

Nora Fischer

Von der „Augenbelustigung“ zur „dem Auge sichtbaren Geschichte der Kunst“

Wege der Ordnungsfindung in der kaiserlichen Galerie von 1781

1781 war die Neuauftellung der Gemälde in der kaiserlichen Galerie im Oberen Belvedere Gegenstand einer heftigen Kontroverse zweier Gruppen von Kritikern. Für die eine Seite war die kaiserliche Sammlung „um den Charakter einer Galerie gebracht und zu einer Bildermusterkarte reduziert“ worden, was einem „Galeriemord“ gleichkam;¹ für die andere Seite hingegen hatte die Galerie aufgrund ihrer klaren Ordnung „den Charakter einer Gallerie unstreitig mehr erlanget, als verloren“ und stellte nun „eine anschauliche Geschichte des menschlichen Geistes“ dar.² Einig war man sich nur in der Wahrnehmung, dass die neue Form der Hängung ein außerordentliches Ereignis und eine bedeutende Zäsur nicht nur für die kaiserliche Galerie, sondern auch generell für Museumsordnungen im europäischen Kontext darstellte.

Wie diese Umbildung der kaiserlichen Galerie zustande kam, welche Personen involviert waren und welche Gemälde ausgewählt wurden, ist aufgrund der umfangreich erhaltenen Quellen bekannt und wurde in verschiedenen Studien eingehend untersucht.³ Die Hängung der Gemälde wurde bis 1781 unter der Federführung des Basler Kupferstechers, Verlegers und Kunstexperten Christian von Mechel verwirklicht. 1779 war dieser aus Basel nach Wien gekommen, war von Kaiser Joseph II. dem seit 1772 amtierenden Galeriedirektor Joseph Rosa vorgezogen und für die Neuauftellung der kaiserlichen Galerie bestellt worden. Rosas eigentlicher Anteil an der Sammlungs-erneuerung lässt sich heute aufgrund fehlender Dokumente kaum rekonstruieren. Es ist aber davon auszugehen, dass er durch seine grundlegenden Arbeiten – die Sichtung, Klassifizierung und Restaurierung der Gemäldebestände sowie deren grundsätzliche Ordnung nach süd- und nordalpinen Malerschulen – entscheidend zum nachfolgenden Innovationsschub in der Neugestaltung der Galerie beitrug.⁴ Dass Mechel gegenüber Rosa derart hervorgehoben wurde, gehört zu den Folgen der konsequenten Umsetzung und bemerkenswerten Publizität seiner Galerieaufstellung. In nur zwei Jahren schuf Mechel die als „revolutionär“⁵ empfundene Gemäldehängung und einen weit verbreiteten Galeriekatalog in deutscher (1783) und in französischer Fassung (1784).⁶

1 Fortsetzung der Gedanken 1782, 254.

2 Wezel 1783, 182–185.

3 Der Artikel basiert auf der Dissertation der Autorin, vgl. Fischer 2013a. Nach wie vor grundlegend: Meijers 1995; neuere Studien: Meijers 2007 und dies. 2013; Hassmann 2013 und dies. 2015; Swoboda 2013; Fischer 2013b.

4 Zum Konflikt Rosas mit Mechel vgl. Meijers 1995, 64–76.

5 Vgl. Pommier 2006, 55–65.

6 Mechel 1783 und ders. 1784.

Vergegenwärtigt man sich die historische Hängung, werden Protest oder Applaus plausibler: Die grundsätzliche Struktur und das Organisationsprinzip der Neuaufstellung lässt sich anhand des Grundrisses im Katalog summarisch ablesen, das Wandarrangement wiederum aufgrund des Verzeichnisses der Gemälde im Katalog detailliert rekonstruieren (Tafel 5). Im ersten Stock des Oberen Belvedere befanden sich in den sieben Zimmern rechts des Marmorsaals die Gemälde der italienischen Malerschulen, wobei das erste und zweite Zimmer der Venezianischen Schule gewidmet war, das dritte der Römischen Schule, das vierte der Florentiner, das fünfte der Bologneser, das sechste der Lombardischen Schule, das siebente Zimmer war nach italienischen Schulen gemischt. In den sieben Zimmern links davon waren die bedeutendsten niederländischen Meisterwerke des 16. und 17. Jahrhunderts ohne differenzierte geographische Binnengliederung angeordnet. Rubens, van Dyck, Teniers als Vertreter der Niederländer und Tizian auf Seiten der italienischen Schulen, von denen die kaiserliche Sammlung überragende Bestände besaß, waren im ersten Stock eigene Räume gewidmet. Im zweiten Stock war die altniederländische bis zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts vornehmlich kleineren Formats versammelt, daran schloss rechter Hand die Deutsche Schule – in chronologischer Reihenfolge – von den ältesten Beispielen des späten 13. Jahrhunderts bis zur jüngsten Gegenwart Mechels an.

Die Präsentation nach Malerschulen zeigte sich somit in den vier Flügeln des Oberen Belvedere ganz unterschiedlich ausgerichtet: nach regionalen Schulen differenziert bei den Italienern und nach kanonischen Malerœuvres bei den Niederländern im ersten Stock; nach einem stilistisch-organologischen Entwicklungsgang bei den Niederländern und in historisch-chronologischer Perspektive bei den Deutschen im zweiten Stock. Es kamen, soviel wird auf den ersten Blick deutlich, in der Gemäldegalerie verschiedene Systematisierungsansätze zur Anwendung: Kein kohärentes System wird entfaltet, sondern ein Amalgam unterschiedlicher Konzepte erzeugt.

Welche theoretischen Annahmen und methodischen Umsetzungen dabei konkret zum Tragen kamen, ist nicht einfach auszumachen. Mechel scheint mit großer Offenheit vieles, das ihm innovativ und zur Umsetzung geeignet erschien, in der kaiserlichen Galerie rezipiert zu haben, egal welcher disziplinären Gattung es entstammte – und dabei unbefangen nicht unmittelbar Anwendbares beiseitegelassen und immanente Widersprüche ignoriert zu haben. Damit hat er der kaiserlichen Galerie um 1780 jenen zugleich eklektizistischen wie experimentellen Gehalt verliehen, der die Kritik so vehement herausforderte.

Dieser Charakteristik zufolge erscheint es legitim, die Mechel'sche Galerieaufstellung mit dreien jener kreativen und originellen Systematisierungs- und Ordnungsprojekte in Zusammenhang zu bringen, die in Wien um 1780 in inhaltlicher, zeitlicher und örtlicher Parallele zur Durchführung kamen: dem *Josephinischen Katalog* der kaiserlichen Hofbibliothek in Wien, der Druckgraphiksammlung von Albert von Sachsen-Teschen und der Wiener Edition von Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Diese drei programmatischen Projekte sollen – so das Experiment – zu Vergleichen herangezogen werden, um Übereinstimmungen in Methoden, Konzepten, Begriffen und Kategorien der Rationalisierung und Verwissenschaft-

lichung festzumachen. Dies betrifft den Umgang mit den Gemälden ebenso wie die Kombinatorik von Gemälden an der Wand und die darin angewandten theoretischen Konzepte.

Als konkreter Ausgangspunkt zur Bildung thematischer Querverbindungen bietet sich als unmittelbarste Quelle der Gemäldehängung der Katalog respektive das *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien* von Christian Mechel an. In einem relativ kurzen Textabschnitt manifestiert sich darin verdichtet die ganze Ordnung der Bilder: „Der Zweck alles Bestrebens gieng dahin, dieses schöne durch seine zahlreiche Zimmer-Abtheilungen dazu völlig geschaffne Gebäude so zu benutzen, daß die Einrichtung im Ganzen, so wie in den Theilen lehrreich, und so viel möglich, sichtbare Geschichte der Kunst werden möchte. Eine solche grosse öffentliche, mehr zum Unterricht noch, als nur zum vorübergehenden Vergnügen, bestimmte Sammlung scheint einer reichen Bibliothek zu gleichen, in welcher der Wißbegierige froh ist, Werke aller Arten und aller Zeiten anzutreffen, nicht das Gefällige und Vollkommene allein, sondern abwechselnde Kontraste, durch deren Betrachtung und Vergleichung (den einzigen Weg zur Kenntnis zu gelangen) er Kenner der Kunst werden kann.“⁷ Allein anhand dieser Quintessenz lässt sich das ganze Programm der kaiserlichen Galerie von 1781 – von der Zimmereinteilung, über das Arrangement der Bilder bis zum theoretischen Überbau – auslegen, indem man den Textabschnitt Zeile für Zeile analysiert und in den Kontext der genannten drei Wiener Systematisierungs- bzw. Ordnungsprojekte stellt.

Ordnen wie in einer Bibliothek

„Eine solche grosse öffentliche, mehr zum Unterricht noch, als nur zum vorübergehenden Vergnügen, bestimmte Sammlung scheint einer reichen Bibliothek zu gleichen, [...]“⁸

Der Topos einer Korrespondenz zwischen Galerie und Bibliothek als Orte der Gelehrsamkeit und des Erwerbs von Wissen steht im ausgehenden 18. Jahrhundert in einer langen Tradition und reicht bis zu den *Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi [...]* (1565)⁹ des als Gründungsvater neuzeitlicher Sammlungstheorie geltenden Samuel Quicchelberg zurück.¹⁰ Die Analogie wird im späten 18. Jahrhundert immer wieder herangezogen, etwa von Johann Georg Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* 1775, wo es heißt: „Dergleichen Gallerien [in Florenz, Wien, Dresden, Düsseldorf und Sanssouci] sind für die zeichnenden Künste, was die öffentlichen Bibliotheken für die Gelehrsamkeit; [...] In dieser Absicht aber sollten sie auch nach

7 Mechel 1783, XI–XII.

8 Ebenda.

9 Quicchelberg 1565, d iii.

10 Vgl. Brakensiek 2003, 62.

einem besonders dazu entworfenen Plan angelegt seyn, nach welchem jeder Teil der Kunst sein besonderes Fach hätte.“¹¹ Oder in Luigi Lanzis programmatischer Schrift zur Galerieaufstellung in den Uffizien, *La Real Galleria di Firenze* [...] von 1782, der befindet: „Mit einem Wort, das königliche Museum von Florenz [ist] auf das System einer gut geordneten Bibliothek reduziert [worden], wo jede Gruppe ihren eigenen Platz hat, der sich von allen anderen unterscheidet.“¹² In all diesen sammlungstheoretischen Texten bezieht sich die Gleichsetzung von Kunstsammlung und Bibliothek auf zweierlei: auf die klassifikatorische Ordnung in der Aufstellung der Kunstwerke und auf den wissenschaftlichen Gebrauch einer Kunstsammlung.

Das Modell, das Mechel mit dem Bibliotheksvergleich als grundlegende Disposition der Galerieordnung heranzieht, weist in seiner traditionellen Form eine Systematik nach aneinander gereihten und voneinander getrennten Wissensgebieten – den klassischen Fakultäten Theologie, Jurisprudenz, Mathematik, Philosophie – auf, die sich in der räumlichen Aufstellung der Bücher in der Bibliothek widerspiegelt. In der Systematik der Galerie findet das Nebeneinander der inhaltlich definierten und begrenzten Wissensbereiche der Bibliothek seine Entsprechung in der geographischen Struktur der Malerschulen, wie sie sich am Grundriss des *Verzeichnisses* erschließen lässt. Der Gang durch die Galerie kann gleichsam in einer Art Reiseperspektive als Parcours durch die Geographie der Malerschulen wahrgenommen werden, deren Stationen, Zimmer und Gemälde, mit Schildchen bezeichnet und bestimmt waren. In der Mechel'schen Galerieaufstellung verwiesen – gleich einem Itinerar – die Nummerierung der einzelnen Zimmer sowie die Nummern- und Namensschildchen an den Rahmen der Gemälde, die mit jenen des Katalogs übereinstimmten, auf die Ordnung der Galerie. Das Konzept einer systematischen Anordnung der Gemälde im Raum, wo jedes Exponat einen ihm zugewiesenen, folgerichtigen Platz hat, diente nicht nur der Auffindbarkeit desselben; die sichtbar gemachte Ordnung ist darüber hinaus ein wesentlicher Faktor für die Erfassung bestimmter Wissenszusammenhänge. Johann Karl Wezel fasste es 1783 pointiert zusammen: „Man ist also, wenn man darinne [in der kaiserlichen Galerie] herumgeht, in einem Lande, wo alle Wege mit Postsäulen bezeichnet sind: man verirrt sich niemals, sondern ist allenthalben wie zu Hause, weil man allenthalben Wegweise findet: man geht aus einem Lande, aus einem Jahrhundert ins andere, und darf nur die Thür oder das Schild am Gemälde ansehen, um zu erfahren, wo man ist.“¹³

Die Korrespondenz von Ordnungssystemen einer Kunstsammlung und einer Bibliothek, die in den zitierten Zeilen hervorgehoben wird, legt nahe, den Blick auf die Wiener Hofbibliothek zu richten, zumal diese zur selben Zeit ebenfalls neue Wege der Ordnungsfindung beschritt: 1780 bis 1781 entstand unter der Leitung von Gottfried

11 Sulzer 1771, 416.

12 Lanzi 1782, 9: „In una parola il Real Museo di Firenze ridotto quasi al sistema delle benintese biblioteche, ove ogni classe tiene un luogo separato e distinto da tutte le altre.“

13 Wezel 1783, 184.



Abb. 1: Kapseln des Josephinischen Katalogs der Hofbibliothek (Wien, ÖNB)

van Swieten der sogenannte *Josephinische Katalog*, der gemeinhin als der erste Zettelkatalog einer Bibliothek gilt (Abb. 1).¹⁴

Wie Friedrich Nicolai erstaunt feststellte, entstand der *Josephinische Katalog* auf nicht alltägliche Weise: „Die Art wie dieses neue Verzeichnis verfertigt wird, ist merkwürdig. Es wird daran Nachmittags, wenn die Bibliothek geschlossen ist, gearbeitet. Jeder Arbeiter hat eine besondere Klasse. Er nimmt ein Buch nach dem andern, schreibt dessen Titel ausführlich auf ein besonderes Quartblatt, und merkt nach einem vorgeschriebenen Formulare, dessen Nummer, Klasse, Format u.s.w. dabey an.“¹⁵ In Abfolge der 169 aufgestellten Bücherkästen, also der vorhandenen Ordnung in der Hofbibliothek, wurde Buch für Buch auf je einem losen Blatt nach einer genauen Anleitung zur Beschreibung verzeichnet.

Im Wesentlichen enthielt das genannte „Formular“, die *Vorschrift*, eine Instruktion zur Eintragung von Signatur, Format und Anzahl der Bände, des Autors, des Titels, des Druckorts, des Verlegers und des Erscheinungsjahrs des Buches.¹⁶ Mit solcherart

14 Zum *Josephinischen Katalog* grundlegend: Petschar 1999 sowie Krajewski 2017 und ders. in diesem Band. Der *Josephinische Katalog* wird noch heute in der Österreichischen Nationalbibliothek in 205 Kapseln mit 300.000 Zetteln aufbewahrt.

15 Nicolai 1784, 837–838.

16 Die *Vorschrift* wurde in einer Abschrift vom fünften Skriptor Adam Bartsch zusammengefasst, der ab 1791 die Kupferstichsammlung des Prinzen Eugen in der kaiserlichen Hofbibliothek betreute und zum überragenden Graphikexperten seiner Zeit avancierte; vgl. ÖNB, Akt HB 125/1780, Beilage 2; die Beilage ist vollständig transkribiert in: Petschar / Strouhal / Zobernig 1999, 125–129.

normierten Katalogisierungsregeln wurde versucht, die Verzeichnung frei von Zufällen und persönlichen Bezügen zu halten, die Bücher allgemeingültig zu beschreiben, sie vergleichbar und einem festgelegten System zuordenbar zu machen. Als erstes Rubrikwort für einen alphabetischen Katalog wurde der richtigen Verzeichnung der Autoren besondere Beachtung geschenkt: Zunächst war der Name genau in der Art und Weise abzuschreiben, wie im Buch angegeben, um erst im Anschluss, im Zuge der Herstellung einer alphabetischen Ordnung, seine verschiedenen Schreibweisen, sein Pseudonym oder seine Übersetzung in einer anderen Sprache unter einem einzigen Namen zusammenzuführen. Nach der Vereinheitlichung aller Autorennamen konnte man in Folge in relativ kurzer Zeit die Zettel zum alphabetischen Zettelkatalog sortieren.

Der *Josephinische Katalog* war ursprünglich nur als Vorstufe weiterer Katalogisierungsarbeiten gedacht gewesen. Die beabsichtigten Folgeschritte, aus dem alphabetischen Zettelkatalog einen Bandkatalog und im Anschluss daran noch einen systematischen Bandkatalog nach Sachgebieten zu generieren, der wiederum die Basis für eine Neuauflistung der Bücher in der Bibliothek hätte sein sollen, sodass Katalogordnung und räumliche Organisation aufeinander bezogen gewesen wären, kamen nie zustande. Der richtungsweisende *Josephinische Katalog* resultiert mithin nicht aus einer bewussten Strategie, sondern verdankt sich einem Provisorium.

Ein Zettelkatalog spiegelt per se nicht die klassifikatorische Gemäldeanordnung an einem konkreten Ort (Raumfolgen, Gemäldegruppen und Objektpositionen) wider, auf die sich Mechel in seinem Zitat bezieht, sondern beruht – im Gegenteil – auf der Informationserfassung via Zettel als ortsunabhängige und disponible Informationsträger. Dennoch weist der *Josephinische Katalog* mit seiner Praxis der Ordnungsfindung eine nicht weniger interessante Parallele zu den für die Galeriehängung angewandten Praktiken auf. Das Verzetteln des Bücherbestandes, also die Methode, frei zu kombinierende Blätter in eine zu bestimmende Systematik einzuordnen, verweist auf ein Verfahren, das in gewisser Weise auch für die Gemäldehängung von 1781 wirksam geworden ist. Als Kupferstecher, Sammler und Verleger hat Christian von Mechel sein kennerschaftliches Wissen von der Malerei nämlich weniger anhand originaler Gemälde, sondern mehr mittels Reproduktionsstichen nach Gemälden gebildet. Und die in Kennerkreisen präferierte und verbreitetste Art und Weise, diese Graphiken aufzubewahren, war nicht die Form der Klebebände, sondern die der Loseblattsammlungen.¹⁷ Lose in Kassetten oder Kapseln gesammelt, gewährten die Graphiksammlungen aufgrund ihrer flexiblen Handhabung nicht nur freien Spielraum für Zuwächse oder Abgänge, sondern boten auch optimale Bedingungen für vergleichende Studien der Blätter.

Bereits 1699 äußerte sich Roger de Piles in *L'Idée du peintre parfait* dahingehend, dass Reproduktionen es vermögen würden, sich Gemälde, die sich realiter an verschiedenen, entfernten Orten befänden, ins Gedächtnis zu rufen, und imstande seien, nachdrücklicher und schneller über die „Manier“ zu informieren als das Wort. Sie

17 Brakensiek 2009.

stellten ein wertvolles Hilfsmittel dar, Dinge zu vergleichen, und seien fähig, „die Mittel an die Hand zu geben, vielerley Sachen leicht mit einander, durch den geringen Raum, welche die Kupferstiche einnehmen, und auch durch ihre große Anzahl und Mannigfaltigkeit zu vergleichen“. ¹⁸ Seine Thesen über den Nutzen und die Wirkmöglichkeiten von Reproduktionsstichen wurden unter anderem vom prominenten Kunstkenner und Verleger Pierre-Jean Mariette sowohl im berühmten *Recueil Crozat* als auch in der dazugehörigen Subskriptionsanzeige umfassend rezipiert. ¹⁹ Für Mechel stellte die kunstwissenschaftliche Arbeit Pierre-Jean Mariettes, dessen persönliche Bekanntschaft er während seines Pariser Aufenthalts 1772 machte, eine wesentliche Inspirationsquelle dar. ²⁰

Festzuhalten ist: Mechel hat das Ordnungsmodell für die Aufstellung der kaiserlichen Gemäldesammlung aus den ihm vertrauten Systematisierungsmethoden von Graphiksammlungen abgeleitet. Dabei steht die Übertragung der Systematik, die in der Bibliotheksmetapher ihren Ausdruck fand, von einem Medium (Graphik) in ein anderes (Gemälde) zunächst in Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Methode des Vergleichens, die in der „Zettelwirtschaft“ der Graphiksammlungen ihren Ausgangspunkt nahm und mit dem *Josephinischen Katalog* eine aufschlussreiche Entsprechung zur Ordnungsfindung der Gemäldesammlung von 1781 hat.

Malerschulen im Zeitkontinuum

„[...] in welcher der Wißbegierige froh ist, Werke aller Arten und aller Zeiten anzutreffen, nicht das Gefällige und Vollkommene allein, sondern abwechselnde Kontraste, durch deren Betrachtung und Vergleichung (den einzigen Weg zur Kenntnis zu gelangen) er Kenner der Kunst werden kann.“ ²¹

„Vergleichung“ wird von Mechel als alleiniges Mittel zum „Kenner der Kunst“ zu werden angesehen. Der Terminus „Kenner der Kunst“ verweist wiederum auf einen zentralen Begriff der Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts: die *Kennerschaft*, die im 18. Jahrhundert – bezogen auf die Malerei – untrennbar mit dem Konzept der Malerschulen verbunden war. ²² Konkret sind damit die Kompetenzen, ein Gemälde konservatorisch zu beurteilen und stilistisch zu bewerten, es in Folge einem Künstler zuzuschreiben und einer Kunstlandschaft zuzuordnen, gemeint. Das theoretische Fundament zum Modell der Malerschulen hatte die italienische Kunstliteratur bereits ab dem frühen Seicento geliefert, wobei „Schule“ sowohl den Zusammenhang zwischen den Meistern und ihren Schülern meinen konnte als auch – weiter gefasst – die

18 De Piles 1699, 64–65. Übersetzung aus der deutschen Ausgabe: ders. 1710, 101–102.

19 *Recueil d'estampes* 1729. *Mercure de France*, Mai 1728, 1002–1010; vgl. Bähr 2009, 101–136.

20 Das geht aus einem Brief von Hugues-Adrien Joly, Leiter des königlichen Kupferstichkabinetts in Paris, an Karl-Heinrich von Heineken, Leiter des kurfürstlichen Kupferstichkabinetts in Dresden, hervor: McAllister Johnson 1988, 58. Vgl. Wüthrich 1956, 129–130.

21 Mechel 1783, XI–XII.

22 Zur Ausarbeitung des Malerschulmodells vgl. Bickendorf 1998.

stilistische Verwandtschaft von Kunstwerken einer Region. Ab dem frühen 18. Jahrhundert wurde das Schulmodell gesamteuropäisch diskutiert, in der Differenzierung regionaler Schulen ausgeweitet, verschieden akzentuiert und bis zur Mitte des Jahrhunderts zur akademischen Norm erhoben.

Die praktische Umsetzung des kennerschaftlichen Modells von Malerschulen erfolgte zunächst nicht im dafür gedachten Gegenstandsbereich der Malerei respektive in Gemäldesammlungen, sondern in Graphiksammlungen. Diese nur scheinbare Widersprüchlichkeit klärt sich im Hinblick auf die erwähnte Forschungspraxis auf: Die Möglichkeit, Reproduktionsstiche nach Gemälden in immer neuen Zusammenstellungen nebeneinanderzulegen, sie in immer neue Zusammenhänge zu bringen und im Vergleich zu sehen, hat dazu beigetragen, dass gerade in graphischen Kabinetten das Modell der Malerschulen systematisch ausgearbeitet bzw. die entwicklungsgeschichtlichen Prozesse der jeweiligen Malerschule dargestellt wurden. Damit wurden Graphiksammlungen gleichsam zum *Missing Link* zwischen Kunsttheorie und musealer Ordnung.

Wenn also sammlungssystematische Überlegungen die Neuaufstellung der Galerie im Oberen Belvedere geleitet haben, die in Zusammenhang mit der Ordnung von Stichsammlungen stehen, dann drängt sich der Blick auf ein weiteres großes Unternehmen auf, das in den Jahren um 1780 in Wien durchgeführt wurde: die Gründung und Ordnung der Druckgraphiksammlung des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen – zumal die Systematik gerade dieser Stichsammlung als eine der fortschrittlichsten ihrer Zeit angesehen wurde.²³

Die eigentliche Sammlungs-idee und -konzeption dieser Druckgraphiksammlung geht auf Giacomo Conte Durazzo zurück. Durazzo, zum fraglichen Zeitpunkt Gesandter des Wiener Hofes in Venedig, besuchte 1773 den damaligen Statthalter von Ungarn, Albert von Sachsen-Teschen, in Pressburg und erhielt 1774 von diesem den Auftrag, eine graphische Sammlung anzulegen. Schon zwei Jahre später konnte er dem Herzog eine erste Zusammenstellung von 1000 Blättern übergeben;²⁴ 1784 folgte dann eine zweite – aus eigenem Antrieb gesammelte und als persönliches Geschenk gewidmete – Tranche mit 30.000 Blättern von 1400 Künstlern.²⁵

In dem der Urfassung der Druckgraphiksammlung beigelegten Traktat, dem *Discorso Preliminare* von 1776, spricht Durazzo vom eigentlich „höheren Zweck“ der Sammlung, der in einer „Storia pratica della Pittura“ liege und deren „erstes Verdienst ihre strenge Einteilung in Zeitperioden in jedem ihrer Teile“ sei (Abb. 2).²⁶ Für die „praktischen Geschichte der Malerei“ wird zuerst der Paragone zwischen den süd-

23 Zur Geschichte der Stichsammlung des Albert von Sachsen-Teschen und dem *Discorso Preliminare* Giacomo Conte Durazzos: Koschatzky 1963a–c; ders. 1964; Dossi 1998; Michel 2014.

24 Es handelt sich dabei nicht um die präzise Anzahl der Drucke, sondern um einen literarischen Topos für die Größe der Sammlung; vgl. Michel 2014, 14–15.

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

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

und nordalpinen Malerschulen vor Augen geführt, wobei einander italienische (1. Römische, Toskanische, Neapolitanische und Sizilianische Schule, 2. Venezianische, 3. Bolognesische und 4. Lombardische und Genuesische Schule) und nördliche Schulen (1. Deutsche Schule mit den Schweizern, 2. Holländische, 3. Flämische und 4. Französische Schule) die Waage hielten. Die zeitliche Perspektive wird in die einzelne Malerschule gelegt, deren chronologische wie stilistische Entwicklung – Schule für Schule – nachgezeichnet wird. Innerhalb der Schulen waren die Stiche in *Cœuvres* gefasst, die wiederum chronologisch gereiht wurden, wobei das Geburtsdatum des Malers als Stichtag galt.²⁷

Die Parallelen zwischen der Konzeption der Stichsammlung und der Mechel'schen Galerieaufstellung sind schon im Gesamtplan des ersten Stocks des Oberen Belvedere evident: In seinen zwei Flügeln stehen einander süd-alpine (italienischen Schulen) und nordalpine Malerschulen (niederländische Kunst) gegenüber. Die stärkste Korrespondenz aber zeigt sich im Spannungsgefüge der italienischen Kunst, wo in den aufeinanderfolgenden Zimmern Schulchronologie an Schulchronologie gereiht wurde. Zu bemerken ist hier wie dort: man ist – gleich einer Zeitschleife – immer wieder mit derselben Periode vom frühen 16. bis zum späten 17. Jahrhunderts konfrontiert und nimmt so die italienische Kunst in ihrer Gesamtheit als eine in einer Zeitebene bleibende Entwicklung wahr.²⁸

Bei entsprechend großer Anzahl von Gemälden und im Fall, dass dem Künstler eine stilbildende Relevanz zugesprochen wurde, wurde – analog zu den Portefeuilles der Graphiksammlung – ein ganzer Raum einem einzigen Künstler gewidmet, so bei Tizian, Rubens oder van Dyck. Am anschaulichsten gelang es Mechel bei Tizian, von dem die kaiserliche Galerie einen überragenden Bestand besaß, dessen stilistischen Entwicklungsgang vom Schüler über den reifen Künstler bis zum Spätwerk nachzu-



Abb. 2: Giacomo Durazzo, *Discorso Preliminare*, Fassung II, Erstes Deckblatt, 1776 (?) (Albertina Wien, Inv.-Nr. 30858/2)

27 Koschatzky 1964, 11.

28 Vgl. Bickendorf 1998, 353–356, in Zusammenhang mit der Geographie der Stile und der Zeitkonstruktion in Luigi Lanzis *Storia pittorica* (1792, 1795–96 und 1809).

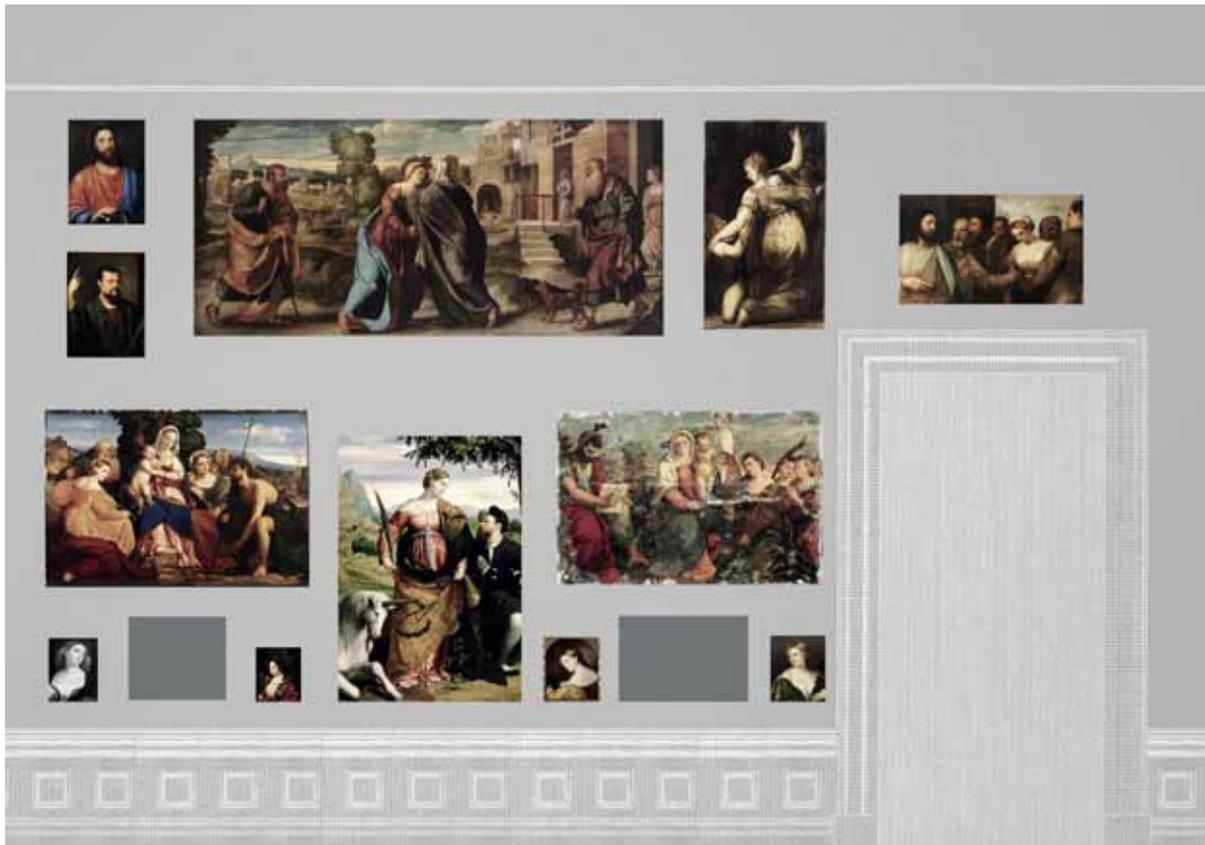


Abb. 3: Erste Wand im ersten Zimmer der Venezianischen Schule mit Gemälden Tizians im ersten Stock des Oberen Belvedere, digitale Rekonstruktion nach Mechel 1783 (Wien, KHM / Visualisierung: Nora Fischer)

zeichnen.²⁹ Dafür wurden an den Wänden auch stilistische Verwandtschaften oder Lehrer-Schüler-Verhältnisse thematisiert. So dominierten im Tizian-Raum an der ersten Wand Gemälde des frühen Zeitgenossen Palma Vecchio (Abb. 3): in der damaligen Zuschreibung das Gemälde in der Mitte der obersten Reihe *Die Heimsuchung Mariae*, in der zweiten Reihe rechts und links jeweils *Maria mit Kind und Heiligen* und die weiblichen Bildnisse der untersten Reihe, die allesamt Palma Vecchio zugeschrieben wurden – selbst die berühmte *Laura*, die heute als Giorgione gilt. Im Zentrum der Wand befand sich die *Hl. Justina, von einem Stifter verehrt* vom Tizian-Schüler Pordenone. Die übrigen Wände waren ausschließlich mit Werken von Tizian gefüllt, wobei Mechel den künstlerischen Entwicklungsgang bis in das – im späten 18. Jahrhundert gar nicht geschätzte – Spätwerk Tizians nachzeichnete. Die dritte und letzte Wand (die Fensterwand war nicht mit Gemälden bestückt) schließt nach der *Danae* von 1554 und *Diana und Callisto* von 1566 mit dem Spätwerk *Nymphe und Schäfer* von 1570/1575 ab (Abb. 4). Trotz der grundsätzlich chronologischen Ausrichtung im gesamten Raum ist nicht zu übersehen, dass die Binnengliederung des Bilderarrangements an den einzelnen Wänden nach wie vor anhand der traditionellen Prinzipien

29 Mechel 1784, XIV: „[...] par exemple, dans celle du Titien un si heureux effet, qu’on se trouve par là en état de comparer ce grand Maître à lui-même dans ses différens âges, et dans les différens genres où il s’est exercé.“



Abb. 4: Vierte Wand im ersten Zimmer der Venezianischen Schule mit Gemälden Tizians im ersten Stock des Oberen Belvedere, digitale Rekonstruktion nach Mechel 1783 (Wien, KHM / Visualisierung: Nora Fischer)

barocker Gemäldehängungen, das heißt Symmetrie, Axialität und Zentralisierung aufgebaut war. Nach dem sogenannten Pendantsystem wurden die Gemälde entweder paarweise oder achsensymmetrisch um ein zentrales mittleres Bild angeordnet, bildeten Zweier- oder Dreiergruppen und wurden solcherart zu formal und inhaltlich korrespondierenden Einheiten zusammengefasst. Die vorhandene Fülle an Gemälden von Tizian machten es Mechel möglich, beide Konzepte, chronologische Entwicklung und barocke Pendanthängung, zu vereinen.

Obwohl vieles dafür spricht, dass sich die Ordnung der albertinischen Sammlung und die gleichzeitige Neuordnung der kaiserlichen Galerie gegenseitig beeinflusst haben, kann im Detail nicht geklärt werden, wie instruktiv Durazzos Konzeption für Mechel tatsächlich war. Gesichert ist, dass Mechel in der ersten Jahreshälfte 1781 mehrere Reisen nach Pressburg zu Herzog Albert von Sachsen-Teschen unternahm, um dort wertvolle Gemälde aus dem Nachlass Karls von Lothringen, dessen Erbe Albert angetreten hatte, für die kaiserliche Galerie auszuwählen.³⁰ Aufgrund seines

30 Hilchenbach 1781, 105. Eine Reisekostenaufstellung für unter anderem mehrere Reisen nach Pressburg liegt einem Konzept von Wenzel Anton Fürst Kaunitz-Rietberg als Protektor der Akademie der bildenden Künste für ein Ansuchen um eine höhere Gratifikation für Mechel bei, in: Wien, AVA, Unterricht, Studienhofkommission, Teil 1, 75 Akademien (Sign. 15) 7, einliegend in Mappe *Akademie der bildenden Künste*, Konzept. Vgl. Hassmann 2013, 152, Quellen-Nr. 126.

Interesses an Stichwerken ist anzunehmen, dass Mechel Gelegenheit fand, die Stichsammlung in der Konzeption Durazzos zu studieren. Mit Sicherheit kann aber davon ausgegangen werden, dass Mechel und Durazzo auf dieselben kennerschaftlichen Systematiken zurückgegriffen haben, die im 18. Jahrhundert theoretisch ausgearbeitet und in Stichsammlungen praktisch umgesetzt wurden. Es stellt eine bemerkenswerte Koinzidenz dar, dass jener Pierre-Jean Mariette, dessen Kontakt Mechel in Paris suchte und 1772 fand, auch für die Anlage der Stichsammlung Alberts von Sachsen-Teschen eine Vorreiterrolle spielte:³¹ Als jüngster Spross der berühmten Buchhändler- und Verlegerdynastie Mariette war Pierre-Jean im Alter von nur 23 Jahren von 1717 bis 1718 zum Sammlungsaufbau der Graphiksammlung des Prinzen Eugen hinzugezogen worden, deren struktureller Aufbau wiederum eine Inspirationsquelle für Durazzo darstellte.³² Konsequenterweise wurden beide Stichsammlungen – jene des Albert von Sachsen-Teschen und jene des Prinzen Eugen – nach dem Ersten Weltkrieg in der Albertina vereint.

Wie verschlungen die Wege auch waren, es erscheint schlüssig, dass gerade der Kupferstecher und Verleger Christian von Mechel, der unvermittelt zur Neuordnung einer Gemäldesammlung herangezogen wurde, die Galerie gleichsam wie ein graphisches Mappenwerk handhabte und auf Wänden eine Ordnung nach Malerschulen wiedergab, die bis dahin in dieser Konsequenz nur in diesen vorkam. Es ist auch naheliegend, diese Transformationsleistung Mechels als logische Konsequenz aus seiner Beschäftigung mit Graphiken zu sehen, zumal die Betrachtung solcher Reproduktionen auf die kennerschaftliche Beurteilung von Gemälden abzielte.

Sichtbare Geschichte der Kunst

„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.“³³

Während Durazzo von einer „praktischen Geschichte der Malerei“³⁴ sprach, ging Mechel mit der Hängung der Gemälde – zumindest theoretisch – einen Schritt weiter: Eine „sichtbare Geschichte der Kunst“, eine generelle Kunstgeschichte sollte veranschaulicht werden. Nur: Eine Kunstgeschichtsschreibung im eigentlichen Sinn respektive ein theoretisches Fundament für die Systematisierung neuzeitlicher Kunst als Gesamtheit gab es zum fraglichen Zeitpunkt noch nicht. Der erste sogenannte „Klas-

31 Koschatzky 1964, 11.

32 Zur Geschichte der Graphiksammlung des Prinzen Eugen vgl. Krasa 1986, 293–297, und Benedik 2010b, 155–156. Zu Pierre-Jean Mariette: Smentek 2014.

33 Mechel 1783, XI–XII.

34 Albertina Wien, Giacomo Durazzo, Discorso Preliminare, Venedig 1776, Fassung I, Inv. Nr. 30858d, recto.

siker der Kunstgeschichte“³⁵, die *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) von Johann Joachim Winckelmann, ist ein Werk der klassischen Archäologie, welches primär die antike Skulptur im Fokus hatte. Aufgrund seiner historisch-kritischen Methode, die auch für die Systematisierung der neuzeitlichen Kunst wirksam geworden ist, gilt sie dennoch als *das* Gründungswerk neuzeitlicher Kunstgeschichte.

Die *Geschichte der Kunst des Alterthums* lieferte – so die begründete Vermutung – auch für die Hängung der Gemälde durch Mechel entscheidende Argumente: Sie bildet zunächst einen Schnittpunkt einander kreuzender Lebenswege der Trias aus Winckelmann, Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg und Mechel. Seinem Lehrer und Mentor Johann Georg Wille verdankte Mechel den ersten Kontakt zu Winckelmann, der 1766 zu einem Aufenthalt bei diesem in Rom führte. Mechel schloss enge Freundschaft mit Winckelmann und korrespondierte bis zu dessen Tod 1768 mit ihm. Er war sich auch der großen Wertschätzung bewusst, die man in höchsten Wiener Kreisen Winckelmanns Werk entgegenbrachte und wusste dies für sich zu nutzen: Bei seiner ersten Reise nach Wien 1778 verabsäumte er es nicht, ein Konvolut von Briefen Winckelmanns mitzunehmen,³⁶ seine darin dokumentierte freundschaftliche Beziehung zu Winckelmann und sein durch ihn geschultes kunsttheoretisches Wissen ebnete ihm den Kontakt zu Staatskanzler Kaunitz – was letztlich zum Auftrag der Neugestaltung der kaiserlichen Galerie führte.

Im kontinuierlich geführten Briefwechsel zwischen Winckelmann und Mechel kam mehrmals eine geplante neue und erweiterte Ausgabe der *Geschichte der Kunst des Alterthums* zur Sprache.³⁷ Die beschriebene Edition kam zu Lebzeiten Winckelmanns nicht mehr zustande, besagtes Manuskript führte Winckelmann auf seiner Rückreise von Wien, wo er – auf Vermittlung von Kaunitz – von Kaiserin Maria Theresia empfangen worden war, nach Italien mit sich. Nach Winckelmanns Ermordung 1768 in Triest, auf eben dieser Rückreise von Wien, gelangte dieses Material an seinen Erben, Kardinal Alessandro Albani in Rom und von diesem an Kaunitz in Wien.³⁸ Kaunitz ließ 1776 durch die Wiener Akademie der bildenden Künste und unter seinem Protektorat die zweite deutsche Edition der *Geschichte der Kunst des Alterthums* publizieren, zu deren ersten Subskribenten wiederum Mechel zählte.³⁹

Mechel war folglich mit den theoretischen Studien Winckelmanns vertraut und fand innovative Mittel und Wege, dessen Theoriebildung auf die Gemäldesammlung zu übertragen. Schon die Wortwahl von einer „sichtbaren Geschichte der Kunst“ ist

35 Vgl. Pfisterer 2007, 10.

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

37 Winckelmann (Usteri 1779): Johann Joachim Winckelmann an Christian Mechel, 165 (8. April 1767), 174 (12. Mai 1767), 192–193 (8. August 1767), 202 (12. Dezember 1767), 206–207 (13. Jänner 1768).

38 Winckelmann 1764/1776 (Borbein / Gaetgens / Irmscher / Kunze 2009), Vorwort der Herausgeber, VIII.

39 Ebenda, XXXIII.



Abb. 5: Erste Wand im vierten Zimmer („Rubens-Saal“) der Niederländischen Schule im ersten Stock des Oberen Belvedere, digitale Rekonstruktion nach Mechel 1783 (Wien, KHM / Visualisierung: Nora Fischer)

an die *Geschichte der Kunst des Altherthums* angelehnt, die den Kollektivsingular „Geschichte“ im Sinn einer zusammenhängenden und kontinuierlichen Einheit auf den Kollektivsingular Kunst anwendet. Die *Geschichte der Kunst des Alterthums* führte aber nicht nur den Kollektivsingular „Geschichte“ für die Beschreibung einer Epoche im universalen Rahmen ein, sondern machte auch zum ersten Mal die Kunst in ihrer eigenen Geschichtlichkeit zum Mittelpunkt der Darstellung. Die Galeriehängung Mechels ist – zumindest teilweise – vor dem Hintergrund dieser Denkmuster zu interpretieren.

Die durch Winckelmann angeregte Einsicht der „sichtbaren Geschichte der Kunst“ wiederholt Mechel im Katalog nicht zufällig bei der niederländischen Kunst,⁴⁰ die am deutlichsten in Parallele zu den methodischen Hinsichten Winckelmanns dargestellt werden kann – einschließlich der Brüche und Divergenzen, die in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* beinhaltet sind. Speziell bei den Niederländern, die sowohl in den sieben Zimmern links des Marmorsaals im ersten wie in den darüber liegenden vier Zimmern im zweiten Stock angeordnet waren, wird nämlich jener Dualismus bemerkbar, der auch Winckelmanns Werk prägte: der Antagonismus zwischen normativer Schönheitslehre und historisch bedingter Stilentwicklung in der Kunst, in dem die Einheit der Kunst vordergründig wieder aufzubrechen scheint.⁴¹ Winckelmann hat diese dualen Kategorien einer historischen Entwicklung und eines normativen Ideals, die sich ebenso widersprechen wie spannungsvoll bedingen, in seiner Kunstgeschichte zu vereinen versucht. Seinen eigenen Worten zufolge befasste er sich im ersten Teil der *Geschichte*

40 Mechel 1783, XV–XVI.

41 Vgl. Décultot 2007a, 13–29.

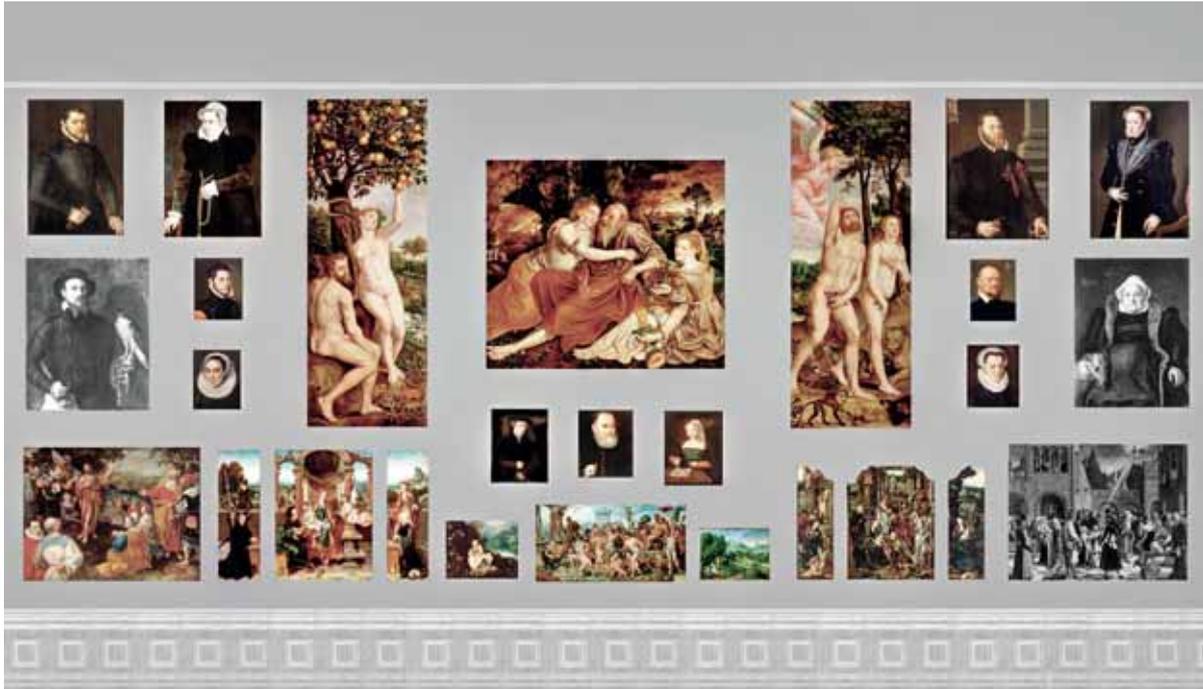


Abb. 6: Zweite Wand im ersten Zimmer der Niederländischen Schule im zweiten Stock des Oberen Belvedere, digitale Rekonstruktion nach Mechel 1783 (Wien, KHM / Visualisierung: Nora Fischer)

der *Kunst des Alterthums* damit, ein „Lehrgebäude“⁴² der Kunst zu errichten, während er im zweiten Teil die Kunst in „Absicht der äußeren Umstände“⁴³ untersuchte.

Die niederländische Kunst in der Mechel-Galerie zeigte sich genau in diesen unterschiedlich gelagerten Zusammenhängen: Im ersten Stock wurden die Niederländer aus der sogenannten „Blütezeit“ der Malerei aufgeboten, die – gemäß einer normativen Schönheitslehre – anhand der großen Künstlerpersönlichkeiten Rubens, van Dyck und Teniers im ersten Stock gezeigt wurde (Abb. 5). Im zweiten Stock ging Mechel dagegen der geschichtlichen Evidenz im Sinn einer historischen und stilistischen Entwicklung der niederländischen Malerei nach. Es beginnt der Rundgang im ersten Zimmer mit den „ersten Niederländischen Meistern“ und setzt sich im zweiten Zimmer mit den „alten Niederländischen Meistern“ fort. Im dritten und vierten Zimmer wurden die niederländischen Meister bis zu den Zeitgenossen präsentiert (Abb. 6).⁴⁴ Die Präsentation der sogenannten Blüte niederländischer Kunst im ersten Stock und die Darbietung der stilistischen Entwicklung niederländischer Kunst im zweiten Stock stellen eine augenscheinliche Parallele zu der einerseits normativ ästhetischen und andererseits historischen Ausrichtung von Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* dar.

42 Winckelmann 1764, IX; ders. 1776, II.

43 Ebenda.

44 Mechel 1783, XV–XVI.

Am Schluss zum Ganzen: die Historisierung der Kunst

Ein weiterer Aspekt in der Mechel'schen Gemäldeordnung kann mit der *Geschichte der Kunst des Alterthums* in Verbindung gebracht werden: Es ging Winckelmann darum, die Geschichte der Kunst „in der weiteren Bedeutung“⁴⁵ zu beleuchten, durch die Kunst die politischen, sozialen, klimatischen und moralischen Prozesse einer Zivilisation zu erfassen. Die *Geschichte der Kunst des Alterthums* ist bekanntlich als Kulturgeschichte konzipiert. Winckelmanns Vorstellung des Gleichklangs von Kunst und Zivilisation folgte konsequenterweise das Argument, dass sich der Fortschritt der Kunst und der Fortschritt der Kultur eines Landes oder einer Nation gegenseitig bedingen. Diese Einschätzung einer wechselseitigen Steigerungsbewegung führte in den deutschsprachigen Ländern im 18. Jahrhundert zu einer Diskussion um einen eigenen nationalen Stil in der Kunst und dem Versuch, das Ansehen der deutschen Kunst in ihrer und durch ihre Geschichte zu erhöhen. Dieser Kontext kann auch als Motiv dafür angesehen werden, dass Mechel erstmals in einer großen fürstlichen Galerie eine Gesamtdarstellung der Deutschen Malerschule präsentiert hat.

Paradoxerweise entzündete sich die anfangs beschriebene, erbittert geführte Kontroverse gerade an der Deutschen Schule, mit der Mechel auf eine Aufwertung der Kultur des Landes oder der Nation abzielte. Dass die Aufstellung abwertend mit Bezeichnungen wie „Bildermusterkarte“ bedacht wurde, gibt einen Hinweis darauf, dass der eigentliche Stein des Anstoßes das Arrangement der Gemälde war. Die Kritik entzündete sich also weniger daran, dass die Deutsche Malerschule gezeigt wurde, sondern mehr daran, dass Mechel die etablierten Prinzipien barocker Galeriehängungen, die auf Symmetrie, Axialität und Zentralisierung der Gemälde aufbauten, in der Hängung der Deutschen Schule kippte oder kippen musste.

Die Intention war, die Geschichte der deutschen Kunst – möglichst lückenlos – in historischer Abfolge der Gemälde von den Anfängen bis zur Gegenwart nachzuzeichnen. In der praktischen Umsetzung und mit dem vorhandenen Sammlungsbestand der kaiserlichen Sammlung musste dies unweigerlich zu Verwerfungen führen: Um die deutsche Malerei in einer kontinuierlichen chronologischen Reihenfolge zu dokumentieren, hängte Mechel zwischen hochwertige Originale zweitrangige Werke oder sogar Kopien. Zudem wurde bei den nach Chronologie gehängten Gemälden wenig Rücksicht auf deren Format oder Figurengröße genommen, sodass die Betrachter im Raum oftmals den Standpunkt wechseln mussten (Abb. 7).

Darauf, dass Mechel zur Sehgewohnheit gewordene Prinzipien vernachlässigen musste, verweist auch der ungewöhnliche Umstand, dass wenige Monate vor der Präsentation der Neuaufstellung Staatskanzler Kaunitz persönlich in die Aufstellung eingriff, damit – wie er in einem Schreiben an Kaiser Joseph II. schildert – die Hängung wieder mehr der Norm der Symmetrie entsprechen würde: „Zugleich habe ich versucht symmetrischer zu hängen, als es bisher der Fall war, denn es ist keinesfalls gleichgültig, dass das Auge der Menge gleichermaßen, von dem was es sieht, befriedigt wird,

45 Winckelmann 1764, IX; ders. 1776, II.



Abb. 7: Erste Wand im ersten Zimmer der Deutschen Schule im zweiten Stock des Oberen Belvedere, digitale Rekonstruktion nach Mechel 1783 (Wien, KHM / Visualisierung: Nora Fischer)

wie das des gelehrten und intelligenten Menschen.“⁴⁶ Es ging offenbar um die Akzeptanz einer dekorativen Ordnung für ein breites Publikum und darum, mit der Schönheit der symmetrischen Hängung die Imagination der Betrachter zu wecken und ihren Intellekt herauszufordern – oder, wie es Carl Heinrich von Heineken in Bezug auf die Dresdener Galerie formuliert hat: „Eine Ansammlung schöner Gemälde, symmetrisch und intelligent geordnet, vermag die Vorstellungskraft anzuregen und die Seele des Betrachters zu erheben.“⁴⁷

Dass Mechel – zumindest bei der deutschen Kunst – dem historischen Verlauf, der „sichtbaren Geschichte der Kunst“ eine größere Bedeutung beimaß als der auf Symmetrien basierenden Pendanthängung, war man sich auch auf Seiten der Befürworter durchaus bewusst: „Noch weniger fallen, nach vollendeter Aufstellung der Bilder, die mannigfaltigen Schwierigkeiten ins Auge, die bey der Eintheilung und Anordnung derselben unvermeidlich sind, und seine Unternehmung um so viel mehr treffen mußten, da er sich nicht an den gewöhnlichen allgemeinen Abtheilungen begnügte, sondern zugleich auf eine chronologische Zusammenstellung der älteren Meister Rücksicht nahm: Ein Gedanke, der auf diese Art noch nirgends ausgeführt worden, und gerade

46 Wien, AVA, Unterricht, Studienhofkommission, Teil 1, 75 Akademien (Sign. 15) 7, fol. 36–40, Brief vom 15. Juli 1780, Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg an Kaiser Joseph II.: „En même tems, J’ai tâché de faire simetriser un peu plus, qu’on n’avait fait jusqu’à présent, parce qu’il n’est pas indifférent du tout que l’oeuil de la multitude puisse être tout aussi satisfaite de ce qu’il voit, que celui de l’homme docte et intelligent. [...]“; vgl. Gruber 2008, 190–205, das Zitat 199 bzw. 201 (Übersetzung: Sabine Penot).

47 Heineken 1757, Avertissement, unpaginiert: „Un amas de belles peintures, rangées avec simmetrie & avec intelligence, ne peut manquer d’exciter l’imagination & d’élever l’ame du spectateur.“

das Vorzüglichste dieser Sammlung aufs anschaulichste darstellt.“⁴⁸ Zugleich rief die daraus resultierende Konsequenz, dass die Gemälde unweigerlich als historische Artefakte relativiert und eine qualitativ urteilende Betrachtung hintangestellt wurde, die schärfste Kritik hervor. Joseph Sebastian Rittershausen, der mit den *Betrachtungen über die kaiserliche königliche Bildergalerie zu Wien 1785*⁴⁹ eine Art Gegenschrift zum Mechel-Katalog verfasste, wandte sich vehement gegen eine vorrangige Wertung des Kunstwerks nach Maßgabe einer Geschichte der Kunst. Die „historische Kenntnis“⁵⁰ dürfe nicht zum Selbstzweck der Aufstellung werden, die Gemälde sollten über ihre kunstgeschichtliche Bedeutung hinaus zur „Empfindung des menschlichen Herzens“⁵¹ geordnet sein, wie er formuliert.

Rittershausens Hinwendung zu einer idealisierten und empathischen Kunstauffassung, in deren Zentrum die ästhetische Wirkung des Kunstwerks steht, kann bereits als Verweis auf einen neuen Entwurf der Ästhetik in der Romantik gewertet werden. Mit der Einfühlung in ein einzelnes Kunstwerk zeichnet sich jedoch eine Richtung ab, die – zu Ende gedacht – den Bezug zu einem anderen Kunstwerk überhaupt verwirft. Streng genommen verbietet die „Empfindung des menschlichen Herzens“,⁵² um bei der Begrifflichkeit von Rittershausen zu bleiben, jegliche Relativierung, die der Vergleich eines Kunstwerks mit einem anderen mit sich bringt. Diese Konsequenz führte später zu dem berühmten Ausspruch Wilhelm Heinrich Wackenroders: „Vergleichung ist ein gefährlicher Feind des Genusses; auch die höchste Schönheit der Kunst übt nur dann, wie sie soll, ihre volle Gewalt an uns aus, wenn unser Auge nicht zugleich seitwärts auf andere Schönheit blickt.“⁵³

Auch wenn sich gegen Ende des Jahrhunderts Tendenzen zur Abwendung der „historischen Kenntnis“⁵⁴ und Hinwendung zu einer idealisierten und empathischen Kunstauffassung bemerkbar machten, in deren Zentrum die ästhetische Wirkung des Kunstwerks steht, wurde an eine grundsätzliche Rücknahme der Innovationen von Mechels Galerieaufstellung von 1781 nicht gedacht und die einmal eingeführte Systematik nach Malerschulen beibehalten. In Zusammenhang mit der Rezeption neuer kunsthistorischer Methoden und theoretischer Modelle, die in Wien um 1780 zur Ausarbeitung kamen, hatte Mechel es verstanden, die kaiserliche Galerie zu „revolutionieren“⁵⁵, indem er die geschriebene Kunstgeschichte in eine „sichtbare Geschichte der Kunst“ gewandelt und im öffentlich gemachten Museum einem breiten Publikum vermittelt hat.

48 Hilchenbach 1781, 39.

49 Rittershausen 1785.

50 Ebenda, 89.

51 Ebenda, 90.

52 Ebenda, 89.

53 Wackenroder 1797, 124.

54 Rittershausen 1785, 89.

55 Vgl. Pommier 2006, 55–65.