux umso deutlicher als eine Neuerung hervor.

Laveaux bemühte sich um Verständlichkeit und verfolgte die Absicht, den Besuchern einen eindringlichen Zugang zu den Gemälden zu verschaffen. Sie sollten nicht einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht vorbehalten bleiben. Das Galeriewerk Carl Theodors erscheint weit weniger als ein Produkt höfischer Repräsentation, sondern als ein Unternehmen, das der allgemeinen Bildung dienen sollte. Die Neuauflage des Textes im Jahre 1781 in kleinem Format zu niedrigem Preis war eine geradezu konsequente Folge dieses pädagogischen Konzepts. Auch die Stiche mit der Wiedergabe der Wände konnten in diesem Sinne als ein Mittel dienen, einen Überblick über die Malerschulen zu gewinnen. Selbst wenn man keine Gelegenheit fand, die Galerie zu besuchen, konnte der Katalog geradezu als ein kunsthistorisches Nachschlagewerk benutzt werden.

Man wird sich die Frage stellen müssen, wie Laveaux als Autor des Textes zu den für die Abfassung des Kataloges notwendigen Kenntnissen gelangte. Von einer künstlerischen Ausbildung des jungen Mannes ist nichts bekannt. Auch hat er sich nach seiner Mitwirkung an den von Mechel herausgegebenen Werken, soweit wir wissen, nicht mehr publizistisch mit Kunst beschäftigt. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass er sich bei der Abfassung auf Angaben, vielleicht sogar schriftliche Vorgaben stützte. Aus der aufmerksamen Lektüre des Kataloges kann man jedoch einige Schlüsse ziehen und vermuten, dass er sich einige Zeit in Düsseldorf aufgehalten haben muss. Nur vor den Originalen kann er die ausführlichen und sehr genauen Beschreibungen formuliert haben, die auch immer wieder Farbangaben enthalten. Aber über diesen Umstand hinaus kann man annehmen, dass ihn wohl Lambert Krahe selbst durch die Galerie geführt hat. Denn der Katalog vermittelt einige grundsätzliche Gesichtspunkte, die für die Hängung ausschlaggebend waren.

Krahe konzipierte die Wände auf streng symmetrische Weise. Das im Format größte Gemälde wurde – nur der Rubensaal bildete wegen der vielen großen Formate eine Ausnahme – in die Mitte gehängt, die Seiten sollten in der Ordnung der Bilder einander möglichst entsprechen. Krahe suchte daher nach Pendants, die gelegentlich weit auseinander hingen. Das Grundprinzip, die Wand als eine Einheit zu betrachten, auf der die Bilder einen ausgewogenen Gesamteindruck vermitteln konnten, führte er konsequent durch.

Betrachtet man die Nummerierung der Werke im Katalog, kann dieses Ordnungssystem verfolgt werden, denn die Pendants folgen hintereinander. Nehmen wir als Beispiel die große Wand im Saal der italienischen Bilder (*Abb. 4*). Der Katalog beginnt mit der *Himmelfahrt Marias* von Carlo Cignani (Cat. 108) in der Mitte, springt dann zu der

Kreuzabnahme Luca Giordanos (Cat. 109) links, um sich dann der *Auferweckung des Lazarus* (Cat. 110) desselben Malers auf der rechten Seite zuzuwenden. Benutzt der Besucher den Katalog, muss er nun wieder auf die linke Seite und zwar ganz nach links gehen, um die *Rettung der Agrippina* von Carl Loth (Cat. 111) zu betrachten, für das nächste Bild aber wieder auf die andere Seite gehen, um am äußersten rechten Rand Tintoretts *Verkündigung* (Cat. 112) zu betrachten.

Für Pigage und Mechel war weniger die Benutzung in der Galerie die Richtschnur als vielmehr die Betrachtung der Stiche. Die Abfolge der Nummern repräsentiert die Systematik der Hängung und folgt damit dem ästhetischen Prinzip, das Krahe der Ordnung der Galerie zugrunde legte. Man muss annehmen, dass der Akademiedirektor dem Autor des Kataloges seine Überlegungen übermittelt hat.

Damit ist aber noch nicht alles gesagt. Betrachtet man die Wände im Einzelnen, kann man noch weitere Richtlinien feststellen, die Krahes Hängung bestimmt haben. In die symmetrische Anordnung war eine künstlerische, kennerschaftliche, um nicht zu sagen kunsthistorische Perspektive integriert. Ein Blick auf die Hauptwand der flämischen Schule im ersten Raum würde den heutigen Besucher verwirren. Nicht so sehr der Fülle der Gemälde wegen, sondern die Anordnung würde ihm fremdartig vorkommen. Offenbar hat Krahe keinen Wert darauf gelegt, Themen zusammen zu hängen. Das führt dazu, dass das großformatige Madonnenbild oben durch dramatische und grausame Tierkämpfe gerahmt wird. Darunter befanden sich mythologische Szenen von Gérard Lairesse und ganz unten Bildnisse. Merkwürdig ist auch, dass in der unteren Reihe auf beiden Seiten des Mittelbildes konsequent ein ganzfiguriges Bildnis mit einer dramatischen Tierszene abwechselt.

Die Erklärung für diese Hängung kann dem Katalog entnommen werden. Neben der systematischen Ordnung, möglichst nach *Pendants*, suchte Krahe den Betrachter auf die unterschiedlichen Stile der Maler in der flämischen Schule aufmerksam zu machen (Abb. 3). Er setzte also bewusst gegensätzliche künstlerische Ausdrucksweisen nebeneinander. Nimmt man nur die Mitte der Wand, so stellt das zentrale Bild eine ausgewogene Komposition, *grande et fière*, dar, während die rahmenden Tierszenen oben den *effet terrible* und *feu et force de la composition* zum Ausdruck bringen. Bei Lairesse in der Mitte werden die *beauté de détail* und die *grâce* beobachtet, während der Katalog bei den Bildnissen unten die *vérité de la nature* betont. Krahe hat offenbar in seiner Ordnung der Galerie die malerischen Ausdrucksweisen der flämischen Kunst nebeneinander gestellt, um dem Betrachter durch Vergleich die künstlerische Vielfalt deutlich zu machen. Dieses didaktische Prinzip war sicherlich dazu bestimmt, den Studenten der Düsseldorfer Akademie wie auch den Besuchern zu dienen. Hängung und Katalog ergänzten sich in der Vergegenwärtigung einer „sichtbaren Geschichte der Kunst“, soweit die Düsseldorfer Sammlung dies ermöglichte.

In der Sammlung Johann Wilhelms von der Pfalz befand sich eine relativ große Anzahl von Madonnenbildern. Es ist aufschlussreich, wie Krahe sie auf der großen Wand des Italienssaals anordnete. Auf jeder Seite wurde das Mittelbild von Cignani von jeweils zwei übereinander gehängten Madonnenszenen gerahmt. Rechts hing das berühmte Gemälde aus der Sammlung Cariani von Raphael (Cat. 122), das mit dem ebenso bedeutenden Werk Andrea del Sartos (Cat. 121) verglichen werden konnte. Die beiden als weniger bedeutend eingeschätzten Gemälde von Giulio Procaccini (Cat. 119) und Parmigianino (Cat. 120) wurden, dem Betrachter entfernter, darüber gehängt.

Besonders charakteristisch für Krahes Aufforderung an den Besucher zu vergleichender Betrachtung ist die Hängung im vierten Saal (Abb. 19). Der Passionszyklus von Rembrandt (Cat. 214–219) und der sehr viel umfangreichere von Adriaen van der Werff (Cat. 221–237) wurden übereinander gehängt, um die Unterschiede von malerischer Gestaltung und Feinmalerei vor Augen zu führen.

Laveaux' Katalogtexte bezeugen eine genaue Kenntnis der Prinzipien, mit der die Hängung von Krahe in der Düsseldorfer Gemäldegalerie vorgenommen worden war. Seine Kommentare enthalten zudem oft Hinweise auf die Geschichte der Bilder oder sogar, wie im Fall eines Werkes von Carlo Dolce (Cat. 166), genaue Angaben über Anmerkungen auf der Rückseite.

IX. Ein Werk der Aufklärung

Der Katalog der Düsseldorfer Galerie, herausgegeben im Jahre 1778 von Nicolas de Pigage und Christian von Mechel, bestimmt in wesentlichen Teilen geschrieben von Laveaux, ist nur scheinbar ein leicht verständliches Unternehmen. Die meist betonte Originalität der Abbildung der Wände der Galerie, die dem Leser einen optischen Durchgang durch die Sammlung ermöglicht, kann nur in einem weiteren Zusammenhang richtig verstanden werden. Das Werk war ungewöhnlich vielschichtig und im Grunde ein Kompromiss, oder vielleicht besser: das Ergebnis eines höchst komplexen Planungsprozesses in einer Epoche des Umbruchs.²⁴

Am Anfang stand der Versuch Lambert Krahes, in der Nachfolge des Dresdener Galeriewerks die wichtigsten Gemälde der Galerie in großformatigen Stichen herauszugeben. Diese Absicht scheiterte, da Krahe keine ausreichende finanzielle Unterstützung des Kurfürsten erhielt, er selbst aber nicht in der Lage war, ein solches ökonomisches Unternehmen zu tragen. Er hat diese Absicht allerdings nie aufgegeben und immer wieder mit englischen Partnern eine Realisierung dieser Idee versucht.

Der eigentliche Anstoß zur Realisierung des Kataloges war das fürstliche Repräsentationsbedürfnis, den herrschaftlichen Besitz in einem Stichwerk zu verbreiten, wobei die Galerie nur einen kleinen Teil ausmachen sollte. Da der Katalog das umfangreichste und bedeutendste Ergebnis dieser ehrgeizigen Initiative bleiben sollte, ist der repräsentative, man könnte auch sagen: politische Wille des Auftrags wenn nicht vergessen, so doch in den Hintergrund der Beschäftigung mit diesem Werk geraten. Die kunsthistorische Anleitung, bei der man wie in einem illustrierten Buch die Hängung vor Augen hat, bestimmte die Philosophie dieses Kataloges.

Man kann das Unternehmen von Pigage und Mechel aber nur richtig verstehen, wenn man es in seiner ganzen Vielschichtigkeit rekonstruiert und in dem Kontext der Epoche betrachtet. Aus dem repräsentativen Stichwerk war ein der Erziehung und Bildung gewidmetes Produkt entstanden. Das war keineswegs geplant, sondern ergab sich aus der Geschichte der Herstellung, den Überzeugungen und wirtschaftlichen Ambitionen der Herausgeber, die dem wachsenden Interesse auch bürgerlicher Schichten an der Kunst zu entsprechen suchten. Der Katalog wandte sich nicht mehr nur an den fürstlichen Eigentümer der Sammlung und diejenigen Mitglieder des Adels, die von ihm mit diesem Werk beschenkt werden sollten. Pigage und Mechel folgten ihren eigenen wirtschaftlichen Interessen und druckten das Werk in einer hohen Auflage, weshalb es noch heute in vielen Bibliotheken zu finden ist. Da Carl Theodor die Produktion und das wirtschaftliche Risiko ganz in die Hände der Herausgeber gelegt hatte, suchten sie nach einer Form, die eine breitere Käuferschicht finden konnte. Dem entsprachen die Reduktion des Aufwands und der Verzicht auf eine zu repräsentative Ausstattung. Sie orientierten das Werk in einem pädagogischen Sinn zum Nutzen eines weiteren Leserkreises, dem der Zugang zum Verständnis der Kunst ermöglicht werden sollte. In diesem Sinne ist die *Galerie électorale de Dusseldorff ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux*, herausgegeben von Pigage und Mechel, im Textteil verfasst von Laveaux, ein Unternehmen der Aufklärung.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts können an verschiedenen Orten Initiativen beobachtet werden, die fürstlichen Sammlungen neu zu präsentieren. Diese Bemühungen wurden allerdings durch den 7-jährigen Krieg unterbrochen. In den 1760er Jahren waren die

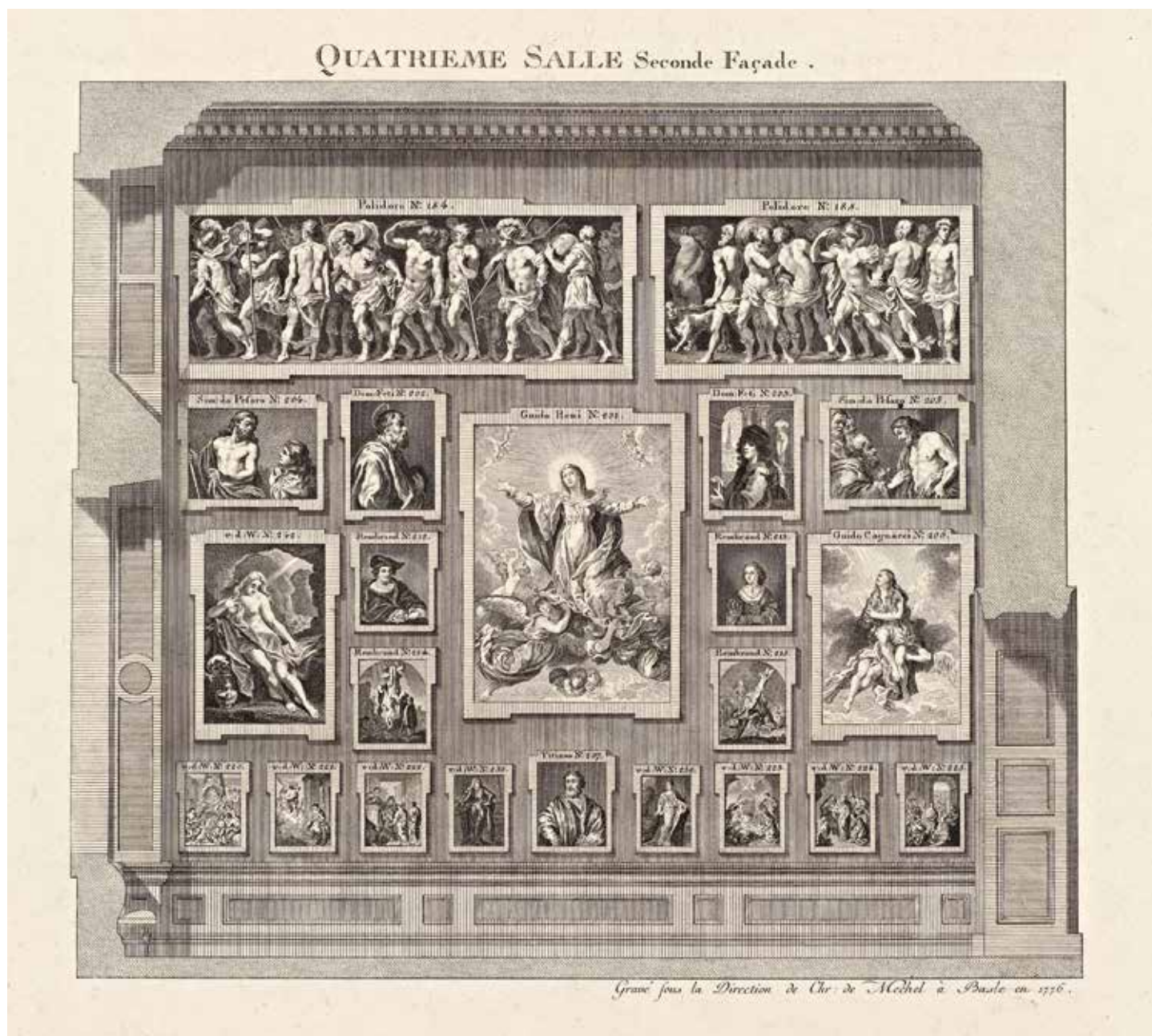


Abb. 19

Vierter Saal, zweite Fassade der Düsseldorfer Galerie. Probedruck für Nicolas de Pigage und Christian von Mechel, *La galerie électorale de Dusseldorff . . .* (Basel 1778), Taf. 16.
Los Angeles, Getty Research Institute

neuernannten Galeriedirektoren in den wichtigsten Kunstzentren mit der Frage konfrontiert, wie den Sammlungen eine neue und moderne Form gegeben werden kann. In Dresden wurde 1764 Carl Heinrich von Heineken (1707–1791) von Christian Ludwig von Hagedorn (1712–1780) abgelöst, und in Florenz gestaltete Luigi Lanzi (1732–1810) seit 1775 die Uffizien um. In allen diesen Orten setzte sich ein neues Paradigma durch. Die Gemälde wurden nach Schulen und innerhalb dieser Kategorie, wenn es das ästhetische Prinzip der Symmetrie erlaubte, chronologisch geordnet. Natürlich konnte diese Methode nicht an allen Orten auf die gleiche Weise durchgeführt werden. Nicht alle Fürsten verfügten über so umfangreiche Kollektionen wie Dresden und Wien. Aber die Tradition, Sammlungen nach ästhetischen Prinzipien aufzuhängen, wobei meist Maler mit der Ordnung beauftragt waren, wurde in eine neue Richtung gelenkt. Fachleute, die sowohl Kenntnisse der Malerei wie auch der Kunstgeschichte aufwiesen, bestimmten nun die Ordnung und die Funktion der Galerien. Sie sollten nicht mehr allein der fürstlichen Repräsentation oder als Vorbildsammlung für Maler, sondern der allgemeinen Bildung und damit einem weiteren Kreis als dem Hof dienen.

Die Galerien in Dresden und Düsseldorf wurden in diesem Sinne neu gestaltet und beeinflussten die umfangreichste Bildergalerie, die des österreichischen Kaisers in Wien. Es war Christian von Mechel, der sich durch den Düsseldorfer Katalog einen Namen gemacht hatte, der 1778 den Auftrag erhielt, den Umzug der Gemälde aus der Stallburg in das Obere Belvedere durchzuführen. Die dort von ihm vorgenommene konsequente Aufteilung nach Schulen setzte die in Düsseldorf und Dresden begonnene, aber noch nicht vollständig durchgeführte Ordnung fort. Wien führte zum ersten Mal die „sichtbare Geschichte der Kunst“ durch, wie es Mechel im Vorwort seines Kataloges zum Ausdruck brachte.²⁵

Dieser modernen Neuordnung lag die Auffassung zugrunde, die Galerie müsse eine neue Funktion erhalten. Aus dem fürstlich-repräsentativen Rahmen herausgenommen, sollte die Kunst eine pädagogische Aufgabe erfüllen. Ihre ästhetische Wahrnehmung und die Kenntnis ihrer historischen Entwicklung wurden miteinander verbunden. Auf diese Weise repräsentierten die Galerien die „sichtbare Geschichte der Kunst“ und wurden zu Lehrgebäuden der entstehenden Disziplin Kunstgeschichte.

Pigages, Mechels und Laveaux' Katalog der Düsseldorfer Galerie kann aber noch in einem weiteren Zusammenhang betrachtet werden. Wie ich am Anfang bemerkte, förderte die Anschauung der neugeordneten Galerien die Entstehung des Faches Kunstgeschichte. Oder, um es anders zu sagen, die entstehende Disziplin entfaltete die Grundlagen zu einer Neuordnung der Galerien und letztlich zur Entstehung des öffentlichen Kunstmuseums.

Der Düsseldorfer Katalog sollte auch noch in einem anderen Zusammenhang betrachtet werden. Ingrid Vermeulen hat in ihrem Buch *Picturing Art History, The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century* jüngst auf die Bedeutung der Geschichte der Illustrationen kunsthistorischer Literatur im 18. Jahrhundert verwiesen. Der Düsseldorfer Katalog repräsentierte einen entscheidenden Schritt in dieser Entwicklung. Die Stiche konnten als Veranschaulichung einzelner Schulen der Malereigeschichte angesehen werden, die im Text ihre genaue Erläuterung fanden. Noch stellten die Stiche jedoch Wiedergaben der Wände einer Galerie dar. Kaum eine Generation später vergegenwärtigten die Stiche in J.-B. Séroux d'Agincourts *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe*, Paris 1810–1823, die Entwicklung der Stilgeschichte von einer Epoche zu einer anderen. Damit hatte sich das Fach über die Ordnung nach Schulen im Museum als Disziplin etabliert, künstlerische Zusammenhänge über Epochen, Nationen und Räume hinweg als Thema der Forschung deuten zu können.

- 1 Kornelia Möhlig, *Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1658–1716) in Düsseldorf*, Köln 1993; Susan Tipton, *La passion mia per la pittura: Die Sammlungen des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1658–1716) in Düsseldorf im Spiegel seiner Korrespondenz*, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Serie, 57, 2006, S. 71–332; Sabine Koch, *Die Düsseldorfer Gemäldegalerie*, in: *Tempel der Kunst: Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland, 1701–1815*, hg. von Bénédicte Savoy, Mainz 2006, S. 87–115; Reinhold Baumstark, *Vergil und die erste öffentliche Gemäldegalerie in Deutschland*, in: *Denken in Bildern: 31 Positionen aus Kunst, Museum und Wissenschaft*, Berlin 2008, S. 8–15; Reinhold Baumstark, *Souverän gewünscht und formvollendet erhalten*, in: *La galerie électorale de Düsseldorf: Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf*, hg. von Christian von Mechel, Basel 1778, Neuauflage München 2009, S. 7–27; Reinhold Baumstark (Hg.), *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, 2 Bde., München 2009; Gustav Prümm, *Ein „Gewinn fürs ganze Leben“: Die Düsseldorfer Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz*, Norderstedt 2009.
- 2 Barbara Gachtgens, *Adriaen van der Werff, 1659–1722*, München 1987.
- 3 Joshua Reynolds, *A Journey to Flanders and Holland, London 1781*, hg. von Harry Mount, Cambridge 1996, S. 112–136.
- 4 Gerhard Joseph Karsch, *Ausführliche und gründliche Specification derer vortrefflichen und unschaetzbaren Gemälden, welche in der Galerie der Churfuerstl. Residenz zu Duesseldorf in grosser Menge anzutreffen seynd*, Düsseldorf 1719; Gerhard Joseph Karsch, *Detail des Peintures du Cabinet Electoral de Dusseldorf*, ca. 1719.
- 5 Alfred Wieczorek/Hansjörg Probst/Wieland Koenig (Hgg.), *Lebenslust und Frömmigkeit: Kurfürst Carl Theodor (1724–1790) zwischen Barock und Aufklärung*, 2 Bde., Handbuch und Ausst.-Kat. Mannheim, Reiss-Museum, Regensburg 1999.
- 6 François-Louis Colins, *Catalogue des tableaux qui se trouvent dans les galleries du Palais de S.A.S.E. Palatine, a Dusseldorf*, ca. 1755. Über Colins' Tätigkeit sind wir im Einzelnen nicht orientiert. Keine glückliche Entscheidung war, Raphaels Canigiani-Madonna zu überarbeiten und die Engel, die sich in den Ecken befinden, abzureiben und zu übermalen; siehe Hubertus von Sonnenburg, *Raphael in der Alten Pinakothek*, München 1983, S. 13. Für weiteres über Colins, siehe Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, New York 1994, S. 26; François-Louis Colins, *Lettre a l'auteur du Mercure*, in: *Mercur de France*, 2, April 1756, S. 170–174.
- 7 Krahe, Schüler von Pierre Subleyras (1699–1749) und Marco Benefial (1684–1764) in Rom, war erst kürzlich nach längerem Italienaufenthalt in den Norden zurückgekehrt. Er hatte seit einigen Jahren Ankäufe von Stichwerken für den Kurfürsten in Rom getätigt und beim Aufbau eines Kupferstich- und Zeichnungskabinetts geholfen; siehe Wolfgang Wegner, *Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz als Kunstsammler: zur Entstehung und Gründungsgeschichte des Mannheimer Kupferstich- und Zeichnungskabinetts*, Mannheim 1960.
- 8 Astrid Bähr, *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800). Von der Darstellung herrschaftlicher Gemälde-sammlungen zum populären Bildband (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 178)*, Hildesheim 2009, S. 301.
- 9 Christian von Mechel/Nicolas de Pigage (Hgg.), *La galerie électorale de Dusseldorf ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux*, 2 Bde., Basel 1778.
- 10 Heidrun Rosenberg, *...mindeste Connexion nicht habend... 'Zu den Galeriepublikationsprojekten von Wilhelm Lambert Krahe und Nicolas de Pigage*, in: *Nicolas de Pigage, 1723–1796: Architekt des Kurfürsten Carl Theodor*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1996, S. 120–123; Bähr 2009 (Anm. 8), S. 289–310.
- 11 *Nicolas de Pigage, 1723–1796: Architekt des Kurfürsten Carl Theodor*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1996.
- 12 Lukas Heinrich Wüthrich, *Das Oeuvre des Kupferstechers Christian von Mechel. Vollständiges Verzeichnis der von ihm geschaffenen und verlegten graphischen Arbeiten*, 2 Bde., Basel 1959.
- 13 Wüthrich 1959 (Anm. 12), Bd. 2, S. 191–195.
- 14 Wüthrich 1959 (Anm. 12), Bd. 1, 122–124.
- 15 Man könnte auf den Gedanken kommen, dass die Wandzeichnungen bereits einige Jahre früher entstanden sind und von Krahe für die Neuhängung der Galerie nach 1763 benutzt wurden. Für diese Vermutung könnten die eingeklebten Zeichnungen der Gemälde sprechen. Gegen diese Überlegung kann jedoch die Unterschrift unter den Zeichnungen aufgeführt werden, in der es heißt, dass die Zeichnungen nach den Wänden in situ ausgeführt wurden: „Josephus Erb deliniavit [sic], Ex originali pinctura [sic] in hanc formam redege[runt]“: Brulliot et Metellus“.
- 16 Wüthrich 1959 (Anm. 12), Bd. 1, S. 127; Koch 2006 (Anm. 1), S. 105–107; Bähr 2009 (Anm. 8), S. 324–327.
- 17 Bähr 2009 (Anm. 8), S. 150–66, 318.
- 18 Tobias Locker, *Die Bildergalerie von Sanssouci bei Potsdam*, in: *Tempel der Kunst: Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland, 1701–1815*, hg. von Bénédicte Savoy, Mainz 2006, S. 231–234; Bähr 2009 (Anm. 8), S. 327; Claudia Sommer (Red.), *Die Bildergalerie in Sansouci: Bauwerk, Sammlung, und Restaurierung*, Festschrift zur Wiedereröffnung 1996, Mailand 1996.
- 19 Georg Christoph Hamberger/Johann Georg Meusel, *Das gelehrte Teutschland; oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller*, Lemgo 1797, 5:103. Nur Wüthrich gibt Laveaux als Autor an. Wüthrich 1959 (Anm. 12), Bd. 1, S. 117, 125.
- 20 Jean-Victor Frédou de la Bretonnière, *Observations raisonnées sur l'art de la peinture appliquées, sur les tableaux de la galerie électorale de Dusseldorf suivies de quelques remarques, aussi instructives qu'agréables aux amateurs des beaux arts*, Düsseldorf 1776.
- 21 Frédou de la Bretonnière 1776 (Anm. 20), S. 49.
- 22 Mechel/Pigage 1778 (Anm. 9), Bd. 1, S. 43. Vgl. zu Bildbeschreibungen im 18. Jahrhundert die umfassende Darstellung von Oliver Kase, *Mit den Worten sehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert*, Petersberg 2010.
- 23 Katharina Pilz, *Die Gemäldegalerie in Dresden unter Berücksichtigung der Mengs'schen Abgussammlung*, in: *Tempel der Kunst: Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland, 1701–1815*, hg. von Bénédicte Savoy, Mainz 2006, S. 157–159.
- 24 Bähr 2009 (Anm. 8), S. 327.
- 25 Christian von Mechel, *Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien*, Wien 1783, S. xvi. Siehe Debora J. Meijers, *Kunst als Natur, Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780* (Schriften des Kunsthistorischen Museums 2), Wien 1995.



Marco Lastris *L'Etruria pittrice* und eine „sichtbare Geschichte der Kunst“

Abb. 1
Madonna di Giov. Cimabue,
in: Marco Lastris, *L'Etruria
pittrice*, Bd. I, 1791,
Tav. VIII., Detail

I.
„Se però l'istoria venga al soccorso dell'oculare ispezione, gli Edifizi diventan, per dir così, loquaci, e ci rammentano insieme la magnificenza, e qualche volta la modestia de' nostri Maggiori, il loro vario gusto nelle belle arti, le usanze, i costumi, finalmente il carattere della Nazione, secondo le diverse epoche della medesima.“¹

Mit diesem Satz leitete der Florentiner Forscher und Autor Marco Lastris sein erstes Werk zur Florentiner Kunst- und Kulturgeschichte ein, den *Osservatore Fiorentino sugli edifizii della sua patria per servire alla storia della medesima*. Das dreibändige Werk erschien zwischen 1776 und 1778. Zwischen den begrifflichen Polen von „istoria“ und „oculare ispezione“ entwickelte Lastris darin eine Florentiner Kulturgeschichte, in der die Bauten, Straßen und Plätze der Stadt als soziale Handlungsorte beschrieben wurden.

In den folgenden Jahren wechselte Lastris nicht nur den Gegenstand seiner Untersuchungen, sondern verschob auch das Konzept von „istoria“ und „oculare ispezione“. Anonym veröffentlichte er fünfzehn Jahre später ein zweibändiges Werk unter dem gleichermaßen präzisen wie umständlichen Titel: *L'Etruria pittrice ovvero Storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X. fino al presente*. Es handelte sich dabei um einen der ambitioniertesten Versuche, eine „sichtbare Kunstgeschichte“ zu konzipieren. Eindeutig dominiert das Bild, wenn man die großformatigen Bände aufschlägt. Toskanische Malereigeschichte wird hier visuell entfaltet, indem dem Betrachter des Buches Beispiele aus neun Jahrhunderten im ganzseitigen Stich präsentiert werden. Die „istoria“ der toskanischen Malerei sollte sich also beim Umschlagen der Seiten aus der „oculare ispezione“ der Werke selbst optisch zusammensetzen. Die beigefügten Texte waren diesem Zugang gegenüber von untergeordneter Bedeutung. Vielmehr übernahmen hier 120 großformatige Reproduktionsgraphiken die Funktion, eine kunsthistorische Abfolge im Sinne der „einen Geschichte“ der „einen Kunst“ evident erscheinen zu lassen. Erst bei näherer Betrachtung wird deutlich, in welche Richtung Lastris seine visuelle Argumentation entfaltete. Mit dem Mittel der optischen Evidenz bezog er nämlich gleichermaßen Stellung in der aktuellen Debatte um die Neuordnung von Gemäldegalerien wie zu einer Grundsatzkontroverse, die die kunsthistorische Forschung seit mehr als einem Jahrhundert entzweite.²

Mehr noch: Lastris trat mit seiner Malereigeschichte in Bildern in einen konkurrierenden Dialog mit dem Museum ein. In den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts waren die Florentiner Uffizien grundlegend neu geordnet worden, indem die Rüstkammer und die naturhistorischen Bestände ausgegliedert und die Sammlung als Kunstmuseum für Malerei und Plastik neu aufgestellt worden war. Unter der Leitung von Giuseppe Pelli Bencivenni, dem Luigi Lanzi als Assistent an die Seite gestellt worden war, hatte die Neuordnung zwar die



Abb. 2
Sebastiano Resta, Galleria Portatile,
Titelblatt, 1706

„Kunst“ vom Kunsthandwerk und der Naturkunde getrennt, nicht aber – wie etwa zeitgleich in Wien – eine konsequente Systematisierung der Malerei nach Schulen erstellt. Dieses Desiderat suchte Marco Lastris mit seiner Toskanischen Malereigeschichte zu kompensieren, der er die Form eines „Papiermuseums“ gab.

Der Begriff des Papiermuseums geht bekanntlich auf Cassiano dal Pozzo und seine umfangreiche Sammlung von Zeichnungen und Druckgraphiken zurück, der er den Namen „Museo cartaceo“ gegeben hatte. Die gewaltige Sammlung, die Cassiano dal Pozzo und sein Bruder über Jahrzehnte hinweg angelegt hatten, sollte Kultur und Natur gleichermaßen in enzyklopädischer Breite dokumentieren. Hier wurden die Werke von Natur und Kultur in allen ihren Erscheinungsformen wie in einem Museum gesammelt, gesichtet, systematisiert und der Gelehrtenrepublik zur weiteren Forschung zugänglich gemacht. Die römische Sammlung wurde intensiv konsultiert – zu den Besuchern zählte u.a. Johann Joachim Winckelmann – und diente als Vorbild für eine ganze Reihe späterer Papiermuseen und portatiler Galerien.

Zu den wenigen erhaltenen Beispielen einer Galerie in Papierform gehört die *Galleria portatile* des Sebastiano Resta.³ Die exzellente Sammlung von italienischen Zeichnungen gehört heute zu den Schätzen der Biblioteca Ambrosiana in Mailand. Hervorragende Bedeutung besitzt sie aber auch für die Geschichte des Schulmodells; Genevieve Warwick hat dies überzeugend herausgearbeitet. Restas Papiermuseum zeigt, wie bereits um 1700 die kunsthistorische Ordnung nach Schulen und Chronologie visuell erprobt wurde. Die *Galleria portatile*, die Sebastiano Resta 1706 zusammengestellt und wahrscheinlich Giberto Borromeo geschickt hatte, weist auf dem Titelblatt programmatisch auf die Ordnung hin. (Abb. 2) Die 252 Zeichnungen sollten die vier großen italienischen Schulen der Malerei präsentieren: die Florentinische, Römische, Venezianische und die Lombardische Schule und damit zugleich die Verdienste der Carracci vor Augen führen. Mit dieser Form der

Materialordnung legte Sebastiano Resta bewusst ein Gegenmodell zu Vasaris *Libro dei disegni* vor. Und ebenso programmatisch war der Bezug zum Museum, den er mit der goldgerahmten Zeichnung über dem Titel deutlich machte. Sie zeigt die Wand einer Gemäldegalerie mit einem großen Portal im Zentrum und Stichkappenfenstern zur Beleuchtung. Auf den Wandflächen sind dicht neben- und übereinander Gemälde unterschiedlicher Größe erkennbar. Die *Galleria portatile* sollte also als Museum im Kleinen fungieren, eine Betrachtung wie in einer Galerie ermöglichen und Material für das kennerschaftliche und kunsthistorische Studium der Künstler bereit stellen. Zugleich führte sie aber auch anhand der Zeichnungen vor, dass eine Ordnung nach Schulen als adäquate Hängung für eine Gemäldegalerie denkbar war.

Die Montage der Blätter in portatilen Galerien wiederum lässt sich auf einer Zeichnung von Carlo Marratta erkennen, die seinen Freund Sebastiano Resta beim Umblättern eines seiner Alben zeigt. Hier sehen wir den Kenner und Sammler, wie er sein „Musée imaginaire“ besucht und die Werke einer „oculare ispezione“ unterzieht. Restas sichtbare Systematisierung von Malereigeschichte nach Schulen wurde an zwei Orten weiterentwickelt: an den Wänden von dreidimensionalen Galerien und in denjenigen Kunstbüchern, die nicht einen Text illustrierten, sondern die eine visuelle Argumentation entfalteten.

II.

An diese Tradition schloss Marco Lastris an, als er im Buch und mit Hilfe von Reproduktionsgraphiken die Schule der Toskanischen Malerei bildlich rekonstruierte. So gab er seinem Leser eine Gebrauchsanweisung für *L'Etruria pittrice* an die Hand, die keinen Zweifel am Primat des Bildes aufkommen lässt. Mir ist kein zweites Beispiel in der Geschichte der Kunstgeschichte des italienischen Settecento bekannt, das in dieser Eindeutigkeit auf die Macht des Bildes setzt. Mehr noch: Lastris spielte in seiner Einleitung unmissverständlich das Bild gegen das Wort aus, das Sehen und die Sichtbarkeit gegen das Schreiben und Lesen:

„Nessuno vorrà dubitare, che la storia delle Belle Arti la più certa si tragga più agevolmente dai monumenti delle medesime, che dalle penne degli scrittori. Quindi volendo noi dare un'idea delle vicende della Pittura in Toscana, lungi da ogni sospetto di parzialità, ci è sembrato non poter esservi miglior mezzo di quello, di prender per base le Opere stesse de' Maestri più celebri, e nella maniera la sola possibile, per via di disegno, d'incisione, e di stampa, porle sotto gli occhi degli intendenti. Così viene giusta a farsi conoscer l'arte per se stessa, e senza incantesimo effimero delle parole, naturalmente in quel grado di merito che le conviene.“⁴

Zunächst erscheint es erkenntnistheoretisch fast naiv, wie Lastris hier gegen einen angeblich täuschenden Wortzauber polemisiert und den narrativ verfahrenen Autoren zwar indirekt, aber trotzdem unmissverständlich unterstellt, dass sie keine zuverlässige Darstellung der Kunstgeschichte ermöglichen könnten. Entsprechend überpointiert wirkt der Appell, für die sichere kunsthistorische Erkenntnis Zuflucht in der unmittelbaren Evidenz der Werke zu suchen. Flankierend dazu trat Lastris selbst als Verfasser soweit in den Hintergrund, dass sein Name nicht auf dem Titelblatt von *L'Etruria pittrice* erschien, sondern lediglich am Ende der knappen Einleitung auftauchte. Die äußerste Zurücknahme seiner Person diente offensichtlich dazu, von vornherein „ogni sospetto di parzialità“, wie er es selbst formuliert hatte, entgegenzutreten. Unter dem hohen Anspruch der Unparteilichkeit, die einen zentralen Ausweis der zeitgenössischen Wissenschaft bildete, trat er an, die „storia delle Belle Arti“ selbst hier ohne subjektiven Anteil und ohne die manipulierende Hand des Autors auftreten zu lassen.

Die beiden Bände von *L'Etruria pittrice* enthalten jeweils 60 großformatige Reproduktionsstiche, die durchgehend nummeriert und mit einer Bildunterschrift versehen die gesamte Buchseite füllen. Die Textangaben benennen den Titel des Werks, den Künstler, teilweise auch die Technik sowie den Ort, an dem sich das Gemälde respektive die Wandmalerei befand. Hinzu kamen die Maße der Werke und die Namen der Zeichner und Stecher. (Abb. 3) Mit diesen Angaben hielt Lastris den Standard ein, den Pierre-Jean Mariette und Pierre Crozat in ihrem *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France* von 1729 und 1742 eingeführt hatten und der europaweit für Galerieswerke verbindlich geworden war. Im Gegensatz zu diesen sammlungsbezogenen Werken beschränkte sich Lastris jedoch nicht auf die Präsentation von Gemälden, die Mariette und Crozat noch durch eine reiche Anzahl von Zeichnungen ergänzt hatten. Die Gattung definierte er vielmehr im Anschluss an die kunsttheoretische und historiographische Tradition seit Alberti und Vasari, indem er die Wandmalerei einbezog, während er die Zeichnung daraus ausschloss. Auf der anderen Seite erweiterte er den klassischen Kanon um einen punktuellen Rückgriff auf die Buchmalerei.⁵



Abb. 3

Giuditta che uccide Oloferne. Quadro d'Artemisia Gentileschi, in: Marco Lastris, *L'Etruria pittrice*, Bd. II, 1795, Tav. LXXXIV

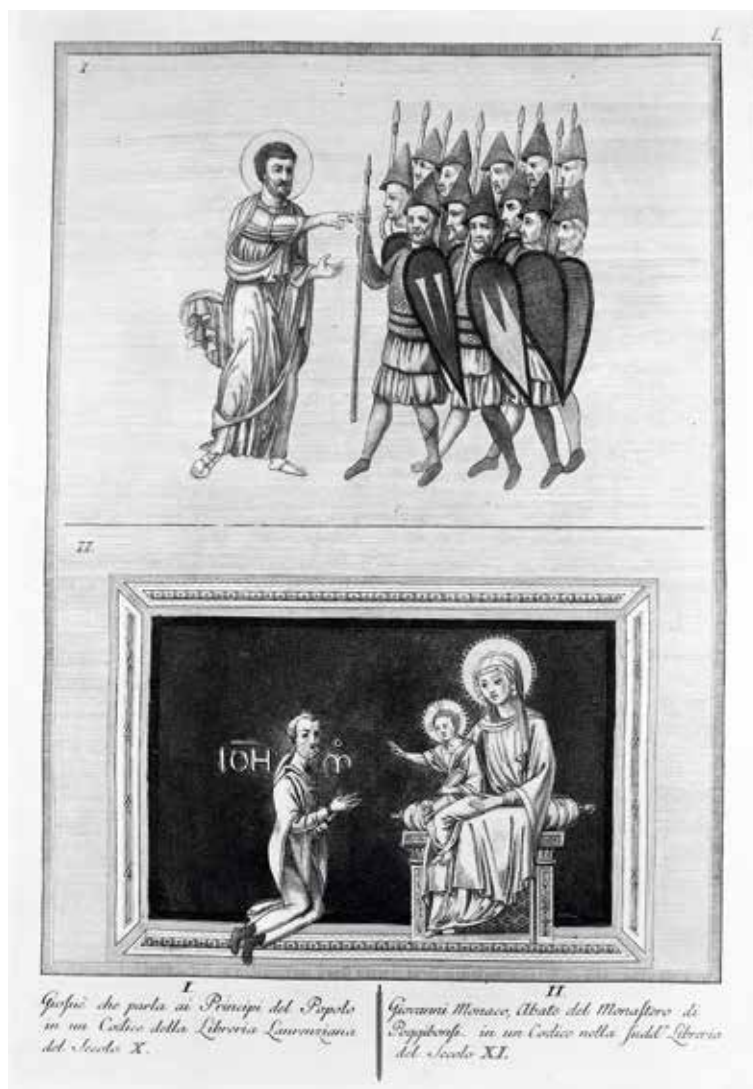


Abb. 4

I. Giosuè che parla ai Principi del Popolo in un Codice della Libreria Laurenziana del Secolo X, in: Marco Lastris, L'Etruria pittrice, Bd. I, 1791, Tav. I

Erzählung einer zyklischen Verlaufsform irrelevant. Zugleich nivellierten die Reproduktionen die Differenzen der Bildgattungen: Die Verschiedenartigkeiten in Größe, Technik, Oberflächenbeschaffenheit und Farbigkeit verschwanden im weitgehend einheitlichen Format und in der Reduktion der Farbkompositionen auf die Graustufen der Punkte, Linien und Flächen. Darüber hinaus verstärkte der Abbildungsmodus die technisch bedingte Vereinheitlichung. Alle Reproduktionen sind in das rechteckige Format gebracht, das in den meisten Fällen zumindest durch eine dünne Linie, häufiger jedoch durch einen Mehrfachkontur in unterschiedlicher Linienstärke rahmenartig begrenzt wird. Im Fall der *Madonna Rucellai* von Duccio, die Lastris für ein Werk von Giovanni Cimabue hielt, wurde dem giebelförmigen Abschluss des Tafelbilds in der Reproduktion eine nochmals umschriebene längsschraffierte Fläche derart hinterlegt, dass der Betrachter den Eindruck erhält, das Gemälde und dieser Hintergrund befänden sich in einer gemeinsamen Rahmung. (Abb. 5 und 6) Die oberste Spitze des abgeflachten Giebels ist sogar abgeschnitten und scheint hinter dem Rahmen zu verschwinden. Dies erstaunt angesichts der erkennbaren Bemühung um Detailgenauigkeit, die von den überlängten Fingern der Madonna bis in den Faltenwurf reicht. Im Fall der *Maestà* von Guido da Siena aus San Domenico in Siena

Für die Konzeption einer Malereigeschichte war der Schritt, Miniaturmalerei gleichwertig zusammen mit den Gemälden und den Wandmalereien zu präsentieren und sogar die Bildgeschichte der Malerei mit einer Doppelpäsentation von zwei Reproduktionen aus illuminierten Handschriften einzuleiten, ein Novum. (Abb. 4) Die einzige Parallele dazu lässt sich in Séroux d'Agincourts *Histoire de l'Art par les monuments* finden, die allerdings erst 1810–1823 veröffentlicht wurde, obwohl Séroux d'Agincourt schon 1778/79 mit der Materialsammlung dafür begonnen hatte. Zweifellos hinterlässt Lastris großformatige Präsentation der beiden Beispiele mittelalterlicher Buchmalerei einen ungleich stärkeren Eindruck beim Betrachter als die Exemplare, die kleinformatig und auf die Umrisslinien reduziert auf den übervollen Seiten der *Histoire de l'Art* erschienen. Sie bildeten den Auftakt zu einer Geschichte, die knapp neun Jahrhunderte umfassen und in einer kontinuierlichen Folge dem Betrachter vor Augen stehen sollte. Auch darin lag eine Abweichung von der bisherigen Tradition, in der mittelalterliche und neuzeitliche Kunstgeschichte stets in der historiographischen Darstellung auseinandergefallen waren.⁶

Vasari hatte das Mittelalter als Dekadenzperiode in das Proömium seiner Viten ausgelagert und damit zugleich die prinzipielle Schwierigkeit umgangen, die das System der Viten für eine weitgehend anonyme Überlieferung darstellt. Diese Schwierigkeit konnte auch nicht von seinen späteren Kritikern überwunden werden, die verstärktes Gewicht auf die Mittelalterforschung legten, um Vasari in seinen Grundthesen vom Absterben der italienischen Kunst im Mittelalter und vom Florentiner Primat in der *rinascita* zu widerlegen. Lastris Bildgeschichte hob dieses Problem auf dem Weg der optischen Angleichung weitgehend auf.

Für die bildliche Repräsentation von einzelnen Werken

waren die Unterschiede zwischen dem Vitenmodell und der



Abb. 5

Duccio di Buonisegna, Madonna Rucellai,
Tempera auf Holz, Auftrag 1285.
Florenz, Galleria degli Uffizi

Abb. 6

Madonna di Giov. Cimabue, in: Marco Lastris,
L'Etruria pittrice, Bd. I, 1791, Tav. VIII



Abb. 7

Guido da Siena, Maestà, Tempera auf Holz,
Siena, San Domenico

Abb. 8

Madonna di Guido da Siena, in: Marco Lastris,
L'Etruria pittrice, Bd. I, 1791, Tav. III



forderte die Einpassung ins Rechteck den gänzlichen Verzicht auf den krönenden Dreiecksgiebel. (Abb. 7 und 8) Darüber hinaus wurde die Gruppe der Madonna mit Kind auf einer ähnlich neutralen Fläche platziert wie die *Madonna Rucellai*. In diesem Fall sind die Engel in den Zwickeln jenseits der bildinternen Dreipassleiste zugunsten einer nun querschraffierten Fläche weggelassen. Darüber hinaus erscheint die gesamte Komposition gestaucht und in die Breite gedehnt.

Besonders drastisch waren die Manipulationen auf der siebten Tafel. (Abb. 9) Hier erscheint ein veritabler Bilderrahmen als Grund, vor den der Ausschnitt eines Freskos wie ein Vorhang vorgeblendet wirkt. Der Ausschnitt aus der Wand wirft sogar rechts einen Schatten auf die dunkelgraue Fläche, die der Rahmen umschließt, während der Rahmen selbst durch Kerben beschädigt und folglich alt erscheint. Unübersehbar ist an diesem Beispiel, wie es gerade die mittelalterlichen Werke waren, die in der Reproduktion optisch an das Erscheinungsbild neuzeitlicher Gemälde angepasst wurden. Diese Form der Reproduktion nahm den Werken ein Stück ihrer Fremdheit und wirkte offenbar als ästhetische Brücke in das ‚barbarische‘ Zeitalter hinein.

Noch wichtiger war dieser Effekt aber, um die Einheit der Gattung und die Einheit ihrer „istoria“ herzustellen. Der optische Zusammenschluss der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Werke zu einer zusammenhängenden Malereigeschichte funktionierte bei Lastris dadurch, dass das Buch als Gemädegalerie zum Umblättern wahrgenommen werden konnte. Die Reproduktionen dekontextualisierten die Werke, indem sie einzelne Motive aus dem Zusammenhang einer Wandausstattung oder eines Manuskripts herausnahmen und sie wie ein Gemälde rahmten. Sie manipulierten sie in Anlage, Komposition und Proportion, ließen Bildelemente weg und stellten andere frei. Damit ebneten sie einer Form der „oculare ispezione“ den Weg, die sich wie der Blick des Kenners auf Einzelformen konzentrierte. Oder genauer gesagt: Lastris lieferte mit den manipulierten Reproduktionen das Material, um die kennerschaftliche Expertise von der Malerei seit der Renaissance auf die mittelalterlichen Werke zu übertragen.

III.

Die Werke des Mittelalters und der Protorenaissance besaßen für Lastris eine herausragende Bedeutung für die Konzeption einer Florentiner Malereigeschichte. Mit *L'Etruria pittrice* wollte er nämlich den entscheidenden Beitrag leisten, um die wohl längste Kontroverse in der Geschichte der Kunstgeschichte zum Abschluss zu bringen. Dabei ging es um nichts Geringeres als um die Frage, wann und vor allem wo die epochale Wende der „rinascita“ stattgefunden hatte. Von größtem Interesse war hierbei in der gesamten Debatte der erste Umschlagpunkt am Übergang von der „maniera greca“ in eine wiederbelebte „maniera latina“. Natürlich stand damit das Geschichtsbild Vasaris zur Diskussion, der diesen Umschlagpunkt im Übergang vom byzantinisch geprägten Cimabue zur erwachten „latinità“ von Giotto verortet und damit Florenz zur Wiege der Renaissance erklärt hatte. (Abb. 10)

Eine umfassende Kritik an Vasaris kunsthistorischem Konzept, an den zentralen Thesen und an den methodischen Grundlagen, hatte zuerst Giulio Mancini um 1620 formuliert. Die beiden Manuskripte, der *Discorso* und die *Considerazioni sulla pittura*, verbreiteten sich durch Abschriften über Italien und entfalteten eine enorme Wirkung. Der gebürtige Sienser Mancini, der später an den päpstlichen Hof gelangt war, griff mit besonderer Schärfe die Thesen vom Absterben der italienischen Kunst im Mittelalter und vom Florentiner Primat in der *rinascita* an. Vor allem ging er nicht von radikalen Brüchen im Verlauf der Geschichte aus, die punktuell zu einem präzise fixierbaren Zeitpunkt an nur einem Ort stattgefunden haben sollten. Dagegen favorisierte er das Prinzip einer kunsthistorischen Kontinuität und einer schrittweisen Transformation, die sich in einem langsamen Formenwandel vollzogen haben sollte. Dies betraf für ihn sowohl die Wende von der klas-



Abb. 9

Ritratto di San Francesco d'Assisi di Margheritone, in: Marco Lastris, *L'Etruria pittrice*, Bd. I, 1791, Tav. VII



Abb. 10
Deposizione di Maria Vergine.
Quadro di Giotto,
in: Marco Lastris, L'Etruria pittrice,
Bd. I, 1791, Tav. IX

sischen Antike zum Mittelalter als auch den Übergang vom Mittelalter zur Kunst der Renaissance. So glaubte Mancini schon kurz nach der Jahrtausendwende beobachten zu können, wie sich in Rom, Siena, Modena und Florenz langsam lokale Schulen der Malerei ausgebildet hätten, die dann etwa zeitgleich um 1250 die Wendung in eine neue Formensprache vollzogen haben sollten.⁷

Mancinis Gegenbild hatte weitreichende Folgen. Sein Entwurf unterstützte nachdrücklich die „Entdeckung des Mittelalters“ im 17. Jahrhundert und regte eine ganze Reihe von Lokalforschern dazu an, sich dem mittelalterlichen Erbe an ihrem jeweiligen Heimatort zuzuwenden. Zu den Folgen gehörten aber auch die anti-vasarianischen Polemiken und die entsprechenden Antworten aus Florenz. Die Auseinandersetzungen spitzten sich in den Jahren um 1680 zu regelrechten Parteikämpfen zu. Carlo Cesare Malvasia unterzog zuerst Vasari und die Vasari-Tradition in seinem Buch *Felsina Pittrice* (1678) einer vernichtenden Kritik, um in seinem nachfolgenden Werk *Le Pitture di Bologna* (1686) eine kunsthistorische Forschung nach dem Vorbild der experimentellen Naturwissenschaften zu fordern. Sein Kontrahent Filippo Baldinucci setzte dagegen zu einer Erneuerung von Vasaris Modell auf der Grundlage der neuesten Theorien und Methoden der historischen Forschung an. An dieser Stelle knüpfte Lastris an, nachdem mehr als hundert Jahre später die zentralen Fragen nach Ort und Zeit der *rinascita* und dem Primat der Schulen immer noch nicht geklärt worden waren. In der Sache vertrat er die Position von Vasari und Baldinucci, während er

mit dem Begriff der „oculare ispezione“ auf das Konzept von Malvasia zurückgriff. Emphatisch hatte Malvasia nämlich gefordert, das Urteil der Kunstgeschichte allein auf den optischen Befund zu stützen:

„A me basterà il solo guidarvi ove possiate rendervene capace colla semplice oculare ispezione.“⁸

Der Begriff der „oculare ispezione“ hat sich zunächst in der Kunstliteratur nach Malvasia nicht durchsetzen können, obwohl der Appell zu einer verstärkten Autopsie in der Sache Resonanz fand. Malvasia hatte den Begriff eng auf das Vorbild der Naturwissenschaften, ihre experimentellen Verfahren und optischen Befunderhebungen bezogen, indem er auf die Praktiken in Florenz und London und damit wohl auf die Galilei-Schule und die Royal Academy verwies. Er selbst hatte auf diesem Gebiet Erfahrungen in der Bologneser *Accademia dei Gelati* sammeln können. Sein Vorschlag, die kunsthistorische Forschung am naturwissenschaftlichen Vorbild auszurichten und auf diesem Weg zu einer „evidenza del fatto“ zu gelangen, enthielt allerdings keine konkreten methodischen Anknüpfungspunkte und blieb zunächst folgenlos.

Lastris nahm den Begriff der „oculare ispezione“ auf und scheint sogar in der Titelformulierung für sein Buch einen weiteren Hinweis auf Malvasias *Felsina pittrice* gegeben zu haben. Allerdings verschoben sich bei ihm Bedeutung und Anwendung des Begriffs. Malvasia hatte ihn ausschließlich auf die direkte Werkautopsie bezogen und den optischen Befund als grundlegendes und korrigierendes Verfahren gegenüber den Archivstudien, vor allem aber gegenüber der Wissenskompilation aus den Werken älterer Autoritäten betont. Lastris dagegen verlagerte die „oculare ispezione“ in den Bereich einer vergleichenden Betrachtung auf der Grundlage druckgraphischer Reproduktionen. In *L'Etruria pittrice* sollte die „storia delle Belle Arti“ visuell aus der Betrachtung einer chronologischen Reihung von Graphiken erschlossen werden können – und zwar sowohl von den Forschern als auch von den Liebhabern und Sammlern. Der „oculare ispezione“ wurde damit auch die Lösung der alten, aber nach wie vor zentralen Streitfrage um den Beginn der Renaissance überantwortet:

„E se dall'unica ispezione delle nostre stampe apparirà all'occhio di qualche semplice Dilettante, come sia risorta la Pittura, per quali passi in ultimo abbia divagato fino a noi, abbiamo ottenuto ampiamente l'intento.“⁹

Lastris Wendung in der „oculare ispezione“ basierte auf einem Visualisierungsschub in der Kunstgeschichte, in der Altertumskunde und in der historischen Forschung, der sich im 18. Jahrhundert und damit nach Malvasia vollzogen hatte. In der Visualisierung des Wissens hatte sich in der Zwischenzeit tatsächlich ein Erfahrungsdruck von Seiten der Naturwissenschaften aufgebaut.

Im Verlauf des 17. Jahrhunderts intensivierte sich zunächst in den Naturwissenschaften die Tendenz, die Ergebnisse optischer Analysen zu visualisieren und sie durch die Verbreitung im Druck zugänglich zu machen. Dies galt in besonderem Maße für die Resultate von Beobachtungen mit dem Teleskop und dem Mikroskop. Ihr folgten phasenversetzt die Numismatik und Paläographie, Kirchen- und Herrscher Geschichte sowie die Archäologie. Für die Kunstgeschichte „entdeckte“ erst Roger de Piles die Möglichkeiten der Druckgraphik als Instrument der Forschung, als er an der Wende zum 18. Jahrhundert seine Theorie der Kennerschaft entwarf. Die Reproduktionen sollten seiner Auffassung nach den Kennern dazu verhelfen, die künstlerischen Schulen ebenso voneinander zu unterscheiden wie ihre Epochen, und ihnen ein Mittel in die Hand geben, „die Fortschritte und die Perfektion“, „les progrès & la perfection“ zu erkennen. Dieses Programm setzten der Kenner Pierre-Jean Mariette und der Verleger Pierre Crozat 1729 mit ihrem *Recueil d'estampes* auf höchstem Niveau um, dessen zwei Bände jeweils 100 Reproduktionen nach den berühmtesten Gemälden und Zeichnungen aus den bedeutendsten französischen Sammlungen enthiel-



Abb. 11
Raphael, La Sainte Vierge (La Belle
Jardiniere), in: Recueil d'estampes,
Bd. I, 1729

Jahr 1778 zeigt. Aber erst die Ordnung der Wiener Gemäldegalerie im Oberen Belvedere gilt als frühestes Beispiel für die vollständige Umsetzung des Schulmodells. In Düsseldorf und Dresden ebenso wie in Wien und natürlich auch in Florenz verfolgten die Neuordnungen der Galerien ein doppeltes Ziel: die fürstliche Repräsentation, aber auch die Rekonstruktion der Kunstgeschichte. Die prägnanteste Formulierung dafür fand Christian von Mechel, der in seinem Katalog zur Wiener Gemäldegalerie 1783 – also acht Jahre vor Lastris – geschrieben hatte:

„Der Zweck alles Bestrebens gieng dahin, [...] dass die Einrichtung des Ganzen [...] sichtbare Geschichte der Kunst werden möge.“¹¹

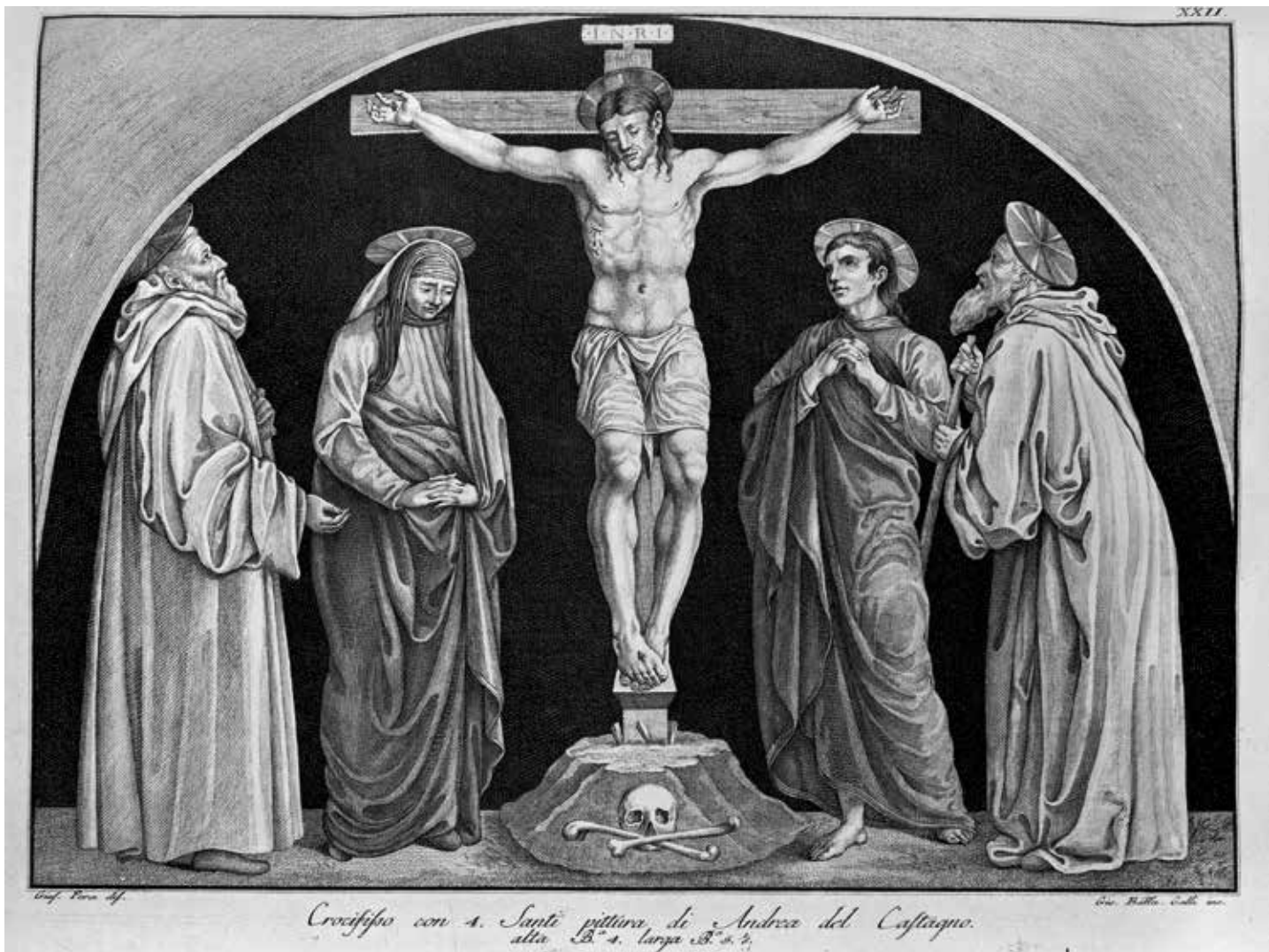
Lastris verband beide Aspekte in *L'Etruria pittrice*: In der Anlage des Buches und in der Präsentation der Reproduktionen griff er auf das bereits 60 Jahre alte Vorbild des *Recueil d'estampes* zurück, während er zugleich den aktuellen Anspruch, eine „sichtbare Geschichte der Kunst“ vorzulegen, im Sinne von Christian von Mechel verfolgte.

ten. Der *Recueil* entwarf eine Kunstgeschichte der malerischen Schulen in Bildern mit der dezidierten Absicht, Material für eine vergleichende kennerschaftliche Betrachtung zur Verfügung zu stellen. Mariette erläuterte dies folgendermaßen:

„Les estampes gravées d'après les Tableaux des grands Maistres plairont également aux amateurs & aux gens de l'art: ils auront la satisfaction de pouvoir sans sortir de leurs Cabinets comparer les differentes manieres de composer & de dessiner, ils y reconnoistront les divers estats de la Peinture & les progrès que les differentes Écoles ont faits dans chaque temps [...]“¹⁰

Der *Recueil d'estampes* mit seinen exquisiten großformatigen Reproduktionen und knappen, präzisen Erläuterungen zur Geschichte jedes einzelnen Werks setzte Maßstäbe, die wir noch in den modernen Sammlungs- und Ausstellungskatalogen wiederfinden. Zunächst wurde er zum Orientierungspunkt für die großen repräsentativen Galeriewerke des 18. Jahrhunderts, mit denen die Höfe Europas die Schätze ihrer Gemäldesammlungen präsentierten. Zugleich aber lieferte er ein Modell für die visuelle Konstruktion einer Kunstgeschichte nach Schulen, die entscheidend auf die Neuordnung von graphischen Kabinetten und Gemäldesammlungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wirkte.

Deutlich erkennbar ist dies in dem Programm, das Francesco Algarotti 1742 für die Reorganisation der Dresdener Sammlungen entwickelte. Es sah vor, zunächst – und damit im künstlerischen Medium analog zum *Recueil* – die Sammlung der Druckgraphiken nach Schulen zu ordnen, um dann im nächsten Schritt nach dem gleichen Muster die Zeichnungen und die Gemälde zu systematisieren. Tatsächlich verbindlich für die Hängung einer Gemäldegalerie wurde das System der Schulen erst wesentlich später. Im Ansatz wurde es in der Düsseldorfer Gemäldegalerie mit jeweils einem Saal für die Flämische und die Italienische Schule erprobt, wie die Publikation aus dem



Die Ähnlichkeiten in der Reproduktionsform sind offensichtlich. (Abb. 11 und 12) Das gilt sowohl für die Einpassung der Vorlage in ein mit grauen Flächen ergänztes Rechteck als auch für die beigefügten Angaben zum Titel, zum Künstler und wahlweise auch zum Ort und zu den Maßen. In beiden Fällen ist der kunsthistorische Zusammenhang der Illustrationsfolge überantwortet und nicht einem Text. Die Auswahl der Werke bestimmte ebenfalls in beiden Fällen ihre Qualität und ihre Bedeutung für die Schule, nicht ihre Herkunft aus einer Sammlung. Die Hauptunterschiede beider Bücher liegen – sieht man von der Qualität der Graphiken einmal ab – in der kunsthistorischen Konzeption. Der *Recueil d'estampes* sollte ursprünglich die großen europäischen Schulen der Malerei von der Frührenaissance bis zum ausgehenden 16. Jahrhundert präsentieren. Lastris Malereigeschichte beschränkte sich dagegen von vornherein auf die Toskanische Schule, trat aber mit dem Anspruch an, ihre Entwicklung über den Zeitraum von knapp neun Jahrhunderten hinweg sichtbar zu machen. Für eine derart weit ausgreifende diachrone Visualisierung von Kunstgeschichte gab es um 1790 keine Parallele, auch wenn man stets bedenken muss, dass Séroux d'Agincourts *Histoire de l'art par les monumens* zur gleichen Zeit konzipiert wurde und nur aufgrund der Zeitumstände erst mit erheblicher Verspätung in den Druck gelangte.

Abb. 12

Crocifisso con 4. Santi pittura di Andrea del Castagno, in: Marco Lastris, *L'Etruria pittrice*, Bd. I, 1791, Tav. XXII



Abb. 13
Vignette zum Text zu Tav. I, Lesesaal der
Biblioteca Laurenziana, in: Marco Lastris,
L'Etruria pittrice, Bd. I, 1791

IV.

Lastris „sichtbare Geschichte der Kunst“ und seine „oculare ispezione“ der toskanischen Malerei reflektierten nicht zuletzt die Verschiebungen in den Florentiner Sammlungen wie auch die damit verbundenen Konflikte. Indem Lastris die mittelalterlichen Miniaturen dekontextualisierte und – zumindest visuell – in den als „Kunst“ definierten Raum einer Malereigeschichte einrückte, vervollständigte er den Ortswechsel und Funktionsverlust der Manuskripte. Großherzog Pietro Leopoldo hatte zuvor eine Reihe von Kirchen und Klöstern zur Herausgabe ihrer Prachthandschriften gezwungen. Dazu gehörte auch die *Biblia di Santa Maria del Fiore*, die Lastris prominent an den Beginn seiner visuellen Geschichte der toskanischen Malerei stellte. 1778 hatte Lastris Freund Angelo Maria Bandini die illuminierten Manuskripte aus der Dombibliothek unter der Bezeichnung „Edili“ in den Bestand der Biblioteca Laurenziana aufgenommen. Auch dies setzte Lastris ins Bild, indem er den Lesesaal der Laurenziana in der Vignette zu seinem Begleittext darstellen ließ. (Abb. 13) In der Bibliothek war die Prachthandschrift säkularisiert, bei Lastris ihre Miniatur historisiert und als Kunstwerk neu kontextualisiert.

Aber auch die Neuordnung der Uffizien steht erkennbar im Hintergrund von *L'Etruria pittrice* sowie die Differenzen zwischen Marco Lastris, Luigi Lanzi und Giuseppe Pelli Bencivenni. Lastris hatte sich selbst um den Posten von Pelli Assistenten in den Kunstsammlungen des Großherzogs beworben, war aber nicht zum Zuge gekommen, um in den Uffizien am Original seine Vorstellung von Malereigeschichte verwirklichen zu können. Bekanntlich hatte Luigi Lanzi die Stelle erhalten. Nun reflektierte *L'Etruria pittrice* ein Stück weit die gleiche konzeptionelle Zerrissenheit, die Pelli und Lanzi entzweit hatte. Lanzi hatte sich nachdrücklich für eine mittelalterliche Abteilung in den Uffizien eingesetzt, scheiterte aber mit diesem Plan an Pelli Widerstand. Pelli dagegen verfolgte lange und vergeblich die Idee, die Florentiner Schule in geschlossener Form zu präsentieren. Im Medium des Buchdrucks konnte nun die lokale Schule sichtbar werden und zumindest an einigen Beispielen die „oculare ispezione“ von mittelalterlichen Werken ebenso erlauben wie diejenige der Malerei von Giotto bis zum 18. Jahrhundert.

- 1 Marco Lastris, *Osservatore Fiorentino sugli edifizii della sua patria per servire alla storia della medesima*, 3 Bde., Florenz 1776–1778, Bd. I, S. 3. Äußere Umstände zwingen mich, die Anmerkungen auf den Nachweis der Quellen zu beschränken. Ich bitte alle Forscherinnen und Forscher, deren Arbeiten hier eingegangen, aber nicht namentlich angegeben sind, um Nachsicht.
- 2 *L'Etruria pittrice ovvero Storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X. Fino al presente*, 2 Bde., Florenz 1791, 1795. Das Werk ist anonym erschienen. Marco Lastris gab sich jedoch in der Einleitung als Autor zu erkennen.
- 3 *GALLERIA PORTATILE. DISEGNI DE' MIGLIORI MAESTRI ITALIANI. Capi delle quattro Scuole FIORENTINA antica; ROMANA antica; e Moderna; VENETIANA antica, LOMBARDA antica, et anco, per la benemeranza de' Carracci Bolognesi, moderna. Quanto alle Scuole L' ORDINE DEGL' AUTORI sarà promiscuo: si osserverà moralmente secondo i tempi loro. Sempre NELLA VARLATIONE DE' TEMPI vedrai VARIETÀ DI TALENTI, E DI VALORE*. Zeichnungsalbum von Sebastiano Resta, Mailand, Biblioteca Ambrosiana.
- 4 *L'Etruria pittrice* (Anm. 2), Bd. I, o. S. [S. 1].
- 5 *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'Orleans, & dans d'autres cabinets. Divisé suivant les différentes écoles; avec un abrégé de la Vie des peintres & une Description Historique de chaque Tableau*, 2 Bde., Paris 1729, 1742.
- 6 Jean Baptiste Louis Georges Sérour d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe*, 6 Bde., Paris 1810–1823.
- 7 Mancinis Schriften wurden zunächst in Manuskripten verbreitet, von denen sich einige in italienischen Bibliotheken erhalten haben. Gedruckt wurden seine Schriften erst im 20. Jahrhundert und unter dem gemeinsamen Titel *Considerazioni sulla pittura* veröffentlicht. Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, hg. von Adriana Marucchi mit einem Kommentar von Luigi Salerno, 2 Bde., Rom 1956, 1957.
- 8 Carlo Cesare Malvasia, *Le pitture di Bologna* (1686), Neudruck, hg. von Andrea Emiliani, Bologna 1969, S. 3. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite dei pittori Bolognesi* (1678), hg. von Marcella Brascaglia, Bologna 1971.
- 9 *L'Etruria pittrice* (Anm. 2), o. S. [S. 4].
- 10 *Recueil d'estampes* (Anm. 5), Bd. I, S. V.
- 11 *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien verfaßt von Christian von Mechel [...] nach der von ihm auf Allerhöchsten Befehl im Jahr 1781 gemachten neuen Einrichtung*, Wien 1783, S. X.

Weitere Leseempfehlungen für interessierte Leserinnen und Leser:

- Musées de papier. L'antiquité en livres, 1600–1800*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre 2010/2011, hg. von Élisabeth Décultot zus. mit Gabriele Bickendorf und Valentin Kockel, Paris 2010
- Bilderlust und Lese Früchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750–1920*, Ausst.-Kat. Gutenberg-Museum Mainz 2005, hg. von Katharina Krause, Klaus Niehr und Eva Hanebutt-Benz, Mainz/Leipzig 2005
- Paper Museums. The reproductive print in Europe, 1500–1800*, hg. von Rebecca Zorach und Elisabeth Rodini, The David and Alfred Smart Museum of Art, Chicago 2005
- Svetlana Alpers, *Roger de Piles and the history of art*, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, hg. von Peter Ganz u.a., Wiesbaden 1991, 175–188
- Astrid Bähr, *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke 1660–1800. Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldeansammlungen zum populären Bildband* (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 178), Hildesheim [u.a.] 2009
- Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung* (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. XI), Berlin 1998
- Gabriele Bickendorf, *Schule des Sehens. Die künstlerischen Schulen und der kunsthistorische Blick*, in: *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, hg. von Katharina Krause und Klaus Niehr, München [u.a.] 2007, 33–52
- Evelina Borea, *Per i primi cataloghi figurati delle raccolte d'arte nel Settecento*, in: *Il segno che dipinge*, hg. von Caterina Bon Valassina, Bologna 2002, S. 75–96
- Giuliano Ercoli, *Francesco Algarotti e la nuova critica d'arte nella seconda metà del settecento*, in: *Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano* (Kongress-Akten Lincei 26, Rom 1975), Rom 1977, 409–425
- Miriam Filetti Mazza/Bruna Tomasello, *Galleria degli Uffizi 1775–1792. Un laboratorio culturale per Giuseppe Pelli Bencivenni*, Modena 2003
- Chiara Gauna, *La "Storia pittorica" di Luigi Lanzi. Arti, storia e Musei nel Settecento*, Florenz 2003
- Chiara Gauna, *M come Malvasia e Mariette. Disegni, stampe e giudizi di stile tra Bologna, Parigi e Vienna*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, 5. Ser., 3 2011, 1, S. 159–203, 274, 283–292
- Norberto Gramaccini/Hans Jacob Meier, *Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648–1792*, München/Berlin 2003
- Luigi Grassi, *Teorici e storia della critica d'arte*, vol. 1: *Letá moderna: il Seicento*, Rom 1979, 32–35
- Mina Gregori, *Luigi Lanzi e il riordinamento della galleria*, in: *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, hg. von Paola Barocchi und Giovanna Ragionieri, Florenz 1983
- Francis Haskell, *The painful birth of the art book*, London 1987
- The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A Catalogue Raisonné. Drawings and Prints in the Royal Library at Windsor Castle, the British Museum, the Institut de France and other Collections*, unter der Leitung von Francis Haskell, Arthur MacGregor, Jennifer Montague, Part A, 1, 2, 7 und 9, 7 Bde., London 1996–2002
- Ingo Herklotz, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. 28), München 1999
- Katharina Krause/Klaus Niehr (Hgg.), *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, München/Berlin 2007
- Debora J. Meijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, Wien 1995
- Ilaria Miarelli Mariani, *Séroux d'Agincourt et l'Histoire de l'art par les monuments. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Rom 2005
- Daniela Mondini, *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunststoriographie um 1800*, Zürich 2005
- Giovanna Perini, *Philosophie du droit, philosophie de l'histoire, curiosité antiquaire et histoire de l'art. La méthode de Carlo Cesare Malvasia*, in: *L'artiste e le philosophe*, hg. von Frédéric Cousinié, Rennes 2011, S. 335–354
- Luca Scarlini, *Le opere e i giorni. Angelo Maria Bandini collezionista e studioso*, Fiesole 2003
- Marc Frederic Schmid, *Der Einsatz von Abbildungen in frühen kunsthistorischen Werken. Die Visualisierung mittelalterlicher Kunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihre Funktion* (LMU-Publikationen Geschichts- und Kunstwissenschaften Nr. 22), 2007, <http://epub.ub.uni-muenchen.de>
- Claudia-Alexandra Schwaighofer, *Von der Kennerschaft zur Wissenschaft. Reproduktionsgraphische Mappenwerke nach Zeichnungen in Europa 1726–1857*, Berlin [u.a.] 2009
- Kristel Smentek, *Art, commerce, and scholarship in the age of enlightenment: Pierre-Jean Mariette and the making of art history*, Newark, Del., Univ. of Delaware, Diss., 2008
- Ingrid Renée Vermeulen, *Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, Amsterdam 2009
- Genevieve Warwick, *The arts of collecting. Padre Sebastiano Resta and the market for drawings in early modern Europe*, Cambridge 2000
- Genevieve Warwick, *Connoisseurship and the collection of drawings in Italy c. 1700: the case of Padre Sebastiano Resta*, in: Christopher Baker/Caroline Elam/Genevieve Warwick (Hgg.), *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500–1750* (Papers from a conference held at the National Gallery, London in 1997, organized by The Burlington Magazine), Aldershot 2003, S. 141–154
- Tristan Weddigen, *Kennerschaft ausgestellt – Die erste Hängung der Dresdner Gemäldegalerie und das verlorene Inventar von 1747*, in: *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, hg. von Barbara Marx und Karl-Siebert Rehberg, München, Berlin 2006, S. 101–124
- Caecilie Weissert, *Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin 1999

ANDRÉ MALRAUX
PSYCHOLOGIE DE L'ART



LE MUSÉE IMAGINAIRE

Von der Wand ins Buch – und zurück an die Wand

NACHTRÄGLICHES ZU MALRAUX' *MUSÉE IMAGINAIRE*

Abb 1
André Malraux,
Le Musée imaginaire,
Genf 1947, Umschlag

„Le musée imaginaire“ – das ‚imaginäre Museum‘: Man kennt den Begriff und verwendet ihn – vor allem seit der Verbreitung des bildfähigen Internet – in allen möglichen Kontexten und Bedeutungen; das Buch, bzw. die Bücher, die André Malraux unter diesem Titel und Titelanfang publiziert hat, werden heute kaum mehr wahrgenommen.¹ Malraux' medienästhetische Thesen verdienen jedoch noch immer Beachtung. Der Autor stellt den traditionellen Museen mit ihren realen Artefakten, den Gemälden und Skulpturen, ein neues, *inneres* Museum gegenüber, das von den photographischen Reproduktionen genährt wird, die mit Hilfe des Buchdrucks verbreitet werden.² Der von Malraux verwendete Begriff des ‚imaginären Museums‘ ist zwar als Buchtitel äußerst suggestiv, gleichzeitig aber in seiner Bedeutung schwer zu fassen. Dies vor allem deshalb, weil der Ort und der Umfang, aber auch die Existenzform dessen, was Malraux ‚imaginäres Museum‘ nennt, nicht klar bestimmbar sind.³ Der Begriff verweist auf eine imaginäre Größe, das ‚Museum im Kopf‘, über das ein fiktives Kollektiv – nennen wir es den kultivierten Europäer – dank der Rezeption des photographisch vermittelten Bilderschatzes verfügt.⁴ Wenn Malraux einige der von ihm herausgegebenen illustrierten Kunstbücher im Titel als „musée imaginaire“ bezeichnet, so ist dies ein uneigentlicher Gebrauch des Begriffs. Die Bücher können jedoch dadurch, dass sie die mithilfe der Photographie gewonnene Unabhängigkeit der Bilder bezüglich Ort, Kultur und Epoche belegen, als Simulationen des ‚imaginären Museums‘ in einigen seiner charakteristischen Aspekte verstanden werden.

Unter Malraux' schlagwortartigem Titel verbergen sich zahlreiche interessante Befunde und provokative Thesen. Hier zusammengefasst jene, die das Verhältnis zwischen den realen und reproduzierten Kunstwerken betreffen:

- Das Museum, eine dem europäischen Kulturkreis eigene Institution, hat, weil es unabhängig voneinander entstandene Werke für den vergleichenden Blick zusammenbringt, zu einer Intellektualisierung der Kunst geführt.
- Mit dem Siegeszug der photographischen Reproduktion hat sich der Status der Kunst verändert. Sie kann seitdem mit dem ‚Photographierbaren‘ gleichgesetzt werden.
- Über die Photographie wird der Bilderschatz universell und allgemein verfügbar, dies unabhängig von den Besitzverhältnissen der Originale, aber auch befreit von ihrer Gebundenheit an den Bau (wenn es sich etwa um Mosaik oder Fresken handelt).
- Das so entstandene „imaginäre Museum“ hat den Prozess der Intellektualisierung der Kunst, der bereits im realen Museum angelegt war, verstärkt.

Diese Befunde und Thesen treffen im Wesentlichen zu, rufen aber nach Präzisierungen. Die nachfolgenden Ausführungen beziehen sich ausschließlich auf das Buch *Le Musée imaginaire*, das André Malraux 1947, kurz nach dem Krieg, als ersten Band der Trilogie

Abb. 2
André Malraux,
Le Musée imaginaire,
Genf 1947, S. 13



LE MUSÉE IMAGINAIRE

LE rôle des musées dans notre relation avec les œuvres d'art est si grand, que nous avons peine à penser qu'il n'en existe pas, qu'il n'en exista jamais, là où la civilisation de l'Europe moderne est ou fut inconnue ; et qu'il en existe chez nous depuis moins de deux siècles. Le XIX^e siècle a vécu d'eux ; nous en vivons encore, et oublions qu'ils ont imposé au spectateur une relation toute nouvelle avec l'œuvre d'art.



La Psychologie de l'art bei Albert Skira in Genf publiziert hat (Abb. 1). Der aufwendig konzipierte, perfekt durchgestaltete Bildband kann gleichzeitig als Theorie und als modellhafte Simulation des ‚imaginären Museums‘ verstanden werden.⁵ Wie raffiniert Malraux mit Bildern argumentiert – es handelt sich hier tatsächlich um Argumentation und Rhetorik und nicht um bloße Illustration –, zeigt bereits die erste Seite der Ausgabe von 1947 (Abb. 2). Die schwarz-weiße Reproduktion des Wiener Galeriebildes von David Teniers d. J. mit dem Brüsseler Gemäldebestand des Erzherzogs Leopold Wilhelm (Abb. 3) ist, auch wenn in den ersten Zeilen vom traditionellen Museum die Rede ist, nicht als Darstellung einer klassischen Museumssammlung zu verstehen.⁶ Malraux hat die Reproduktion links und oben so beschnitten, dass die Raumwirkung fast ganz ausgeschaltet ist. In der beschnittenen Fassung kann der Betrachter die Bilderwand in der Vorstellung nicht nur nach rechts, sondern auch nach links und nach oben über die Ränder hinaus weiter führen. Die Reproduktion wird so zur Darstellung eines quasi-unendlichen, nicht greifbaren Universums der Kunst.

Die Abbildung der ersten Seite ist die einzige des ganzen Bandes, die keine Bildlegende besitzt. Die in kapitalen Lettern gedruckte, unter den Bildausschnitt gesetzte Wortfolge „LE MUSÉE IMAGINAIRE“ ist zwar der Titel des nachfolgenden Textes; sie dient aber gleich-

Abb. 3

David Teniers d. J., Erzherzog Leopold Wilhelm besucht seine Brüsseler Galerie, um 1651. Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 4 Grundriss des Oberen Belvedere, Wien (1. Stock) mit Angaben zum Bilderbestand (aus: Mechel 1783, Det.)

zeitig als Bezeichnung dessen, was der Ausschnitt aus Teniers' Gemälde darstellen soll: das ‚imaginäre Museum‘ nämlich. Die erste Seite von Malraux' Schrift hat so die Struktur eines Emblems mit seiner klassischen Dreiteilung in *imago*, *titulus* und *explicatio* – wobei als *explicatio* nicht der hier sichtbare erste Textabschnitt allein, sondern der Text des Buches insgesamt verstanden werden muss.

Ich möchte im folgenden Malraux' Darstellung nach zwei Richtungen ergänzen, sowohl „nach hinten“ als auch „nach vorne“, indem ich zwei zusätzliche Fragen stelle, mit denen sich Malraux in seinem Buch nicht oder nur ansatzweise auseinandersetzt:

- An welches Bildverständnis appelliert das klassische Museum, von dem sich das so genannte ‚imaginäre Museum‘ als Gegenmodell abhebt?
- Hat das, was Malraux das ‚imaginäre Museum‘ nennt, d. h. das neue Verständnis von Kunst infolge der Verbreitung des illustrierten Kunstbuchs, auch Konsequenzen für die heutige Präsentation von Kunst in den Museen und Sammlungen?

Um die erste Frage beantworten zu können, ist es vorbereitend nötig, das klassische Museum als ein Zusammenspiel von Bild, Raum und Betrachter zu beschreiben.

Das klassische Museum als doppeltes Diagramm

Das klassische Museum kann mit einer zweifachen Berechtigung als ‚Diagramm‘ bezeichnet werden. Voraussetzung ist freilich, dass man den Begriff weiter fasst, als dies in den Lexika mit der üblichen Umschreibung ‚technische Zeichnung‘ der Fall ist.⁷ Eine diagrammatische Struktur im weiteren Sinne haben sowohl die begehbare Raumfolge des Museums als auch die einzelnen Museumswände mit ihren Werken, mit denen wir uns sehend auseinandersetzen.

Dass das Museum, als Raumfolge verstanden, ein begehbare Diagramm ist, wird in jedem Grundriss deutlich, in dem das Sammelgut mit Hilfe von sprachlichen Begriffen eingezeichnet ist. Abb. 4 zeigt den Grundriss des ersten Stockwerks des Oberen Belvedere, in dem Christian von Mechel 1781 die kaiserliche Sammlung für das Wiener Publikum zugänglich gemacht hat. Wie Debora Meijers in ihrer grundlegenden Untersuchung gezeigt hat, hat von Mechel aus der Not eine Tugend gemacht und die vorgegebene, nicht als Galerie konzipierte, relativ kleinteilige Raumfolge für eine Binnengliederung des Ausstellungsgutes eingesetzt, ein Verfahren, das mittlerweile in der Ausstellungspraxis zur Norm geworden ist.⁸



Auf die sieben Zimmer der linken Seite (des Westflügels) hat von Mechel die „Niederländischen Gemälde“ verteilt; auf die sieben Zimmer der rechten Seite (des Ostflügels) die „Italienischen Gemälde“. D. h.: der räumliche Kontrast links/rechts ist mit dem inhaltlichen Gegensatz ‚niederländische‘ vs. ‚italienische Schule‘ korreliert. Eine solche Zuordnung von inhaltlichen und topologischen Kategorien nenne ich ‚diagrammatisch‘.

Die Abfolge der Räume wird – dies wird vor allem im Ostflügel mit der italienischen Schule deutlich – zu einer weiteren Unterteilung nach einzelnen lokalen Schulen (Venedig, Rom, Florenz, Bologna, Lombardei und „verschiedene“) eingesetzt. Zudem ist der Leitfigur Tizian und seinen Schülern – wie Rubens auf der gegenüberliegenden Seite – ein eigener Raum reserviert.

Es ist wichtig festzuhalten, dass nicht nur ein mit Begriffen und Ziffern bezeichneter Grundriss (wie der hier abgebildete) als Diagramm aufgefasst werden kann – diesen Status haben die Plänchen, die den Museumsbesuchern heute als Orientierungshilfe ausgehändigt werden –, auch die Räume selbst werden vom Besucher als eine Art begehbare Diagramm erfahren. So fiel der Schritt vom Zimmer IV in das Zimmer V des rechten Flügels mit einer stilistischen Differenz, dem Unterschied zwischen der Florentiner und der Bologneser Malerschule zusammen, die beide ihre je eigene ‚Physiognomie‘ besitzen. In anderen Fällen – bei den Niederländern und Deutschen – wurde die Sequenz der Räume einer historischen Epochenfolge zugeordnet, sodass der Gang durch die Sammlung einem Gang durch die Kunstgeschichte gleichkam.

Abb. 5

Joos van Cleve, Andachtstriptychon, um 1530.
Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 6
Kaiserliche Sammlung im Oberen Belvedere,
Wien. Wandabschnitt in der Hängung von
Christian von Mechel, 1781/83
(Rekonstruktion: Nora Fischer)

Jahrhundert hinein für die Anordnung von Gemälden und Skulpturen nicht nur in den großen Museen und Ausstellungsräumen, sondern auch in Privathäusern gültig sein sollte.

Das Pendantssystem, durch die ornamentale Anordnung der Objekte in den Kunstkammern vorbereitet, kann auf die sakrale Triptychon-Form zurück bezogen werden (Abb. 5). Im geöffneten Zustand zeigt das Triptychon ein Gefüge von drei koordinierten Bildern: von zwei analog gestalteten Flügeln, die ein zentrales Bild von doppelter Fläche rahmen. Während die singuläre Mitteltafel an den identifizierenden Blick appelliert, wie dieser traditionell ikonischen Darstellungen gegenüber eingenommen wird, appellieren die Flügel zusätzlich an das vergleichende Sehen. Die Flügel laden den Betrachter aufgrund ihres analogen Formats und meist auch einer vergleichbaren Gestaltung dazu ein, den Blick zwischen ihnen hin- und her springen zu lassen, um Analogien und Differenzen auszumachen. Genau dieses Zusammenspiel von zwei Formen des Sehens ist auch für das Pendantssystem zentral. Im Pendantssystem wird die Synthese von zwei Sichtweisen, die das Triptychon charakterisiert, jedoch zu einer generellen Formel ausgebaut, mit deren Hilfe – auf mehreren hierarchischen Ebenen gleichzeitig wirksam – eine grundsätzlich offene Anzahl von Bildern organisiert wird (Abb. 6).

Der Begriff ‚Pendantssystem‘ (auch ‚Pendantordnung‘ oder ‚Pendanthängung‘) ist insofern nicht glücklich, als die Wand nicht ausschließlich mit Pendants ausgestattet ist. Die Mittelvertikale der Wand ist üblicherweise durch ein Werk besetzt, das kein Pendant besitzt und dadurch in seiner Einzigartigkeit gegenüber allen anderen zusätzlich hervorgehoben wird. Alle übrigen Bilder hingegen kommen zu zweit und appellieren damit an den vergleichenden Blick. Dabei ist es unerheblich, ob es sich um so genannte echte Pendants handelt, also um Werke, die bereits vom Künstler als Paare konzipiert worden sind, oder ob erst der Konservator zwei unabhängig voneinander entstandene Gemälde zu einem Pendantpaar zusammengestellt hat.

Von besonderem Interesse ist die Pendantordnung deshalb, weil sie gleichzeitig auf mehreren hierarchischen Ebenen eingesetzt werden kann. Zu welchem komplexen Bildgefüge das Pendantssystem führen kann, zeigt eine von Edward Francis Burney in einem Aquarell dokumentierte Wand in der Ausstellung der Londoner Royal Academy of Arts von 1784 (Abb. 7).⁹ Vier Gemälde sind auf der Mittelachse der Wand angebracht und haben kein Pendant. Alle übrigen Gemälde – insgesamt 44 – kommen paarweise und sind um die Mittelachse symmetrisch angeordnet. Ein näherer Blick auf eine der

Zu einer solchen diagrammatischen Gliederung, die vom Besucher im Gehen, im Abschreiten der Raumfolge, nachvollzogen wird, kommt eine feinteiligere, zweite hinzu, jene der Bilderwände, die nun primär im Sehen erfahren wird. Sehr bald, nachdem man zu Beginn des 17. Jahrhunderts begonnen hatte, Kunst zu sammeln und damit die Wände zu schmücken, etablierte sich eine besondere Formel für die Präsentation der Bilder, die sich nach etwa 1650 für größere Sammlungen als fast all-gemeingültige Norm in ganz Europa durchzusetzen begann: das *Pendantssystem*, das bis weit ins 20.

horizontalen Reihen zeigt, dass einzelne Gemälde gleichzeitig verschiedenen hierarchischen Ebenen angehören. So rahmen die beiden hochformatigen Landschaften L2 und R2 als Pendants die von Philippe de Loutherbourg geschaffene große Landschaft M, die als Einzelstück die Mittelachse einnimmt.¹⁰ Nun dienen aber sowohl L2 als auch R2 jeweils auch als Mittelstücke für ein Triptychon, das von zwei Porträts gerahmt ist: L3–L2–L1 und R1–R2–R3. Dabei erfahren zwei der vier genannten Porträts L3 und R3 – beide stellen eine Mutter mit Kind dar – selber wieder einen Statuswechsel und werden zu Mittelstücken einer Dreiergruppe: L5–L3–L1 und R1–R3–R5.

Eine Präsentation nach dem Pendantsystem stellt zuerst einmal das ihm zugrunde liegende System der Kunst dar, indem sie das Ausstellungsgut nach Gattungen gliedert. Nur Werke derselben Gattung, von annähernd gleichem Format, analogem Figurenmaßstab und – solange man Bilder als gerahmte Fensteransichten verstand – vergleichbarem Lichteinfall und identischer Horisonthöhe konnten als Pendants gehängt werden.

Eine Schule des Sehens

Nach dem Pendantsystem gehängte Wände haben als Ganze betrachtet zuerst eine dekorative Wirkung. Dieser Aspekt wird in den Quellen immer wieder betont. So wird die „ordonnance“ oder „Ordnung“¹¹ der Wände gerühmt, und es überrascht nicht, dass sie bisweilen mit dem Begriff „Fassade“ bezeichnet werden. Ordnung bedeutet aber nicht nur Symmetrie. Die symmetrisch verteilten Bilder werden, wenn sie nicht schon als Pendants geschaffen worden sind, sorgfältig zu stilistisch und inhaltlich aufeinander abgestimmten Paaren zusammengestellt, die vom Besucher vergleichend wahrgenommen werden sollen. Die genaue Betrachtung der „abwechselnden Kontraste“ bezeichnet Christian von Mechel denn auch als den einzigen Weg, durch den der Wissbegierige „Kenner der Kunst“ werden kann.¹²

Doch nicht das vergleichende Sehen allein ist entscheidend. Das Pendantsystem kann aufgrund seiner hierarchischen Struktur als eine besonders effiziente Schule des Sehens betrachtet werden, die auf dem systematischen Wechsel zwischen *zwei Formen des Sehens* beruht. Immer dann, wenn ein einzelnes Werk zwei hierarchischen Ebenen gleichzeitig angehört, sind wir aufgefordert, ihm gegenüber abwechselnd zwei verschiedene Blickeinstellungen einzunehmen: ein auf das Einzelwerk gerichtetes *ikonisches* Sehen, bei dem der dargestellte Sachverhalt verstehend bzw. einfühlend erkundet wird, und ein *vergleichendes* Sehen, das – in kritischer Distanz – auf die Art und Weise der jeweiligen Darstellung, auf ihre besonderen stilistischen Eigentümlichkeiten ausgerichtet ist. Anders als das ikonische hat das vergleichende Sehen – André Malraux hat diesen Punkt betont – einen intellektualistischen Charakter, weil es Anlass zu kategorialen Setzungen in der Art von Wölfflins Grundbegriffen wie ‚malerisch‘ vs. ‚linear‘ oder den klassischen Stilbegriffen gibt.¹³

Wie die Analyse des Pendantsystems zeigt, war jedoch das klassische Museum – entgegen Malraux' Behauptung – nicht ausschließlich auf den Vergleich hin ausgerichtet. Eine nach dem Pendantsystem gehängte Wand appelliert immer auch an den identifizierenden,

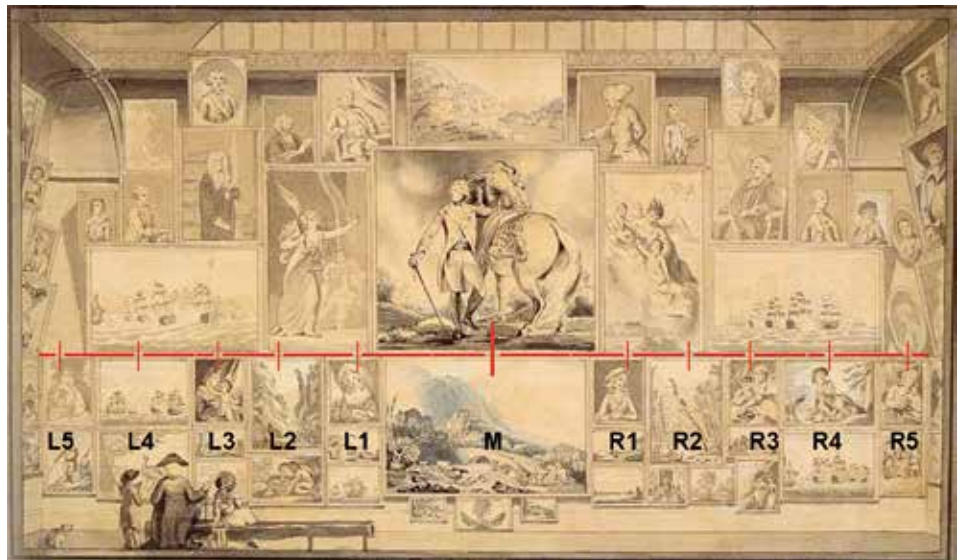


Abb. 7

Edward Francis Burney, Die Royal Academy Exhibition von 1784 (Nordwand mit eingezeichnetem Schema)

Abb. 8
 Maria Cosway, Wand im Pariser Musée
 Central des Arts in der Hängung von
 Léon Dufourny, 1801



ikonischen Blick, bei dem wir das im Bild Sichtbare nicht als Malerei, sondern als Simulation eines Weltausschnittes oder – wenn es sich um die Darstellung einer Figur handelt – als ein quasi-persönliches Gegenüber wahrnehmen.

Im Pendantsystem ist im Grunde der Streit zwischen den beiden großen, einander konkurrierenden Methodenblöcken, welche die Kunstwissenschaft bis heute prägen, bereits angelegt: die Trennung nämlich in Ikonographie bzw. Ikonologie einerseits und in Stilgeschichte bzw. Kennerschaft andererseits. Doch während die Kunstwissenschaftler sich im allgemeinen im Verlaufe ihrer Karriere für den einen oder anderen Zugang entscheiden, sind wir vor einer nach dem Pendantsystem organisierten Wand aufgefordert, abwechselnd beide Rollen zu spielen, jene des kritischen Kenners und jene des literarisch gebildeten Sinnsuchers. Gegenüber einer traditionell gehängten Bilderwand sind wir Wölfflin und Panofsky zugleich.

Eine Bilderwand als hyperimage

Das Pendantsystem hatte – wie bereits erwähnt – ein überraschend langes Leben von mehr als 300 Jahren und prägte das Sammelwesen bis weit in das 20. Jahrhundert hinein. Auch als Léon Dufourny im Jahre 1801 in der Grande Galerie des Louvre die in der Lombardei und in Bologna aus adligem und kirchlichem Besitz konfiszierten Kunstwerke präsentierte, tat er dies nach dem Pendantsystem.¹⁴ Die englisch-italienische Künstlerin Maria Cosway war von den gezeigten Schätzen und von Dufournys Bilderordnung so begeistert, dass sie aus eigener Initiative ein Stichwerk in Angriff nahm, in dem alle Wände maßstabgetreu reproduziert werden sollten.¹⁵

Der hier wiedergegebene kolorierte Kupferstich (*Abb. 8*) zeigt ein Bilder-Arrangement von einem solchen gestalterischen und konzeptuellen Raffinement, dass dieses selbst wieder den Rang eines eigenständigen Kunstwerkes hat und so als *hyperimage*, d. h. als ein vom Kurator Dufourny geschaffenes Bild aus Bildern, auf seine Bedeutung hin untersucht werden kann.¹⁶ Ein Ensemble von 2 x 10 kleinformatigen Porträts und Andachtsbildern bildet dabei (in der Art einer Predella) eine unabhängige Basis, bei der die Mittelvertikale unbesetzt bleibt. Umso stärker wirkt deshalb das im Jahre 1616 vollendete, sieben Meter hohe Altargemälde von Guido Reni aus der Bologneser Kirche dei Mendicanti, das darüber die Mitte der Wand besetzt. In Renis Altargemälde sind im Zentrum, unterhalb des fingierten Bildtuches mit der Beweinung Christi, die vier Bologneser Stadtheiligen um den hl. Karl Borromäus angeordnet, genauso wie unterhalb von ihnen zwei mal zwei Putti als Träger der Attribute das Stadtmodell von Bologna rahmen.

Die Anordnung der fünf Heiligen in einer Quincunx wird von Dufourny in seiner Hängung dadurch wieder aufgenommen, dass er vier weitere Altargemälde im Rechteckformat paarweise um das zentrale Riesenwerk arrangiert. Dabei fällt auf, dass mit Ausnahme von Tizians Dornenkrönung unten rechts in allen *lateral*i jeweils ein Engel eine wichtige Rolle spielt. Doch auch bei Tizian liegt eine Anbindung an das zentrale Gemälde vor: Der Scherger rechts mit dem erhobenen Rohrstock wirkt inhaltlich wie eine invertierte Gegenfigur zu Renis Putto mit dem Palmwedel.

Entscheidend aber ist die diagrammatische Logik der Anordnung. Sie sollte den Betrachter dazu einladen, Werke von vier Schulen der italienischen Malerei im Vergleich voneinander abzuheben, um so ihre stilistischen Besonderheiten leichter fassbar zu machen: Fetti's Schutzengelbild links oben vertritt die römische, Guercinos Engelskonzert rechts oben die traditionelle Bologneser Schule, Raphaels Michaelskampf links unten steht für die toskanische, Tizians Dornenkrönung rechts unten für die venezianische Schule. Die beiden Gemälde links repräsentieren zusammen die Kunst des *disegno*, die beiden rechts jene des *colore*. Gegenüber den rahmenden Pendants, die vier unterschiedliche lokale Stile repräsentieren, erscheint Renis Altargemälde im Zentrum als summierende Stilsynthese, welche die partikularen, künstlerisch einseitigen Positionen zusammenführt und triumphierend überwindet. Dufournys Hängung illustriert die These von der besonderen historischen Rolle der Bologneser Schule und deren Eklektizismus, wie sie die Kunstliteratur seit Giovanni Belloris *Vite* von 1672 mit Bezug auf deren wichtigsten Repräsentanten regelmäßig vertritt.

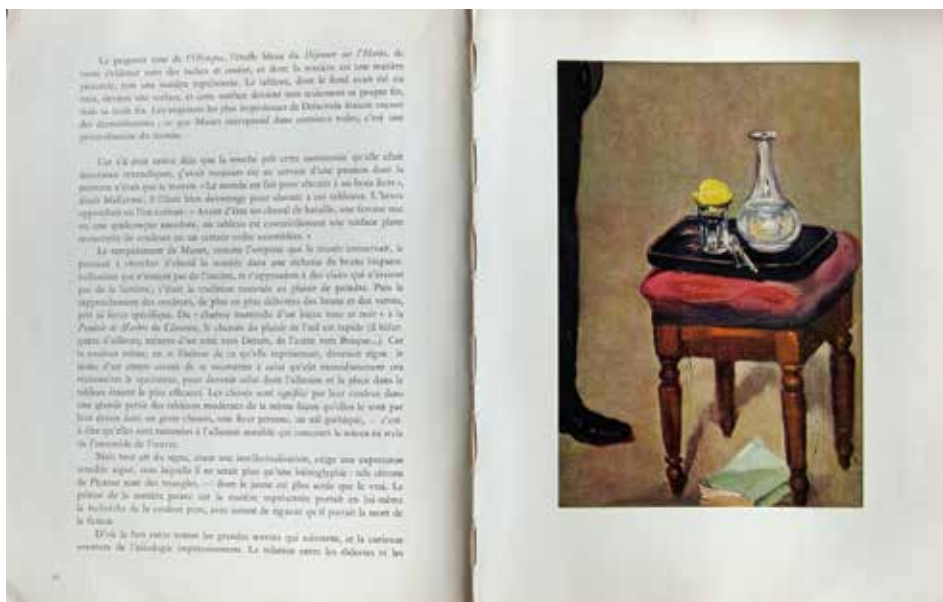
Soweit zur Epoche des klassischen Museums, das sich durch die Pendantshängung als ein Ordnungssystem mit ungewöhnlichen Bedeutungspotentialitäten erweist. Es stellt sich nun die Frage: Was passiert, wenn die Bilder in der Form von photographischen Reproduktionen ins Buch wandern?

Die Bilder wandern in das Buch

Im Folgenden soll auf die frühen Stichwerke, wie sie in diesem Band ausführlich behandelt werden, nicht eingegangen werden. In einigen von ihnen werden nicht nur die Hauptwerke der entsprechenden Sammlung reproduziert, es wird auch versucht, den Bilderbestand

Abb. 9
André Malraux, *Le Musée imaginaire*,
Genf 1947, S. 26f.

Abb. 10
André Malraux, *Le Musée imaginaire*,
Genf 1947, S. 76f.



entweder in der wirklichen Ordnung wiederzugeben – wie z. B. im Düsseldorfer Stichwerk von 1778 und bei Maria Cosway – oder zusätzlich in einer idealen Pendantordnung, wie dies im Wiener *Prodromus* von 1735 der Fall ist. In den neueren, photographisch illustrierten Katalogwerken werden solche Versuche kaum mehr angestellt. Das doppelte Diagramm des Museums – als Raumfolge und als Summe der vielfach noch nach dem Pendantsystem geordneten Wände – wird in den Bestandskatalogen meist durch ein alphabetisch geregeltes, enzyklopädisches System ersetzt.¹⁷

Wichtig beim Übertritt der Bilder vom Museum ins Buch ist aber nicht nur die neue enzyklopädische Ordnung, sondern auch die Tatsache, dass das Buch eine gänzlich andere dispositive Struktur besitzt als das Museum. Im Museum bewegen wir uns von einem

Raum in den andern, um die einzelnen Werke im größeren Kontext der jeweiligen Hängung zu betrachten; mit dem Buch hingegen halten wir eine zusammengebundene Abfolge von illustrierten Doppelseiten in den Händen, die wir beim Blättern bewegen.

André Malraux hat in seiner Schrift *Le Musée imaginaire* vor allem die neuen Möglichkeiten, die die Präsentation von Kunst im illustrierten Kunstbuch bietet, enthusiastisch beschrieben, und er hat diese Möglichkeiten gleichzeitig auch illustriert. Malraux' Buch ist beides: ein theoretischer Entwurf und dessen praktische Exemplifikation. Die marmorweiße Hand, die den Umschlag zierte (*Abb. 1*) – es handelt sich um eine Herauslösung aus Leonardos Halbfigurenbild mit Johannes dem Täufer im Louvre – bekommt so einen doppelten Sinn: Sie verweist auf die neuen Möglichkeiten des Zusammenspiels der Bilder, die sich über ihre photographischen *doubles* eröffnen, und illustriert diese mit didaktisch erhobenerm Zeigefinger. Der selbstreflexive Charakter von Malraux' *Musée imaginaire*, der bislang noch kaum untersucht worden ist, wird auf der hier abgebildeten Doppelseite besonders deutlich (*Abb. 9*). Darauf sind drei Werke reproduziert, die aus drei getrennten Kulturkreisen und aus drei verschiedenen Epochen stammen. Hinzu kommt, dass sie im Original alle von ganz unterschiedlichen Dimensionen sind. Reproduziert sind links oben eine Goldapplikation, ein Beispiel der asiatischen Steppenkunst, rechts oben der Abdruck eines babylonischen Rollsiegels und, links unten, das berühmte Sündenfall-Relief aus Autun, zu dem es in der Legende heißt: „Fläche des Originals hundert mal größer als die darüber abgebildete Plaquette.“¹⁸ Die Mediatisierung der Bilder durch die Photographie führt – dies will Malraux an diesem Beispiel zeigen – zu einer totalen Verfügbarkeit über die Kunst jenseits jeder zeitlichen, historischen und auch materiellen Bindung.

Entsprechend wird die Bilderzusammenstellung der Doppelseite vom Autor im begleitenden Text kommentiert: „Die Kunst der Steppe war etwas für Fachleute allein, aber ihre Bronzen und Goldarbeiten werden in der Abbildung über einem im gleichen Format wiedergegebenen romanischen Relief selbst zu Reliefs. [...] Nur Experimente von Fachzeitschriften? Sicher, aber doch Experimente von Künstlern und für Künstler; die Folgen werden sich zeigen.“¹⁹

Getrennte Blicke

In Malraux' *Musée imaginaire* – dies gilt auch für fast alle illustrierten Kunstbücher seit der Moderne – werden vor allem zwei unterschiedliche Abbildungsstrategien im Wechsel eingesetzt:

Entweder werden die Bilder, wie hier (*Abb. 9*), übereinander oder paarweise auf zwei gegenüberliegenden Seiten dem vergleichenden Blick angeboten, oder aber sie erscheinen einzeln und appellieren so an das identifizierend-einfühlende Sehen wie dieses Stillleben, das Malraux als Detail aus Manets Portrait von Théodore Duret herausgelöst hat (*Abb. 10*).²⁰ Im Kunstbuch fallen die beiden Rezeptionsformen, welche in der Pendantshängung miteinander vermittelt waren, auseinander. Das heißt: Anders als im klassischen Museum wird der Betrachter nicht mehr aufgefordert, ein jeweiliges Werk abwechselnd bei den Blicken, dem identifizierenden-einfühlenden und dem intellektualistisch-vergleichenden, zu unterwerfen.

Es ist interessant zu beobachten, dass die doppelte, getrennte Logik der Bildpräsentation, wie sie dem Kunstbuch als Dispositiv eigen ist, mittlerweile auch in den Museen zur Anwendung gelangt. So werden seit einiger Zeit immer häufiger Bilder, ohne dass sie ein mittleres Bild rahmen, zu Vergleichspaaren zusammengestellt.²¹ Der Betrachter steht hier wie ein Schiedsrichter zwischen zwei Werken, hat aber kein privilegiertes Gegenüber mehr (*Abb. 11*). Komplementär dazu kann man die Tendenz beobachten, dass Hauptwerke auf separaten Stellwänden präsentiert werden. Hier sitzt dann die Betrachterin vor einem einzigen Bild, das seine Einbettung durch Bildpaare verloren hat und dadurch selbst unvergleichlich geworden ist (*Abb. 12*).

Es wäre sicher unzutreffend, wenn man in der Verbreitung des photographisch illustrierten Kunstbuches den einzigen und eigentlichen Grund für das Ende der Pendanthängung sehen würde. Auch ist Malraux' Bilderstrategie alles andere als originell. Malraux hat das universalistische Bildkonzept, das er in seinen Bildzusammenstellungen realisierte und gleichzeitig in den begleitenden Texten propagierte, nicht ‚erfunden‘. Dies haben bereits Wassily Kandinsky und Franz Marc ganze 38 Jahre früher in ihrer Gründungsschrift der Moderne, dem Almanach *Der Blaue Reiter*, mit Berufung auf das „Geistige in der Kunst“ getan.²² Malraux' Originalität lag woanders. Er hat die moderne, in Ausstellungen und Bildbänden längst erprobte kulturübergreifende und epochenüberschreitende Ästhetik mit der Medienrevolution zusammengebracht, welche die drucktechnische Verbreitung von photographierter Kunst im Buch darstellte. Anders als Walter Benjamin hat Malraux jedoch die Frage nicht gestellt, ob die massenhafte photographische Reproduktion auch eine Wirkung auf unseren Umgang mit den realen Bildern hat.

Mit dem Ende des Pendantsystems und der Gattungsordnung, die sich in ihm manifestierte, fiel nicht nur dem Layouter des Kunstbuchs, sondern auch dem Sammlungskurator und Ausstellungsmacher eine neue, kreativere Rolle zu. Was in den Bildbänden mit ihren überraschenden Paarungen experimentell durchgespielt wurde, konnte nun auch in den Ausstellungen erprobt werden, wenn auch nicht mit der absoluten Freiheit, über die der mit manipulierbaren Reproduktionen arbeitende Layouter verfügte.

Der Kurator agiert heute immer häufiger selbst als Künstler, als *hyperimage*-Bildner, der – ohne sich auf ein allgemein akzeptiertes System von ästhetischen Werten abstützen zu können – Bilder zu Bildwerken höherer Ordnung zusammenstellt. Wenn eine klassische Museumshängung im schlechten Falle einen tautologischen Charakter besaß und sich auf eine Demonstration des Gattungssystems reduzierte, in dessen Rahmen die gezeigten Werke entstanden waren, haben wir es hier mit dem gegenteiligen Extrem zu tun. Die Hängung ist ein Werk *sui generis*, das seine Fundierung nur noch im persönlichen Wertesystem des Kurators hat.

Mit meinen nachträglichen Überlegungen zu André Malraux' „Musée imaginaire“ habe ich zu zeigen versucht, dass sich mit dem photographisch illustrierten Bildband ein neues Dispositiv zur Präsentation von Kunst verbreitete, das sich vom Museum mit dem seit der Mitte des 17. Jahrhunderts gültigen Pendantsystem radikal abhob. Die Verbreitung des Kunstbuches war zwar nicht die Ursache für das Ende des Pendantsystems mit seiner Synthese der beiden Blickeinstellungen, dem identifizierend-einfühlenden und dem intellektualistisch-vergleichenden Sehen. Es hat jedoch zweifellos zur Verbreitung des neuen, angeblich universalen und a-historischen Bildkonzepts, das Malraux in seinen Büchern beschrieb, beigetragen. Die neuen Formen der Syntagmatisierung von Kunst, die in den illustrierten Kunstbüchern seit Beginn der Moderne erprobt wurden und noch immer erprobt werden, prägen jedoch immer stärker auch die Präsentation der realen Werke in den Museen. Nach dem Abschied vom Pendantsystem ist auch das Museum zu einem ästhetischen Experimentierfeld geworden, in dem die Kuratoren eine deutlich kreativere Rolle für sich beanspruchen können, und auch müssen. Sie sind mittlerweile zu *hyperimage*-Bildnern geworden. Ihre Bildzusammenstellungen – Hängungen und Installationen – sollten, wie ich meine, als ‚Bedeutungsgeneratoren‘ von den Kunsthistorikern genauso ernst genommen werden wie die Werke, die sie manipulieren, um ihnen neue Sinnfunken zu entlocken.



Abb. 11

Installationsaufnahme der Ausstellung
„Picasso et les maîtres“, Paris, Grand-Palais
2008/2009

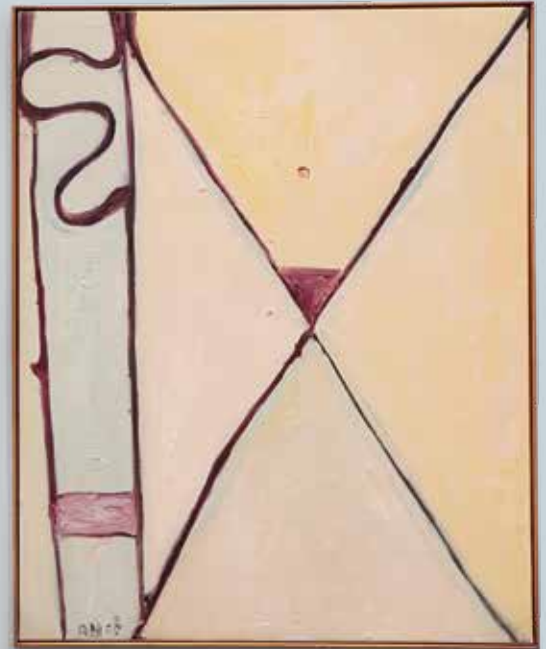
Abb. 12

Installationsaufnahme der Ausstellung
„From Russia“, London, Royal Academy of
Arts 2008



- 1 André Malraux, *Psychologie de l'Art*, Bd. 1: *Le Musée imaginaire*, Genf 1947 [unveränderte 2. Auflage 1949]; André Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, 3 Bde., Gallimard, Paris 1952–1954. *Le Musée imaginaire* erschien 1952 [1956] erneut mit überarbeitetem Text, verändertem Layout und stark verändertem Abbildungsmaterial als erster Teil von *Les Voix du Silence. Édition refondue et complétée des „Essais de Psychologie de l'art“* in der Reihe ‚La Galerie de la Pléiade‘ bei Gallimard. Die von Gallimard seit 1965 herausgegebene Taschenbuchausgabe von *Le Musée imaginaire* entspricht dem ersten Teil von *Les Voix du Silence*, ist aber, auch in der Auswahl der Abbildungen, nochmals stark verändert. Zur komplexen Genese der Trilogie *Les Voix du Silence* und zu den französischen Ausgaben von *Le Musée imaginaire* siehe den ausführlichen Kommentar von Christiane Moatti in: André Malraux, *Écrits sur l'art*, Bd. 1 (*Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 4), hg. von Jean-Yves Tadié, Paris 2004, S. 1287–1502. Die von Jan Lauts besorgte deutsche Übersetzung der Erstausgabe von *Le Musée imaginaire* erschien 1949 unter dem Titel *Das imaginäre Museum* im Verlag Klein, Baden-Baden. Diese deutsche Ausgabe entspricht mit Ausnahme des in kleineren Lettern gedruckten Textes in der Aufmachung der französischen Erstausgabe. Diese Ausgabe wurde 1957 mit reduzierten Abbildungen und verändertem Layout als Band 39 von Rowohlt's deutscher Enzyklopädie neu herausgegeben. Die 1987 im Verlag Campus, Frankfurt und New York, erschienene Neupublikation ist ein Nachdruck von Jan Lauts' Übersetzung, enthält aber keine Abbildungen. Der deutsche Text wird im Folgenden nach der Erstausgabe von 1949 mit der Abkürzung ‚Malraux/Lauts 1949‘ zitiert.
- 2 Das Konzept des „musée imaginaire“ wird von Malraux vor allem in den ersten beiden Kapiteln von *Le Musée imaginaire* (Malraux 1947 [Anm. 1], S. 14–52 = Malraux/Lauts 1949 [Anm. 1], S. 5–44) entwickelt.
- 3 Der Autor ist sich dessen bewusst. Siehe Malraux 1947 (Anm. 1), S. 85: „Quelques imprécises que soient les limites de notre musée imaginaire“ (= Malraux/Lauts 1947 [Anm. 1], S. 77: „zwar lässt sich unser imaginäres Museum nicht genau umgrenzen ...“).
- 4 In Malraux 1947 (Anm. 1), S. 32, wird dieses Kollektiv „homme cultivé“ (= Malraux/Lauts 1949 [Anm. 1], S. 24: „jeder Gebildete“) genannt. Die von Malraux regelmäßig verwendete Formel „notre musée imaginaire“ – etwa S. 50, 85, 101 (= Malraux/Lauts 1947 [Anm. 1], S. 42, 77, 93: „unser imaginäres Museum“) – weist dem Konzept einen quasi-institutionellen Charakter zu. Der Ausdruck „les petites salles des musées imaginaires“ (in: André Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Bd. 1: *Des bas-reliefs aux grottes sacrées*, Paris 1954, S. 12) weist zudem darauf hin, dass auch das imaginäre Museum eine innere Ordnung besitzt. Es ist eine Vorstellung, die an das Konzept der mittelalterlichen *artes memoriae* erinnert.
- 5 Vgl. Christiane Moatti in Malraux 2004 (Anm. 1), S. 1334: „... il [Malraux] donne dans *Le Musée imaginaire* de 1947 et dans la première partie des *Voix du silence* un discours de la méthode, dont les applications sont visibles tout au long de l'ouvrage.“
- 6 Die Galeriebilder von David Teniers d. J. sind keine dokumentarischen Darstellungen der Sammlung in realisierten Hängungen. Siehe Ernst Vegelin van Claerbergen (Hg.), *David Teniers and the theatre of painting*, London 2006; Santiago Saavedra (Hg.), *Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*, Madrid 1992; Margret Klinge, *David Teniers the Younger. Paintings, drawings*, Ausst.-Kat. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Gent 1991.
- 7 Für eine Darstellung der verschiedenen Diagramm-Konzepte aus kunsthistorischer Sicht siehe Felix Thürlemann, Stichwort ‚Diagramm‘, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart und Weimar 2011, S. 91–94.
- 8 Debora J. Meijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, Wien 1995, S. 31: „Mechels Systematik [...] profitierte gerade von der Rasterform, die die Zäsuren bereits in sich trägt und damit dem Betrachter bewußtmacht, daß er stets vor einer anderen Kategorie der Sammlung steht.“ In meinen Augen sollte die Anregung, die von den architektonischen Gegebenheiten ausging, stärker betont werden. Die vorgegebene architektonische Gliederung hat die Sichtbarmachung entsprechender kleinteiliger kunsthistorischer Kategorisierungen erst provoziert.
- 9 David H. Solkin, *Art on the line. The Royal Academy exhibitions at Somerset House 1780–1836*, New Haven und London 2001, S. 24f.
- 10 Das Gemälde mit dem Titel „Brother Bridge, which divides Westmoreland from Cumberland“ ist nicht mehr nachweisbar.
- 11 Siehe etwa die Briefe des Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn, der seine Galerie in Pommersfelden im September 1714 eigenhändig eingerichtet hatte, in: Hanns Fischer, *Kurfürst Lothar Franz von Schönborn und seine Gemäldegalerie*, in:

- Bericht des historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums zu Bamberg*, Bd. 80, 1928, S. 104–144, hier S. 124 („rechte Ordnung“), S. 126 („ordonanz“). Meijers 1995 (Anm. 8), S. 74, zitiert aus einem Brief von Christian von Mechel an Friedrich Dominicus Ring vom Oktober 1780: „ich geh jetzt vergnügt und froh in Eugens Ruhebesitz herein wo alle Wände mit Schätze der Kunst nach Ordnung Auswahl und System bedeckt sind und wo wen ich es selbst sag darf zum erstenmal in einer großen Sammlung Plan und Ordnung herrschet.“
- 12 Siehe Christian von Mechel, *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien*, Wien 1783, S. XI/ XII: „Eine solche grosse öffentliche, mehr zum Unterrichts 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 Kenntniß zu gelangen) er Kenner der Kunst werden kann.“ Der vergleichende Aspekt wird auch betont bei Johann Anton Riedel/Christian Friedrich Wenzel, *Verzeichnis der Gemälde in der Churfürstl. Gallerie in Dresden*, Leipzig 1771, Einleitung: „In der letzten Absicht lässt sich leicht entscheiden, wer den Endzweck solcher Sammlungen am besten erfüllt, der Reisende, welcher sich begnügt, sie mit einem flüchtigen Auge durchzulaufen, oder der wahre Liebhaber, welcher die Bilder studieret, das Schöne empfindet, darüber nachdenket, und als Kenner entscheidet, welches Bild vorzüglich schöner als ein ander ist, und worinn diese Schönheit besteht.“
 - 13 Nach Malraux schließen sich Bildvergleich und Versenkung aus. Siehe Malraux 1947 (Anm. 1), S. 16: „Confronter des peintures, opération intellectuelle, s’oppose foncièrement à l’abandon qui permet seul la contemplation.“ (= Malraux/Lauts 1949 [Anm. 1], S. 8: „Bilder einander gegenüberzustellen ist ein intellektueller Prozess und steht als solcher in grundsätzlichem Gegensatz zu jener Hingabe, aus der allein Versenkung möglich ist.“).
 - 14 In Felix Thürlemann, *Vom Einzelbild zum ‚hyperimage‘: eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, in: Ada Neschke-Hentschke (Hg.), *Les herméneutiques au seuil du XXI^{ème} siècle – évolution et débat actuel*, Löwen und Paris 2004, S. 223–247, ist irrtümlicherweise Vivant Denon als Autor der hier besprochenen Hängung um Renis Mendicanti-Altar genannt. Diese war jedoch bereits Anfang Juli 1801, mehr als ein Jahr vor der Ernennung Denons zum Directeur de l’art, realisiert und geht, was bislang unbekannt war, auf Léon Dufourny zurück. Siehe: *Biographie universelle classique ou Dictionnaire historique portatif*, Bd. 9, Paris 1829, S. 145, s. v. Dufourny, Léon: „Il fit partie de l’administr. du muséum en 1797, et disposa dans les galeries du Louvre les objets d’art que la France venait de conquérir.“
 - 15 Zu Cosways Stichwerk, das Fragment blieb, siehe Stephen Lloyd, *Richard & Maria Cosway. Regency artists of taste and fashion*, Edinburgh 1995, S. 89–91, 135 (Kat.-Nr. 252).
 - 16 Zum Begriff des ‚hyperimage‘ siehe Thürlemann 2004 (Anm. 14).
 - 17 Zum Verhältnis von Enzyklopädie und Museum siehe Walter Grasskamp, *Reviewing the Museum – or: The Complexity of Things*, in: *Nordisk Museologi* 2, Nr. 1, 1994, S. 65–74.
 - 18 Malraux/Lauts 1949 (Anm. 1), S. 18; Malraux 1947 (Anm. 1), S. 26: „Surface de l’original cent fois celle de la plaque des steppes.“
 - 19 Malraux/Lauts 1949 (Anm. 1), S. 18f. Malraux 1947 (Anm. 1), S. 24/27: „L’art des steppes était affaire de spécialistes; mais ses plaques de bronze ou d’or présentées au-dessus d’un bas-relief roman, au même format, deviennent elles-mêmes bas-reliefs. [...] Expériences de revues spécialisées? Sans doute, mais faites par des artistes, pour des artistes, et non sans conséquences.“ Ist die Formel ‚von Künstlern und für Künstler‘ wörtlich zu nehmen? Hat sich Malraux in der Rolle des Layouters tatsächlich als Künstler gesehen, und werden wir irgendwie selbst zu Künstlern, wenn wir auf seine Bildmontagen mit der gebührenden Sensibilität reagieren?
 - 20 Paris, Musée du Petit-Palais. Eine Gesamtaufnahme findet sich im Band nicht. Implizit denkt Malraux auch in diesem Fall vergleichend. Denn im Ausschnitt verwandelt sich das Porträt in ein Stillleben, das sein Echo vier Seiten weiter hinten in einer Farbtafel mit Van Goghs *Stuhl mit der Tabakpfeife* findet, ein Stillleben, von dem man umgekehrt weiß, dass es vom Maler als eine Art Selbstporträt gedacht war.
 - 21 Dies war besonders ausgiebig in der 2008/9 im Pariser Grand Palais gezeigten Ausstellung *Picasso et les maîtres* der Fall.
 - 22 Vgl. Felix Thürlemann, ‚Famose Gegenklänge‘. *Der Diskurs der Abbildungen im Almanach ‚Der Blaue Reiter‘*, in: Christoph von Tavel (Hg.), *Der Blaue Reiter*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, Bern 1986, S. 210–222. Für Walter Grasskamp, *Konsumglück. Die Ware Erlösung*, München 2000, S. 115, wirkt das Bildprogramm des Almanachs „wie ein Vorläufer der modernen Bildmanipulation“.



Zwischen Erlebnis und Erkenntnis

GEDANKEN ZU ALTERNATIVEN FORMEN
DER SAMMLUNGSPRÄSENTATION

Abb. 1
Anton Henning,
Pin-up No. 124,
Öl auf Leinwand,
100 cm x 79,7 cm, 2008,
und Pin-up No. 141,
Öl auf Leinwand,
121,5 cm x 90 cm, 2009.
„Anton Henning – MASTER-
dote AntiSINGER, Haunch of
Venison“, London 2010

Im Folgenden sei ein Modell von Sammlungspräsentation oder Hängung etwas genauer betrachtet, das in den letzten Jahren eine große Karriere erlebt hat und das vermutlich in nächster Zeit noch beliebter werden wird – und das allein deshalb eine Analyse verdient hat. Gemeint ist das Prinzip einer diachronen Anordnung von Exponaten, also die Idee, Werke verschiedener Epochen bewusst und aus dem Interesse an Kontrast nebeneinander zu platzieren.

Als im Jahr 2001 mit Thomas Huber und Bogomir Ecker zwei Künstler die Bestände des Städtischen Kunstmuseums in Düsseldorf unabhängig von einer chronologischen oder gattungsbezogenen Ordnung arrangierten, sorgte das für einige Unruhe. Es war einer der ersten Fälle eines assoziativen Hängekonzepts. So gelangten etwa unter der Rubrik ‚Melancholie‘ Gemälde von Giorgio De Chirico und Georg Scholz neben ein Bild von Francisco de Zurbaran. In einem anderen Raum stand die Installation *Joker-Poker* (1981) von Thomas Schütte, umgeben von Architekturgemälden des 18. Jahrhunderts. Jean-Hubert Martin, damaliger Direktor der zum Künstlermuseum umbenannten Institution, begründete dieses Experiment damit, dass eine „rein kognitiv argumentierende“, nämlich eine historisch denkende Kunstgeschichte „durch eine neue Form visueller Argumentation ersetzt oder ergänzt werden“ müsse, „durch ein Denken in Bildern und Bildkombinationen“. Er erklärte den Kurator – in diesem Fall die beiden Künstler – zu einem Dirigenten oder Regisseur, dessen Aufgabe darin bestehe, „durch seine Präsentation die ‚klassischen Werke‘ neu [zu] interpretieren“.¹

Mittlerweile haben auch etliche andere Museen zumindest temporär die vertraute Anordnung nach Stilen und Schulen aufgehoben, um ihre Bestände mit Werken heutiger Künstler zu mischen. So bekam Jan Vanriet 2010 insofern eine ungewöhnliche Retrospektive, als er im Königlichen Museum der Schönen Künste in Antwerpen 175 seiner Werke mit rund 150 Exponaten aus der ständigen Sammlung mischen und nach eigenem Gutdünken anordnen durfte. Seine Bilder hingen also zwischen Werken von Hans Baldung Grien, Jean Fouquet, Peter Paul Rubens und James Ensor.

Und während bis vor kurzem nur Kunstsammler an die Öffentlichkeit traten, die sich entweder für alte oder ausschließlich für moderne Kunst engagieren, tauchen neuerdings ebenso Sammler auf, die Werke verschiedener Epochen besitzen. So eröffnete 2010 in Berlin Thomas Olbricht seine Räume, in denen Werke aus der Zeit zwischen dem 16. Jahrhundert und der Gegenwart gezeigt werden. Auf der Website zur Sammlung heißt es: „Historische Rückblicke auf Zeitlos-Existentielles werden mit Sichtweisen auf Aktuelles und Zeitgenössisches kombiniert. Dabei werden Überraschungen und Widersprüche bewusst in Kauf genommen, die Arbeiten sollen irritieren und zu einem neuen Blick auf die Welt verhelfen.“² Zwischen zeitgenössische Arbeiten wird also etwa das Bewegungsmodell eines Pferds mit Reiterin aus der Zeit um 1870 platziert.

Thomas Rusche, Eigentümer der Sammlung SØR Rusche, bemüht sich an mehreren Orten und bei verschiedenen Ausstellungen schon seit einigen Jahren wiederholt darum, niederländische Malerei aus dem 17. Jahrhundert mit Arbeiten zeitgenössischer Künstler in einen Dialog zu bringen. Bei ihm wird dann etwa ein holländisches Vanitasstillleben aus dem 17. Jahrhundert einer Arbeit von Moritz Schleime gegenübergestellt. In einem Interview berichtet Rusche, wie er zur Kombination von Werken aus zwei weit auseinander liegenden Phasen der Kunstgeschichte kam: Als ein Kurator bei ihm einige Bilder alter Meister ausgeliehen habe, um sie bei einer Ausstellung mit heutigen Werken zu mischen, „wurde mir deutlich, dass da was zu vibrieren anfängt. Und dieses Seherlebnis hat bei mir einen Turbo ausgelöst.“³

Doch finden solche dynamisch-diachronen Konstellationen, die Künstler, Sammler oder Kuratoren geradezu wie eigene Werke inszenieren, keineswegs immer Zustimmung. So sprach sich die Fachgruppe kulturhistorischer Museen und Kunstmuseen im Deutschen Museumsbund anlässlich der Errichtung des Düsseldorfer Künstlermuseums durch Huber und Ecker in einem Protestbrief an den Oberbürgermeister ausdrücklich dagegen aus, „Kunstmuseen durch die Originalität von Künstlern interessanter und überraschender zu machen“. Vielmehr müsse „das moderne Museum [...] seine innere Ordnung und seine Qualitätsentscheidungen wissenschaftlich – das heißt durchschaubar und kritisierbar – begründen“.⁴ Doch was genau ist mit ‚durchschaubar‘ gemeint? Vermutlich steckt darin die Forderung, Werke nach objektiven Kriterien – also gerade nach ihrer zeitlichen oder örtlichen Entstehung, vielleicht auch thematisch – zu präsentieren, aber auf keinen Fall individuelle Assoziationen zur Grundlage einer Anordnung zu machen. Statt auszuprobieren, wie einzelne Werke in verschiedenen Nachbarschaften wirken, die sich sogar rein zufällig ergeben könnten, geht es darum, allgemein anerkannten, etablierten Ordnungsmustern zu folgen. So sind weniger neue Erkenntnisse – und schon gar keine Erlebnisse – gefragt als vielmehr eine Bestätigung vertrauter Bilder von Kunstgeschichte.

Thomas Huber hingegen berichtet davon, wie inspirierend bei der Arbeit im Düsseldorfer Museum vor allem die Zeit im Keller – und damit im Depot – gewesen sei. Dort nämlich „hätte es eine andere Ordnung gegeben als in den Schausälen des Museums“; aus der „Unübersichtlichkeit“ entstand sogar die Chance, die Werke neu zu entdecken und dank anderer Nachbarschaften in ihrer Erscheinungsweise zu verändern.⁵ Wird ein Werk, so Huber in einem Zeitungsartikel in Reaktion auf die Intervention des Deutschen Museumsbundes, „in neue Zusammenhänge gestellt“, dann ändert es „auch seine Bedeutung“.⁶ Bogomir Ecker ließ denselben Gedanken bei einer Rede vor den Mitgliedern des Museumsbundes in den Appell münden, die Museen sollten die „Ghettoisierung in Epochenunterteilungen“ aufgeben und dafür die Fähigkeit üben, „Bildzusammenhänge und Dialoge zu erstellen“.⁷

Der Streit zwischen dem Museumsbund und den beiden Künstlern hat eine lange Vorgeschichte; mit den hierin bezogenen Positionen werden Argumente wiederholt, die in der Gründungsphase der Kunstmuseen im frühen 19. Jahrhundert schon ähnlich ausgetauscht wurden. Im Fall der Berliner Gemäldegalerie etwa nahm Gustav Friedrich Waagen, der für deren erste Hängung verantwortlich war, die Rolle des starken Kurators ein, der die Anordnung der Exponate auf Vergleiche hin anlegte, ja sie jeweils zu oft vierteiligen Pendants, also achsensymmetrischen – und dialogischen – Gesamtensembles arrangierte. Die ästhetische Wirkung und das ‚delectare‘ – das Erlebnis – waren ihm im Zweifelsfall wichtiger als eine wissenschaftlich-stilgenealogische Dokumentation im Sinne eines ‚prodesse‘ – also der Erkenntnis.⁸ Sein Biograph Alfred Woltmann schrieb über Waagen, er habe damit „in so glücklicher Weise [gewirkt], dass dadurch die Berliner Galerie einen eigentümlichen Werth erhielt, wie sie ihn durch ihren Inhalt allein nicht gehabt haben würde.“⁹ Wird hier also eine Bedeutungsänderung gerade positiv hervorgehoben, gab es zeitgenössische Skeptiker wie

Wilhelm von Humboldt, der sich schon im Vorfeld der Galerieeröffnung, in einer Denkschrift von 1829, zweifelnd darüber äußerte, ob es „zu billigen ist“, dass die „ganze Aufstellung [...] hauptsächlich auf die Vergleichen berechnet“ werde.¹⁰ Vielmehr müsse „die Rücksicht auf den Genuß des einzelnen Bildes [...] die vorwaltende bleiben“. So verlangte er „eine gewisse Ruhe“ für den Rezipienten: „Es muß daher dem Bilde nichts Störendes, noch auf irgendeine Weise die Aufmerksamkeit Abziehendes zur Seite hängen.“

Damit zeigte sich von Humboldt als früher Protagonist des ‚white cube‘ sowie als Vertreter der Idee autonomer Kunst. Der zufolge liegen Sinn und Bedeutung eines Werks allein in diesem selbst, sollen also nicht von äußeren Faktoren – wie anderen Werken – beeinflusst sein. Dennoch akzeptierte von Humboldt, dass es nicht das Ziel eines Museums sein kann, alles isoliert voneinander zu präsentieren. So duldet er Nachbarschaften, sofern sie auf „Gleichartiges“ aufmerksam machen konnten, sofern also der Eindruck, den ein Werk machte, durch weitere Werke unmittelbar bestätigt wurde. Ein Ensemble von zwei oder mehreren Werken, die nicht von vornherein zusammenpassen, lehnte er hingegen als „um so störender [ab], je mehr es selbst auf Vortrefflichkeit Anspruch machen kann“. Ihm war es also gerade unangenehm, wenn ein Sammler oder Kurator sich durch eine überraschende Hängung in Szene setzte, ja als Bedeutungsstifter und damit als Konkurrent zum Künstler betätigte.

Doch wird eine Position wie die von Humboldts in nächster Zeit wohl eher in den Hintergrund treten. Vermutlich werden in den nächsten Jahren vor allem noch mehr private Sammler als bisher mit verschiedenen Formen des Crossover und der Überraschung experimentieren. Bei ihnen ist nicht nur mit starker Profilierungslust zu rechnen, sondern sie haben auch ein Interesse daran, dass ihre Sammelstücke an ‚eigentümlichem Wert‘ und ihre Sammlungen an Aufmerksamkeit gewinnen, ja sie wollen ihrerseits jenes ‚Vibrieren‘ erleben. Und wenn erst einmal allgemeiner bewusst geworden ist, wie sehr man einem Werk allein durch geschickte Assoziationen mit anderen Werken neue und zusätzliche Bedeutung – und damit einen Mehrwert – verschaffen kann, dürften die unterschiedlichsten Spielarten von Arrangements – darunter gewiss auch viele bemüht wirkende Gags – ausprobiert werden.

Da die hohen Preise, zu denen gerade zeitgenössische Werke oft gekauft wurden, zudem als Postulate von Bedeutung wirken, besteht erst recht Druck, sie so zu arrangieren, dass sie möglichst stark zur Geltung kommen. Der Raum für Bedeutung, den der Preis eröffnet, muss nämlich jeweils erst gefüllt werden. Gerade teure Werke bedürfen daher nicht zuletzt anderer Werke in ihrem Umfeld, um hinreichend aufgeladen zu sein und ihren Kaufpreis rechtfertigen zu können. Zudem kann so der aus der Romantik stammende Topos fortbestehen, wonach ein Kunstwerk ‚unerschöpflich‘ sei. So unglaublich es vielen geworden sein mag, diese Eigenschaft einem isoliert präsentierten Werk zu attestieren, so nachvollziehbar finden sie die Unterstellung, wenn sie mit Blick auf wechselnde Korrespondenzen formuliert wird: Dasselbe Werk zeige sich jedes Mal anders, verfüge also über unendlich viele mögliche Bedeutungen.

So sehr die hohen Preise für Kunst dazu anspornen mögen, ungewohnte Präsentationsformen zu entwickeln, so sehr kann andererseits aber auch der Mangel an Geld im öffentlichen Kulturbetrieb dazu veranlassen. Wenn Museen sich teure Wander- und Wechselausstellungen seltener als bisher leisten können, aber dennoch auf höhere Besucherzahlen setzen (müssen), als sie allein mit ihrer Dauerausstellung erzielen, bleibt ihnen kaum anderes, als ihre Bestände immer wieder neu zu arrangieren. Aus der finanziellen Not soll dann eine kuratorische Tugend werden. So kombinierte man 2010 in der besonders geldknappen Hamburger Kunsthalle unter dem Titel *All art has been contemporary* ein halbes Jahr lang eigene Werke aus mehreren Jahrhunderten und versprach dem Publikum „ungewohnte Nachbarschaften“ sowie „neue vergleichende Seherlebnisse“.

Gerade die Hamburger Ausstellung zeigte jedoch auch, wie schwer es ist, überzeugende Ensembles zu schaffen. Als Caspar David Friedrichs *Eismeer* zusammen mit einem der Steinkreise von Richard Long in einem achteckigen Raum präsentiert wurde, weckte dies nämlich den Eindruck einer einzigen Installation. Es wurde eher ein neues – sakral anmutendes – Werk geschaffen als bestehenden Werken die Chance gegeben, sich von einer bisher unentdeckten Seite zu zeigen. Auch Huber und Ecker war in Düsseldorf vorgeworfen worden, sich weniger als Kuratoren denn als Installationskünstler zu engagieren, als sie etwa eine Rodin-Skulptur und eine Videoarbeit von Klaus vom Bruch direkt miteinander verbanden.

In gelungeneren Fällen hingegen wird ein Werk von einem anderen gleichsam überblendet und erscheint dadurch in doppeltem – und insofern subtilerem, ungewöhnlichem – Licht. So geschah es etwa, als Anton Henning bei einer Galerieausstellung in London 2010 eines seiner Gemälde – mit dem Titel *Pin-Up No. 124* – neben Tizians Porträt eines Mädchens mit Pelz positionierte (*Abb.*). Natürlich stand ihm dafür nicht das Original aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien zur Verfügung, vielmehr verwendete er eine getreue Kopie aus dem 19. Jahrhundert. Sie versah er mit einem neuen Titel – *Pin-Up No. 141* – und suggerierte damit, beide Bilder seien Teil derselben größeren Serie. Sein eigenes Bild wird erst durch den Titel sowie die Platzierung neben der barbusigen Dame Tizians in seiner sexuellen Konnotation erkennbar. Indem es Scham und Bauchnabel einer Frau zeigt, ist es sogar viel expliziter als das alte Gemälde. Durch den hohen Grad an Abstraktion jedoch bekommt es gerade keinen pornographischen Charakter. Neben Tizians Dame, die ihren Körper weitgehend mit einem Pelz verhüllt hat, erscheint die Abstraktion als alternative Form der Verbergung. Und während die Feinheit und Eleganz des Gesichtsausdrucks der Tizianschen Dame sich auf Hennings Bild überträgt und etwa einen Kringel im linken oberen Eck auf einmal wie eine ‚line of beauty and grace‘ erscheinen lässt, vergegenwärtigt und pointiert Hennings Bild umgekehrt die erotische Dimension des Tizianwerks, ja lässt etwa die Phantasie wach werden, wie die Dame wohl unterhalb ihres Pelzes aussieht.

Anton Henning selbst bezeichnet die Konstellation als „Tristanakkord“, der „sehnsüchtig [...] nach Auflösung“ macht, die „ich aber nicht liefere, nicht liefern kann und nicht liefern wollen würde. Ich will doch nicht satt machen, sondern den Appetit erst richtig anregen.“¹¹ So geht es dem Künstler darum, die Bedingungen dafür zu schaffen, dass sich ein offener, unabschließbarer Austausch zwischen den beiden Werken und ihren Bedeutungen ergeben kann. Dabei wird das eine Werk in seiner Rezeption jeweils durch das andere gesteuert; bestimmte Aspekte davon werden hervorgehoben, andere werden irrelevant. Damit aber passiert bei einer solchen Gegenüberstellung der Sache nach nichts anderes als im Fall eines sprachlichen Vergleichs oder einer Metapher. Auch hier wird das Objekt, dem der Vergleich oder die Metapher gilt, vom anderen überblendet. Wenn also etwa das lyrische Ich in Annette von Droste-Hülshoffs Gedicht *Am Turme* von einem Balkon aus auf einen Strand blickt, wo „so frisch / wie spielende Doggen, die Wellen / sich tummeln rings mit Geklaff und Gezisch“, dann werden das Wasser und die Hunde ineinander geblendet. Beides wird durch das Bild des anderen anders gesehen, wird um eine Dimension bereichert und zugleich von alternativen Assoziationen freigehalten. Beide Objekte von Vergleich oder Metapher verändern sich somit in ihrer Bedeutung; sie werden verfremdet, überhöht, neu interpretierbar.

Entscheidend für die Qualität eines Vergleichs oder einer Metapher ist einerseits ein Moment der Überraschung, andererseits ein Moment der Evidenz – oder eben Erlebnis und Erkenntnis, ‚delectare‘ und ‚prodesse‘. Das In-Beziehung-Setzen von zwei oder auch mehreren Objekten soll also idealerweise zweierlei in sich einschließen: unerwartet zu sein und den Eindruck zu vermitteln, einen bisher nicht beachteten Weg – etwas Neues – plausibel eröffnen zu können. Schon in der antiken Philosophie hatte man besonders diejenigen bewundert, denen es gelang, zwischen vermeintlich weit Entferntem – also überraschend – einen überzeugenden

den Bezug – also Erkenntnis – herzustellen. Für Aristoteles war Metaphernbildung „ein Zeichen von Begabung“, also etwas, das man nicht lernen kann, wobei ein „richtig denkender Mensch [...] das Ähnliche auch in weit auseinander liegenden Dingen zu erkennen“ vermag.¹²

Die in den 1950er Jahren entwickelte Metaphertheorie des analytischen Philosophen Max Black widmet sich eigens der Frage, was genau im Austausch zwischen zwei miteinander verglichenen Objekten passiert. Er selbst bezeichnet sein Modell als Interaktionstheorie, stellt die wechselseitigen Einflüsse auf beide an einer Metapher beteiligten Gegenstände also in das Zentrum seiner Überlegungen.

Zuerst einmal kommt eine Metapher dadurch zustande, dass auf ein Objekt Implikationen bezogen werden, die von einem anderen Objekt stammen. Wer den Menschen als Wolf bezeichnet (dies ist Blacks Beispiel), betrachtet ihn im Licht der Eigenschaften, die allgemein als typisch für einen Wolf angesehen werden; wer ihn hingegen mit einer Ameise oder einem Fuchs vergleicht, wird jeweils andere Aspekte des Menschen in den Blick nehmen. Eine Metapher fungiert für Black somit als „Filter“, sie „selegiert, betont, unterdrückt und organisiert charakteristische Züge“ des Objekts, über das eine Aussage getroffen werden soll. Zugleich aber bringt das Metaphorisieren „Bedeutungsverschiebungen bei Wörtern mit sich, die zur selben Familie [...] wie der metaphorische Ausdruck gehören“.¹³ Dient der Wolf dazu, mit dem Menschen verglichen zu werden, wirkt sich das also auf die Bedeutung von ‚Wolf‘ oder auch von verwandten Begriffen wie ‚Raubtier‘ oder ‚Rudeltier‘ aus – und zwar anders, als wenn der Wolf als Metapher für ein Ungeheuer oder aber innerhalb von Beschreibungen von Hunger oder Einsamkeit verwendet würde.

Überträgt man Blacks Interaktionstheorie auf Bilder und Kunstwerke, verwendet man sie ihrerseits metaphorisch. Zwar mögen die Verhältnisse in der Sprache und bei Bildern ähnlich sein, doch sollten auch die Unterschiede nicht übersehen werden. Wenn zwei Gemälde nebeneinander gehängt werden, ist ihr Verhältnis offener als das ‚ist‘, das in einem Satz wie „Der Mensch ist ein Wolf“ zweierlei miteinander verbindet. Geht es hier um eine Gleichung, so bei Werken höchstens um ein Vergleichen; es wird dabei nichts behauptet, sondern etwas gezeigt. Damit aber können Unterschiede genauso präsent werden wie Gemeinsamkeiten, und es liegt am Rezipienten, was er aus dem Gezeigten macht: ob er mehr auf das Gemeinsame oder eher auf Differenzen achtet und wie er die Beziehung zwischen beidem überhaupt interpretiert. Eine Konstellation von Bildern formatiert die Wahrnehmung somit weniger deutlich als ein Aussagesatz. Und sofern man es in Ausstellungen oft nicht nur mit zwei Werken, sondern mit komplexeren Anordnungen zu tun hat, steigert sich zugleich die Anzahl der Freiheitsgrade, mögliche Bezüge zwischen den einzelnen Werken zu interpretieren.

Je offener die Situation ist, desto mehr Formen von Interaktion sind zwar denkbar, desto weniger konzentriert werden diese jedoch sein, womit die Wahrscheinlichkeit sinkt, dass sich die Bedeutung einzelner Werke dadurch ändert. Im Fall einer klaren Zweierkonstellation jedoch ereignet sich eine Interaktion häufig ähnlich wie bei einer Metapher (so wie im Fall von Anton Henning, der schon durch die Anähnlichung der Titel der beiden Gemälde vorgibt, sie auf Ähnlichkeiten hin wahrzunehmen). Dann verwandeln sich beide Werke. Darauf haben auch Felix Thürlemann und David Ganz hingewiesen, als sie im Vorwort des von ihnen edierten Bandes *Das Bild im Plural* festhielten, „dass die Verbindung mehrerer Bilder genuine Sinnpotentiale besitzt, die nicht deckungsgleich sind mit denen, über die das Bild im Singular verfügt“.¹⁴

Das legt nahe, dass es durch eine Konstellation von Werken – durch die Konstruktion eines ‚hyperimage‘, um einen zentralen Begriff Thürlemanns aufzugreifen¹⁵ – nicht nur zu einer Veränderung der Bedeutung jedes einzelnen kommt, sondern dass sie auch an Bedeutung – eben an Sinnpotentialen – zugewinnen können. Sofern eine Konstellation als überzeugend empfunden wird, wird man die daraus resultierende Einsicht oder Erkennt-

nis nicht mehr vergessen können. Die beteiligten Werke haben sich dann – zumindest für alle, die angesichts derselben Konstellation dieselbe Einsicht hatten – dauerhaft in ihrer Bedeutung angereichert. Und wenn das eine oder andere Werk zu einem späteren Zeitpunkt in einer neuen Konstellation wieder in einen interessanten Bezug zu anderem gebracht wird, kann die daraus folgende Erkenntnis ebenfalls sinnstiftend wirken und so zu einer weiteren Bedeutungsaufladung führen.

Doch das gilt nur, wenn eine Konstellation im Sinne einer guten Metapher gelingt, wenn also die Momente ‚Überraschung‘ und ‚Erkenntnis‘ gleichermaßen gegeben sind. Damit wäre der Beruf eines Kurators genauso wie der eines Dichters oder Theoretikers, sofern man Aristoteles nicht widersprechen wollte, eine Sache der Begabung. Wo sie fehlt, kommt es nur zu Anordnungen, die entweder langweilig – da ohne Überraschung – oder aber gewollt – da nur überraschend, doch ohne Erkenntnis – wirken. Ersteres droht bei konventionellen, etwa nur dem Prinzip der Chronologie oder Schulzugehörigkeit folgenden Hängungen. Hier wird durch die Konstellationen keine neue Erkenntnis vermittelt, sondern höchstens bestätigt, was ohnehin bereits kunsthistorisches Standardwissen ist, ja man bekommt dann nochmal gezeigt, inwiefern Van Dyck ein Schüler von Rubens ist oder wie verschiedene Niederländer des 17. Jahrhunderts den Bildtypus des Vanitas-Stillicbens interpretiert haben. Die Abfolge der Werke ist dann vergleichbar einem Text, in dem nur tote Metaphern auftauchen.

Gewollt hingegen erschien es etwa, als in der Berliner Gemäldegalerie im Jahr 2009 zwei Werke von Giotto einem Werk Rothkos gegenübergestellt wurden. Hierbei sollten die Betrachter die an sich sehr unterschiedlichen Werke vor allem hinsichtlich ihrer Farbwirkung wahrnehmen. Dass beide Künstler mit ähnlichen Rottönen gearbeitet haben, wurde auch durch die Bildregie im Katalog betont. Eine solche Gegenüberstellung mochte zwar überraschend sein, ihr Erkenntniswert hingegen dürfte eher gering ausfallen. Im Sinne von Max Black gesprochen: Es gibt nicht genügend oder keine als zentral empfundenen Implikationen, die vom einen Objekt auf das andere übertragen werden können. Im schlimmsten Fall gelingt sogar gar keine Übertragung, die zu einer Neudeutung – zu einem Erscheinen in anderem Licht – führen könnte. Die Konstellation ist dann so sinnlos wie der Satz „Der Mensch ist ein Schwarzton“.

Doch erkennt man an dem Berliner Beispiel, dass es vielleicht auch weniger um neue Wege der Forschung – um Erkenntnis – ging als vielmehr darum, etwas zu schaffen, was man als Win-Win-Situation bezeichnen könnte: Rothko sollte als so wertvoll wie ein Alter Meister erscheinen, und die Giottos wollte man als eigentlich moderne Werke darstellen. Man tauschte also einfach die Eigenschaften ‚alt‘ und ‚neu‘, ‚ehrwürdig‘ und ‚aktuell‘ zwischen den Werken aus, auf dass jedes danach über doppelt so viele Qualitäten verfügen möge als zuvor. Im Vorwort wurde das, etwas gespreizt, auch zugegeben, heißt es doch, in der Ausstellung werde „beides exemplarisch thematisiert: Geschichtlichkeit ebenso wie geistige Zeitgenossenschaft großer Kunst“. So „schrumpfen die mehr als sechs Jahrhunderte“ „im klugen Dialog der Maler“.¹⁶

Auch hier jedoch gilt das Interesse an einer Werk-Konstellation einem Effekt, der einer häufig in Anspruch genommenen Funktion von Metaphern entspricht. So können diese als Statussymbole eingesetzt werden, mit denen sich Aufwertungen vornehmen lassen. Indem man eine Metapher aus einem Bereich nimmt, der als seriös, aktuell oder relevant gilt, will man vor allem dieses Image übertragen. Statt nur darauf zu achten, ob die Ähnlichkeiten triftig genug sind, um eine Metapher zu legitimieren, die zugleich eine Erkenntnis vermittelt, geht es dann darum, ein unterstelltes Defizit im Image einer Sache zu kompensieren. Metaphern aus der Computertechnologie, der Neurowissenschaft, dem Sport oder der Popkultur sind etwa sehr beliebt, um Phänomene aus weniger beachteten Bereichen – der Hochkultur oder der Vergangenheit – mit einem aufregenderen Anstrich zu versehen. Wer

also etwa davon spricht, die Postkutsche sei das iPhone der frühen Neuzeit gewesen, macht der Sache nach dasselbe wie ein Kurator, der Giotto und Rothko miteinander kombiniert.

Man kann in den Bestrebungen nach Imageaufwertung und Wertschöpfung auch einen verstärkten Einfluss der Logik des Kunstmarkts sehen. Alles dreht sich darum, die Werke als geradezu beliebig bedeutsam, zugleich als schick, cool, aktuell, aufregend darzustellen. Und mit Pendants und Konstellationen des Vergleichs hat man eine ebenso simple wie effiziente Methode gefunden, immer wieder neue Bedeutungen zu schöpfen und am Image der Werke zu polieren; die Interaktion zwischen Werken wird zum Mechanismus semantischer Kumulation und marketinggerechter Arrondierungen. Der Kunstbetrieb funktioniert damit nicht anders als die Celebrity-Kultur, unter deren Mitgliedern es schon immer üblich ist, Aufmerksamkeit und Bedeutung dadurch zu steigern und am eigenen Image damit zu arbeiten, dass man sich in wechselnden Konstellationen abbilden lässt und nach und nach verschiedene Liaisonen untereinander eingeht.

So sehr es eine große Kunst sein mag, wirklich erkenntnisträchtige Konstellationen zu schaffen, so häufig gelingt es also, zumindest überraschende und interessante – ungewöhnliche und damit spekulative – Arrangements zu finden. Irgendwie neugierig macht ein diachrones Display fast immer, und wenn es ein wenig sperrig ist, dient es gar umso mehr zur Erzeugung einer geheimnisvollen Atmosphäre. Eigentlich sollte es aber skeptisch machen, dass beinahe jeder Vergleich effektiv ist, ja dass Kunstwerke es fast in jedem Fall erlauben, dass zumindest ein paar Implikationen wechselweise übertragen werden. In dieser Willigkeit zum Bedeutungsverkehr könnte man eine Promiskuität von Bildwerken erkennen. Und man könnte Sammlern, Kuratoren und Museumsdirektoren unterstellen, diese Promiskuität gerade auszunützen, um mehr Besucher zu locken und um die herkömmliche Ordnung der Kunstgeschichte preiszugeben: zugunsten aufregender Events mit immer neuen Interaktionen zwischen Werken, die noch nie zuvor miteinander gepaart wurden.

Derselbe Thomas Huber, der sich als Kurator des Künstlermuseums darüber freute, dass Bedeutungen von Werken zu ändern sind, wenn man sie in neuen Kombinationen ausstellt, erkannte auch, dass es die Promiskuität der Bilder ist, die solche Wandlungen überhaupt erst in größerem Stil zulässt. Er spricht ausdrücklich von einer „Schwäche von Bildern“, ja davon, dass sie „nicht souverän seien“, könnten sie doch „in der Nähe zu einem anderen Bild [...] von diesem komplett umgedeutet“ werden.¹⁷ Bezogen auf seine eigenen Bilder sorgt er daher möglichst genau, dass sie in keine Zusammenhänge geraten, die sie in einer Weise verändern können, die ihm, dem Künstler, nicht gefallen würde.

Ausstellungen seiner Werke kuratiert er am liebsten selbst. Und in einem Gemälde hat er eine Musterlösung formuliert, wie seine Werke anzuordnen sind. Im Stil eines Galeriebildes des 17. Jahrhunderts malte er 2004 *Das Kabinett der Bilder*, ein Gemälde, das fast alle seine bis dahin entstandenen Werke in miniature noch einmal wiederholt, sie vereint und in eine große Gemeinschaftskonstellation bringt. Hier wird gerade auch künftigen Kuratoren ein Maßstab an die Hand gegeben, wie sie mit Hubers Werken umzugehen haben.

Auch andere zeitgenössische Künstler werden angesichts der vielen unbefangenen, effektsuchenden, bedeutungsgierigen Hängeexperimente vor allem von Sammlern unruhig. Einige machen diesen mittlerweile schon Vorschriften, neben welchen anderen Künstlern sie platziert – oder auf keinen Fall gehängt – werden wollen. Und vielleicht wird es nicht mehr lange dauern, bis es selbstverständlich geworden ist, Werke von vornherein auf ihre metamorphotischen Fähigkeiten hin zu betrachten und sie entsprechend für bestimmte Konstellationen zu schaffen oder es auszuschließen, dass ihnen einzelne Nachbarschaften zugemutet werden. Und vielleicht wird dann auch wieder eine Position wie die Wilhelm von Humboldts vertrauter werden. Wenn er nicht wollte, dass die Werke ihre Bedeutung durch die Art der Hängung und insbesondere durch Vergleiche erhalten, wollte er sie eigentlich vor Interaktionen und damit vor ihrer eigenen Promiskuität schützen.

- 1 Jean-Hubert Martin (Hg.), *Künstlermuseum*, Düsseldorf 2002, S. 9f.
- 2 <http://www.me-berlin.com/#/ueber-uns>.
- 3 *SØR Rusche Sammlung Oelde/Berlin. Alte Meister im Dialog mit zeitgenössischer Kunst*, Kunst Magazin, Berlin 2010, S. 22.
- 4 Brief der Fachgruppe kulturhistorische Museen und Kunstmuseen im Deutschen Museumsbund an den Oberbürgermeister der Stadt Düsseldorf, Joachim Werner, vom 2. Juli 2001, zit. nach Martin 2002 (Anm. 1), S. 186.
- 5 Thomas Huber, *Das Künstlermuseum*, in: Martin 2002 (Anm. 1), S. 51f.
- 6 Thomas Huber, *Hier wird ein Machtkampf inszeniert*, in: *Die Welt* vom 18. August 2001, zit. nach Martin 2002 (Anm. 1), S. 192.
- 7 Bogomir Ecker, *Statement gehalten anlässlich des Herbsttreffens des Museumsbundes* (2001), zit. nach Martin 2002 (Anm. 1), S. 202f.
- 8 Vgl. Reinhard Wegner, *Der Streit um die Präsentation der Bildenden Kunst. Alois Hirt und Gustav Friedrich Waagen*, in: Annemarie Gethmann-Siefert/Bernadette Collenberg-Plotnikov/Elisabeth Weisser-Lohmann (Hgg.), *Kunst als Kulturgut. Band III: Musealisierung und Reflexion*, München 2011, S. 81–86.
- 9 Alfred Woltmann, *Eine biographische Skizze*, in: Gustav Friedrich Waagen, *Kleine Schriften*, Stuttgart 1875, S. 1–52, hier S. 8.
- 10 Hier und im Folgenden zit. nach Christoph Martin Vogtherr, *Zwischen Norm und Kunstgeschichte. Wilhelm von Humboldts Denkschrift von 1829 zur Hängung in der Berliner Gemäldegalerie*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 34, 1992, S. 53–64, hier S. 61–64.
- 11 Anton Henning in einer eMail vom 5. Oktober 2010 an den Autor.
- 12 Aristoteles, *Poetik* 1459a, *Rhetorik* 412a.
- 13 Max Black, *Die Metapher* (1954), in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1996, S. 55–79, hier S. 76.
- 14 David Ganz/Felix Thürlemann, *Zur Einführung*, in: David Ganz/Felix Thürlemann (Hgg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010, S. 7–38, hier S. 8.
- 15 Vgl. 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*, Löwen 2004, S. 223–247.
- 16 Vgl. Gerhard Wolf, *Rothko, Giotto und die Moscheen von New York*, in: *Rothko / Giotto*, Katalog Gemäldegalerie Staatliche Museen, Berlin 2009, S. 17–39, hier S. 29.
- 17 Thomas Huber, in: *Postsachen Huberville*, Köln 2011, o.S.

Quellen- und Literaturverzeichnis

INVENTARE UND HAUSKATALOGE DES KHM

Prager Inv. 1607/11

Rotraud Bauer/Herbert Haupt (Hgg.), *Vonn Anno 1607. Verzeichnus, was in der Röm: kay: May: Kunstcammer gefunden worden*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 72, Wien 1976, S. XVI–XXXVII

Wiener Inv. G

Wilhelm Köhler (Hg.), *Inventarium und verzeichnus ihrer römischen kaiserlichen majestät gemäld und conterfähten, so in der Neuenburg zu Wien liegen*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 26, Wien 1906/07, III, S. VI–VIII, Reg.Nr. 19446

Wiener Inv. H

Wilhelm Köhler (Hg.), *Verzeichnis aller und jeder...*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 26, Wien 1906/07, III, S. VIII–XIII, Reg.Nr. 19448

Prager Inv. 1621

Heinrich Zimmermann (Hg.), *Inventarium aller derjenigen Sachen, so nach der victori in ihrer majestät schatz- und kunst-camer zue Prag seind gefunden und ... den 6. decembris anno 1621 inventiert worden*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 25, Wien 1905, S. XX–LI, Reg.Nr. 19421

Prager Inv. A

Beda Dudik (Hg.), *Verzeichnüß. Was sich In Ihrer Kays. Majst. Kunstcammer zu Prag befunden. Schloss Skokloster, Schweden, Die Rudolphinische Kunstcammer in Prag*, in: Mitt. der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 12, Wien 1867, S. XXXIIff.

Leopold Wilhelm 1659

Adolf von Berger (Hg.), *Inventarium aller vnnndt jeder Ihrer hochfürstlichen Durchleücht Herrn Leopoldt Willhelmen ... zue Wienn vorhandenen Mahllereyen ...*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 1, Wien 1883, S. LXXXVI–CLXXVII, Reg.Nr. 495

Theatrum Pictorium 1660

David Teniers, *Davidis Teniers Antverpiensis, Pictoris, et a Cubiculis, Sermis. 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 Sermus. Archidux in Pinacothecam suam Bruxellis collegit. Eidem Sermo. 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 Doorste. Princen Leopold. Guil. Artshertogh en Don Ian van Oostenr. In't welck vertoon worden Italiaenische principale Schilderijen, die by met sijne handt gheteeckent ende in't copen doen snijden heest uyt de Schilder-Camer vanden Doorluchtighsten Arts-Hertogh in't Hoff van Brussel. Op-gedraeghen aenden doorsten. 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 representez Les desseins tracés de sa main, & gravés en cuivre par ses soins, sur les Originaux Italiens, que le Serme. Archiduc à assemblé en son Cabinet de la Cour de Bruxelles. Dedie au dit Prince Serme. 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 Sermos. Principes Leopold. 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 Bruselas. Dedicato al dicho Principe Sermo. Leopoldo Guil. Archiduque. En Bruselas a costas auctor, anno M.DC.LX. Cum Privilegio de su Maj, Brüssel 1660*

Ambraser Inv. 1663

Gudrun Swoboda (Hg.), *Das Ambraser Bildinventar von 1663. Addenda zu Provenienzen der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums*, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Bd. 6/7, Wien 2004/05, S. 262–307

Prager Inv. 1685

Inventarium Der Röm. Kaysrl. Maytt. Mahlerey auff dem königl. Praager Schloß, 1685 (Prag, Staatsarchiv)

Prager Inv. 1718

Karl Köpl (Hg.), *Inventarium über die in der allhiesigen kays. schatz- und kunstcammer befundenen mahlerein und anderen sachen*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 10, Wien 1889, S. CXXXII–CXLI, Reg.Nr. 6232

Storffer I – II – III

Ferdinand Storffer, *Neu eingerichtetes Inventarium der Kayl. Bilder Gallerie in der Stallburg welches nach denen Numeris und Maßstab ordiniret und von Ferdinand à Storffer gemahlen worden*, 3 Pergamentbde., I: 1720; II: 1730; III: 1733 (KHM, Gemäldegalerie)

Theatrum artis pictoriae I – II – III – IV

Anton von Prenner (Brenner), *Theatrum artis pictoriae in quo tabulae depictae, quae in Caesarea Vindobonensi Pinacotheca servantur, levioere coelatura aeri insculptae exhibentur ... ab Antonio Iosepho de Brenner ...*, Teil I: Wien 1728; Teil II: Wien 1729; Teil III: Wien 1731; Teil IV: Wien 1733

Ambraser Inv. 1730

Antonio Roschmann, *Inventarium Ambrasischer Kunst-, Schatz- u. Rüstcammer*, o. J. (1730) (KHM, Kunstammer)

Prodromus 1735

Franz von Stampart, Anton von Prenner (Brenner), *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 Bewunderungswürdigen Schildereyen / Gemälden / 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

Prodromus, *seu praeeambulare lumen reserati portentosae magnificentiae theatri, quo omnia ad aulam Caesarem in Augustissimae Suae Caesareae, & Regiae Catholicae Majestatis nostri gloriosissimè Regnantis Monarchae Caroli VI. Metropoli, et Residentia Viennae recondita artificiorum, et pretiositatum decora Praecipuè copiosissima, quae ibidem asservantur, tabularum, picturarum, Statuarum, Imaginum, aliorumque ab Artificum Principibus elaboratorum operum Miracula Fideliter, & absque defectu aeri sunt incisa, & annexa brevi Introductione / Moecenatum utilitati, & voluptati* Edita a Francisco de Stampart, et Antonio de Brenner caesareae camerae Pictoribus, Wien 1735

Edition in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 7, Wien 1888, S. VII–XIV, Reg.Nr. 4584

Prager Inv. 1737

Karl Köpl (Hg.), *Inventar der Kunst- und Schatzkammer auf dem Prager Schlosse, 1737 October 5*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 10, Wien 1889, S. CLXII–CLXXI, Reg.Nr. 6234

Schatzkammerspezifikation 1748

Heinrich Zimmermann (Hg.), *Specification, wasz sich vor bilder nach dem n° sowoll histori als auch von wasz vor einen maitre solche verfertigt worden, bei neier einrichtung des kays. königl. schatzcamer befinden, so geschehen anno 1747 et 1748*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 10, Wien 1889, S. CCXLIII–CCXLVI, Reg.Nr. 6243

Schatzkammerübergabsliste 1748
Heinrich Zimmermann (Hg.), ... *bei neier einrichtung der kais. königl. schatzkammer anno 1747 et 1748 von daher nachspecifirte bilder und andere stuckh ebenfahls in der kais. königl. gallerie abgegeben worden ... Wien den 4. julii 1748*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 10, Wien 1889, S. CCXLVIII–CCXLIX, Reg.Nr. 6246

Inventar der Geistlichen Schatzkammer 1758
Heinrich Zimmermann (Hg.), *Inventar der Geistlichen Schatzkammer ... Nun folgen die in dieser geistlichen Schatzkammer befindliche bilder ... Wien 23. Februar 1758*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 16, Wien 1895, S. XXV–XXVI, Reg.Nr. 12 623

Prager Inv. 1763
Karl Köpl (Hg.), *Inventarium der ehemed in der königlichen schatz- oder kunst- kamer aufbehalten gewesten, dermalen in den königlich sogenannten bildersaal übertragenen sachen*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 10, Wien 1889, S. CLXXI–CLXXXV, Reg.Nr. 6235

Galerie Inv. 1772
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 vorgefundnen Gemälde; Ausschuss von denen auf den Gallerie-Böden vorgefundnen Gemälden*, 1772 (KHM, Gemäldegalerie)

Ambraser Inv. 1773 (Primisser 1773)
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
Edition: *Inventarium des k.k. Schlosses Ambras in Tyrol von Joh. Primisser (sen.)*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 24, Wien 1903, S. LXXIII–LXXIX, Reg.Nr. 19393

Mechel 1783
Christian von Mechel, *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...] nach der von ihm auf Allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung*, Wien (eigentlich Basel) 1783

Mechel 1784
Christian von Mechel, *Catalogue des Tableaux de la Galerie Impériale et Royale de Vienne*, Basel 1784

Betrachtungen 1785
Johann Sebastian von Rittershausen, *Betrachtungen über die kaiserliche königliche Bildergallerie zu Wien*, Bregenz 1785

Rosa I – II – III
Joseph Rosa, I, *Gemälde der k.k. Gallerie. Erste Abtheilung. Italienische Schulen*, Wien 1796; II, *Gemälde der k.k. Gallerie. Zweyte Abtheilung. Niederländische Schulen*, Wien 1796; III, *Nachtrag zum Kataloge der k.k. Bildergallerie*, Wien 1804

Rosa jun. 1816
Joseph Rosa jun., *Haupt Verzeichniß der k.k. österreichi-*

schen Bilder Sammlung in dem Hofschlos Belvedere 1816 et 1817. Verfaßt v. Jos. Rosa. k.k. Gallerie Custos, Manuskript, Kunsthistorisches Museum, Archiv der Gemäldegalerie, Inventar Nr. 2

Primisser 1819
Aloys Primisser, *Die kaiserlich-königliche Ambraser Sammlung*, Wien 1819

Rosa jun. 1820
Joseph Rosa jun., *Catalog der K.K. Bilder Gallerie, II.ter Stock. Alt Deutsche, Italienische und Niederländer Schule. Verfaßt vom Joseph Rosa K.K. Erster Gallerie Custos*, Wienn 1820, Manuskript, Kunsthistorisches Museum, Archiv der Gemäldegalerie, Inventar Nr. 7, Bd. 4

Perger 1821–1828
K.K. Bildergallerie in Wien. *Nach den Zeichnungen des k. k. Hofmalers Sigmund von Perger, in Kupfer gestochen von verschiedenen Künstlern*, hg. [...] von Carl Haas, Bd. I–IV, Wien/Prag 1821–1828

Haas 1823
Carl Haas, *Die kk Bilder-Gallerie im Belvedere zu Wien*, Wien 1823

Primisser 1824
Aloys Primisser, *Ueber die alten Gemälde auf dem Schlosse Karlstein bey Prag*, in: Jahrbücher der Literatur, July. August. September 1824 (27. Band, Anzeige Blatt Nr. XXVII), S. 33–52

Krafft 1837–1855 (5 Aufl.)
Albrecht Krafft, *Verzeichniss der kais. kön. Gemälde-Gallerie im Belvedere zu Wien*, Wien 1837 (5 weitere Aufl. bis 1855)

Engerth I – II – III
Eduard Ritter von Engerth, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Gemälde. Beschreibendes Verzeichniß*, 3 Bde., I, *Italienische, spanische und französische Schulen*, Wien 1881; II, *Niederländische Schulen*, Wien 1884; III, *Deutsche Schulen*, Wien 1886

Ilg/Boenheim 1887
Albert Ilg/Wendelin Boehheim, *Führer durch die K.K. Ambraser-Sammlung (im Unteren Belvedere)*, Wien 1887

Engert 1889
Erasmus von Engerts, *„Kurzgefasste(s) Verzeichniß der kaiserl. königl. Gemälde-Galerie im k.k. Schlosse Belvedere“*, Wien 1889

Führer 1892
Eduard Ritter von Engerth/Wilhelm von Warteneegg, *Führer durch die Gemälde-Galerie Alte Meister*, Wien 1892

Ilg/Boenheim 1898
Albert Ilg/Wendelin Boehheim, *Das K. u. K. Schloss Ambras in Tirol. Führer durch das Gebäude und die Sammlungen*, Wien 1898

Kat. 1906
August Schaeffer/Gustav Glück, *Führer durch die Gemälde-Galerie. Alte Meister II. Niederländische und deutsche Schulen*, Wien 1906

Kat. 1907
August Schaeffer, *Katalog der Gemäldegalerie des Allerhöchsten Kaiserhauses. Alte Meister*, Wien 1907

Kat. 1908
August Schaeffer/Gustav Glück, *Führer durch die Gemäldegalerie. Alte Meister I. Italienische, französische und spanische Schulen*, Wien 1908

Kat. 1914
Übersicht der *Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien 1914 [o. Autor]

Kat. 1928
Ludwig von Baldass/Ernst H. Buschbeck/Gustav Glück/Johannes Wilde, *Katalog der Gemäldegalerie*, Wien 1928 (= Führer durch die kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Nr. 8)

Baldass/Buschbeck 1931
Ludwig von Baldass/Ernst H. Buschbeck, *Geschichte der Wiener Gemäldegalerie in den Jahren 1911 bis 1931 (Gustav Glück zum 60. Geburtstag gewidmet)*, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, NF 5, Wien 1931, S. 1–19

Kat. 1938
Ludwig von Baldass/Ernst H. Buschbeck/Joseph Alexander Graf Raczynski/Johannes Wilde, *Katalog der Gemäldegalerie*, Wien 1938 (= Führer durch die kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Nr. 8, 2. Aufl.)

Kat. 1941
Gert Adriani/Ludwig von Baldass, *Führer durch das Kunsthistorische Museum, Kriegsausgabe*, Wien 1941

Kat. 1963
Günther Heinz/Friderike Klauner, *Katalog der Gemäldegalerie, II. Teil, Vlamen, Holländer, Deutsche, Franzosen*, Wien 1963 (= Führer durch das KHM, Nr. 7, 2. Aufl.)

Kat. 1965
Günther Heinz/Friderike Klauner, *Katalog der Gemäldegalerie, I. Teil, Italiener, Spanier, Franzosen, Engländer*, Wien 1965 (= Führer durch das KHM, Nr. 3, 2. Aufl.)

Kat. 1972
Klaus Demus, *Katalog der Gemäldegalerie, Holländische Meister des 15., 16. und 17. Jahrhunderts*, Wien 1972 (= Führer durch das KHM, Nr. 17)

Verzeichniß 1973
Klaus Demus, *Verzeichniß der Gemälde*, Wien 1973 (= Führer durch das KHM, Nr. 18)

Kat. Porträtgalerie 1976
Günther Heinz/Karl Schütz, *Katalog der Gemäldegalerie, Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400–1800*, Wien 1976, 2. Aufl. Wien 1982 (= Führer durch das KHM, Nr. 22)

Kat. 1977
Elisabeth Scheicher/Ortwin Gamber/Kurt Wegerer/Alfred Auer, *Schloß Ambras, Die Kunstkammer*, Innsbruck 1977. (= Führer durch das KHM, Nr. 24)

Kat. 1981
Klaus Demus/Friderike Klauner/Karl Schütz, *Katalog der*

Gemäldegalerie, Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d.Ä., Wien 1981 (= Führer durch das KHM, Nr. 31)

Bildführer Schatzkammer 1987

Rotraud Bauer/Rudolf Distelberger/Stefan Krenn/Manfred Leithe-Jasper/Karl Schütz/Helmut Trnek, *Weltliche und Geistliche Schatzkammer, Bildführer*, Salzburg/Wien 1987 (= Führer durch das KHM, Nr. 35)

Verzeichnis 1991

Sylvia Ferino-Pagden/Wolfgang Prohaska/Karl Schütz, *Die Gemäldegalerie des KHM in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Wien 1991

SONSTIGE QUELLEN

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, *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustand der kaiserlichen Bildergalerie. Eingelaufen im Junio 1780*, in: *Miscellaneen artistischen Inhalts*, hg. von Johann Georg Meusel, Bd. 1, Heft 4, Beitrag 8, Erfurt 1780, S. 58–61

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 Nr. 11*, in: *Miscellaneen artistischen Inhalts*, hg. von Johann Georg Meusel, Bd. 3, Heft 17, Erfurt 1783, S. 312–315

Anonym 1892

Anonym (Theodor Frimmel?), *Wie man die Wiener Galerie verdorben hat*, Wien 1892

Arend 1728

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

Arneth 1859

Alfred Arneth, *Maria Theresia und der Hofrat von Greiner*, in: Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Bd. 30, Wien 1859, S. 307–378

Arneth 1879

Alfred Ritter von Arneth, *Maria Theresia's letzte Regierungszeit 1763–1780*, Bd. 3 und 4, Wien 1879

Baedeker 1855

Karl Baedeker, *Handbuch für Reisende in Deutschland und dem Oesterreichischen Kaiserstaat, I: Oesterreich, Süd- und West-Deutschland*, 6. Aufl., Coblenz 1855

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

Bayle 1740

Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique* (Rotterdam 1695 u. 1697), ⁵Amsterdam 1740

Beer 1873

Adolf Beer, *Joseph II., Leopold II. und Kaunitz. Ihr Briefwechsel*, Wien 1873

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

Bergmann 1846/1858

Joseph von Bergmann, *Übersicht der kaiserlich-königlichen Ambraser-Sammlung (im unteren k.k. Belvedere) nach ihrer dermaligen Aufstellung*, vierte Auflage, Wien 1858 (1. Aufl. 1846)

Bernoulli 1777–1779

Jean Bernoulli, *Lettres sur différens sujets écrites pendant le cours d'un voyage par l'Allemagne, la Suisse, la France méridionale et l'Italie en 1774 et 1775*, 3 Bde., Berlin 1777–1779

Bernoulli 1784

Johann Bernoulli (Hg.), *Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntniß dienender Nachrichten*, Bd. 13 und 14, Berlin 1784

Boydell/Boydell 1788

John Boydell/Josiah Boydell, *A Set of Prints engraved after the most capital Paintings in the Collection of Her Imperial Majesty; the Empress of Russia lately in the Possession of the Earl of Orford at Houghton in Norfolk; with Plans, Elevations, Sections, Chimney Pieces & Ceilings*, Vol. I & II, London 1788

Brown 1685

Edward Brown, *Auf genehmgehaltenes Gutachten und Veranlassung der Königl. Engell. Medicinischen Gesellschaft in London durch Niederland, Teutschland [...] gethane gantz sonderbare Reisen* (1673), Nürnberg 1685

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

Colins ca. 1755

François-Louis Colins, *Catalogue des tableaux qui se trouvent dans les galleries du Palais de S.A.S.E. Palatine, a Dusseldorff*, ca. 1755

Colins 1756

François-Louis Colins, *Lettre à l'auteur du Mercure*, in: *Mercur de France*, 2, April 1756, S. 170–174

Christ 1726

Johann Friedrich Christ, *Leben des berühmten Mahlers 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 curiosi, Bd. 5, Sammlung Nr. VII, 1726, S. 338–355

Cyranj von Vollchhaus 1773

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*

Dauw 1755

M. Johann Dauws wohlunterrichteter und kunsterfahner Schilderer und Maler aus der Antiquität und den besten Schriftstellern, vermehrte und verbesserte zweyte Auflage, hg. von Carl Bertram, Kopenhagen/Leipzig 1755

Der Humorist 1840

Der Humorist („Eine Stunde im Belvedere“), 1840, Nr. 257–260, S. 1054, 1058, 1065 und 1070

Descamps 1753–1763

Jean-Baptiste Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandois, avec des portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux Ouvrages, & des Réflexions sur leurs différentes manieres*, 4 Bde., Paris 1753–1763

Dezallier d'Argenville 1745–1752

Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abregé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la maniere de connoître les desseins des grands maîtres*, 3 Bde., Paris 1745–1752

Dobrowsky 1787

Joseph Dobrowsky, *IV. Bibliothekarische Nachrichten*, in: Litterarisches Magazin von Böhmen und Mähren, 3. Stück für das Jahr 1783, 1787, S. 44–47

Dunker 1782–1785

[Balthasar Anton Dunker], *Schriften*, 2 Bde., Bern 1782–1785

Ehemant 1779

Franz Lothar Ehemant, *Kunstsachen – etwas zur Kunstgeschichte Böhmens*, in: Böhmisches Litteratur auf das Jahr 1779, Erster Band, Drittes Stück, 1779, S. 205–235

Engerth 1881

Eduard Ritter von Engerth, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichniss*, Bd. 1: Italienische, spanische und französische Schulen, 1. Auflage Wien 1881

Engerth 1886

Eduard Ritter von Engerth, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichniss*, Bd. 3: Deutsche Schulen, Wien 1886

Federici 1803

Domenico Maria Federici, *Memorie Trevigiane sulle*

opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento per servire alla storia delle belle arti d'Italia, Venedig 1803

Félibien 1668

André Félibien, *Conférences de l'académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris 1668

Fiorillo 1801

Johann Dominik Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste. Geschichte der Malerei in Italien*, Bd. II, 1801

Fiorillo 1803

Johann Dominik Fiorillo, *Kleine Schriften artistischen Inhalts*, Göttingen 1803

Fiorillo 1817

Johann Dominik Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*, Bd. 2, Hannover 1817

Fitticher 1784

Bernhardus Fitticher, *De Sphingibus Sabaudianis*, Wien 1784

Fitzinger 1868

Leopold J. Fitzinger, *Geschichte des k. k. Hof-Naturalien-cabinets zu Wien*. III. Abtlg.: Periode unter Kaiser Franz I. von Österreich von 1816 bis zu dessen Tode 1835, in: Sitzungsberichte der math.-naturwissenschaftl. Klasse der kaiserl. Akademie der Wissenschaften, LVIII. Band, I. Abtlg., Jahrgang 1868, S. 35–120

Fitzinger 1880

Leopold J. Fitzinger, *Geschichte des k. k. Hof-Naturalien-cabinets zu Wien*. V. Abtlg.: Periode unter Kaiser Ferdinand I. von Österreich von 1842 bis zum Rücktritte des Kaisers von der Regierung Anfangs December 1848, in: Sitzungsberichte der math.-naturwissenschaftl. Klasse der kaiserl. Akademie der Wissenschaften, LXXXII. Band, I. Abtlg., Jahrgang 1880, S. 279–339

Fortia de Piles/Boisgelin de Kerdu 1797

[Alphonse Toussaint-Joseph-André-Marie-Marseille de Fortia de Piles/Pierre-Marie-Louis de Boisgelin de Kerdu], *Reisen und merkwürdige Nachrichten zweier Neufranken durch Deutschland, Rußland, Polen und die Östreichischen Staaten während des jetzigen wichtigen Krieges; aus dem Französischen (Voyage de deux Français en Allemagne, Danemarck, Suède, Russie et Pologne, fait en 1790–1792)*, Bd. 2, Leipzig 1797

Frédou de la Bretonnière 1776

Jean-Victor Frédou de la Bretonnière, *Observations raisonnées sur l'art de la peinture appliquées, sur les tableaux de la galerie électorale de Dusseldorf suivies de quelques remarques, aussi instructives qu'agréables aux amateurs des beaux arts*, Düsseldorf 1776

Frimmel 1898 und 1899

Theodor von Frimmel, *Galeriestudien* (3. Folge der kleinen Galeriestudien von Theodor von Frimmel), Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, Bd. 1, 2. Lieferung: Die kaiserliche Gemäldesammlung, Leipzig 1898 (nochmals abgedruckt: Derselbe, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, 1. 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*, Blätter für Gemäldekunde, III. Lieferung, Wien 1909, S. 92–112

Frimmel 1909

Theodor von Frimmel, *Von der Galerie Nostitz in Prag*, in: Blätter für Gemäldekunde, Bd. V, Heft 1, 1909, S. 2–3

Fritsch 1894

Karl Fritsch, *K.k. Universität. 1: Botanisches Museum und botanischer Garten*, in: *Die botanischen Anstalten Wiens im Jahre 1894*, Wien 1894, S. 1–20

Fuhrmann 1770

Mathias Fuhrmann, *Historische Beschreibung und kurz gefaßte Nachricht von der Römisch. Kaiserl. und Königlichen Residenzstadt Wien und Ihren Vorstädten*, 3. Teil, Wien 1770

Füßli 1755–1756

Johann Caspar Füßli, *Geschichte und Abbildung der besten Maler in der Schweiz*, 2 Bde., Zürich 1755–1756

Füßli 1769–1779

Johann Caspar Füßli, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz* (erweiterte Auflage der Ausgabe von 1755–1756), 5 Bde., Zürich 1769–1779

Füssli 1779–1806

Johann Heinrich Füssli, *Allgemeines Künstlerlexikon. Oder Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kunstgießer, Stahl-schneider etc. etc.*, Zürich 1779–1806

Galerie de Florence et du Palais Pitti 1789–ca. 1810

Antoine Mongez, *Tableaux, Statues, Bas-Reliefs et Camées, de la Galerie de Florence, et du Palais Pitti, dessinés par M. Wicar, peintre, et gravés sous la direction de M. Lacombe, Peintre; avec les explications, par M. Mongez*, Paris 1789–ca. 1810

Galerie du Palais Royal 1786–1808

Louis Abel de Bonafous/Jacques Couché, *Galerie du Palais Royal gravée d'après les Tableaux des différentes Ecoles qui la Composent: avec un abrégé de la Vie des Peintres & une description historique de chaque tableau par Mr. L'abbé de Fontenai*, Paris 1786–1808

Galerie Électorale de Dusseldorf 1778

La Galerie Électorale de Dusseldorf 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

Geisler 1781

A[dam] F[riedrich] Geisler der Jüngere, *Josephs des Zweyten, Kaisers der Deutschen unter dem Namen eines Grafen von Falkenstein in den Jahren 1780 und 1781 unternommene zweite und dritte Reise*, Halle 1781

Graeffter/Czikann 1835

Franz Graeffter/Johann Jakob Heinrich Czikan (Hgg.), *Oesterreichische National-Encyklopädie, oder alphabetische Darlegung der wissenschaftlichsten Eigenthümlichkeiten des österreichischen Kaiserthumes in Rücksicht auf Natur, Leben und Institutionen, Industrie und Commerz, etc.*, Bd. 1, 1835

Hagedorn 1755

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

Hagedorn 1762

Carl Ludwig von Hagedorn, *Betrachtungen über die Mahlerey*, 2 Bde., Leipzig 1762

Hamberger/Meusel 1797

Georg Christoph Hamberger/Johann Georg Meusel, *Das gelehrte Teutschland; oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller*, Lemgo 1797

Heineken (Heinecken) 1753/1757

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 français et en italien. Imprimé à Dresde M.DCC.LIII. II. volume. Contenant cinquante pièces avec une description de chaque tableau en français et en italien, Dresden 1757

Heineken (Heinecken) 1771

Karl Heinrich von Heineken, *Idée générale d'une collection complete d'Estampes. Avec une Dissertation sur l'origine de la Gravure et sur les premiers Livres d'Images*, Leipzig/Wien 1771

Hilchenbach 1781

[Karl Wilhelm Hilchenbach], *Kurze Nachricht von der Kaiserl. Königl. Bildergalerie zu Wien und ihrem Zustande im Jenner 1781*, Frankfurt am Mayn 1781

Hilchenbach 1781

K[arl] W[ilhelm] H[ilchenbach], *Ueber die kaiserl. königl. Bildergalerie in Wien*. An Hrn. Hofr. Meusel in Erlangen [vom 9. April 1781], in: *Miscellaneen artistischen Inhalts*, hg. von Johann Georg Meusel, Heft 8, Erfurt 1781, S. 100–105

Hilchenbach 1782

K[arl] W[ilhelm] H[ilchenbach], *Schreiben aus Wien über die Verdienste des Herrn von Mechel um die k. k. Bildergalerie / Am 16. November 1781*, in: *Miscellaneen artistischen Inhalts*, hg. von Johann Georg Meusel, Heft 11, Erfurt 1782, S. 300–303

[Hormayr's] Archiv 1819

Österreichische Pöcille des Custoden der großen Gemähde Gallerie am Belvedere zu Wien, Carl Ruß, in: [Hormayr's] Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst, 10. Jg., Nr. 96 und 97, 11. und 13. August 1819, S. 381–386

[Hormayr's] Archiv 1821

[Hormayr's] Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst, 12. Jg., Nr. 49, 23. April 1821, S. 195f. (zu Sigmund von Perger)

[Hormayr's] Neues Archiv 1829
Erinnerung an Rebell, in: [Hormayr's] Neues Archiv für Geschichte, Staatenkunde, Literatur und Kunst, 1. Jg. (XX. als Fortsetzung), Nr. 30, 13. April 1829, S. 233–238

Hormayr's Taschenbuch 1834
[keine Autorengabe], *Die Schildereien der böhmischen Königsburg Karlstein*, in: Taschenbuch für vaterländische Geschichte, hg. von Joseph Freiherrn von Hormayr, NF 5, 1834, S. 69–96

Jagemann 1786
Christian Joseph Jagemann, *Beschreibung der großherzoglichen Gallerie zu Florenz, wie sie seit 1780 auf Befehl des Großherzogs geordnet worden ist*, in: Deutsches Museum 1776–88, 1786, 2. Bd., S. 393–430 und S. 484–522

Jahn 1792
Jan Quirin Jahn, *Etwas von den ältesten Malern Böhmens, nebst einem Beytrage zur Geschichte der Oelmahlerey und Perspektiv*, in: Archiv der Geschichte und Statistik, insbesondere von Böhmen, Bd. 1, 1792, S. 1–93

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

Karsch 1719
Gerhard Joseph Karsch, *Ausführliche und gründliche Specification derer vortrefflichen und unschaetzbaren Gemahlden, welche in der Galerie der Churfuerstl. Residentz zu Duesseldorf in grosser Menge anzutreffen seynd*, Düsseldorf 1719

Karsch ca. 1719
Gerhard Joseph Karsch, *Detail des Peintures du Cabinet Electoral de Dusseldorf*, ca. 1719

Kleiner 1728
Salomon Kleiner, *Wahrhafte Vorstellung beyder Hoch-Gräffl. Schlösser Weissenstein ob Pommersfeld und Geibach, sambt denen darzu gehörigen Gärten, Stallungen, und Menagerien. Das Erste in Zwanzig, Das ander in Sieben verschiedene Prospecten und Grund-Rissen bestehend vorgestelt nach denen von dem Ingenieur Salomon Kleiner verfertigten Zeichnungen, in Kupfer gestochen und herausgegeben auf Kösten und Verlag Jeremiae Wolffens seel. Erben, Augsburg 1728*

Klingemann 1819, 1821, 1828
Ernst August Friedrich Klingemann, *Kunst und Natur. Blätter aus meinem Reisetagebuche*, 3 Bde., Braunschweig 1819, 1821, 1828

Königliche Museen 1855
Die Königlichen Museen in Berlin. Eine Auswahl der vorzüglichsten Kunstschatze der Malerei, Sculptur und Architectur der norddeutschen Metropole, dargestellt in einer Reihe der ausgezeichnetsten Stahlstiche mit erläuterndem Texte (Berlin und Seine Kunstschatze), Leipzig/Bern: A.H.Payne/Verlag der Englischen Kunst-Anstalt [1855]

Küchelbecker 1730
Johann Basilius Küchelbecker, *Allerneueste Nachricht vom Römisch=Kaysrl. 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

Kurböck 1779
Joseph Edler von Kurböck, *Neueste Beschreibung aller Merkwürdigkeiten Wiens. Ein Handbuch für Fremde und Inländer*, Wien 1779

Lanzi 1782
Luigi 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 napoletana compendiata e ridotta a metodo per agevolare a' dilettanti la cognizione de' professori e de' loro stili*, Florenz 1792

Lanzi 1795–1796
Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII Secolo*, Bassano 1795–1796

Lanzi 1809
Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII Secolo*, Bassano 1809

Lanzi 1830–1833
Luigi Lanzi, *Geschichte der Malerei in Italien vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, aus dem Italienischen übersetzt und mit Anmerkungen von J.G. v. Quandt, 3 Bde., hg. von Adolph Wagner, Leipzig 1830–1833

Lastri 1776–1778
Marco Lastri, *Osservatore Fiorentino sugli edifizii della sua patria per servire alla storia della medesima*, 3 Bde., Florenz 1776–1778

Lastri 1791/1795
[Marco Lastri], *L'Etruria pittrice ovvero Storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X. Fino al presente*, 2 Bde., Florenz 1791 und 1795

Le Blanc 1847
Charles Le Blanc, *Catalogue de l'Œuvre de Jean-Georges Wille, Graveur*, Leipzig 1847

Lebrun 1794
Jean Baptiste-Pierre Lebrun, *Quelques idées sur la disposition, l'arrangement et la décoration du Muséum National*, Paris 1794

Lehninger 1782
Johann August Lehninger, *Abrégé de la Vie des Peintres dont les Tableaux composent la Galerie Électorale de Dresde*, Dresden 1782

Leitner 1870–1873
Quirin Leitner, *Die hervorragendsten Kunstwerke der Schatzkammer des Österreichischen Kaiserhauses*, Wien 1870–1873

Lepicié 1752
Bernard Lepicié, *Catalogue raisonné des tableaux du Roy: avec un abrégé de la vie des peintres*, Paris 1752

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

Loth 1773
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

Lützwow 1877
Carl von Lützwow, *Geschichte der kais. kön. Akademie der bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes*, Wien 1877

Malvasia (1686) 1969
Carlo Cesare Malvasia, *Le pitture di Bologna* (1686), Neudruck, hg. von Andrea Emiliani, Bologna 1969

Malvasia (1678) 1971
Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite dei pittori Bolognesi* (1678), hg. von Marcella Brascaglia, Bologna 1971

Mancini 1956/1957
Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, hg. von Adriana Marucchi mit einem Kommentar von Luigi Salerno, 2 Bde., Rom 1956 und 1957 (Fonti e documenti inediti per la storia dell'arte 1)

Martens 1824
Georg Friedrich von Martens, *Reise nach Venedig*, Erster Theil, Ulm 1824

Mechel/de Pigage 1778
Christian von Mechel/Nicolas de Pigage (Hgg.), *La galerie électorale de Dusseldorf ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux*, 2 Bde., Basel 1778

Melly 1844
Eduard Melly, *Karl Russ. Umriß eines Künstlerlebens*, Wien 1844, ebenso abgedruckt in: *Sonntags-Blätter*, 3. Jg., 1844, Nr. 30 (28. Juli 1844), Beilage, S. 1–23

Mengs 1762
Anton Raphael Mengs, *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey, Herrn Johann Winkelmann gewidmet von dem Verfasser*, hg. von Johann Caspar Füssli, Zürich 1762

Meusel 1779–1787
Johann Georg Meusel (Hg.), *Miscellaneen artistischen Inhalts*, 30 Stück, 1779–1787

Miscellanea 1670
Miscellanea Curiosa Medico-Physica Academiae Naturae Curiosorum sive Ephemeridum Medico-Physicarum Germanicarum curiosarum, 1. Jg., Leipzig 1670

Murr 1780
Christoph Gottlieb von Murr, *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustand der kaiserlichen Bildergalerie in Wien, eingelaufen im Junio 1780*, in: *Miscellaneen artistischen Inhalts*, hg. von Johann Georg Meusel, Bd. 1 (1. Heft 1779 – 6. Heft 1780), 4. Heft 1780, S. 58–61

- Murray 1851
John Murray (Hg.), *A handbook for travellers in Southern Germany: being a guide to Würtemberg, Bavaria, Austria, Tyrol, Salzburg, Styria*, [...] 6th edition, London 1851
- Nicolai 1784
Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, 12 Bde., Berlin/Stettin 1783–1796
- Oesterreich 1754
Matthias Oesterreich, *Inventarium von der Königlichen Bilder-Gallerie zu Dreßden, gefertigt: Mens: Julij & August: 1754*
- Papworth 1853
John W. Papworth, *Museums, Libraries, and Picture Galleries, public and private; Their Establishment, Formation, Arrangement, and Architectural Construction* [...], London 1853
- Patin 1673
Charles Patin, *Quatre Relations Historiques*, Basel 1673
- Patin 1676
Charles Patin, *Index Operum Joh. Holbenii*, in: *Moriae Encomion. Stultitiae Laus. Des. Erasmi Rot. Declamatio, cum commentariis Ger. Listrii, & figuris Joh. Holbenii. E codice Academiae Basiliensis* [...], Basel 1676, o.S.
- Pelli Bencivenni 1775–1792
Giuseppe Pelli Bencivenni, *Catalogo delle pitture della Regia Galleria, 1775–1792* (Florenz, Archivio Biblioteca degli Uffizi, ms. 463, ins. 4 e ins. 10)
- Perger 1864
Anton Ritter von Perger, *Studien zur Geschichte der k.k. Gemäldegalerie im Belvedere zu Wien*, in: *Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien*, Bd. 7, 1864, S. 99–168
- Piles 1699
Roger de Piles, *Abrégé de la vie des Peintres*, Paris 1699
- Piles 1708
Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principe*, Paris 1708
- Presse 1880
Die Wahl eines Galerie-Directors von ehemedem, von „---h.“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt*, Nr. 5723, 3. August 1880, S. 1f.
- Quadt von Kinkelbach 1609
Matthias Quadt von Kinkelbach, *Teutscher Nation Herligkeit*, Köln 1609
- Querfurt 1710
Tobias Querfurt, *Kurtze Beschreibung des Fürstl. Lustschlosses Salzdahlum*, Braunschweig [1710]
- Quiccheberg 1565
Samuel Quiccheberg, *Inscriptiones vel tituli Theatri Amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias. ut idem recte quoque dici possit: promptuarium artificiosarum miraculosarumque rerum, ac omnis rari thesauri et pretiosae supellectilis, structurae atque picturae, quae hic simul in theatro conquiri consulantur, ut eorum frequenti inspectione tractationeque singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admiranda, cito, facile ac tuto comparari possit. auctore Samuele a Quiccheberg Belga*, München 1565
- 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 (Recueil Crozat)* 1729, 1742
Pierre Crozat/Pierre Jean Mariette, *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 celuy de Monseigneur le Duc d’Orléans, & dans d’autres Cabinets. Divisé suivant les différentes écoles; avec un abregé 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
- Report 1853
Report from the Select Committee on the National Gallery; together with the proceedings of the Committee, Minutes of Evidence, Appendix and Index ordered, by The House of Commons, to be Printed, 4 August 1853, London 1853
- Reynolds 1996
Joshua Reynolds, *A Journey to Flanders and Holland, London 1781*, hg. von Harry Mount, Cambridge 1996
- Richter/Cyranj von Vollchhaus 1773
Elias Richter/Wenzel Cyranj von Vollchhaus, *Inventarium deren im königl. Prager schloß in des herrn baron von Czesny inngehabten quartiers annoch befindlichen nachbenannten bildern, als [...] Prager Schloss den 10. martii anno 1773*
- Riedel/Wenzel 1765
Johann Anton Riedel/Christian Friedrich Wenzel, *Catalogue des Tableaux de la Galerie Electorale à Dresde*, Dresden 1765
- Riedel/Wenzel 1771
Johann Anton Riedel/Christian Friedrich Wenzel, *Verzeichnis der Gemälde in der Churfürstl. Gallerie in Dresden*, Leipzig 1771
- Rittershausen 1785–1786
Johann Sebastian von Rittershausen, *Betrachtungen über die kaiserliche königliche Bildergalerie zu Wien*, Bregenz 1785–1786
- Roederer 1857
Pierre-Louis Roederer, *De l’entrée de Bonaparte a Rome; des tableaux et statues d’Italie*, in: *Journal d’Économie publique*, du 10 ventose an V (28. février 1797), in: *Œuvres du comte P.L. Roederer*, hg. von A.M. Roederer, Bd. 5, Paris 1857
- Rotenstein 1784
G[ottfried] E[lder] v[on] R[otenstein], *Reisen nach Wien und in die umliegende Gegend in den Jahren 1781–1783*. Zweyter Abschnitt, in: *Johann Bernoulli’s Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntniß dienender Nachrichten*, hg. von Johann Bernoulli, Bd. 14, Berlin 1784, S. 1–29
- Sander 1784
Heinrich Sander, *Beschreibungen seiner Reisen durch Frankreich, die Niederlande, Holland, Deutschland und Italien*, 2. Teil, Leipzig 1784
- Sandrart 1675/1679/1680
Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675/1679/1680
- Schasler 1864
Max Schasler, *Die Königlichen Museen von Berlin. Ein praktisches Handbuch zum Besuch der Galerien, Sammlungen und Kunstschätze derselben*, Berlin 1864
- Schopenhauer 1998
Arthur Schopenhauer, *Die Reisetagebücher*, mit einem Nachwort von Ludger Lütkehaus, Zürich 1998
- Séroux d’Agincourt 1810–1823
Jean Baptiste Louis Georges Séroux d’Agincourt, *Histoire de l’art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu’à son renouvellement au XVI^e*, Paris 1810–1823
- Stendhal 1873
Stendhal (Marie-Henri Beyle), *Voyages en Italie*, Paris 1873
- Sulzer 1771
Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig 1771
- Tableaux du Cabinet du Roy* 1677
André Félibien, *Tableaux du Cabinet du Roy, Statues et Bustes antiques des maisons royales*, Paris 1677
- Tieck 1863
Gutachten Ludwig Tieck’s über die Inschrift, in: *Aus Schinkel’s Nachlaß*, hg. von Alfred Freiherr von Wolzogen, Bd. 3, Berlin 1863, Bd. 3, S. 274–275
- Waagen 1822
Gustav Friedrich Waagen, *Über Hubert und Johann van Eyck*, Breslau 1822
- Wächtler 1757
Wächtler [= J. C. Wächtler], *Essai sur l’Histoire des Peintres Allemands*, in: *Journal étranger*, Januar 1757, S. 116–168; Februar 1757, S. 78–99
- Wartenegg 1891
Wilhelm von Wartenegg, *Aufstellung der Kaiserlichen Gemäldegalerie im Belvedere. Aufgenommen im Jahre 1891 durch Wilhelm von Wartenegg*, Manuskript, Kunsthistorisches Museum, Bibliothek
- Wezel 1783
Johann Karl von Wezel, *Auszüge aus Briefen. Wien, den 15. Dez. 1782*, in: *Deutsches Museum*, Bd. 1, 1783, S. 182–185
- Wiedergeher 1809
Cyriak von Wiedergeher, *Curieuse Betrachtungen über die anmuthige Aussicht vom Belvedere zu Wienn über der Sphinginnen duftende Gärten, nebst eynem Beytrage zur Befleugelung der k.k. Bildergalerie*, Wien 1809

Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, 1837
Nr. 114–116, S. 1151f., 1160 und 1165f.

Wiener Zeitung, 1819
Nr. 119, 26. Mai 1819

Wille 1757
Johann Georg Wille, *Lettre de M. Wille, Graveur du Roi, Membre de l'Académie Royale de Peinture, Sculpture & Gravure, adressée à M. Fuissli, de Zurich, Auteur d'une Histoire des meilleurs Peintres de la Suisse*, in: *Journal étranger*, Juni 1757, S. 180–194

Wille 1758
Johann Georg Wille, *Schreiben von Herrn Wille an Herrn Fuißli in Zurich, Autor der Geschichte und Abbildung der besten Maler in der Schweiz, Paris 1757*, in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Bd. 3, Stück 1, 1758, S. 201–214

Wille 1857
Jean-Georges Wille, *Mémoires et Journal de J.-G. Wille*, hg. von Georges Duplessis, Vorwort von Edmond und Jules de Goncourt, 2 Bde., Paris 1857 (deutsche Übersetzung: *Die Memoiren des Kupferstechers Jean-Georges Wille, übersetzt nach Georges Duplessis*, hg. von Herbert Krüger und Peter Merck, Teil I, in: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins*, N. F., Bd. 51, Gießen 1966, S. 35–74; Teil II, ebd., N. F., Bd. 52, Gießen 1967, S. 79–130)

Winckelmann 1756
Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, Dresden 1756

Winckelmann 1756
Johann Joachim Winckelmann, *Réflexions sur l'Imitation des ouvrages des Grecs, en fait de Peinture et de Sculpture*, in: *Journal étranger*, Januar 1756

Winckelmann 1762
Johann Joachim Winckelmann, *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen an den [...] Herrn Heinrich Reichsgrafen von Brühl*, Dresden 1762

Winckelmann 1764
Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764

Winckelmann 1764
Johann Joachim Winckelmann, *Lettre de M. l'abbé Winckelmann [...] à M. le Comte de Brühl [...] sur les découvertes d'Herculanum. Traduit de l'allemand [par M. Huber?]*, Dresden 1764

Winckelmann 1767
Johann Joachim Winckelmann, *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann, Prefetto delle Antichità di Roma*, 2 Bde., Rom, a spese dell'autore, 1767

Winckelmann 1767
Johann Joachim Winckelmann, *Trattato preliminare dell'arte del disegno degli antichi popoli*, in: Ders., *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann, Prefetto delle Antichità di Roma*, Rom 1767, Bd. 1, S. I–CIII

Winckelmann 1779
Johann Joachim Winckelmann, *Winckelmanns Briefe an seine Freunde in der Schweiz*, hg. von Leonhard Usteri, Zürich 1779

Winckelmann 1952–1957
Johann Joachim Winckelmann, *Briefe*, hg. von Walther Rehm in Verbindung mit Hans Diepolder, 4 Bde., Berlin 1952–1957

Winckelmann 1968
Johann Joachim Winckelmann, *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst* (Erstveröffentlichung: Dresden 1763), in: Ders., *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, hg. von W. Rehm, Berlin 1968, S. 211–233

Winckelmann 1968
Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, [Friedrichstadt] 1755, in: Ders., *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, hg. von W. Rehm, Berlin 1968, S. 27–59

Winckelmann 2002
Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, hg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaehtgens, Johannes Irmischer und Max Kunze, Mainz 2002

Woltmann 1875
Alfred Woltmann, *Eine biographische Skizze*, in: Gustav Friedrich Waagen, *Kleine Schriften*, Stuttgart 1875

Wolzogen 1862
Alfred Freiherr von Wolzogen (Hg.), *Aus Schinkel's Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen*, Bd. 1, Berlin 1862

Wornum 1863
Ralph Nicholson Wornum, *Descriptive and historical catalogue of the pictures in the National Gallery: Foreign Schools*, revised by Sir Charles Lock Eastlake, London 1863

Wurzbach 1856–1891
Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Wien 1856–1891

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

Zimerman 1888
Heinrich Zimerman (Hg.), *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*, Bd. 7, Wien 1888, Teil II, S. VII–XIX und folgende Tafeln

Zimerman 1895
Heinrich Zimerman (Hg.), *Inventare, Acten und Regesten aus der Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. 16, Wien 1895, Teil II, S. I–LIX

Zimmermann 1903
Heinrich Zimmermann (Hg.), *Inventare, Akten und Regesten aus der Registratur Seiner k. u. k. Apostolischen Majestät Oberstkämmereramtes*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. 24, Wien 1903, Teil II, S. II–XCVII

Zimmermann 1905
Heinrich Zimmermann (Hg.), *Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. XXV, T. II, 1905, S. XIIIff.

AUSSTELLUNGSKATALOGE

Ausst.-Kat. Antwerpen 1991
Margret Klinge, *David Teniers the Younger. Paintings, drawings*, Ausst.-Kat. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (11.5.–1.9.1991), Gent 1991

Ausst.-Kat. Antwerpen/Den Haag 2009
Ariane van Suchtelen/Ben van Beneden, *Room for Art in Seventeenth-Century Antwerp*, Ausst.-Kat. Antwerpen, Rubenshuis (28.11.2009–28.2.2010), und Den Haag, Mauritshuis (25.3.–27.6.2010), Zwolle 2009

Ausst.-Kat. Bern 1986
Der Blaue Reiter, hg. von Christoph von Tavel, Ausst.-Kat. Bern, Kunstmuseum (21.11.1986–15.2.1987), Bern 1986

Ausst.-Kat. Braunschweig 1994
Barocke Bilderlust. Holländische und flämische Gemälde der ehemaligen Sammlung Nostitz aus der Prager Nationalgalerie, hg. von Lubomír Slavíček, Ausst.-Kat. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (8.12.1994–5.2.1995), Braunschweig 1994

Ausst.-Kat. Chicago 2005
Paper Museums. The reproductive print in Europe, 1500–1800, hg. von Rebecca Zorach und Elisabeth Rodini, Ausst.-Kat. Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art (3.2.–15.5.2005), Chicago 2005

Ausst.-Kat. Düsseldorf/Mannheim 1996/1997
Nicolas de Pigage, 1723–1796: Architekt des Kurfürsten Carl Theodor, hg. vom Stadtmuseum Düsseldorf, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Stadtmuseum in Schloss Benrath (1.9.–3.11.1996) und Mannheim, Museum für Kunst-, Stadt- und Theatergeschichte im Reiss-Museum (25.11.1996–23.2.1997), Köln 1996

Ausst.-Kat. Edinburgh/London 1995
Stephen Lloyd, Richard & Maria Cosway. Regency artists of taste and fashion, mit Beiträgen von Roy Porter und Aileen Ribeiro, Ausst.-Kat. Edinburgh, Scottish National Portrait Gallery (11.8.–22.10.1995), und London, National Portrait Gallery (17.11.1995–18.2.1996), Edinburgh 1995

Ausst.-Kat. Frankfurt 1994
Petra Maisak, *Das Frankfurter Goethe-Museum zu Gast im Städel*, Katalog des Freien Deutschen Hochstifts – Frankfurter Goethe-Museums, hg. von Christoph Perels, Ausst.-Kat. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut (20.3.–28.8.1994), Frankfurt 1994

Ausst.-Kat. Kassel/Frankfurt 2004
Pan & Syrinx. Eine erotische Jagd: Peter Paul Rubens, Jan Brueghel und ihre Zeitgenossen, hg. von Michael Eissenhauer, in Verbindung mit der Kulturstiftung der Länder, Berlin, Ausst.-Kat. Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloß Wilhelmshöhe (19.3.–13.6.2004), und Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut (25.6.–22.8.2004), Kassel 2004

Ausst.-Kat. Laxenburg 1968
Romantik und Realismus in Österreich. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, hg. von Konrad Kaiser, Ausst.-Kat. Schloß Laxenburg (18.5.–14.10.1968), Schweinfurt 1968

Ausst.-Kat. London 1981
Splendours of the Gonzagas, hg. von David Chambers und Jane Martineau, Ausst.-Kat. London, Victoria & Albert Museum (Nov. 1981–Jan. 1982), London/Milano 1981

Ausst.-Kat. London 2006
David Teniers and the theatre of painting, hg. von Ernst Vegelin van Claerbergen, Ausst.-Kat. London, Courtauld Institute of Art Gallery, Somerset House (19.10.2006–21.1.2007), London 2006

Ausst.-Kat. London 2009
Van Dyck & Britain, hg. von Karen Hearn, Ausst.-Kat. London, Tate Britain (18.2.–17.5.2009), London 2009

Ausst.-Kat. London 2012
Johan Zoffany RA: society observed, hg. von Martin Postle, Ausst.-Kat. London, Royal Academy of Arts (10.3.–10.6.2012), New Haven/London 2011

Ausst.-Kat. Los Angeles 2011
Display and Art History: The Düsseldorf Gallery and its Catalogue, hg. von Thomas W. Gaehtgens und Louis Marchesano, Ausst.-Kat. Los Angeles, Getty Research Institute (31.5.–21.8.2009), Los Angeles 2011

Ausst.-Kat. Mainz 2005
Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750–1920, hg. von Katharina Krause, Klaus Niehr und Eva Hanebutt-Benz, Ausst.-Kat. Mainz, Gutenberg-Museum (4.3.–29.5.2005), Mainz/Leipzig 2005

Ausst.-Kat. Mannheim 1999
Lebenslust und Frömmigkeit: Kurfürst Carl Theodor (1724–1790) zwischen Barock und Aufklärung, 2 Bde., hg. von Alfred Wieczorek, Hansjörg Probst und Wieland Koenig, Handbuch und Ausst.-Kat. Mannheim, Reiss-Museum (3.11.1999–30.4.2000), Regensburg 1999

Ausst.-Kat. München 1973
Ulla Krempel (Bearb.), *Jan van Kessel d.Ä. 1626–1679. Die vier Erdteile*, Ausst.-Kat. München, Alte Pinakothek (8.5.–30.9.1973), München 1973

Ausst.-Kat. München/Köln 2002
Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, hg. von Ekkehard Mai und Kurt Wettengl, Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst (1.2.–5.5.2002), und Köln, Wallraf-Richartz-Museum (25.5.–25.8.2002), Wolftrathshausen 2002

Ausst.-Kat. Paris 1814–1815
Notice des Tableaux des écoles primitives de l'Italie, de

l'Allemagne, et de plusieurs autres Tableaux de différentes écoles, Ausstellung im Grand Salon des Musée Napoléon (ab 25.7.1814), Paris, April 1815

Ausst.-Kat. Paris 1999
Dominique-Vivant Denon. L'Oeil de Napoléon, hg. von Marie-Anne Dupuy und Pierre Rosenberg, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre (20.10.1999–17.1.2000), Paris 1999

Ausst.-Kat. Paris 2010
Musées de papier. L'antiquité en livres, 1600–1800, hg. von Élisabeth Décultot zus. mit Gabriele Bickendorf und Valentin Kockel, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre (25.9.2010–3.1.2011), Paris 2010

Ausst.-Kat. Prag 2006
Albrecht Dürer – The feast of the Rose Garlands 1506–2006, hg. von Olga Kotková, Ausst.-Kat. Prag, Národní Galerie, Wallenstein-Reitschule (21.6.–1.10.2006), Prag 2006

Ausst.-Kat. Rom/Wien 1972
Österreichische Künstler und Rom. Vom Barock zur Sezession, Ausst.-Kat. Rom, Museo di Roma (März–April 1972), und Wien, Akademie der bildenden Künste (Mai–Juli 1972), Rom/Wien 1972

Ausst.-Kat. Salzburg 2008/2009
Erzbischof Guidobald Graf von Thun 1654–1668. Ein Bauherr für die Zukunft, hg. von Roswitha Juffinger, Ausst.-Kat. Salzburg, Residenzgalerie (15.11.2008–8.2.2009), Salzburg 2008

Ausst.-Kat. Schallburg 2009
Napoleon. Feldherr, Kaiser und Genie, hg. von Matthias Pfaffenbichler, Ausst.-Kat. Schallburg (16.5.–1.11.2009), Scheibbs 2009

Ausst.-Kat. Schloss Ambras/Wien 2006
Die Entdeckung der Natur. Naturalien in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts, hg. von Wilfried Seipel, Ausst.-Kat. Schloss Ambras/Kunsthistorisches Museum Wien (22.6.–31.10.2006), Wien 2006

Ausst.-Kat. Schweinfurt 2002
Uwe Müller, „die Natur zu erforschen zum Wohle der Menschen“. *Idee und Gestalt der Leopoldina im 17. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Schweinfurt, Bibliothek Otto Schäfer (17.1.–31.3.2002), Schweinfurt 2002

Ausst.-Kat. Wien 1986
Bibliotheca Eugeniiana. Die Sammlungen des Prinzen Eugen von Savoyen, hg. von Otto Mazal, Ausst.-Kat. Wien, Österreichische Nationalbibliothek (15.5.–31.10.1986), Wien 1986

Ausst.-Kat. Wien 1987
Ludwig Neunlinger, *150 Jahre Eisenbahn in Österreich*, hg. von Franz Patzer, 210. Wechselausstellung der Wiener Stadt und Landesbibliothek (Juli–Okt. 1987), Wien 1987

Ausst.-Kat. Wien 1989
Fürstnhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition, hg. von Sylvia Ferino-Pagden, Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum (6.12.1989–18.2.1990), Wien 1989

Ausst.-Kat. Wien 1996/97
Restaurierte Gemälde: die Restaurierwerkstätte der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums 1986–1996, Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum (16.10.1996–2.2.1997), Wien 1996/97

Ausst.-Kat. Wien 2001
Italienische Reisen. Landschaftsbilder österreichischer und ungarischer Maler 1770–1850, hg. von Sabine Grabner und Claudia Wöhler, Ausst.-Kat. Wien, Österreichische Galerie Belvedere (9.11.2001–3.2.2002), Wien 2001

Ausst.-Kat. Wien 2002
Das Flämische Stilleben. 1550–1680, hg. von Wilfried Seipel, Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum (18.3.–21.7.2002), Linz 2002

Ausst.-Kat. Wien 2006
Großer Bahnhof. Wien und die weite Welt, hg. von Wolfgang Kos und Günter Dinobobl, Ausst.-Kat. Wien-Museum (28.9.2006–11.3.2007), Wien 2006

Ausst.-Kat. Wien 2010
Prinz Eugen – Feldherr Philosoph und Kunstfreund, hg. von Agnes Husslein-Arco und Marie-Louise von Plessen, Ausst.-Kat. Wien, Österreichische Galerie Belvedere (11.2.–6.6.2010), München 2010

Ausst.-Kat. Wien/Stendal 2002/2003
Bettina Hagen, *Antike in Wien. Die Akademie und der Klassizismus um 1800*, Ausst.-Kat. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste Wien (27.11.2002–9.3.2003) und der Winkelmann-Gesellschaft im Winkelmann-Museum Stendal (11.5.–27.7.2003), Mainz am Rhein 2002

LITERATUR

Adamowsky/Böhme/Felfe 2011
Natascha Adamowsky/Hartmut Böhme/Robert Felfe (Hgg.), *Ludi naturae. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*, München 2011

Alpers 1991
Svetlana Alpers, *Roger de Piles and the history of art*, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, hg. von Peter Ganz u.a., Wiesbaden 1991, 175–188

Altner/Lademann 1990
Manfred Altner/Jödis 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

Auclerc 1999
Tatiana Auclerc, *Notiz „Inventaire Napoléon“*, in: *Dominique-Vivant Denon. Œil de Napoléon*, hg. von Marie-Anne Dupuy/Pierre Rosenberg, Ausst.-Kat. Paris Musée du Louvre, Paris 1999, Kat.-Nr. 130

Aurenhammer 1969
Gertrude Aurenhammer, *Geschichte des Belvederes seit dem Tode des Prinzen Eugen*, in: Mitteilungen der

- Österreichischen Galerie, Jg. 13, Wien 1969, Nr. 57, S. 41–183
- Aurenhammer 1971
Hans und Gertrude Aurenhammer, *Das Belvedere in Wien. Bauwerk, Menschen, Geschichte*, Wien/München 1971
- Bähr 2009
Astrid Bähr, *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800). Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband* (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 178), Hildesheim u.a. 2009
- Bahrani/Çelik/Eldem 2011
Zainab Bahrani/Zeynep Çelik/Edhem Eldem (Hgg.), *Scramble for the Past*, Istanbul 2011
- Barraud Wiener/Jezler 1994
Christine Barraud Wiener/Peter Jezler, *Die Kunstkammer der Bürgerbibliothek in der Wasserkirche in Zürich: Eine Fallstudie zur gelehrten Gesellschaft als Sammlerin*, in: *Macrococosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns*, hg. von Andreas Grote, Opladen 1994, S. 763–798
- Bätschmann/Griener 1997
Oskar Bätschmann/Pascal Griener, *Hans Holbein*, Köln 1997
- Bauer/Haupt 1976
Rotraud Bauer/Herbert Haupt (Hgg.), *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolphs II. 1607–1611*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Bd. 72 (Neue Folge Band XXXVI), Wien 1976
- Baumstark 2008
Reinhold Baumstark, *Vergil und die erste öffentliche Gemäldegalerie in Deutschland*, in: *Denken in Bildern: 31 Positionen aus Kunst, Museum und Wissenschaft*, Berlin 2008, S. 8–15
- Baumstark 2009
Reinhold Baumstark, *Souverän gewünscht und formvollendet erhalten*, in: *La galerie électorale de Dusseldorf: Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf*, Nachdruck des Galeriewerks von Christian von Mechel und Nicolas de Pigage, Basel 1778, hg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 2009, S. 7–27
- Baumstark 2009
Reinhold Baumstark (Hg.), *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, 2 Bde., München 2009
- Baur 2010
Joachim Baur, *Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands*, in: *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, hg. von Joachim Baur, Bielefeld 2010, S. 15–48
- Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2009
Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.), *La Galerie Électorale de Dusseldorf. Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf*, Nachdruck des Galeriewerks von Christian von Mechel und Nicolas de Pigage, Basel 1778. Mit einer Einführung von Reinhold Baumstark, München 2009
- Bažant 2006
Jan Bažant, *Czech myths in the National Museum in Prag*, in: Ernő Marosi/Gábor Klaniczay (Hgg.), *The Nineteenth-Century Process of "Musealization" in Hungary and Europe* (Collegium Budapest Workshop Series, 17), Budapest 2006
- Belting 1998
Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998
- Benedik 2010
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
- Bennett 1995
Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge 1995
- Berger 2004
Eva Berger, *Historische Gärten Österreichs. Garten- und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930*, Bd. 3: Wien, Wien/Köln/Weimar 2004
- Bergvelt 2005
Ellinoor Bergvelt, *De Britse Parlementaire Enquête uit 1853. De "modernisering" van de National Gallery in Londen*, in: Ellinoor Bergvelt/Debora J. Meijers/Mieke Rijnders (Hgg.), *Kabinetten, galerijen en musea. Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden*, Heerlen u.a. 2005, S. 319–342
- Bergvelt 2006
Ellinoor Bergvelt, *The process of modernization of 19th-century art museums: the national museums in the Netherlands and in Great Britain 1800–1855*, in: *Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789 – 1918*, hg. von Bernhard Graf und Hanno Möbius, Berlin 2006, S. 41–55
- Bergvelt/Kistemaker 1992
Ellinoor Bergvelt/Renée Kistemaker (Hgg.), *De wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen, 1585–1730*, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam 1992
- Bergvelt/Meijers/Rijnders 1993
Ellinoor Bergvelt/Debora J. Meijers/Mieke Rijnders (Hgg.), *Verzamelen: van rariteitenkabinet tot kunstmuseum*, Heerlen: Open Universiteit/Houten: Gaade Uitgevers 1993
- Bergvelt/Meijers/Rijnders 2005
Ellinoor Bergvelt/Debora J. Meijers/Mieke Rijnders (Hgg.), *Kabinetten, galerijen en musea. Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden*, Heerlen et al. 2005
- Bergvelt/Meijers/Tibbe/van Wezel 2009
Ellinoor Bergvelt/Debora J. Meijers/Lieske Tibbe/ Elsa van Wezel (Hgg.), *Napoleon's Legacy. The Rise of National Museums in Europe, 1794–1830* (Berliner Schriftenreihe zur Museumsforschung, 27), Berlin 2009
- Bergvelt/Meijers/Tibbe/van Wezel 2011
Ellinoor Bergvelt/Debora J. Meijers/Lieske Tibbe/Elsa van Wezel (Hgg.), *Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum in Berlin im internationalen Kontext/ Specialization and Consolidation of the National Museum after 1830. The Neue Museum in Berlin in an International Context* (Berliner Schriftenreihe zur Museumsforschung, 29), Berlin 2011
- Beyer 2012
Andreas Beyer, *Der Louvre*, in: *Europäische Erinnerungsorte*, Bd. 2. *Das Haus Europa*, München 2012, S. 161–166
- Bezzola/Kruszynski/Lingwood 2010
Tobia Bezzola/Anette Kruszynski/James Lingwood (Hgg.), *Thomas Struth. Fotografien 1978–2010*, Passau 2010
- Biasuz 1958
Giuseppe Biasuz, *Carlo Patin medico e numismatico*, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova*, Nr. 47, 1958, S. 67–114
- Bickendorf 1986
Gabriele Bickendorf, *Luigi Lanzi '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* (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. XI), Berlin 1998
- 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
- Bittner 1937
Ludwig Bittner, *Gesamtinventar des Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchivs*, Bd. 2 (Inventare österreichischer staatlicher Archive, Bd. V/5), Wien 1937
- Black 1996 (1954)
Max Black, *Die Metapher* (1954), in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Theorie der Metaphern*, Darmstadt 1996, S. 55–79
- Blanke 1991
Horst Walter Blanke, *Historiographieggeschichte als Historik*, Stuttgart/Bad Cannstatt 1991
- Bordes/Michel 1988
Philippe Bordes/Régis Michel (Hgg.), *Aux armes et aux arts. Les arts de la révolution 1789–1799*, Paris 1988
- Borea 2002
Evelina Borea, *Per i primi cataloghi figurati delle raccolte d'arte nel Settecento*, in: *Il segno che dipinge*, hg. von Caterina Bon Valsassina, Bologna 2002, S. 75–96
- Boström 1994
Hans-Olof Boström, *Philipp Hainhofer. Seine Kunstkammer und seine Kunstschränke*, in: *Macrococosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, hg. von Andreas Grote, Opladen 1994, S. 555–580

- Bourdieu 1982
Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1982
- Bourguet 1989
Marie-Noelle Bourguet, *Déchiffrer la France. La statistique départementale à l'époque napoléonienne*, Éditions des archives contemporaines, Ordres sociaux, Paris 1989
- Brakensiek 2003
Stephan Brakensiek, *Vom „Theatrum mundi“ zum „Cabinet des Estampes“*. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821, Hildesheim/Zürich/New York 2003
- Bredenkamp 1993/2000/2012
Horst Bredenkamp, *Antikensehnsucht und Maschinen-glauben. Die Geschichte der Kunstskammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993/2000/2012
- Bredenkamp/Brüning 2000
Horst Bredenkamp/Jochen Brüning (Hgg.), *Theater der Natur und Kunst: Wunderkammern des Wissens*, 2 Bde., Berlin 2000
- Breunlich-Pawlik/Wagner 1972
Maria Breunlich-Pawlik/Hans Wagner (Hgg.), *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch* (Bd. 8) 1774–1776 und Nachträge von anderer Hand 1774–1780 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, Bd. 56), Wien 1972
- Brotton 2006
Jerry Brotton, *The Sale of the Late King's Goods. Charles I and His Art Collection*, London 2006
- Brown 1986
Jonathan Brown, *Velázquez. Painter and Courtier*, New Haven/London 1986
- Bürgler 1998
Anna Bürgler, *Gemälde und Skulpturen – Von der Ausstattung der Ritterburg zu einem Denkmal der Dynastie*, in: *Die Franzensburg in Laxenburg*, Wien 1998, S. 73–88
- Buttler 2009
Adrian von Buttler, *The museum and the city: Schinkel's und Klenze's contribution to the autonomy of civic culture*, in: Ellinoor Bergvelt, Deborah J. Meijers, Lieske Tibbe und Elsa van Wezel (Hgg.), *Napoleon's Legacy. The Rise of National Museums in Europe, 1794–1830* (Berliner Schriftenreihe zur Museumsforschung, 27), Berlin 2009, S. 173–189
- Chamson Mazauric 1950–1957
Lucie Chamson Mazauric, *L'inventaire du Musée Napoléon aux archives du Louvre*, in: *Archives de l'art français, 1950–1957*, S. 335–339
- Chatelain 1999
Jean Chatelain, *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Paris 1999
- Collobi Ragghianti 1974
Licia Collobi Ragghianti, *Il libro de' disegni del Vasari*, 2 Bde., Florenz 1974
- Conlin 2006
Jonathan Conlin, *The Nation's Mantelpiece. A History of the National Gallery*, London 2006
- Constans/da Vinha 2010
Claire Constans/Mathieu da Vinha (Hgg.), *Les grandes galeries européennes: XVIIe–XIXe siècles*, Centre de Recherche du Château de Versailles, Paris 2010
- Cremer 1989
Claudia Susannah Cremer, *Hagedorns Geschmack. Studien zur Kunstkennerschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert*, Bonn 1989
- Czeike 1992–2004
Felix Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, Bd. 1–6, Wien 1992–2004
- DaCosta Kaufmann (im Druck)
Thomas DaCosta Kaufmann, *Luigi Lanzi: Collecting, Historiography, and the Exchange of Paintings between Vienna and Florence*, in: *Journal of the Historiography of Art* (im Druck)
- Dal Monte 1970
Maria Teresa Dal Monte, *Christian Joseph Jagemann: un italianista del Settecento in Germania*, Imola 1970
- Daston/Park 1998
Lorraine Daston/Katherine Park, *Wonders and the Order of Nature. 1150–1750*, New York 1998
- Décultot 2007
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
- Décultot 2009
Élisabeth Décultot, *Wille et les livres: choix et stratégies d'un importateur d'ouvrages allemands en France*, in: *Johann Georg Wille (1715–1808) et son milieu: un réseau européen de l'art au XVIII^e siècle*, hg. von E. Décultot, M. Espagne und F.-R. Martin, Paris 2009, S. 109–123
- Décultot/Espagne/Werner 1999
Élisabeth Décultot/Michel Espagne/Michael Werner, *Einleitung*, in: *Johann Georg Wille. Briefwechsel*, hg. von E. Décultot, M. Espagne und M. Werner, Tübingen 1999, S. 1–60
- Dekesel 1996
Christian E. Dekesel, *Charles Patin in Paris (1633–1667) from fame to misfortune*, in: *Quaderni per la storia dell'Università di Padova*, 29, 1996, S. 19–32
- Dekiert/Kranz u.a. 2005
Marcus Dekiert/Annette Kranz/u.a. (Bearb.), *Alte Pinakothek. Ausgewählte Werke*, hg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München u. a. 2005
- Denk 1998
Claudia Denk, *Artiste, citoyen & philosophe: der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*, München 1998
- Dickhaut 2004
Kirsten Dickhaut, *Verkehrte Bücherwelten. Eine kulturgeschichtliche Studie zu deformierten Bibliotheken in der französischen Literatur*, München 2004
- Diemer/Diemer 2008
Dorothea Diemer/Peter Diemer, *Einführung*, in: *Die Münchner Kunstskammer. Aufsätze und Anhänge*, hg. von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 2008
- Dukelskaya/Moore 2002
Larissa Dukelskaya/Andrew Moore (Hgg.), *A Capital Collection: Houghton Hall and the Hermitage. With a modern edition of Aedes Walpoliana, Horace Walpole's Catalogue of Sir Robert Walpole's Collection*, New Haven/London 2002
- Dupuy-Vachey/Le Masne/Williamson 1999
Marie-Anne Dupuy-Vachey/Isabelle Le Masne de Chermont/Elaine Williamson, *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire*, Paris 1999
- Durand 2000
Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis of the lectures on architecture; with Graphic portion of the lectures on architecture*, eingeleitet von A. Picon, übers. von D. Britt, Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2000
- Ébli 2006
Gábor Ébli, *What made a museum 'national' in the nineteenth century? The evolution of public collections in Hungary*, in: Ernő Marosi/Gábor Klaniczay (Hgg.), *The Nineteenth-Century Process of "Musealization" in Hungary and Europe* (Collegium Budapest Workshop Series, 17), Budapest 2006
- Ercoli 1977
Giuliano Ercoli, *Francesco Algarotti e la nuova critica d'arte nella seconda metà del settecento*, in: *Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano* (Kongress-Akten Lincei 26, Rom 1975), Rom 1977, 409–425
- 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
- Evans/Marr 2006
Robert J.W. Evans/Alexander Marr (Hgg.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Aldershot 2006
- Fajt 1998
Jiří Fajt (Hg.), *Magister Theodoricus. The pictorial decoration of the shrines at Karlštejn castle*, Klášter Sv. Anezky Ceské, Národní Galerie, Prag 1998
- Felfe 2012
Robert Felfe, *...der Vernunft Augen und den Augen Vernunft geben'. Charles Patin (1633–1693) – Physiognomie eines reisenden Curieux*, in: *Et in imagine ego*, hg. von Ulrike Feist/Markus Rath, Berlin 2012

- Felfe/Wagner 2010
Robert Felfe/Kirsten Wagner (Hgg.), *Museum, Bibliothek, Stadtraum. Räumliche Wissensordnungen 1600–1900*, Berlin 2010
- Feuchtmüller 1968
Rupert Feuchtmüller, *Vom Lukasbund zur Wiener Spätromantik*, in: Konrad Kaiser (Hg.), *Romantik und Realismus in Österreich. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer*, Schweinfurt, Ausst.-Kat. Schloß Laxenburg, Schweinfurt 1968, S. 45–53
- Fileti Mazza/Tomasello 1999
Miriam Fileti Mazza/Bruna Tomasello, *Galleria degli Uffizi 1758–1775: la politica museale di Raimondo Cocchi*, Modena 1999
- Fileti Mazza/Tomasello 2003
Miriam Fileti Mazza/Bruna Tomasello, *Galleria degli Uffizi 1775–1792. Un laboratorio culturale per Giuseppe Pelli Bencivenni*, Modena 2003
- 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
- Fillitz 1986
Hermann Fillitz, *Zur Frage der Inschrift auf der großen Achatschale der Wiener Schatzkammer*, in: Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch historische Klasse 123, 1986, S. 231–234
- Fillitz 1991/92
Hermann Fillitz, *Erwiderung (auf Wolfgang Oberleitner)*, in: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien 61, 1991/92, S. 128
- Findlen 1989
Paula Findlen, *The museum: its classical etymology and Renaissance genealogy*, in: *Journal of the History of Collections*, Bd. 1, 1989, S. 59–78
- Fischer 1928
Hanns Fischer, *Kurfürst Lothar Franz von Schönborn und seine Gemäldegalerie*, in: Bericht des historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums zu Bamberg, Bd. 80, 1928, S. 104–144
- Fischer/Moschner/Schönmann 1976
Max Fischer/Irmgard Moschner/Rudolf Schönmann, *Das Naturhistorische Museum in Wien und seine Geschichte*, in: *Annalen des Naturhistorischen Museums in Wien*, 80, November 1976, S. 1–24: http://www.landesmuseum.at/pdf_frei_remote/ANNA_80_0001-0024.pdf
- Fleischer 1932
Julius Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material der geheimen Kammerzahlamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790* (Quellenschriften zur barocken Kunst in Österreich, Bd. 1), Wien 1932
- Foucault 1976
Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a.M. 1976
- Freedberg 2002
David Freedberg, *The eye of the lynx: Galileo, his friends, and the beginnings of modern natural history*, Chicago u.a. 2002
- Freeden 1955
Max von Freedden (Hg.), *Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn. Die Zeit des Erzbischofs Lothar Franz und des Bischofs Johann Philipp Franz von Schönborn 1693–1729*, Bd. 1, 2, Würzburg 1955
- Freedman 1999
Luba Freedman, *Titian's Jacopo da Strada: a portrait of an antiquario*, in: *Renaissance Studies* 13, 1999, S. 15–39
- Frodl-Schneemann 1984
Marianne Frodl-Schneemann, *Johann Peter Krafft 1780–1856. Monographie und Verzeichnis der Gemälde*, Wien/München 1984
- Fuhring/Buijs 2009
Peter Fuhring/Hans Buijs, *Quelques relations de Wille en Hollande. Lecture préliminaire d'un volume du Journal récemment apparü*, in: *Johann Georg Wille (1715–1808) et son milieu: un réseau européen de l'art au XVIII^e siècle*, hg. von E. Décultot, M. Espagne und F.-R. Martin, Paris 2009
- Gaehtgens 1987
Barbara Gaehtgens, *Adriaen van der Werff, 1659–1722*, München 1987
- Gaehtgens 1992
Thomas Gaehtgens, *Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche*, München 1992
- Gaehtgens 1997
Thomas W. Gaehtgens, *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
- Gaehtgens 2003
Thomas W. Gaehtgens, *Das Musée Napoléon und seine Bedeutung für die europäische Kunstgeschichte*, in: *Beutekunst unter Napoleon: die ‚französische Schenkung‘ an Mainz 1803*, hg. von Sigrun Paas und Sabine Mertens, Mainz 2003, S. 178–186
- Gaehtgens/Marchesano 2011
Thomas W. Gaehtgens/Louis Marchesano (Hgg.), *Display Art History. The Düsseldorf Gallery and its Catalogue*, Los Angeles 2011, S. 1–51
- Gage 2000
Frances Gage, *Giulio Mancini's Considerazioni sulla pittura: recreation, manners and decorum in seventeenth-century Roman picture galleries*, 2 Bde., Diss. Baltimore 2000
- Gallo 2001
Daniela Gallo (Hg.), *Les vies de Dominique-Vivant Denon*, 2 Bde., Paris 2001
- Gallo 2009
Daniela Gallo, *The Galerie des Antiques of the Musée Napoléon: a new perception of ancient sculpture?*, in: *Napoleon's Legacy: The Rise of National Museums in Europe 1794–1830*, hg. von Ellinoor Bergvelt et al., Berlin 2009, S. 111–123
- Gallo 2010
Daniela Gallo, *Il Museo Clementino tra novità e tradizione*, in: *L'età di papa Clemente XIV. Religione, politica, cultura*, hg. von Mario Rosa, Marina Colonna, et al., Rom 2010, S. 237–258
- Ganz/Thürlemann 2010
David Ganz/Felix Thürlemann, *Zur Einführung*, in: David Ganz/Felix Thürlemann (Hgg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010, S. 7–38
- Garas 1967
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. 39–80
- Garas 1969
Klára Garas, *La collection de tableaux du château royal de Buda au XVIII^e siècle*, in: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, Bd. 32/33, 1969, S. 91–121
- Gauna 2003
Chiara Gauna, *La "Storia pittorica" di Luigi Lanzi. Arti, storia e Musei nel Settecento*, Florenz 2003
- Gauna 2011
Chiara Gauna, *M come Malvasia e Mariette. Disegni, stampe e giudizi di stile tra Bologna, Parigi e Vienna*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, 5. Ser., 3 2011, 1, S. 159–203, 274, 283–292
- Germer 1997
Stefan Germer, *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, München 1997
- Gormans 2004
Andreas Gormans, *Ein eurozentrischer Blick auf die Welt, die Lust an der Malerei und Macht der Erinnerung. Die Erdteilbilder Jan van Kessels in der Alten Pinakothek, München*, in: Frank Büttner/Gabriele Wimböck (Hgg.), *Das Bild als Autorität*, Münster 2004, S. 363–400
- Grabner 2001
Sabine Grabner, *Die Wiener Akademie und die Landschaftsmalerei*, in: Dies./Claudia Wöhrer (Hgg.), *Italienische Reisen. Landschaftsbilder österreichischer und ungarischer Maler 1770–1850*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2001, S. 97–108
- Grabner 2006
Sabine Grabner, *Mehr als Biedermeier. Klassizismus, Romantik und Realismus in der Österreichischen Galerie Belvedere*, München 2006
- Grabner 2011
Sabine Grabner, *Die kaiserliche Gemäldegalerie von den Napoleonischen Kriegen bis zum Revolutionsjahr 1848*, in: Agnes Husslein-Arco/Katharina Schoeller (Hgg.),

Das Belvedere. Genese eines Museums, Weitra 2011, S. 93–108

Gramaccini/Meier 2003

Norberto Gramaccini/Hans Jacob Meier, *Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648–1792*, München/Berlin 2003

Grassi 1979

Luigi Grassi, *Teorici e storia della critica d'arte*, vol. 1: *L'età moderna: il Seicento*, Rom 1979, 32–35

Grasskamp 1994

Walter Grasskamp, *Reviewing the Museum – or: The Complexity of Things*, in: *Nordisk Museologi* 2, Nr. 1, 1994, S. 65–74

Grasskamp 2000

Walter Grasskamp, *Konsumglück. Die Ware Erlösung*, München 2000

Gregori 1983

Mina Gregori, *Luigi Lanzi e il riordinamento della galleria*, in: *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, hg. von Paola Barocchi und Giovanna Ragionieri, Florenz 1983, S. 367–393

Gregori 1994

Mina Gregori, *Uffizi e Pitti. I Dipinti delle Gallerie fiorentine*, Introduzione di A. Paolucci e M. Chiarini, Udine 1994

Griener 2002

Pascal Griener, *La connoisseurship européenne au service de la création artistique allemande: les 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 2009

Pascal Griener, *Wille, ou les récompenses de l'honnêteté*, in: *Johann Georg Wille (1715–1808) et son milieu: un réseau européen de l'art au XVIIIe siècle*, hg. von E. Décultot, M. Espagne und F.-R. Martin, Paris 2009, S. 95–108

Grote 1935

Ludwig Grote, *Aus den Briefen von Josef Sutter an Overbeck und die Lukasbrüder in den Jahren 1810–15*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 4, 1935, S. 127–140

Gruber 2006/2007

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, Mainz 2006/2007, S. 354–400

Gruber 2008

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

Haag/Swoboda 2010

Sabine Haag/Gudrun Swoboda (Hgg.), *Die Galerie Kaiser Karls VI. in Wien. Soliminas Widmungsbild und Storffers Inventar (1720–1733)*, Wien 2010

Hamiaux/Martinez 2001

Marianne Hamiaux/Jean-Luc Martinez, *De l'inventaire N à l'inventaire MR: le département des Antiques*, in: *Les vies de Dominique-Vivant Denon*, hg. von Daniela Gallo, Tagungsband, 2 Bde., Paris 2001, S. 431–460

Harten 1989

Elke Harten, *Museen und Museumsprojekte der Französischen Revolution: ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte einer Institution*, Münster 1989

Harter 2011

Katrin Harter, *Der Garten im 19. Jahrhundert. Vom Garten des Prinzen Eugen von Savoyen zum „Belvedere“*, in: Agnes Husslein-Arco/Katharina Schoeller (Hgg.), *Das Belvedere. Genese eines Museums*, Weitra 2011, S. 185–197

Haskell 1987

Francis Haskell, *The Painful Birth of the Art Book*, London 1987

Haskell 1993

Francis Haskell, *Die schwere Geburt des Kunstbuchs (The Painful Birth of the Art Book)*, London 1987, Berlin 1993

Haskell 2000

Francis Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale 2000

Haskell/Penny 1982

Francis Haskell/Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of classical sculpture 1500–1900*, Yale 1982

Haskell/MacGregor/Montague 1996–2002

The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A Catalogue Raisonné. Drawings and Prints in the Royal Library at Windsor Castle, the British Museum, the Institut de France and other Collections, unter der Leitung von Francis Haskell, Arthur MacGregor, Jennifer Montague, Part A, 1, 2, 7 und 9, 7 Bde., London 1996–2002

Haslinger 2008

Kurt Haslinger, *Die Akademie der bildenden Künste in Wien im 18. Jahrhundert – Reformen unter Kaunitz*, Diplomarbeit, Universität Wien, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Wien 2008

Heenes 2010

Volker Heenes, *Jacopo Strada. Goldschmied und Maler, Antiken- und Münzhändler, Sammler und Antiquarius Caesareus*, in: Dietrich Hakelberg/Ingo Wiwiorra (Hgg.), *Vorwelten und Vorzeiten. Archäologie als Spiegel historischen Bewusstseins in der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2010, S. 295–310

te Heesen 1997

Anke te Heesen, *Der Weltkasten: die Geschichte einer Bildenzyklopädie aus dem 18. Jahrhundert*, Göttingen 1997

Hegel 1970

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke in 20 Bänden*, Frankfurt a.M. 1970

Hegel 1972

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Frankfurt a.M. 1972

an der Heiden 1998

Rüdiger an der Heiden, *Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder*, München 1998

Heikamp 1997

Detlef Heikamp, *Le sovrane bellezze della Tribuna*, in: *Magnificenza alla corte dei Medici*, hg. von Cristina Acidini Luchinat, Mina Gregori, Detlef Heikamp und Antonio Paolucci, Ausst.-Kat. Florenz, Museo degli Argenti, Mailand 1997, S. 329–345

Heinz 1978

Dora Heinz, *Ein Fächer von Ferdinand Astorffer*, in: *Weltkunst* 48, 10, 1978, 1152–1153

Heise 1999

Brigitte Heise, *Johann Friedrich Overbeck. Das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen*, Köln/Weimar/Wien 1999

Held 2000

Jutta Held, *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie*, Berlin 2000

Hellwig 2005

Karin Hellwig, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin 2005

Henning 2012

Andreas Henning (Hg.), *Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500*, München 2012

Heres 1991

Gerald Heres, *Dresdener Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1991

Herklotz 1999

Ingo Herklotz, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. 28), München 1999

Hochedlinger/Mat'a/Winkelbauer (in Druck)

Michael Hochedlinger/Petr Mat'a/Thomas Winkelbauer (Hgg.), *Verwaltungsgeschichte der Habsburgermonarchie in der frühen Neuzeit*, Bd. 1 (in Druck)

Hoppe-Harmoncourt 2001

Alice Hoppe-Harmoncourt, *Geschichte der Restaurierung an der k.k. Gemäldegalerie. I. Teil: 1772 bis 1828*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 2, Wien 2001, S. 135–206

Hoppe-Harmoncourt 2012

Alice Hoppe-Harmoncourt, *The Restoration of Paintings at the Beginning of the Nineteenth Century in the Imperial Gallery*, in: *CeROArt* [online], 2012. (Online gestellt am 10.4.2012, zuletzt abgerufen am 17.6.2012. URL : <http://ceroart.revues.org/2336>)

Horn/Rollinger 1986

Alfred Horn/Friedrich Rollinger (Hgg.), *Die Eisenbahnen in Österreich. Offizielles Jubiläumsbuch zum 150jährigen Bestehen*, Wien 1986

Howarth 1981

David Howarth, *'Mantua Peeces'. Charles I and the Gonzaga Collections*, in: David Chambers/Jane Martineau

(Hgg.), *Splendours of the Gonzagas*, Ausst.-Kat. Victoria & Albert Museum, London, London/Milano 1981, S. 95–103

Howarth 1989

David Howarth, *Charles I, Sculpture and Sculptors*, in: Arthur MacGregor (Hg.), *The Late King's Goods. Collections, possessions and patronage of Charles I in the light of Commonwealth sale inventories*, London/Oxford 1989, S. 73–113

Huber 2002

Thomas Huber, *Das Künstlermuseum*, in: Jean-Hubert Martin (Hg.), *Künstlermuseum*, Düsseldorf 2002

Huber 2011

Thomas Huber, *Postsache Huberville*, Köln 2011

Husslein-Arco/Schoeller 2011

Agnes Husslein-Arco/Katharina Schoeller (Hgg.), *Das Belvedere. Genese eines Museums*, Weitra 2011

Jansen 1989

Dirk Jacob Jansen, *Der Mantuaner Antiquarius Jacopo Strada*, in: *Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition*, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, hg. von Sylvia Ferino-Pagden, Wien 1989, S. 308–322

Jaumann 2004

Herbert Jaumann, *Handbuch. Gelehrtenkultur der Frühen Neuzeit*, Berlin 2004

Jensen 1968

Jens Christian Jensen, *Overbecks Eintritt in die Wiener Akademie und ein Brief von Heinrich Friedrich Füger*, in: Konrad Kaiser (Hg.), *Romantik und Realismus in Österreich. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt*, Ausstellung in Schloß Laxenburg, 18.5.–14.10.1968, Schweinfurt 1968, S. 33–40

Jourdan 1993

Annie Jourdan, *Les monuments de la Révolution. Le discours des images dans l'espace parisien*, Diss. Amsterdam 1993

Kase 2010

Oliver Kase, *Mit den Worten sehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert*, Petersberg 2010

Kauffmann 1994

Kai Kauffmann, „*Es ist nur ein Wien!*“. *Stadtbeschreibungen von Wien 1700 bis 1783* (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, Bd. 29), Wien/Köln/Weimar 1994

Keller 2005

Katrin Keller (Hg.), *Einmal Weimar – Wien und retour. Johann Sebastian Müller und sein Wienbericht aus dem Jahre 1660*, Wien u.a. 2005

Kemp 1995

Martin Kemp, *Wrought by no Artist's Hand. The Natural, the Artificial, the Exotic and the Scientific in some Artifacts from the Renaissance*, in: Claire Farago (Hg.), *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450–1650*, New Haven/London 1995, S. 177–195

Kernbauer 2011

Eva Kernbauer, *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2011

Ketelsen 1988/1990

Thomas Ketelsen, *Künstlerviten, Inventare, Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis*, Hamburg 1988 (Diss.) und Ammersbek bei Hamburg 1990

Klinge 2006

Margret Klinge, *David Teniers and the Theatre of Painting*, in: Ernst Vegelin van Claerbergen (Hg.), *David Teniers and the Theatre of Painting*, Ausst.-Kat. Courtauld Institute of Art Gallery, Somerset House, London 2006, S. 10–39

Koch 2006

Sabine Koch, *Die Düsseldorfer Gemäldegalerie, in: Tempel der Kunst: Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland, 1701–1815*, hg. von Bénédicte Savoy, Mainz 2006, S. 87–115

Kolb/Lupfer/Roth 2010

Karin Kolb/Gilbert Lupfer/Martin Roth (Hgg.), *Zukunft seit 1560. Von der Kunstammer zu den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Anthologie*, Dresden 2010

Korek 1977

József Korek, *Der Museumsgedanke und die Sammlungsmethoden in Ungarn. Die ersten fünfzig Jahre des Ungarischen Nationalmuseums (1802–1852)*, in: Bernward Deneke/Rainer Kahsnitz (Hgg.), *Das Kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposiums im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg*, München 1977, S. 29–36

Kotková 2006

Olga Kotková, *The Feast of the Rose Garlands in the Imperial Collections in Prague: 1606–1782*, in: Olga Kotková (Hg.), *Albrecht Dürer – The feast of the Rose Garlands 1506–2006*, Ausstellungskatalog Národní Galerie, Wallenstein Riding School, 21. Juni bis 1. Oktober 2006, Prag 2006, S. 117–127

Krapf/Krapf 1999

Michael Krapf/Almut Krapf, *Der Wille des Kaisers: Vier neapolitanische Ansichten von Joseph Rebell für Franz I. von Österreich*, in: Gerd-Helge Vogel (Hg.), *Die Kunst als Spiegel des Lebens. Romantik und Realismus. Festschrift für Hannelore Gärtner*, Greifswald 1999, S. 113–128

Krasa 1986

Selma Krasa, „*Imagines*“. *Die Stich- und Zeichnungssammlung des Prinzen Eugen*, in: *Bibliotheca Eugeniiana. Die Sammlungen des Prinzen Eugen von Savoyen*, hg. von Otto Mazal, Ausst.-Kat. Nationalbibliothek Wien, Wien 1986, S. 293–297

Kratz-Kesemeier/Meyer/Savoy 2010

Kristina Kratz-Kesemeier/Andrea Meyer/Bénédicte Savoy, *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750–1950*, Berlin 2010

Krause/Niehr 2007

Katharina Krause/Klaus Niehr (Hgg.), *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, München/Berlin 2007

Kriller 1992

Beatrix Kriller, *Die Grenzen der Freiheit: Künstler, Kustos und Ausstattungsmalerei am Beispiel der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums*, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 88, 1992, S. 157–187 [Themanummer: Das Kunsthistorische Museum als Denkmal und Gesamtkunstwerk]

Kriller/Kugler 1991

Beatrix Kriller/Georg Kugler, *Das Kunsthistorische Museum, die Architektur und Ausstattung: Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes*, Wien 1991

Kroupa 1996

Jiří Kroupa, *Fürst Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg. Ein Kunstmäzen und Curieux der Aufklärung*, in: Grete Klingenstein/Franz A. J. Szabo (Hgg.), *Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg, 1711–1794. Neue Perspektiven zu Politik und Kultur der europäischen Aufklärung*, unter Mitarbeit von Hanna Begusch und Marlies Raffler, Graz 1996, S. 360–382

Krüger 2008

Enno Krüger, *Frühe Sammler „altdeutscher“ Tafelgemälde nach der Säkularisation von 1803*, Dissertation, Ruprecht-Karls-Universität, Institut für Europäische Kunstgeschichte, Heidelberg 2008

Kühlmann 1992

Wilhelm Kühlmann, *Oswald Crollius und seine Signaturenlehre: Zum Profil hermetischer Naturphilosophie in der Ära Rudolph II.*, in: August Buck (Hg.), *Die okkulten Wissenschaften in der Renaissance*, Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 12, Wiesbaden 1992, S. 103–123

Kugler 2004

Georg J. Kugler, *Das Nationalmuseum im österreichischen Vielvölkerstaat*, in: Hadwig Kräutler/Gerbert Frodl (Hgg.), *Das Museum – Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen: 1903–2003; 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere*, Wien, 16. bis 19. Oktober 2003: *The museum – mirror and motivator of cultural-political visions*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2004, S. 89–92

Kuster 2010

Thomas Kuster, *Das italienische Reisetagebuch Kaiser Franz' I. von Österreich aus dem Jahre 1819. Eine kritische Edition*, Münster 2010

Latour 1990

Bruno Latour, *Visualisation and Cognition: Drawing Things Together*, in: Michael Lynch/Steve Woolgar (Hgg.), *Representation in Scientific Practice*, Cambridge (Mass.)/London 1990, S. 19–68

Lebensztejn 1981

Jean-Claude Lebensztejn, *Zigzag*, Paris 1981

Lechner 2011

Georg Lechner, *Die Anfänge der kaiserlichen Galerie im Belvedere 1776–1805*, in: *Das Belvedere. Genese eines Museums*, hg. von Agnes Husslein-Arco und Katharina Schoeller, Weitra 2011, S. 69–91

Lehr 1924

Fritz Herbert Lehr, *Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pforf, der Meister des Lukasbundes*, Marburg an der Lahn 1924

- Leibniz 1938
Gottfried Wilhelm Leibniz, *Sämtliche Schriften und Briefe, Erste Reihe: Allgemeiner politischer und historischer Briefwechsel*, bearb. von Paul Ritter/Waldemar von Olshausen/Kurt Dülfer, hg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 3: 1680–1683, Leipzig 1938
- Leibniz 1995
Gottfried Wilhelm Leibniz, *Sämtliche Schriften und Briefe, Dritte Reihe: Mathematischer, naturwissenschaftlicher und technischer Briefwechsel*, bearb. von Heinz-Jürgen Heß/James G. O'Hara/Herbert Breger, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, gemeinsam mit der Leibniz-Forschungsstelle Hannover der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen beim Leibniz-Archiv der Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek Hannover, Bd. 4: Juli 1683 – Dezember 1690, Berlin 1995
- Lepenies 1976
Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München 1976
- Lhotsky 1941/1945
Alphons Lhotsky, *Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes, Teil II: Die Geschichte der Sammlungen*, 1. Halbband: *Von den Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI., 1740*, Wien 1941; 2. Halbband: *Von Maria Theresia bis zum Ende der Monarchie*, Wien 1945
- Lischke 1956
Hertha Lischke, *Joseph Rebell (1787–1828). Leben und Werk*, Diss. (unpubliziert), Innsbruck 1956
- Lloyd 1995
Stephen Lloyd, *Richard & Maria Cosway. Regency Artists of Taste and Fashion*, Edinburgh 1995
- Lloyd 2004
Christopher Lloyd, *George III & Queen Charlotte: Patronage, Collecting and Court Taste*, London 2004
- Locker 2006
Tobias Locker, *Die Bildergalerie von Sanssouci bei Potsdam*, in: *Tempel der Kunst: Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland, 1701–1815*, hg. von Bénédicte Savoy, Mainz 2006, S. 231–234
- Löffler 1956
Karl Löffler, *Einführung in die Katalogkunde*, 2. Aufl., neu bearbeitet von N. Fischer, Stuttgart 1956
- Lowitzsch 2004
Nadja Lowitzsch, *Studien zur Sammeltätigkeit Erzherzog Leopold Wilhelms und zur Aufstellung seiner Gemäldesammlung in Brüssel und in Wien*, unpubl. Dissertation, Universität Wien, Wien 2004
- Lutterotti 1968
Otto R. von Lutterotti, *Joseph Anton Koch und sein Wiener Kreis*, in: Konrad Kaiser (Hg.), *Romantik und Realismus in Österreich. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt*, Ausstellung in Schloß Laxenburg, 18.5.–14.10.1968, Schweinfurt 1968, S. 41–44
- MacGregor 1989
Arthur MacGregor (Hg.), *The Late King's Goods. Collections, possessions and patronage of Charles I in the light of Commonwealth sale inventories*, London/Oxford 1989
- Mader-Kratky 2010
Anna Mader-Kratky, *Versteigern oder verschenken? Zur Geschichte der Galerieausstattung im späten 18. Jahrhundert*, in: *Die Galerie Kaiser Karls VI. in Wien. Solimenas Widmungsbild und Storffers Inventar (1720–1733)*, hg. von Sabine Haag und Gudrun Swoboda, Wien 2010, S. 32–37
- Maës 2009
Gaëtane Maës, *Wille et la peinture allemande ou les enjeux de l'histoire de l'art au XVIII^e siècle*, in: *Johann Georg Wille (1715–1808) et son milieu: un réseau européen de l'art au XVIII^e siècle*, hg. von E. Décultot, M. Espagne und F.-R. Martin, Paris 2009, S. 179–190
- Mahon 1971
Denis Mahon, *Studies in seicento art and theory*, Westport 1971
- Malraux 1947
André Malraux, *Psychologie de l'Art*, Bd. 1: *Le Musée imaginaire*, Genf 1947 [unveränderte 2. Auflage 1949]
- Malraux 1952–1954
André Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, 3 Bde., Gallimard, Paris 1952–1954
- Malraux 2004
André Malraux, *Ecrits sur l'art*, Bd. 1 (*Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 4), hg. von Jean-Yves Tadié, Paris 2004, S. 1287–1502
- Marchand 2009
Suzanne L. Marchand, *German Orientalism in the Age of Empire: Religion, Race, and Scholarship*, Washington D.C. 2009
- Marosi/Klanciczay 2006
Ernö Marosi/Gábor Klanciczay (Hgg.), *The Nineteenth-Century Process of "Musealization" in Hungary and Europe* (Collegium Budapest Workshop Series, 17), Budapest 2006
- Martin 2002
Jean-Hubert Martin (Hg.), *Kunstlermuseum*, Düsseldorf 2002
- Martinez 2004
Jean-Luc Martinez, *Les Antiques du Musée Napoléon, Édition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'Inventaire du Louvre de 1810*, Paris 2004
- Marx 2008
Harald Marx, *Gemäldegalerie Dresden, Alte Meister: Sammlung, Bau, Geschichte*, Leipzig 2008
- Marx/Rehberg 2006
Barbara Marx/Karl-Siegbert Rehberg (Hgg.), *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, München/Berlin 2006
- 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
- Matter/Boerner 2007
Stefan Matter/Maria-Christina Boerner, „... kann ich vielleicht nur dichtend mahlen?“ *Franz Pfors Fragment eines Künstlerromans und das Verhältnis von Poesie und Malerei bei den Nazarenern* (Pictura et poesis 25), Köln 2007
- McAllister Johnson 1988
William 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
- McClellan 2009
Andrew McClellan, *For and against the universal museum in the age of Napoleon*, in: *Napoleon's Legacy: The Rise of National Museums in Europe 1794–1830*, hg. von Ellinoor Bergvelt et al., Berlin 2009, S. 91–100
- Meijers 1995
Debora J. Meijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780* (Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. 2), Wien 1995
- Meijers 2004
Debora J. Meijers, *Een schilderijenruil tussen de hoven van Venen en Florence in 1792: hoe twee broers besloten wederzijds hun galerijen te vervolledigen met de overvloed van de ander*, in: Johann-Christian Klamt/Kees Veeleenturf, *Representatie. Kunsthistorische bijdragen over vorst, staatsmacht en beeldende kunst, opgedragen aan Robert W. Scheller*, Nijmegen 2004, S. 196–216 [English version: *Journal of the History of Collections* 26, 2014]
- 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
- Meijers/Bergvelt/Tibbe/Van Wezel 2012
Debora Meijers/Ellinoor Bergvelt/Lieske Tibbe/Elsa van Wezel, *National Museums and National Identity, seen from an International and Comparative Perspective, c. 1760–1918: an Assessment*, Huizinga Institute Amsterdam, 23 January 2012: <http://www.huizinga-instituut.nl/beheer/wp-content/uploads/National-Museums-and-National-Identity.pdf>
- Messerer 1966
Richard Messerer, *Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis*, München 1966
- Miarelli Mariani 2005
Ilaria Miarelli Mariani, *Séroux d'Agincourt et l'Histoire de l'art par les monuments. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Rom 2005

- Michel 2009
Patrick Michel, *Johann Georg Wille, collectionneur désintéressé ou agent d'art?*, in: *Johann Georg Wille (1715–1808) et son milieu: un réseau européen de l'art au XVIII^e siècle*, hg. von E. Décultot, M. Espagne und F.-R. Martin, Paris 2009, S. 125–147
- 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
- Möhlig 1993
Kornelia Möhlig, *Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1658–1716) in Düsseldorf*, Köln 1993
- Mondini 2005
Daniela Mondini, *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005
- Mundt 2009
Barbara Mundt, *Der Pommersche Kunstschränk des Augsburger Unternehmers Philipp Hainhofer für den gelehrten Herzog Philipp II. von Pommern*, München 2009
- Myssok 2010
Johannes Myssok, *Die „tröstende“ Kopie*, in: *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, hg. von Tatjana Bartsch et al., Berlin 2010, S. 91–116
- Nerdinger/Oechslein 2003
Winfried Nerdinger/Werner Oechslein (Hgg.), *Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft*, München/Zürich 2003
- Nicholls 2006
John Anthony Nicholls, *Das Galeriebild im 18. Jahrhundert und Johann Zoffanys „Tribuna“*, Diss. Bonn 2006 [Online: <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2006/0865/0865.htm>]
- Norman 1999
Diana Norman, *Siena and the Virgin: art and politics in a late medieval city state*, New Haven u.a. 1999
- Novotny 1947
Alexander Novotny, *Staatskanzler Kaunitz als geistige Persönlichkeit* (Österreichische Heimat, Bd. 5), Wien 1947
- Oberleitner 1990
Wolfgang Oberleitner, *Nochmals zur „Inscript“ der großen Achatschale der Wiener Schatzkammer*, in: *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien*, 60, 1990, S. 121–128
- Oberthaler 1996/97
Elke Oberthaler, *Zur Geschichte der Restaurierwerkstätte der k. k. Gemälde-Galerie*, in: *Restaurierte Gemälde*, Ausst.-Kat. des Kunsthistorischen Museums Wien, Wien 1996/97, S. 26–33
- Ohly 1999
Friedrich Ohly, *Zur Signaturenlehre der Frühen Neuzeit. Bemerkungen zur mittelalterlichen Vorgeschichte und zur Eigenart einer epochalen Denkform in Wissenschaft, Literatur und Kunst*, aus dem Nachlaß hg. von Uwe Ruhberg/Dietmar Peil, Stuttgart/Leipzig 1999
- Osten 1983
Gert von der Osten, *Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente*, Berlin 1983
- Osterhammel 2011
Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2011
- Osterkamp 2000
Ernst Osterkamp, *Raffaël-Forschung von Fiorillo bis Passavant*, in: *Studi germanici (nuova serie) XXXVIII/3*, 2000, S. 403–426
- Patz 2012
Kristine Patz, *Die Bibliothek als Bildfeld. Zur Formierungsphase des modernen Kunstmuseums bei Luigi Lanzi und Christian von Mechel*, in: *1810–2010. Luigi Lanzi: archeologo e storico dell'arte*, hg. von Anna Santucci, Florenz 2012
- Payne 2008
Alina Payne, *Portable Ruins. The Pergamon Altar, Heinrich Wölfflin, and German Art History at the Fin de Siècle*, in: *Res 53/54*, 2008, S. 169–190
- Pelli Bencivenni 2004
Giuseppe Pelli Bencivenni, *Il Catalogo delle pitture 1782–1792. Gli Uffizi nella seconda metà del Settecento*, hg. von Miriam Fileti Mazza und Bruna M. Tomasello, Florenz S.P.E.S., 2004 = <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/1775-1792.pdf> (PDF pubblicato ottobre 2005)
- Penant 1992
Jean Penant, *Ferreol Bonnemaison, un peintre et collectionneur toulousain méconnu*, in: *L'Olifant, Journal de l'Association des Amis du Musée Paul Dupuy*, Nr. 1, 1992
- Pénot 2009
Sabine Pénot, *Der napoleonische Kunstraub im Belvedere (1809) und seine Folgen*, in: Matthias Pfaffenbichler (Hg.), *Napoleon. Feldherr, Kaiser und Genie*, Ausst.-Kat. Schallaburg 16. Mai bis 1. November 2009, S. 111–119
- Penzel 2007
Joachim Penzel, *Der Betrachter ist im Text. Konversations- und Lesekultur in deutschen Gemäldegalerien zwischen 1700 und 1914* (Politica et ars, Bd. 13), Berlin 2007
- Penzel 2008
Joachim Penzel, *Wie man sehen lernte. Zur Entstehung der Vermittlungspublizistik in Gemäldegalerien des 18. Jahrhunderts*, in: *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*, hg. von Ulrich Johannes Schneider, Berlin 2008, S. 365–370
- Penzel 2010
Joachim Penzel, *Der umworbene Blick. Bildbetrachtung in Gemäldegalerien des 19. Jahrhunderts in der paragonalen Konstellation zwischen Buchmarkt und Kunstinstitution*, in: *Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellationen*, hg. von Sabine Heiser und Christiane Holm, Göttingen 2010, S. 215–234
- Perini 2011
Giovanna Perini, *Philosophie du droit, philosophie de l'histoire, curiosité antiquaire et histoire de l'art. La méthode de Carlo Cesare Malvasia*, in: *L'artiste e le philosophe*, hg. von Frédéric Cousinié, Rennes 2011, S. 335–354
- Peronnet/Fredericksen 1998
Benjamin Peronnet/Burton B. Fredericksen, *Répertoire des tableaux vendus en France au XIX^e siècle*, vol. I 1801–1810, t. I, Los Angeles 1998
- Pezzl 1923
Johann Pezzl, *Skizze von Wien. Ein Kultur- und Sittenbild aus der josephinischen Zeit*, hg. von Gustav Gugitz und Anton Schlossar, Graz 1923
- Pfeiffer/Seckel 2010
Jean Pfeiffer/Raymond-Josue Seckel, *Der Grundriss der Bibliothek, oder wie der Raum die Konzeption des Kataloges bestimmt*, in: *Museum, Bibliothek, Stadtraum: Räumliche Wissensordnungen 1600–1900*, hg. von Robert Felfe und Kirsten Wagner, Berlin 2010, S. 77–88
- Pillich 1966
Walter Pillich, *Kunstregesten aus den Hofparteiproto-kollen des Obersthofmeisteramtes von 1638–1780*, Teil V, in: *Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs*, Bd. 19, Wien 1966, S. 511–539
- Pilz 2006
Katharina Pilz, *Die Gemäldegalerie in Dresden unter Berücksichtigung der Mengsschen Abgussammlung*, in: *Tempel der Kunst: Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland, 1701–1815*, hg. von Bénédicte Savoy, Mainz 2006, S. 157–159
- Pirson 1959
Julius Pirson, *Die Beziehungen des Pariser Arztes Charles Patin zu Nürnberger Freunden und Gönnern. 1633–1693*, Sonderdruck aus *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, Bd. 49, Nürnberg 1959, S. 332–333
- Pokorny 2006/07
Erwin Pokorny, *Eine Entwurfszeichnung von David Teniers II. zu seinem ersten Galeriebild für Leopold Wilhelm*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Nr. 8/9, 2006/07, S. 192–201
- Polleroß 2005
Friedrich Polleroß, *„Dieses neue Rom, ein Wohn-Sitz Römischer Kaiser“. Zur historischen Legitimation des Habsburgischen Kaiserstils*, in: *Barock als Aufgabe*, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 40, hg. von Andreas Kreul, Wiesbaden 2005, S. 9–25
- Pomian 1987
Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise XVI–XVIII^e siècle*, Paris 1987
- Pommier 1989
Édouard Pommier, *La Révolution et le destin des oeuvres d'art*, Einleitung zu Quatremère de Quincy, *Lettres à*

- Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, hg., komm. und eingel. von Édouard Pommier, Paris 1989
- Pommier 1989
Édouard Pommier, *La Fête de Thermidor an VI*, in: *Fêtes et révolution*, hg. von Béatrice de Andia, Ausst.-Kat. Musée des Beaux Arts, Paris 1989, S. 176–215
- Pommier 1991
Édouard Pommier, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris 1991
- Pommier 2006
Édouard Pommier, *Wien 1780 – Paris 1793. Welches der beiden Museen war wohl das revolutionärste?*, in: Bénédicte Savoy (Hg.), *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, Mainz am Rhein 2006, S. 55–65
- Pommier 2007
Édouard Pommier, *Images du musée dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle*, in: Jean-Baptiste Wicar et son temps, hg. von Maria Teresa Caracciolo und Gennaro Toscano, Villeneuve d'Ascq 2007, S. 39–61
- Pougetoux 2003
Alain Pougetoux, *La collection de peintures de l'impératrice Joséphine*, Paris 2003
- Poulot 1986
Dominique Poulot, *Alexandre Lenoir et les musées des monuments français*, in: *Les lieux de mémoire II*, La Nation 2, hg. von Pierre Nora, Paris 1986, S. 497–531
- Poulot 1997
Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine, 1789–1815*, Paris 1997
- Poulot 2012
Dominique Poulot, *Letters to Miranda and Canova. On the Abduction of Antiquities from Rome and Athens*, Los Angeles 2012
- Prange 2004
Regine Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln 2004
- Preti Hamard 1999
Monica Preti Hamard, *L'exposition des 'écoles primitives' au Louvre. 'La partie historique qui manquait au Musée'*, in: Marie-Anne Dupuy et al. (Hgg.), *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, Ausstellungskatalog Paris 1999, S. 226–243
- Prümm 2009
Gustav Prümm, *Ein „Gewinn fürs ganze Leben“: Die Düsseldorf-Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz*, Norderstedt 2009
- Radisich 1998
Paula Rea Radisich, *Hubert Robert. Painted Spaces of the Enlightenment*, Cambridge 1998
- Renger/Denk 2002
Konrad Renger/Claudia Denk, *Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek*, München 2002
- Riedl-Dorn 1989
Christa Riedl-Dorn, *Die grüne Welt der Habsburger. Zur Ausstellung auf Schloss Artstetten 1. April bis 2. November 1989* (Veröffentlichungen aus dem Naturhistorischen Museum Wien, Neue Folge 23), Wien 1989
- Roberts 1989
Jane Roberts, *The Linnings, Drawings and Prints in Charles I Collection*, in: Arthur MacGregor (Hg.), *The Late King's Goods. Collections, possessions and patronage of Charles I in the light of Commonwealth sale inventories*, London/Oxford 1989, S. 115–129
- Röthlisberger/Loche 2008
Marcel Röthlisberger/Renée Loche (Hg.), *Liotard. Catalogue, sources et correspondance*, 2 Bde., Doornspijk 2008
- Rosenberg 1996
Heidrun Rosenberg, *„...mindeste Connexion nicht habend...“ Zu den Galeriepublikationsprojekten von Wilhelm Lambert Krahe und Nicolas de Pigage*, in: Nicolas de Pigage, 1723–1796: Architekt des Kurfürsten Carl Theodor, hg. vom Stadtmuseum Düsseldorf, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Düsseldorf in Schloss Benrath (1996) und Museum für Kunst-, Stadt- und Theatergeschichte im Reiss-Museum Mannheim (1997), Köln 1996, S. 119–135
- Rosenberg/Cordellier/Märker 2007
Pierre Rosenberg/Dominique Cordellier/Peter Märker, *Dessins français du musée de Darmstadt. XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, Montreuil 2007
- 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
- Rudolph 1982
Stella Rudolph, *Giuseppe Tambroni e lo stato delle belle arti in Roma nel 1814*, Rom 1982
- Rütsche 1997
Claudia Rütsche, *Die Kunstkammer in der Zürcher Wasserkirche: öffentliche Sammeltätigkeit einer gelehrten Bürgerschaft im 17. und 18. Jahrhundert aus museums-geschichtlicher Sicht*, Bern 1997
- Saavedra 1992
Santiago Saavedra (Hg.), *Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*, Madrid 1992
- Sauvy 1973
Anne Sauvy, *Le Cabinet du Roi. L'illustration d'un règne et les projets encyclopédiques de Colbert*, in: *L'art du livre à l'imprimerie nationale*, Paris 1973, S. 103–127
- 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 2010
Bénédicte Savoy, *Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen. Mit einem Katalog der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen im Musée Napoléon*, Wien 2010
- Scarlini 2003
Luca Scarlini, *Le opere e i giorni. Angelo Maria Bandini collezionista e studioso*, Fiesole 2003
- Schawe 2006
Martin Schawe, *Altdeutsche und altniederländische Malerei* (Alte Pinakothek: Katalog der ausgestellten Gemälde / hg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München; Bd. 2), Ostfildern 2006
- Scheller 1996
Robert W. Scheller, *Art of the state: forms of government and their effect on the collecting of art 1550–1800*, in: Simiolus, 24, 1996, S. 275–286
- Schlösser 1978
Julius von Schlösser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Braunschweig 1978
- Schmid 2007
Marc Frederic Schmid, *Der Einsatz von Abbildungen in frühen kunsthistorischen Werken. Die Visualisierung mittelalterlicher Kunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihre Funktion* (LMU-Publikationen Geschichts- und Kunstwissenschaften Nr. 22), 2007, <http://pub.ub.uni-muenchen.de>
- Schnapper 1988
Antoine Schnapper, *Le géant, la licorne et la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIIe siècle*, Paris 1988
- Schneider 1938
Arthur von Schneider, *Die Briefe Joseph Anton Kochs an den Freiherrn Karl Friedrich von Uexküll, II. Teil*, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 59, 3. Heft, 1938, S. 258–280
- Schoeller 2011
Katharina Schoeller, *Von der Sommerresidenz zur kaiserlichen Gemäldegalerie. Das Belvedere in den Jahren 1752–1891*, in: Agnes Husslein-Arco/Dies., *Das Belvedere. Genese eines Museums*, Weitra 2011, S. 151–163
- Schreiber 2004
Renate Schreiber, *„ein galeria nach meinem humor“ Erzherzog Leopold Wilhelm*, Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. 8, Wien/Milano 2004
- Schryen 2006
Annette Schryen, *Die k.k. Bilder-Galerie im Oberen Belvedere in Wien*, in: *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, hg. von Bénédicte Savoy, Mainz am Rhein 2006, S. 279–306
- Schryen 2006
Annette Schryen, *Über die k. k. Bilder-Galerie im Oberen Belvedere in Wien*, in: *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, hg. von Bénédicte Savoy, Mainz am Rhein 2006, S. 484–502

- Schulze Altcappenberg 1987
Heinrich Thomas Schulze Altcappenberg, „Le Voltaire de l'Art“. *Johann Georg Wille (1715–1808) und seine Schule in Paris*, Münster 1987
- 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 2004
Karl Schütz, *Europa und die vier Erdteile bei Jan van Kessel*, in: Klaus Bußmann/Elke Werner (Hgg.), *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*, Wiesbaden/Stuttgart 2004, S. 289–302
- Schütz 2006
Karl Schütz, „... Mehr zum Unterricht noch, als nur zum vorübergehenden Vergnügen ...“. *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien zur Zeit der Aufklärung*, in: Mozart. *Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, hg. von Herbert Lachmayer, Ostfildern 2006, S. 227–233
- Schütz 2007
Karl Schütz, *Aufstellungen der Wiener Gemäldegalerie im 18. Jahrhundert*, in: *Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert*, hg. von Jochen Luckhardt, Internationales Kolloquium des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig und des Instituts für Kunstgeschichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Braunschweig, 3.–5. März 2007, Braunschweig 2007, S. 44–50
- Schütz 2009
Karl Schütz, *Joseph Rosa. Von Wien nach Dresden und zurück*, in: Andreas Henning/Uta Neidhardt/Martin Roth (Hgg.), „Man könnt 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
- Schwaighofer 2009
Claudia-Alexandra Schwaighofer, *Von der Kennerschaft zur Wissenschaft. Reproduktionsgraphische Mappenwerke nach Zeichnungen in Europa 1726–1857*, Berlin u.a. 2009
- Schwartz 2009
Carlo Schwartz, *Wiedergehers „Curieuse Betrachtungen über die anmuthige Aussicht vom Belvedere zu Wienn über der Sphinginnen duftende Gärten, nebst eynem Beytrage zur Befleuglung der k.k. Bildergalerie, Wien 1809“ im Lichte der Ägyptomanie*, in: Giulia Bigio und Karin Cernohorsky (Hgg.), *Nationalmuseen im napoleonischen Europa*, Wien 2009, S. 224–239
- Schwarz 1968
Heinrich Schwarz, *Joseph Rosa und das Musée Napoléon*, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 12. Jg., Nr. 56, 1968, S. 7–14
- Sedlarz 2000
Claudia Sedlarz (Hg.), *Aloys Hirt: Archäologe, Historiker, Kunstkenner*. Tagung der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Berlin April 2000
- Segelken 2010
Barbara Segelken, *Kammer, Kasten, Tafel: ordnende Räume*, in *Museologie und Staatsbeschreibung*, in: *Museum, Bibliothek, Stadtraum: Räumliche Wissensordnungen 1600–1900*, hg. von Robert Felde und Kirsten Wagner, Berlin 2010, S. 243–259
- Sheehan 2002
James J. Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*, München 2002
- Simson 1996
Otto von Simson, *Peter Paul Rubens (1577–1640). Humanist, Maler und Diplomat*, Mainz 1996
- Slama/Swoboda 2007
Ina Slama/Gudrun Swoboda, *Zur historischen Praxis von Formatveränderungen in der Stallburg-Galerie Kaiser Karls VI.: Guido Renis Reuiger Petrus*, Technologische Studien. *Kunsthistorisches Museum* 4, 2007, 103–122
- Slavícek 1994
Lubomír Slavícek, *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 Slavícek, Ausst.-Kat. Braunschweig 1994, S. 8–25
- Smentek 2008
Kristel Smentek, *Art, commerce, and scholarship in the age of enlightenment: Pierre-Jean Mariette and the making of art history*, Newark, Del., Univ. of Delaware, Diss., 2008
- Sölch 2007
Brigitte Sölch, *Francesco Bianchini (1662–1729) und die Anfänge öffentlicher Museen in Rom*, München [u.a.] 2007
- Solkin 2001
David H. Solkin, *Art on the line. The Royal Academy exhibitions at Somerset House 1780–1836*, New Haven/London 2001
- Sommer 1996
Claudia Sommer (Red.), *Die Bildergalerie in Sansoucci: Bauwerk, Sammlung, und Restaurierung*, Festschrift zur Wiedereröffnung 1996, Mailand 1996
- Sonnenburg 1983
Hubertus von Sonnenburg, *Raphael in der Alten Pinakothek*, München 1983
- Sparti 2008 (2009)
Donatella Livia Sparti, *Novità su Giulio Mancini: medicina, arte e presunta ‚connoisseurship‘*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 52, 1, 2008 (2009), S. 53–72
- Spenlé 2004
Virginie Spenlé, *„Eine chronologische Historie der Malerei in Gemälden.“ Vorschläge aus dem Jahre 1771 zu einer Neuordnung der Dresdner Gemäldegalerie*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 4, 2004, S. 461–478
- Spenlé 2008
Virginie Spenlé, *Die Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich. Der „bon goût“ im Sachsen des 18. Jahrhunderts*, Beucha 2008
- Stangl s.d.
Robert Stangl, *Eine mysteriöse Sammlung brasilianischer Hölzer in der Fachbereichsbibliothek Botanik*: http://bibliothek.univie.ac.at/sammlungen/objekt_des_monats/files/XylothekText.pdf
- Stiaßny 1903
Robert Stiaßny, *Altsalzburger Tafelbilder*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 24, 1903, S. 49–86
- Stix 1922
Alfred Stix, *Die Aufstellung der ehemals kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien im 18. Jahrhundert* (Museion. Veröffentlichungen aus der Nationalbibliothek in Wien, Mitteilungen, Bd. 3), Wien/Prag/Leipzig 1922
- Stoichita 2009
Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998
- Stübel 1925
Moritz Stübel, *Deutsche Galerienwerke und Kataloge des 18. Jahrhunderts*, in: *Monatshefte für Bücherfreunde und Graphiksammler*, 1, 1925, S. 247–254, 301–311
- Strunck/Kieven 2010
Christina Strunck/Elisabeth Kieven (Hgg.), *Europäische Galeriebauten*, Akten des Internationalen Symposiums der Bibliotheca Hertziana, Rom, 23.–26. Februar 2005 = *Galleries in a comparative European perspective (1400–1800)*, München 2010
- Swoboda 2002
Gudrun Swoboda, *Lavaters Linienspiele. Techniken der Illustration und Verfahren graphischer Bildbearbeitung in einer physiognomischen Studiensammlung des 18. Jahrhunderts*, Phil. Diss. (unpubl.), Wien 2002
- Swoboda 2008
Gudrun Swoboda, *Die Wege der Bilder. Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen von 1600–1800*, Wien 2008
- Swoboda 2010
Gudrun Swoboda, *Die verdoppelte Galerie. Die Kunstsammlung Karls VI. in der Wiener Stallburg und ihr Inventar*, in: *Die Galerie Kaiser Karls VI. in Wien. Solimenas Widmungsbild und Storffers Inventar (1720–1733)*, hg. von Sabine Haag und Gudrun Swoboda, Wien 2010, S. 10–31
- Szabo 1994
Franz A. J. Szabo, *Kaunitz and the enlightened absolutism*, Cambridge 1994
- Teixeira 2004
Dante Martin Teixeira, *A „Allegoria dos continentes“ de*

Jan van Kessel „o Velho“ (1626–1679), Rio de Janeiro 2004

Thürlemann 1986

Felix Thürlemann, „Famose Gegenklänge“. *Der Diskurs der Abbildungen im Almanach ‚Der Blaue Reiter‘*, in: Christoph von Tavel (Hg.), *Der Blaue Reiter*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, Bern 1986, S. 210–222

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 XXI^{ème} siècle – évolution et débat actuel*, Löwen und Paris 2004, S. 223–247

Thürlemann ²2011

Felix Thürlemann, Stichwort ‚Diagramm‘, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart und Weimar ²2011, S. 91–94

Tibbe 2011

Lieske Tibbe, *Kunstkammer objects in museums of industrial arts: banishment or useful destination?*, in: Ellinoor Bergvelt, Debora J. Meijers, Lieske Tibbe and Elsa van Wezel (Hgg.), *Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum in Berlin im internationalen Kontext/ Specialization and Consolidation of the National Museum after 1830. The Neue Museum in Berlin in an International Context* (Berliner Schriftenreihe zur Museumsforschung, 29), Berlin 2011, S. 177–189

Tipton 2006

Susan Tipton, *„La passion mia per la pittura“: Die Sammlungen des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1658–1716) in Düsseldorf im Spiegel seiner Korrespondenz*, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Serie, 57, 2006, S. 71–332

Troelenberg 2011

Eva-Maria Troelenberg, *Eine Ausstellung wird besichtigt: die Münchner „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ 1910 in kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive*, Diss. München 2010, Frankfurt a.M. 2011

Urban/Rechberger 2011

Bettina Urban/Manuela Rechberger, *Die Anfänge der Restaurierwerkstätten im Belvedere 1781–1891. Entwicklung der Örtlichkeiten der diversen Restaurierwerkstätten, Entstehung des Berufs RestauratorIn*, in: Agnes Husslein-Arco/Katharina Schoeller, *Das Belvedere. Genese eines Museums*, Weitra 2011, S. 139–147

Vermeulen 2010

Ingrid Renée Vermeulen, *Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, Amsterdam 2010

Vogtherr 1992

Christoph Martin Vogtherr, *Zwischen Norm und Kunstgeschichte. Wilhelm von Humboldts Denkschrift von 1829 zur Hängung in der Berliner Gemäldegalerie*, in: Jahrbuch der Berliner Museen 34, 1992, S. 53–64

Waetzold 1921

Wilhelm Waetzold, *Deutsche Kunsthistoriker von Sandart bis Rumohr*, Bd. 1, Leipzig 1921

Wagner 1967

Walter Wagner, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien 1967

Wagner 1977

Walter Wagner, *Die frühen Museumsgründungen in der Donaumonarchie*, in: Bernward Deneke/Rainer Kahsnitz (Hgg.), *Das Kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposiums im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, München 1977*, S. 19–28

Walderdorff 2008

Imma Walderdorff, *Rekonstruktion der Gemäldesammlung des Erzstiftes Salzburg*, in: Roswitha Juffinger (Hg.), *Erzbischof Guidobald Graf von Thun 1654–1668. Ein Bauherr für die Zukunft*, Ausst.-Kat. Residenzgalerie Salzburg, Salzburg 2008, S. 327–439

Waquet 1979

Françoise Waquet, *Guy et Charles Patin, père et fils, et la contrebande du livre à Paris au XVII^e siècle*, in: *Journal des savants*, Nr. 2, 1979, S. 125–148

Waquet 1985

Françoise Waquet, *Charles Patin (1633–1693) et la République des Lettres. Étude d'un réseau intellectuel dans l'Europe du XVII^e siècle*, in: *Lias. Sources and documents relating the history of early modern ideas*, Nr. 12, 1985, S. 115–136

Warnke 1996

Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers* (1985), Köln 1996

Warwick 2000

Genevieve Warwick, *The arts of collecting. Padre Sebastiano Resta and the market for drawings in early modern Europe*, Cambridge 2000

Warwick 2003

Genevieve Warwick, *Connoisseurship and the collection of drawings in Italy c. 1700: the case of Padre Sebastiano Resta*, in: Christopher Baker/Caroline Elam/Genevieve Warwick (Hgg.), *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500–1750* (Papers from a conference held at the National Gallery, London in 1997, organized by The Burlington Magazine), Aldershot 2003, S. 141–154

Weber 2000

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

Webster 2011

Mary Webster, *Johan Zoffany, 1733–1810*, New Haven u.a. 2011

Weddigen 2006

Tristan Weddigen, *Kenntnis ausgestellt – Die erste Hängung der Dresdner Gemäldegalerie und das verlorene Inventar von 1747*, in: *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, hg. von Barbara Marx und Karl-Siebert Rehberg, München, Berlin 2006, S. 101–124

Weddigen 2009

Tristan Weddigen, *Ein Modell für die Geschichte der Kunst. Die Hängungen der Dresdener Gemäldegalerie zwischen 1747 und 1856*, in: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 52, 1, 2009, S. 44–58

Weddigen 2012

Tristan Weddigen, *The picture galleries of Dresden, Düsseldorf, and Kassel: Princely Collections in Eighteenth-Century Germany*, in: *The First Modern Museums of Art*, Los Angeles 2012, S. 145–165

Weddigen (im Druck)

Tristan Weddigen, *Die Sammlung als sichtbare Kunstgeschichte. Die Dresdner Gemäldegalerie im 18. und 19. Jahrhundert*, Habilitation (im Druck)

Wegner 1960

Wolfgang Wegner, *Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz als Kunstsammler: zur Entstehung und Gründungsgeschichte des Mannheimer Kupferstich- und Zeichnungskabinetts*, Mannheim 1960

Wegner 2011

Reinhard Wegner, *Der Streit um die Präsentation der Bildenden Kunst. Alois Hirt und Gustav Friedrich Waagen*, in: Annemarie Gethmann-Siefert/Bernadette Collenberg-Plotnikov/Elisabeth Weisser-Lohmann (Hgg.), *Kunst als Kulturgut. Band III: Musealisierung und Reflexion*, München 2011, S. 81–86

Weissert 1999

Caecilie Weissert, *Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin 1999

Welzel 1997

Barbara Welzel, *Neuerwerbungen in höfischen Galerien: Ereignis und Repräsentation. Anmerkungen zu den Galeriebildern von David Teniers d.J.*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 24: *Kunst als ästhetisches Ereignis*, 1997

Welzel 2006

Barbara Welzel, *David Teniers II and Archduke Leopold Wilhelm*, in: Katlijne van der Stighelen (Hg.), *Munuscula Amicorum. Contributions on Rubens and his Colleagues in Honour of Hans Vlieghe* (Pictura Nova X), Turnhout 2006, S. 631–644

Wescher 1976

Paul Wescher, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1976

Wettengl 2002

Kurt Wettengl, *Kunst über Kunst. Die gemalte Kunstkammer*, in: Ekkehard Mai/Kurt Wettengl (Hgg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München/Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Wolfratshausen 2002, S. 126–141

van Wezel 2003

Elsa van Wezel, *Die Konzeptionen des Alten und des Neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewußtsein*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* N.F. 43, Beiheft (2001), Berlin 2003, S. 7–244

van Wezel 2009

Elsa van Wezel, *Denon's Louvre and Schinkel's Alte*

Museum: *War Trophy Museum versus Monument to Peace*, in: *Napoleon's Legacy: The Rise of National Museums in Europe 1794–1830*, hg. von Ellinoor Bergvelt et al., Berlin 2009, S. 157–172

Whitehead 2005

Christopher Whitehead, *The public art museum in nineteenth century Britain: the development of the National Gallery*, Aldershot [u.a.] 2005

Wolf 2002

Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002

Wolf 2009

Gerhard Wolf, *Rothko, Giotto und die Moscheen von New York*, in: *Rothko / Giotto*, Katalog Gemäldegalerie Staatliche Museen, Berlin 2009, S. 17–39

Wolf 2014

Gerhard Wolf, *Incarnation of Light*, in: *Images Take Flight. Feather Art in Mexico and Europe*, hg. von Alessandra Russo, Gerhard Wolf, Diana Fane. München 2014

Wolff 1994

Jacques Wolff, *Les insuffisantes finances napoléoniennes. Une des causes de l'échec de la tentative d'hégémonie européenne (1799–1814)*, in: *Revue du Souvenir Napoléonien*, Nr. 397, Sept./Okt. 1994, S. 5–20

Wüthrich 1956

Lukas Heinrich Wüthrich, *Christian von Mechel. Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Kunsthändlers (1737–1817)* (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Bd. 63), Basel/Stuttgart 1956

Wüthrich 1959

Lukas Heinrich Wüthrich, *Das Oeuvre des Kupferstechers Christian von Mechel: Vollständiges Verzeichnis der von ihm geschaffenen und verlegten graphischen Arbeiten*, 2 Bde., Basel 1959

Abbildungsnachweis

BAND 1

Abb. auf Eingangsseite
Wien/Kunsthistorisches Museum

Swoboda

1: Wien/MAK - Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst. Photo: © MAK/Georg Mayer

Fischer

1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 25, 29, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51:

Wien/Kunsthistorisches Museum

7: Bildzitat: Husslein-Arco/Schoeller 2011, S. 68

20: Bildzitat: Weber 2000, S. 235

21: Bildzitat: Spenlé 2008, S. 2

22: Bildzitat: Ausst.-Kat. Dresden 2010, S. 156

23: Bildzitat: Wüthrich 1956, Tafel 1

24: Bildzitat: Roethlisberger/Loche 2008, Abb. 562

26, 27, 28: Bildzitat: Bayerische

Staatsgemäldesammlungen 2009, o. S.

32, 33: Wien/Österreichische Nationalbibliothek

42: Národní památkový ústav

Hoppe-Harnoncourt

1, 2: Národní památkový ústav

3: Lyon MBA / Photo: Alain Basset

4: Národní galerie v Praze

5, 6, 7, 8, 9, 10: Wien/Kunsthistorisches Museum

Hassmann

1, 3: Wien/Kunsthistorisches Museum

2: Wien/Haus-, Hof- und Staatsarchiv

BAND 2

Abb. auf Eingangsseite
Wien/Kunsthistorisches Museum

Wolf

1: Bildzitat: Bezzola/Kruszynski/Lingwood 2010, S. 135

2: Bildzitat: Lloyd 2004, S. 187

3: Nationalmuseum Stockholm

4: Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, Photo: Katherine Wetzel

5: Foto Musei Vaticani

Felfe

2: Archiv des Autors

3, 4, 5: Bildzitat: Ausst.-Kat. München 2005, S. 188

1, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13: Wien/Kunsthistorisches Museum

12, 14, 15, 16: Berlin/Staatsbibliothek zu Berlin.

Preußischer Kulturbesitz

Grabner

1: Wien/Akademie der bildenden Künste,

Gemäldegalerie

2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14:

Wien/Belvedere

Meijers

1, 8, 12, 13: Wien/Kunsthistorisches Museum

2, 7, 14, 15: Wien/Österreichische Nationalbibliothek

3: Bildzitat: Bergvelt/Meijers/Rijnders 1993, S. 260, Abb. 88

4, 10: bpk Berlin

5: bpk Berlin/Kupferstichkabinett, SMB/

Volker-H. Schneider (00093963)

6: Amsterdam/Bijzondere Collecties, Universiteit van Amsterdam

9: Haarlem/Teylers Museum

11: Bildzitat: Bergvelt/Meijers/Tibbe/van Wezel 2011,

S. 200, Abb. 6

Savoy

1, 2, 5, 6: Paris/Archives des Musées Nationaux

3: Bildzitat: Ausst.-Kat. Kassel/Frankfurt 2004, Abb. 2, S. 21

4: Bildzitat: Henning 2012, Kat.-Nr. 54, S. 229

Bähr:

1, 2, 3, 5, 6, 7, 8: Wien/Kunsthistorisches Museum

4, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16: Autorin

Patz

1, 2, 3, 4, 5: Wien/Kunsthistorisches Museum

6: Bildzitat: Lloyd 2004, S. 187

Décultot

1: Bildzitat: Denk 1998, S. 296, Abb. VIII

2: Bildzitat: Ausst.-Kat. Frankfurt 1994, S. 45

Gaechtgens

1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17,

19: Los Angeles/Getty Research Institute

6: Braunschweig/Herzog Anton Ulrich-Museum

18: Réunion des Musées Nationaux/Grand Palais/Art

Resource, NY. Photo: Jean-Gilles Berizzi

Bickendorf

2: Bildzitat: Ausst.-Kat. Paris 2010, S. 12

1, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 12, 13: Rom/Bibliotheca Hertziana

– Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte

5: Bildzitat: Gregori 1994, S. 27

7: Bildzitat: Norman 1999, S. 47

11: Wien/Österreichische Nationalbibliothek

Thürlemann

1, 2, 9, 10: Archiv des Autors

3, 5, 6: Wien/Kunsthistorisches Museum

4: Zürich/Zentralbibliothek

7: Bildzitat: Solkin 2001, S. 25

8: Paris/Bibliothèque Nationale

11: <<http://www.sueddeutsche.de/kultur/picasso-in-paris-des-meisters-meister-1.531594-3>>, Zugriff 22.2.2012

12: <http://colourweb.blogspot.com/2008_01_01_archive.html>, Zugriff 22.2.2012

Ullrich

1: Photo: Peter Mallet © Anton Henning/VG Bild-Kunst

Autorinnen und Autoren

ASTRID BÄHR, Studium der Kunstwissenschaft an der Technischen Universität Berlin und der University of Edinburgh; wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für Europäische Aufklärung, Potsdam; Stipendiatin am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, als Preisträgerin des Wolfgang-Ratjen-Preises; zur Zeit wissenschaftliche Mitarbeiterin der Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin. Veröffentlichungen zur Sammlungsgeschichte: *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800). Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband*, Hildesheim 2009, und *Zwischen kulturgeschichtlicher Erhellung und räumlicher Enge. Die Sammlungen im Neuen Museum 1855–1939*, in: *Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte*, hg. zus. mit Elke Blauert, Berlin 2009.

GABRIELE BICKENDORF, Promotion in Heidelberg, Habilitation an der FU Berlin, Lehre an der Universität Freiburg i. Br. und der TU Berlin. Seit 2002 an der Universität Augsburg, Lehrstuhl für Kunstgeschichte/Bildwissenschaft, Leitungsgremium des Kompetenzzentrums für Kultur- und Bildungswissenschaft und Sprecherin der Graduiertenschule für Geistes- und Sozialwissenschaften. Forschungen zur Geschichte der Kunstgeschichte vom 16. bis zum 19. Jahrhundert mit Schwerpunkten in Kenner-schaft, kunsthistorischem Blick und interdisziplinärem Methodentransfer sowie Publikationen zu Giorgio Vasari, Luigi Lanzi, Domenico Fiorillo, Gustav Friedrich Waagen und Giovanni Morelli. Zu Fragen der Historiographie- und Visualisierungsgeschichte: *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, 1998, und *Musées de Papier. L'antiquité en livre 1600–1800*, Ausst.-Kat. Musée du Louvre, 2010, zus. mit Elisabeth Décultot und Valentin Kockel.

ELISABETH DÉCULTOT, Prof. Dr., Paris/z.Zt. Berlin, Centre Marc Bloch. Seit 1996 am Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS, Paris), seit 2005 ebd. Directrice de Recherche. 2008 Gastprofessur an der Universität Augsburg. Seit 2009 in der CNRS-Forschungsgruppe des Centre Marc Bloch, Berlin. Kuratorin der Ausstellung „Musées de papier. L'Antiquité en livres, 1600–1800“, Paris, Louvre (Sept. 2010 – Jan. 2011). Forschungs-

schwerpunkte: Geschichte der Kunstgeschichte und Ästhetik im 18. und 19. Jahrhundert, Ästhetik als philosophische Wissenschaft im Zeitalter der Aufklärung, Geschichte der Antikenrezeption. Ausgewählte Publikationen: *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris 2000 [2004 dt.]; *Johann Georg Wille. Briefwechsel*, hg. zus. mit M. Espagne, M. Werner, Tübingen 1999; *Kunst und Empfindung. Zur Genealogie einer kunsttheoretischen Fragestellung in Deutschland und Frankreich im 18. Jahrhundert*, hg. zus. mit G. Lauer, Heidelberg 2012; *Esthétiques de l'Aufklärung*, Revue Germanique Internationale, No. 4, hg. zus. mit S. Buchenau, Paris 2006; „Esthétique“. *Histoire d'un transfert franco-allemand* (Hg.), Revue de Métaphysique et de Morale, 2002, 2 [Juni]; *Musées de papier. L'Antiquité en livres, 1600–1800* (Hg.), Paris, Musée du Louvre 2010.

ROBERT FELFE, derzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kunsthistorischen Institut in Florenz. Nach der Promotion 2000 arbeitete er am Sonderforschungsbereich der DFG *Kulturen des Performativen* (FU Berlin) sowie an der Kolleg-Forscherguppe *Bildakt und Verkörperung* (HU Berlin) zur Sammlungsgeschichte, zur Bildtheorie und zur Beziehung von Künsten und Naturwissen in der Frühen Neuzeit. 2011 erfolgte die Habilitation an der Humboldt-Universität zu Berlin. Ausgewählte Publikationen: *Naturform und bildnerische Prozesse. Elemente einer Wissensgeschichte in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin 2013; *Ludi Naturae. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*, hg. mit Natascha Adamowsky u. Hartmut Böhme, München 2011; *Museum, Bibliothek, Stadtraum. Räumliche Wissensordnungen 1600–1900*, hg. mit Kirsten Wagner, Berlin 2010; *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, hg. mit Angelika Lozar, Berlin 2006.

NORA FISCHER, Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte in Sammlungs- und Wissenschaftsgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts. Mitarbeit am Projekt *Zur Geburt der Kunstgeschichte aus dem Geist des Museums. Transformationen der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien um 1800*, forMuse – Forschung an Museen (Wien, KHM)

und „Der Bildertausch 1792. Zur Sammlungsgeschichte der Uffizien in Florenz und der kaiserlichen Galerie in Wien“, Wien, Da Ponte Institut. Kuratorische Assistenz bei den Ausstellungen „Tiefenrausch. Museum der Unterwelten“ (Offenes Kulturhaus Linz 2008) und „Mozart – Experiment Aufklärung“ (Albertina, Wien 2006). Ausgewählte Publikationen: *Sammeln als Gelehrsamkeit. Zur Typologie zweier Sammlungen am Ende des 18. Jahrhunderts*, in: Herbert Lachmayer (Hg.), *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Ostfildern 2006, S. 235ff.; *Original versus Kopie: das Meisterwerk versus „sichtbare Geschichte der Kunst“*, in: *neues museum*, 2004, Heft 1, S. 9ff.; *Querelle des anciens et des modernes. Zur Habilitationsschrift von Rainer Metzger*, in: *Kunstgeschichte aktuell XXI*, Heft 3, 2004, S. 7ff.

THOMAS W. GAEHTGENS, 1966 Promotion an der Universität Bonn; 1972 Habilitation an der Universität Göttingen; 1980–2006 Professor für Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin; 1992 Organisation des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin; 1995 Gastprofessur am Collège de France; 1992–1996 Präsident des Comité International d’Histoire de l’Art (CIHA); 1997–2007 Direktor des Deutschen Forums für Kunstgeschichte in Paris; 1998–1999 Chaire européenne am Collège de France; 2004 Dr. honoris causa des Courtauld Institute in London; seit 2007 Direktor des Getty Research Institutes in Los Angeles, USA; 2009 Grand Prix de l’Académie Française pour la Francophonie; 2011 Dr. honoris causa der Universität Paris-Sorbonne; 2011 Fellow an der Academy of Arts and Sciences. Ausgewählte Schriften: *Versailles als Nationaldenkmal*, 1984; *Anton von Werner. Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches: ein Historienbild im Wandel preußischer Politik*, 1990; *Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche*, 1992; *Le XVIIIe siècle*, mit Krzysztof Pomian, 1998; *L’art sans frontières, Paris–Berlin les relations artistiques franco-allemandes*, 1999; *L’art, l’histoire, l’histoire de l’art*, 2011; und zahlreiche Aufsätze zur französischen und deutschen Kunst des 18. bis 20. Jahrhunderts und der Geschichte des Museums.

SABINE GRABNER, Studium der Kunstgeschichte an der Universität Graz. Dissertation über den Maler Josef Danhauser (1805–1845). Seit 1991 Kustodin der Sammlungen des 19. Jahrhunderts mit Schwerpunkt Klassizismus, Romantik und Biedermeier an der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien. Zahlreiche Publikationen zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Kuratorin u.a. der Ausstellungen „Italienische Reisen. Landschaftsbilder österreichischer und ungarischer Maler von 1770 bis 1850“ (2001), „Friedrich von Amerling. 1803–1887“ (2003), „Aufgeklärt Bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750–1840“ (2006), „Waldmüller“ (2009), „Josef Danhauser. Bilderzählungen“ (2011) sowie „Orient und Okzident. Österreichische Künstler auf Reisen“ (2012).

ELISABETH HASSMANN, ab 2003 Kuratorin in den Sammlungen Wagenburg und Monturdepot, seit 2010 Kuratorin im Archiv des KHM. Studium der Kunstgeschichte, Archäologie, Pädagogik und Architektur in Wien und München. Stipendiatin des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD). Selbständige Tätigkeit im graphischen Bereich. Wissenschaftliche Mitarbeiterin an FWF-Projekten von Schloss Schönbrunn, des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien und des KHM. Lehrtätigkeit am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien; Ausstellungsprojekte; Buchpublikationen: *Kaiserin Elisabeth. Stationen ihres Lebens*, gemeinsam mit Brigitte Hamann, Wien 1998; *Meister Michael. Baumeister der Herzoge von Österreich*, Wien/Köln 2002; *Von Katterburg bis Schönbrunn. Die Geschichte Schönbrunn bis Kaiser Leopold I.*, Wien 2004; *Die Prunkfahrzeuge des Wiener Kaiserhofes*, gemeinsam mit Monica Kurzelscheiner und Christoph Paidasch, Wien 2009.

ALICE HOPPE-HARNONCOURT, Studium der Kunstgeschichte in Wien, Museumspraktika u.a. am Metropolitan Museum of Art, New York. Von 2003 bis 2007 wissenschaftliche Mitarbeiterin an Ausstellungsprojekten der Albertina (Albrecht Dürer, Rembrandt, Rudolf von Alt). 2007 bis 2012 Forschungsprojekt „Katalog der deutschen Gemälde 1500–1540“ am Kunsthistorischen Museum Wien. Neben ihrer Dissertation zu Fragen der Präsentation von deutschen Gemälden in der kaiser-

lichen Galerie um 1800 bildet die Restauriergeschichte des 19. Jhs., vornehmlich jene der kaiserlichen Sammlung, einen weiteren Schwerpunkt. Wichtigste Publikationen: *The Restoration of Paintings at the Beginning of the Nineteenth Century in the Imperial Gallery*, in: CeROArt, Hors series "La restauration des oeuvres d'art en Europe entre 1789 et 1815: pratiques, transferts, enjeux", 2012. URL: <http://ceroart.revues.org/2336> (Stand: 26.11.2012); *Glaube und Macht. Lucas Cranach d.Ä. – Porträtist in bewegter Zeit*, in: *Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: das deutsche Porträt um 1500*, Ausst.-Kat. Wien/KHM, München/Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 2011, S. 113–119; *Geschichte der Restaurierung an der k.k. Gemäldegalerie. 1. Teil: 1772 bis 1828*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Bd. 2, 2000, S. 135–206.

DEBORA J. MEIJERS, außerordentliche Professorin für Kunstgeschichte an der Universität von Amsterdam (em.), 2003 Gründungsmitglied des Master-Studienganges „Curatorial Studies“ (UvA), seit 2006 gewähltes Mitglied der Königlichen Niederländischen Akademie der Künste und Wissenschaften. Forschungsgebiete: v.a. Museumskunde, Ausstellungs- und Sammlungswesen insb. vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hierzu zahlreiche Publikationen u.a. mit Fokus auf Österreich, Russland und Deutschland, methodisch in Verbindung von Kunst-, Kultur- und Naturwissenschaft: *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie um 1780*, Wien/Mailand 1995; *Christian von Mechel zwischen Kosmopolitismus und Patriotismus*, in: Benno Schubiger (Hg.), *Sammeln und Sammlungen im 18. Jahrhundert in der Schweiz*, Genf 2007, S. 28–46. Organisation von Tagungen, Konzeption und Durchführung des russisch-niederländischen Projekts „The Paper Museum of the Academy of Sciences in St Petersburg, c. 1725–60“, Amsterdam 2005 publiziert, zus. mit Renée Kistemaker und Natalja Kopaneva. Forschungsprojekt „National Museums and national/regional identity“, zus. mit Ellinoor Bergvelt, Lieske Tibbe, Elsa van Wezel, u.a. 2009: *Napoleon's Legacy. The development of national museums in Europe, 1794–1830*, 2011: *Specialization and Consolidation of the National Museum after 1830. The Neue Museum in Berlin in an International Context*, Berliner Schriften zur Museumsforschung, Bde. 27 u. 29.

KRISTINE PATZ, Studium der Kunstgeschichte, Neueren Geschichte, Germanistik und Publizistik, in Berlin, Freiburg (im Breisgau) und Gießen. Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern und an der Freien Universität Berlin; Lehrtätigkeit am Kunstgeschichtlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt sowie wissenschaftliche Mitarbeit am Projekt *Zur Geburt der Kunstgeschichte aus dem Geist des Museums. Transformationen der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien um 1800*, forMuse – Forschung an Museen (Wien, KHM). Wissenschaftliche Schwerpunkte im Bereich des Übergangs vom kultischen Werk zum humanistischen Kunstwerk und des Verhältnisses von Text und Bild (Andrea Mantegna, L.B. Alberti, Salvator Rosa, Poussin u.a.) sowie des 18. Jahrhunderts (insbesondere Italien, Deutschland, England u.a. Füssli, Luigi Lanzi, Winckelmann) vor allem auch in Verbindung mit den sich neu formierenden Kunst- und Abgussammlungen im musealen und universitären Bereich sowie dem Ausstellungswesen.

BÉNÉDICTE SAVOY, Studium der Germanistik an der École Normale Supérieure (ENS Fontenay), Promotion 2000 über Napoleons Kunstraub (dt. Übersetzung: *Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen. Mit einem Katalog der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen im Musée Napoléon*, 2010), ausgezeichnet mit dem Pierre-Grappin-Preis, 2003. Seit 2003 Professorin für Kunstgeschichte an der Technischen Universität Berlin. Zahlreiche Publikationen und Ausstellungen zu Themen des Kunst- und Kulturtransfers im 18. und 19. Jh. in Europa sowie zur Museums- und Sammlungsgeschichte: *Rom, Paris, Stendal. Der Winckelmann-Nachlaß in Paris. Zur Geschichte der Handschriften Winckelmanns*, hg. zus. mit E. Décultot und M. Kunze, Stendal: Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 21, 2002; *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland. 1701–1815*, hg. 2006. *Museumsgeschichte, Kommentierte Quellentexte 1750–1950*, hg. zus. mit K. Krätz-Kessemeier und A. Meyer, 2010. *Nofretete. Eine deutsch-französische Affäre 1912–1931*, 2011; *Die Berliner Museumsinsel. Impressionen internationaler Besucher (1830–1989). Eine Anthologie*, 2012; *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt, Band 1: 1793–1843*, 2012.

GUDRUN SWOBODA, Kuratorin für mediterrane Barockmalerei in der Gemäldegalerie, KHM. Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Ethnologie in Wien; Forschungsaufenthalte in Italien (Florenz/KHI) und den USA (Boston/MFA). Wissenschaftliche Schwerpunkte: Italienische Altmeister-Zeichnungen, Aby Warburgs *Mnemosyne-Atlas* (erste Rekonstruktion 1993 in Wien, später Ausstellungen in Deutschland, Italien, Tokyo und Tel Aviv) und das *Physiognomische Kabinett* von Johann Caspar Lavater. Lehrbeauftragte am Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Caravaggio und der internationale Caravaggismus. Sammlungskatalog des Kunsthistorischen Museums*, verfasst zus. mit Wolfgang Prohaska, 2010; *Die Wege der Bilder. Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen in Wien*, 2008; *Die Galerie Kaiser Karls VI. in Wien. Solimenas Widmungsbild und Storffers Inventar (1720–1733)*, 2010.

FELIX THÜRLEMANN, seit 1987 Professor für Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Konstanz. Forschungsschwerpunkte: Visuelle Semiotik als Bedeutungsanalyse der bildenden Kunst, frühniederländische Malerei, Theorie und Geschichte des „hyperimage“. Buchpublikationen (Auswahl): *Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke*, Bern 1986; *Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog*, München 2002; *Francesco Borromini, Opus Architectonicum. Erzählte und dargestellte Architektur*, hg. zus. mit Monika Küble, Sulgen/Zürich 1999; *Dürers doppelter Blick*, Konstanz 2008; *Rom. Eine Stadt in Karten von der Antike bis heute*, zus. mit Steffen Bogen, Darmstadt 2009; *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, hg. zus. mit David Ganz, Berlin 2010; *Meisterwerke der Fotografie*, zus. mit Bernd Stiegler, Stuttgart 2011.

WOLFGANG ULLRICH, Studium der Philosophie, Kunstgeschichte, Logik/Wissenschaftstheorie. Seit 2006 Professor für Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Arbeitsschwerpunkte: Geschichte und Kritik des Kunstbegriffs, kunst- und bildsoziologische Fragen, Konsumtheorie. Buchpublikationen (Auswahl): *Mit dem*

Rücken zur Kunst. Die neuen Statussymbole der Macht, 2000; *Die Geschichte der Unschärfe*, 2002; *Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst*, 2003; *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*, 2005; *Bilder auf Weltreise. Eine Globalisierungskritik*, 2006; *Habenwollen. Wie funktioniert die Konsumkultur?*, 2006; *Gesucht: Kunst! Phantombild eines Jokers*, 2007; *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, 2009; *An die Kunst glauben*, 2011; *Alles nur Konsum. Kritik der warenästhetischen Erziehung*, 2013.

GERHARD WOLF, Direktor des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) und Honorarprofessor der Humboldt Universität zu Berlin. Gastprofessuren u.a. in Wien, Paris/EHESS, Rom/Bibliotheca Hertziana, in Buenos Aires, Mexiko-Stadt, an der Harvard University, in Chicago und in Istanbul/Boğaziçi Universität. Forschungsschwerpunkte: Kunstgeschichte des Mittelmeerraums, Bildwelten der italienischen Stadtkulturen (12.–15. Jh.), Bildtheorien und Kunstliteratur, Künstlerischer Austausch zwischen Mexiko und Europa im 16./17. Jh., Interrelationen künstlerischer und naturwissenschaftlicher Weltbilder, Art, space and mobility in the early ages of globalization: the Mediterranean, Central Asia and the Indian Subcontinent 400–1650. Ausgewählte Publikationen: *Kunstgeschichte, aber wo? Florentiner Perspektiven auf das Projekt einer Global Art History*, in: *Kritische Berichte*, 40 (2012), Nr. 2, S. 60–68; *The Transfigured Mountain: Icons and Transformations of Pilgrimage at the Monastery of St Catherine at Mount Sinai*, with Jaś Elsner, in: *Approaching the Holy Mountain: Art and Liturgy at St. Catherine's Monastery in the Sinai*, Turnhout 2010, S. 37–71; *Fluid borders, hybrid objects: Mediterranean art histories 500–1500, questions of method and terminology*, in: *Crossing cultures: conflict, migration and convergence*, hg. von Jaynie Anderson, Carlton 2009, S. 134–137.

Register

- Abel, Josef 363, 368
Abensberg-Traun, Hugo, Graf 141
Aberli, Johann Ludwig 463
Agucchi, Giovanni Battista 56
Albani, Alessandro, Kardinal 61
Albani, Francesco 70, 72
Albert, Herzog von Sachsen-Teschen 37, 46, 134, 146, 149, 152
Alberti, Leon Battista 320f., 501
Aldegrevier, Heinrich 142
Algarotti, Francesco 75, 508
Allori, Alessandro 69f., 76, 102
Alt, Rudolf 378, 389
Althann, Gundaker Ludwig, Graf 28, 51, 117, 123
Ambrosius von Mailand 141
Amerighi, *siehe* Caravaggio
Amerling, Friedrich 378
Anna Maria, Kurfürstin von der Pfalz (Anna Maria Luisa de' Medici) 477
Anna von Österreich, Königin von Frankreich (Anne d'Autriche) 327
Aristoteles 533f.
Arneth, Joseph Calasanza, Ritter 143, 392f.
Auerbach, Johann Gottfried 132
Auersperg, Heinrich Johann Joseph, Fürst 32, 118, 124–127, 136
August II., König von Polen (August der Starke; Friedrich August I., Kurfürst von Sachsen) 478
August III., König von Polen (Friedrich August II., Kurfürst von Sachsen) 29, 42, 428
Augustinus von Hippo 141
Aurenhammer, Gertrude 118
Aurenhammer, Hans 20f.
Bähr, Astrid 18, 421, 558
Baldinucci, Filippo 75f., 506
Baldung Grien, Hans 102, 142, 321, 529
Bandel, Anton 132
Bandini, Angelo Maria 510
Baren, Anton van der 40
Barocci, Federico 69, 71, 75
Baton, Pompeo 149
Batthyány, Joseph Georg, Graf 152
Bega, Cornelis Pietersz 462
Bellori, Giovanni Pietro 521
Benedikt Moritz, Herzog von Chablais 156
Berchem, Nicolaes 40, 138, 416, 429, 452, 463
Bernoulli, Johann 44, 156
Beyer, Johann Wilhelm 127, 155
Bickendorf, Gabriele 19, 57, 499, 558
Bilivert, Giovanni 72, 76
Black, Max 19, 533f.
Blümege, Heinrich Cajetan, Graf 140
Boisserée, Melchior 98, 108
Boisserée, Sulpiz 98, 108
Bolza, Johann Baptist 128, 133f.
Bonnemaison, Ferréol de 415
Borch, Gerard ter 460, 462
Born, Ignaz 137
Borromeo, Gilberto 500
Borsato, Giuseppe 365, 368
Both, Jan 416
Boucher, François 462f.
Bourdieu, Pierre 418
Boydell, John 433, 481
Brakensiek, Stephan 53
Brand, Christian Hilfgott 369
Brand, Johann Christian 369
Braun, Adam Johann 142, 154
Braun, Christian 142, 154
Bredenkamp, Horst 321
Bronzino, Agnolo (Agnolo di Cosimo) 69f., 76, 140
Bruegel, Pieter d. Ä. 102, 367, 422
Buchon, Stephan 123
Buckingham, Duke of (George Villiers) 40
Buffon, Georges Louis Le Clerc de 320, 327, 330
Burney, Edward Francis 318f.
Burtin, François-Xavier 91, 95
Cagnacci, Guido 35
Caligula, röm. Kaiser 156
Canale, Girolamo Luigi Malabaila, Conte di 35
Canevale, Isidor 132–135, 137, 144, 148
Canova, Antonio 323, 326, 328, 373
Capponi, Vincenzo 76
Caravaggio (Michelangelo Merisi) 159
Carl Theodor von der Pfalz, Kurfürst 18, 430, 479, 482f., 492, 494
Carlone, Carlo 379
Carlotto, Marquer 130
Caroline Luise von Hessen-Darmstadt, Markgräfin von Baden-Durlach 462
Carracci 57, 96, 424, 500
Carracci, Annibale 139, 140
Casanova, Francesco Giuseppe 367
Cassiano dal Pozzo 500
Castiglione, Baldassare 69, 71f.
Caucig, Franz 373
Cennini, Cennino 373
Ceracchi, Giuseppe 151
Champagne, Philippe de 57
Chardin, Jean Baptiste Siméon 416, 462
Charles I., König von England 339
Childerich I., König des Fränkischen Reiches 347
Chirico, Giorgio de 529
Christ, Johann Friedrich 62f.
Cicero, Marcus Tullius 440
Cignani, Carlo 492f.
Cigoli, Ludovico Cardi da 69f., 74f.
Cimabue (Cenni di Pepo) 499, 502f., 505
Clemens XIV., Papst (Lorenzo Ganganelli) 149, 325–327
Cleve, Joos van 95, 105, 517
Colbert, Jean-Baptiste 338, 422
Colins, François-Louis 479
Constantin, Guillaume Jean 415
Correggio (Antonio Allegri) 37, 56f., 96, 101, 139, 412, 416f., 424, 429

Cort, Hendrik Frans de 57
 Cortona, Pietro da 69, 71f., 76,
 Cosimo I. Medici, Herzog von Toskana 140
 Cosway, Maria Hadfield 520–522
 Couché, Jacques 433
 Cranach, Lucas 40, 62, 92, 96, 106, 142, 416
 Crassus Dives, Marcus Licinius 441
 Crayer, Gaspar de 57, 73
 Crespi, Daniele 149
 Crespi, Giuseppe Maria (Lo Spagnuolo) 35
 Cromwell, Oliver 329
 Crozat, Pierre 56, 428, 432, 501, 507
 Czikann, Johann Jakob Heinrich 378
 Daffinger, Moritz Michael 103
 Danhauser, Josef 375, 378
 Daninger, Joseph 151
 Daru, Pierre Antoine Noël Bruno, Comte 407–409
 David, Gerard 102
 David, Jacques-Louis 378, 380, 415
 Deblin, Josef, Graf 159
 Déculot, Elisabeth 17, 459, 558, 560
 Delvaux, Laurent 125
 Denis, Michael 119
 Denon, Dominique-Vivant 100f., 327–331, 362, 407–409, 412, 414f., 417
 Descamps, Jean Baptiste 450, 464
 Diderot, Denis 460, 491
 Diepenbeek, Abraham van (Diepenbeck) 57
 Dietrich, Christian Wilhelm Ernst 462, 464
 Döberl, Mario 123
 Doblhoff-Dier, Anton, Freiherr 360
 Dobrowsky, Josef 94
 Dolci, Carlo 69f., 75f., 429, 463
 Dom Pedro I., Kaiser von Brasilien (Pedro IV. von Portugal) 392
 Domenichino (Domenico Zampieri) 416, 463
 Donner, Georg Raphael 125, 127, 155
 Dou, Gerard 416, 430, 460
 Douven, Jan Frans 477
 Droste-Hülshoff, Annette 532
 Duccio (Duccio di Buoninsegna) 502f.
 Dufourny, Léon 520f.
 Dughet, Gaspard (Gaspard Poussin) 72
 Dunker, Balthasar Anton 461, 463
 Duplessis, Georges 460
 Dürer, Albrecht 40, 91f., 95–97, 102, 105, 142, 152, 347, 385, 399, 414, 416f., 465f.
 Duret, Théodore 523
 Duvivier, Ignace Louis 361
 Dyck, Anthonis van 11, 40, 57, 59, 61, 160f., 361, 416, 470, 534
 Eastlake, Charles 451, 453
 Eberts, Johann Heinrich 462
 Ecker, Bogomir 529f., 532
 Egger, Wenzel 126, 128, 133–135, 142, 144, 146–150, 153, 159
 Ehemant, Franz Lothar 64f., 92–94, 141, 452
 Empoli, Jacopo da (Jacopo Chimenti) 36f.
 Engert, Erasmus 103, 381
 Engerth, Eduard 117, 121, 123, 361
 Ensor, James 529
 Erasmus von Rotterdam (Desiderius Erasmus) 351
 Ernst, Karl Matthias 463
 Espagne, Michael 65, 558
 Este, Francesco III. d' 42
 Eugen Prinz, *siehe* Savoyen
 Eyck, Jan van 65, 92f., 104, 106, 142, 320, 414f., 452
 Faesch, Sebastian 351
 Faietti, Marzia 20
 Federici, Domenico Maria 94
 Felfe, Robert 16, 337, 558
 Félibien, André 423f., 426
 Fendi, Peter 103, 378
 Ferdinand I., (der Gütige); österr. Kaiser 378
 Ferdinand II., röm.-dt. Kaiser 155
 Ferdinand III., röm.-dt. Kaiser 155
 Ferdinand IV., röm.-dt. König 155
 Ferdinand Karl von Österreich-Este 156
 Ferdinand von Bourbon, Herzog von Parma 156
 Ferdinand, Herzog von Alba 155
 Ferri, Gesualdo Francesco 73
 Fischer, Josef Anton 368, 370
 Fischer, Margit 6
 Fischer, Nora 14f., 16, 18, 20, 23, 123, 170, 518, 558
 Fischer, Vinzenz 2, 119, 125, 142, 152
 Floris, Frans (Frans de Vriendt) 40
 Fouquet, Jean 529
 Fra Bartolomeo (Baccio della Porta) 69f., 72, 74f.
 Fragonard, Jean-Honoré 462
 Francesco Gonzaga 155
 Francia, Francesco (Francesco Raibolini) 149
 Franz I. Stephan von Lothringen, röm.-dt. Kaiser 125–127, 155f.
 Franz II./I., röm.-dt. Kaiser/Kaiser von Österreich 71, 125, 371, 373f., 376, 378, 392, 394
 Franz Joseph I., Kaiser von Österreich 141, 396
 Fredou de la Bretonnière, Jean Victor 491
 Freudenberger, Sigmund 461, 463
 Friedrich August III., Kurfürst von Sachsen 160
 Friedrich II., König von Preußen (Friedrich der Große) 490
 Friedrich, Caspar David 532
 Fritz von Rustenfeld, Karl 132, 135
 Frueauf, Rueland d. Ä. 100, 102, 106
 Füger, Friedrich Heinrich 17, 99–103, 105–07, 109, 359, 361f., 364f., 368f., 370f., 375f., 378
 Fuhrmann, Matthias 125, 156
 Furini, Francesco 69f., 72, 76
 Fürstenberg, Karl Eugen, Fürst 141
 Füssli, Johann Caspar 464, 466, 468
 Füssli, Johann Heinrich 466, 559
 Fyt, Jan 73
 Gabriel, Joseph 130
 Gaehtgens, Thomas W. 18, 329, 477, 559

Gaier, Martin 20
 Galilei, Galileo 507
 Galli-Bibiena, Giuseppe 31
 Gallo, Daniela 325, 327
 Ganz, David 503, 559
 Garampi, Giuseppe 94
 Gentileschi, Artemisia 501
 Gentileschi, Orazio 35, 57, 76
 Géricault, Théodore 317
 Gessner, Salomon 466
 Gheeraerts, Marcus (Geerarts) 57
 Gherardini, Tommaso 73, 76
 Gindl, Joseph 135, 138
 Giordano, Luca 367, 493
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 35, 40, 58, 73, 139, 452
 Giotto di Bondone 98, 318, 505f., 510, 534f.
 Gmelin, Wilhelm Friedrich 463
 Goebel, Carl 391
 Goethe, Johann Wolfgang 20, 44, 463, 467, 559
 Gozzoli, Benozzo 98
 Grabner, Sabine 17, 359, 559
 Graeffner, Franz 378
 Green, Valentine 481
 Grégoire, Henri, Abbé 323
 Greiner, Franz Salesius 119, 143
 Greuze, Jean-Baptiste 459f., 462
 Gruber, Georg 125, 131, 152f., 160f.
 Gruber, Gerlinde 118, 121, 123
 Guarienti, Pietro Maria 43
 Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) 71, 361, 521
 Guido da Siena 502, 504
 Guido, *siehe* Reni
 Gustav III., König von Schweden 156
 Guttenberg, Karl Gottlieb 463f.
 Haag, Sabine 7, 9, 21
 Hackert, Jakob Philipp 369
 Hagedorn, Christian Ludwig 14, 31, 62f., 65, 465f., 496
 Hagenmüller, Joseph 149, 151
 Haid, Johann Elias 481
 Hainhofer, Philipp 339
 Hamdi Bey, Osman 322, 331
 Hamilton, James, Marquess und Duke of Hamilton 40, 422
 Hamilton, Philipp Ferdinand de 369
 Hasenauer, Carl 385, 387
 Haskell, Francis 11
 Hassmann, Elisabeth 14, 117, 559
 Haunold, Augustin 128, 130–133, 135, 140, 144, 148–150, 153, 159
 Hauslab, Franz d. Ä. 103
 Hauzinger, Joseph 155
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 11f.
 Heineken (Heineken), Karl Heinrich 42, 43, 50, 421, 428–431, 492, 496
 Henning, Anton 529, 532f.
 Heraeus, Stephanie 20
 Hett, Dominik 140, 146, 148, 149, 150, 153, 159
 Hetzendorf von Hohenberg, Johann Ferdinand 127, 133
 Heumann, Georg Daniel 459
 Hickel, Joseph 125, 131
 Hilchenbach, Karl Wilhelm 45, 64, 93f., 117, 120f., 123, 136f., 145f., 148f., 152f., 158
 Hillebrand, Franz Anton 127f., 130–133
 Hirt, Aloys (Alois) Ludwig 329
 Hoechle, Johann Baptist d. Ä. 368
 Hofbauer, Klemens Maria 103
 Hofmann, Johann 133, 134
 Hohenberg, *siehe* Hetzendorf von Hohenberg
 Holbein, Hans 37, 40, 92, 102, 125, 142, 347, 351, 367, 412, 416f., 465, 559
 Hoogstraten, Samuel van 37, 57
 Hoppe-Harnoncourt, Alice 14, 20, 64, 91, 118, 123, 559
 Huber, Thomas 529f., 532, 535
 Hübner, Bartholomäus 463
 Hufnagel, Mathias 131, 132
 Humboldt, Wilhelm 329, 331, 535
 Iby, Elfriede 123
 Isabella von Bourbon-Parma 125
 Jagemann, Christian Joseph 440
 Jahn, Johann (Jan) Quirin 93, 452
 Johann Wilhelm von der Pfalz, Kurfürst 52, 430, 477–481, 493
 Johann, Erzherzog 394
 Jordaens, Jacob 57
 Joseph Anton Johann, Erzherzog 394
 Joseph I., röm.-dt. Kaiser 125, 155
 Joseph II., röm.-dt. Kaiser 20, 30, 44–46, 50f., 64, 117–120, 123, 125, 130–134, 136f., 139–155, 157–162, 395, 438f., 463, 468
 Josephine, Kaiserin von Frankreich (Joséphine de Beauharnais) 415
 Kandinsky, Wassily 524, 559
 Karl (Carlos) III., König von Spanien 156
 Karl (Carlos) IV., König von Spanien 156
 Karl Alexander, Herzog von Lothringen 125, 148, 152
 Karl Alexander, Markgraf von Brandenburg-Ansbach 156
 Karl II., König von Spanien 155
 Karl IV., röm.-dt. Kaiser 51, 91f., 104, 109, 141
 Karl Philipp, Kurfürst von der Pfalz 479
 Karl V., röm.-dt. Kaiser 29, 51, 140
 Karl VI., röm.-dt. Kaiser (Karl III. von Spanien) 12, 25f., 28, 34f., 51, 117, 123, 125, 142f., 155, 424, 426, 559
 Karner, Thaddäus Adam 126–128, 131, 133f.
 Karoline Auguste von Bayern, Gemahlin von Kaiser Franz II./I. 143
 Karsch, Gerhard Joseph 430, 432, 479f., 482
 Katharina II., Zarin von Russland (Katharina die Große) 433
 Kauffmann, Angelica 369, 468
 Kaunitz Rietberg, Ernest Christoph, Graf 118, 128–151, 153–155
 Kaunitz-Rietberg, Wenzel Anton, Fürst 45, 50, 61, 64f., 72, 93f., 99, 118–121, 123, 125, 127, 136f., 140–146, 148–152, 157–162, 360, 468
 Kessel, Jan van d. Ä. 340–345
 Khevenhüller-Metsch, Johann Joseph, Graf, ab 1763 Fürst 118, 123, 129
 Kiesling, Leopold (Kissling) 361f., 364
 Klauber, Ignaz Sebastian 461
 Kleiner, Salomon 380, 427, 480f., 487, 489
 KlENZE, Leo 388
 Klingermann, August 445
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 360, 363, 368
 Knapp, Johann 363, 368
 Knoller, Martin 31
 Kolowrat, Leopold, Graf 126, 147–150, 153–155, 158
 Krafft, Albrecht 104–09, 376
 Krafft, Peter Johann 17, 103, 105, 359, 364f., 369, 373–381, 391
 Krahe, Lambert 18, 49, 430, 479–483, 486, 492–94
 Kriehuber, Joseph 103
 Kriller, Beatrix 397, 400
 Kugler, Georg 395
 Kupetzky, Johann (Jan Kupecký) 142, 369
 Kurzböck, Joseph 40
 Lacombe, Étienne 433
 Lafontaine, Pierre Joseph 415

Laib, Conrad 100, 106
 Lairesse, Gérard de 493
 Lambeck, Peter 352
 Lamberg-Sprinzenstein, Anton Franz, Graf 103
 Lampi, Johann Baptist, d. Ä. 360
 Landerer (Lander), Mathias 126, 128, 133–135, 142, 144, 146–151, 153, 159
 Lanier, Nicholas 339
 Lanzi, Luigi 17, 20, 54, 65, 71, 73–76, 94, 325, 439f., 444f., 496, 499, 510, 558f.
 Lastrì, Marco 19, 499–510
 Lavallée, Athanase 414f.
 Lavater, Johann Caspar 44, 463, 559
 Laveaux, Jean-Charles 490–492, 494, 496
 Le Brun, Charles 45, 351, 416
 Le Sueur, Eustache 416
 Lebrun, Jean Baptiste-Pierre 453
 Lehmann, Philipp 138
 Lehninger, Johann August 432
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 351
 Leitner, Bildhauer 132
 Lenoir, Alexandre 324, 353
 Lens, Andries Cornelis 57
 Leonardo da Vinci 40, 56, 71, 74f., 139, 371, 416–418, 452, 523
 Leopold I., röm.-dt. Kaiser 28, 51, 125, 155, 559
 Leopold II., röm.-dt. Kaiser (Pietro Leopoldo, Großherzog von Toskana) 20, 30, 54, 68f., 72, 136, 149, 320, 438f., 510
 Leopold Wilhelm, Erzherzog 28, 40f., 43, 51, 142, 146, 155f., 339f., 342f., 345, 351, 421f., 515
 Lépicié, Bernard 432
 Lessing, Gotthold Ephraim 64f., 92, 452
 Levi, Donata 20
 Leyden, Lukas van 96, 142
 Lhotsky, Alphons 117f., 120, 392, 394, 397, 400
 Ligozzi, Jacopo 319
 Liotard, Jean-Etienne 40, 45
 Livry, Nicolas de La Pinte de, Bischof von Callinique 461
 Loo, Charles André van 462
 Lorrain, Claude 72, 416
 Losy von Losymthal, Adam Philipp 124
 Loth, Johann Carl 493
 Lothar Franz, Erzbischof von Mainz (Lothar Franz von Schönborn) 427f.
 Louis XIV., König von Frankreich 337, 423
 Louthembourg, Philippe-Jacques 463, 519
 Ludwig XIV., König von Frankreich 156
 Mabuse, Jan (Jan Gossaert) 40
 Mader-Kratky, Anna 118, 128
 Malraux, André 19, 513–516, 519, 522–524
 Malvasia, Carlo Cesare 19, 506f.
 Mancini, Giulio 320, 505f.
 Manet, Edouard 523
 Mantegna, Andrea 102, 410, 559
 Maratti (Marratta), Carlo 96, 429
 Marc, Franz 524
 Marcus Curtius 150
 Marcy, Abbé Johann 45
 Maria Anna von Habsburg-Lothringen 156
 Maria Beatrice d'Este 156
 Maria Leopoldine, Erzherzogin von Österreich, Kaiserin von Brasilien 392
 Maria Theresia, Erzherzogin von Österreich, Königin von Ungarn und Böhmen 38, 43, 45, 51, 61, 117–120, 123–130, 132–147, 149–153, 156, 158, 160f.
 Maria Theresia, Tochter des späteren Kaisers Joseph II. 156
 Maria, Königin von Frankreich (Maria de'Medici) 318
 Marie Antoinette, Königin von Frankreich 156
 Marie Christine, Erzherzogin von Österreich 134, 152
 Marie Louise, Kaiserin von Frankreich, Erzherzogin von Parma 363
 Mariette, Pierre-Jean 14, 56f., 75, 428, 492, 501, 507f.
 Maron, Anton 32, 46, 125, 139, 467f.
 Martin, Jean-Hubert 529
 Martinelli, Johann Baptist 128, 132
 Masquelier, Louis Joseph 433
 Massys (Metsys), Quinten 40, 106, 142
 Matthias, röm.-dt. Kaiser 155
 Maurer, Hubert 368
 Maximilian Franz, Sohn Maria Theresias 156
 Maximilian I., röm.-dt. Kaiser 51, 91f., 95, 366f., 385, 392, 398
 Maximilian II., röm.-dt. Kaiser 155
 Mechel, Christian 11f., 14f., 17f., 20, 23, 43–70, 76f., 91–96, 100–102, 105, 107–109, 117–123, 133f., 136–164, 320, 329, 333, 390f., 395, 430, 439, 440–442, 445–453, 459–471, 477–496, 508, 516–519, 559
 Mechel, Johann Jacob 439
 Meijers, Debora J. 16, 23, 117, 120, 385, 516, 560
 Meissner, Paul Traugott 374
 Mengs, Anton Raphael 74–76, 369, 466, 469
 Menz, Andreas 128,
 Mercier, Johann 139, 149, 154–157
 Messerschmidt, Franz Xaver 127, 156
 Metellus, Georg 485–487
 Metsu, Gabriel 416f., 460, 462
 Metternich, Klemens Wenzel Nepomuk Lothar, Graf 103, 373f.
 Meusel, Johann Georg 158
 Meyer, Corina 20
 Meytens d. J., Martin van 125
 Michelangelo (Michelangelo Buonarroti) 56f., 63, 74–76, 97, 325f., 466
 Mieris, Frans van 462
 Mirabeau, Honoré Gabriel Victor de Riqueti, Marquis de 490
 Molitor, Martin 103
 Moll, Balthasar Ferdinand 155
 Montespan, Françoise- Athénaïs de Rochechouart de Mortemart, Marquise de 337
 Morel d'Arleux, Louis-Jean-Marie 414
 Mörikoffer, Johann Caspar 464
 Moucheron, Frederick de 139, 452
 Müller, Christian 96f.
 Murillo, Bartolomé Estebán 416
 Murr, Christoph Gottlieb 158
 Mutina, *siehe* Tommaso da Modena
 Napoleon I., Kaiser der Franzosen 15f., 23, 69, 73, 77, 92, 98, 100, 320, 324, 327–332, 361–363, 371, 373, 376f., 380, 407–410, 412, 414–418, 453, 559
 Natali, Antonio 20
 Nave, Bartolomeo della 422
 Neeffs, Peeter 57
 Nero, röm. Kaiser 156
 Netscher, Caspar 460
 Neuwig, Johann 125, 131
 Neveu, François-Marie 98
 Nicolai, Friedrich 52, 77, 447f.
 Nigelli, Gottlieb 158
 Nostitz-Rieneck, Friedrich Moritz, Graf 67, 71f., 159
 Nys, Daniel 340
 Olbricht, Thomas 529
 Olivier, Ferdinand 103
 Olivier, Friedrich 103
 Olivier, Heinrich 103
 Orient, Josef 369
 Orsini-Rosenberg, *siehe* Rosenberg
 Ostade, Adriaen van 417, 462

Osterkamp, Ernst 416
 Overbeck, Friedrich Johann 96f., 99
 Pacassi, Niccolò 124, 144, 156
 Palma il Vecchio (Jacopo Negretti) 40, 58, 102, 139, 452
 Palmatus, Märtyrer 141
 Pangerl, Irmgard 123
 Panofsky, Erwin 520
 Paracelsus (Philipp Theophrast v. Hohenheim) 123, 156
 Parmigianino (Girolamo Francesco Mazzola) 149, 493
 Parrocel, Jacques-Ignace 146, 156
 Passignano (Domenico Cresti) 493
 Patin, Charles 16, 337–339, 343, 345, 347–353
 Patinir, Joachim 102
 Patz, Kristine 17, 20, 437, 560
 Payne, Alina Alexandra 332
 Pelli Bencivenni, Giuseppe 68, 73, 444f., 499, 510
 Pencz, Georg 63
 Penzel, Joachim 51
 Perger, Sigmund Ferdinand 375
 Perini, Giovanna 20
 Permoser, Balthasar 125
 Perugino, Pietro (Pietro Vanucci) 36, 56f., 72, 97, 102, 329
 Petter, Anton 103, 366f.
 Pezzl, Johann 153, 159
 Pforr, Franz 96f., 99
 Philippe II. Charles de Bourbon, Duc d'Orléans 56, 430, 481
 Picasso, Pablo 525
 Pichler, Karoline 143
 Pichorner, Franz 21, 123
 Pietro Leopoldo, Großherzog von Toskana *siehe* Leopold II., röm.-dt. Kaiser
 Pigage, Nicolas de 17f., 44, 430f., 432, 459, 477f., 480, 482f., 486, 489f., 492–496
 Pihl (Pill), Joseph 130–132
 Piles, Roger de 28, 450f., 464, 491, 507
 Pintz, Johann Georg 427, 459, 480
 Pius VI., Papst (Braschi, Giovanni Angelo) 325f.
 Pius VII., Papst (Luigi Barnaba Gregorio Chiaramonti) 328
 Plinius d. Ä. (Gaius Plinius Secundus) 56, 323, 415
 Pordenone (Giovanni Antonio de' Sacchi) 58
 Potter, Paulus 416f.
 Poussin, Gaspard (Dughet) 72
 Poussin, Nicolas 11, 45, 72, 317, 330, 416, 424, 469, 559
 Prange, Regine 20
 Preißler, Georg Martin 459
 Preißler, Johann Georg 461
 Preißler, Johann Justin 459
 Preißler, Valentin Daniel 459
 Prenner, Anton Joseph 24f., 57, 425, 449, 489
 Preti, Mattia 35
 Primisser, Alois 103f., 109
 Primisser, Johann Baptist 125, 127, 140
 Procaccini, Giulio Cesare 493
 Puccini, Tommaso 69, 73
 Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme 16, 322–326, 328f., 331f.
 Querfurt, August 369
 Querfurt, Tobias 432
 Raffaelli, Giacomo 371
 Raphael (Raffaello Santi) 35f., 40, 56f., 61, 63, 97, 101, 139, 320, 324–326, 329f., 347, 412, 414f., 416f., 424, 433, 452, 466, 481, 486, 491, 493, 508, 521
 Ratakowsky, Franz Benedict 373
 Rausch von Traubenberg, Johann Martin 124f., 160f.
 Rebell, Joseph 17, 105, 368f., 371–376
 Reich, *siehe* Schott
 Reiffenstein, Johann Friedrich 468
 Rembrandt Harmensz van Rijn 57, 139, 330, 415f., 416–418, 429, 493, 559
 Reni, Guido 35, 57, 96, 139, 424, 429, 452, 463, 521
 Reni, Jakob 131, 136f.
 Resta, Sebastiano 500
 Richter, Johann Thomas 462
 Riedel, Friedrich Justus 61
 Riedel, Johann Anton 432
 Rigaud, Hyacinthe 361, 460
 Ring, Friedrich Domenikus 136, 143, 145, 164
 Rittershausen, Johann Sebastian, Freiherr 442, 444
 Robert, Hubert 321f., 462f.
 Roederer, Pierre-Louis 324
 Romanet, Antoine Louis 462
 Romano, Giulio 416
 Rosa, Joseph jun. 102f., 362, 366, 370f., 375, 378
 Rosa, Joseph sen. 15, 31–44, 46–77, 99–103, 117–121, 123–140, 145, 149, 152f., 157–162, 164, 359f., 362, 443, 449, 452
 Rosa, Salvator 69, 71, 463, 559
 Rosenberg, Franz Xaver, Graf Orsini, ab 1790 Fürst 38, 44, 118–121, 129–131, 134f., 137–140, 145, 150, 152–155, 157, 159–162, 164
 Rosselli, Matteo 76
 Rossi, Massimiliano 20
 Rotenstein, Gottfried 125, 156
 Rothko, Mark 534f.
 Rousseau, Jean-François 463
 Rubens, Peter Paul 38–41, 51–53, 57, 59, 61, 130, 139, 160f., 317f., 329, 339, 347, 361f., 416f., 429f., 462–464, 469f., 477–479, 492, 517, 529, 534
 Rudolf I., röm.-dt. König 140
 Rudolf II., röm.-dt. Kaiser 51, 91, 155
 Rudtorffer, Anton 130
 Rumpler, Marc 444
 Ruprecht, Johann Christian 96, 102, 105
 Rusche, Thomas 530
 Russ (Ruß), Karl 103
 Ryckaert, David 57
 Sacchi, Andrea 75
 Salviati, Francesco 69f., 75
 Sambach, Caspar Franz 360
 Sander, Heinrich 142
 Sander, Jochen 20
 Sarto, Andrea del 56f., 69–72, 74–76, 360, 493
 Savoy, Bénédicte 18, 407, 560
 Savoyen-Carignan, Eugène-François, Prinz (Eugen von Savoyen) 54, 125, 132, 143, 146, 149, 155f., 330, 391
 Schadow, Johann Gottfried 373
 Schedoni (Schidone), Bartolomeo 149
 Scheffer von Leonhardshoff, Johann Evangelist 103, 367
 Schiller, Friedrich 328
 Schinkel, Karl Friedrich 108, 328f., 385, 388, 395f.
 Schinnagl, Maximilian Joseph 369
 Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich 98f., 103, 329
 Schleime, Moritz 530
 Schmutzer, Jakob Matthias 461
 Schnorr von Carolsfeld, Julius 103
 Schnorr von Carolsfeld, Ludwig Ferdinand 103, 367
 Schödlberger, Johann Nepomuk 367
 Scholz, Georg 529
 Schönberger, Lorenz Adolf 361, 369
 Schöne, *siehe* Schongauer
 Schongauer, Martin 92, 96, 102, 142

Schopenhauer, Arthur 328
 Schott (gen. Reich), Richard van der 138
 Schoupe, Philipp 125f., 137
 Schüller, Jakob 148, 149, 150
 Schuppen, Jacob van 155
 Schütte, Thomas 529
 Schütz, Carl 151
 Schütz, Karl 23, 123
 Semper, Gottfried 318, 332, 385, 387
 Séroux d'Agincourt, Jean Baptiste 94, 496, 502, 509
 Sherlock, Martin 417
 Signorelli, Luca 102
 Sixtus IV., Papst (Francesco della Rovere) 325
 Skira, Albert 515
 Sloane, Hans 330
 Smith, Adam 323
 Smollett, Tobias George 318
 Snayers, Peter 146, 156
 Snyders, Frans 73
 Solimena, Francesco 28, 142, 559
 Sonnenfels, Joseph 360
 Spalletti, Ettore 20
 Spranger, Bartholomäus 369, 469
 Stampart, Franz 24f., 57, 443, 449
 Starhemberg, Georg Adam, Fürst 148, 159, 160, 162
 Steenwijck, Hendrick van 57
 Steinbüchel, Anton 393
 Steinfeld, Franz 378f.
 Steinrucker, Martin 131
 Stendhal (Marie-Henri Beyle) 328, 407–409
 Stengert (Stenger, Stengers), Johann 138, 154, 157
 Stix, Alfred 118
 Storffer, Ferdinand 11–16, 25–28, 34, 117, 164, 425, 559
 Strada, Jacobus 337–339, 342–344, 352
 Strudel, Paul 124f.
 Strudel, Peter 124f.
 Struth, Thomas 317
 Stüler, Friedrich August 385, 395f.
 Sulzer, Johann Georg 53, 451
 Sutter, Joseph 99, 103
 Swoboda, Gudrun 11f., 27, 51, 123, 561
 Szlabich, Andreas 148, 151, 159
 Tambroni, Giuseppe 373f.
 Teniers, David d. J. 40f., 57, 59, 61, 342–347, 416f., 421f., 424, 427, 462, 515f.,
 Theoderich von Prag 64, 91f., 98, 100f., 106, 141, 452
 Theokritos 444
 Theophilus Presbyter 64, 92, 452
 Thimann, Michael 20
 Thomas von Mutina, *siehe* Tommaso da Modena
 Thoss, Joseph 125f., 160, 164
 Thulden, Theodor van 57
 Thürlemann, Felix 12, 19, 29, 52, 513, 533, 561
 Tintoretto, Jacopo (Jacopo Robusti) 40, 57, 96, 425, 452, 493
 Tito, Santi di 72, 76
 Tizian (Tiziano Vecellio) 11, 41, 56–58, 97, 101, 139, 319f., 337, 342–344, 414,
 416, 517, 521f., 532
 Töchterle, Karlheinz 8
 Tommaso da Modena 64f., 92–95, 100, 102–105, 108f., 141f.
 Tosini, Michele (Michele di Ridolfo del Ghirlandaio) 36
 Traun, *siehe* Abensberg-Traun
 Trippel, Alexander 144
 Tusch, Johann 119, 131, 139, 152–154, 157, 159, 160f., 360, 362
 Ullrich, Wolfgang 19, 529, 561
 Usteri, Leonhard 44, 466
 Usteri, Paul 466, 468
 Václav II., König von Böhmen (Wenzel II.) 94, 141
 Valckenborch, Lucas van 367
 Vanni, Francesco 69f., 72, 75
 Vanriet, Jan 529
 Vasari, Giorgio 72, 75f., 92, 318, 320, 477, 500–502, 505f., 558
 Vasquez Pinos, Carl (Carl Graf Vasquez) 371
 Veith, Gustav 400
 Veith, Philipp 103
 Velde, Adriaen van de 40, 139, 452
 Vermeulen, Ingrid Renée 496
 Veronese, Paolo (Paolo Caliari) 40, 57f., 96, 139, 150, 318, 347, 416, 428, 452
 Villeneuve, Claude Alexandre de, Comte de Vence 461
 Visconti, Ennio Quirino 327, 414f.
 Visconti, Giovanni Battista 325
 Vogel, Adam 159
 Voltaire (François Marie Arouet de Voltaire) 45
 Volterra, Daniele da 69, 481, 486
 Volterrano (Baldassarre Franceschini) 70, 72
 Waaen, Gustav Friedrich 94, 104, 108, 330, 450, 530, 558
 Waldmüller, Ferdinand Georg 108, 558
 Walpole, Horace 433
 Ware, Isaac 433
 Weddigen, Tristan 15, 20f., 171
 Weirötter, Franz Edmund 461, 464
 Weiße, Christian Felix 464
 Weixl, Johann 138, 154
 Wenzel von Böhmen, *siehe* Václav II.
 Wenzel, Christian Friedrich 432
 Werff, Adriaen van der 430, 477, 479, 481, 493
 Wezel, Johann Karl 66
 Wicar, Jean-Baptiste 323, 433
 Wilkins, William 388
 Wille, Johann Georg 44, 61, 458–466, 558
 Williard, Philipp 130f., 157
 Winckelmann, Johann Joachim 14, 17, 44, 59–61, 65, 77, 321, 323, 325, 328,
 331f., 459, 466–471, 477, 500, 558f.
 Winckler, Gottfried 462
 Wohlgemut, Michael 92, 142
 Wöhler, Ludwig 146f., 149, 153f.
 Wolf, Gerhard 15f., 20f., 317, 561
 Wölfflin, Heinrich 332, 519f.
 Woltmann, Alfred 530
 Wouwerman, Philips 139, 462
 Wurmser, Nikolaus 64, 92f., 101, 141f., 452
 Wussim, Johann Franz 437
 Wutky, Michael 369
 Zanetti, Antonio Maria 74, 76f.
 Zauner, Joseph 134
 Zauner, Stephan 133–135
 Zerbst, Elisabeth 123
 Zimmermann, Heinrich 117
 Zingg, Adrian 461, 464
 Zoffany, Johann 318–320, 446
 Zurbarán, Juan de 321, 529

