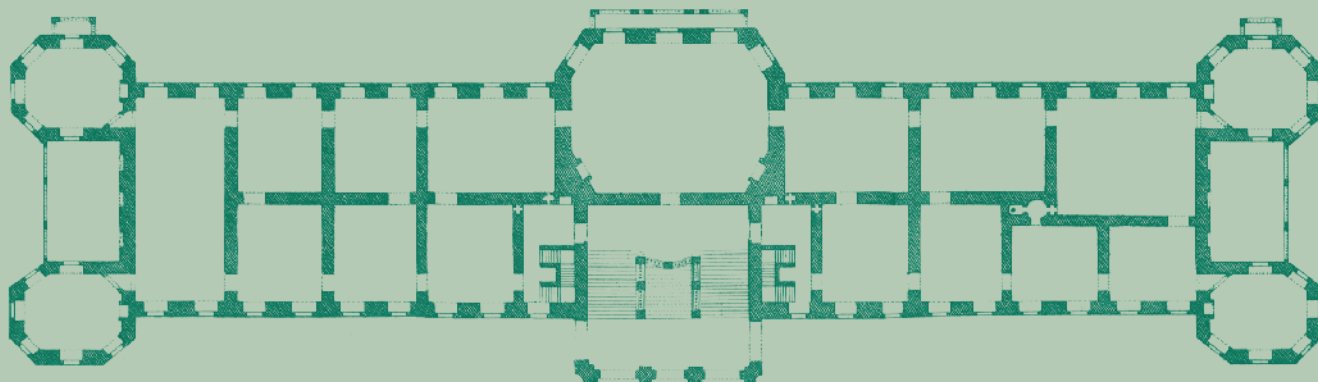


KUNST
HISTORISCHES
MUSEUM
WIEN



GUDRUN SWOBODA (HG.)

Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums

BAND I DIE KAISERLICHE GALERIE IM WIENER BELVEDERE (1776–1837)

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 1

DIE KAISERLICHE GALERIE IM WIENER BELVEDERE (1776–1837)



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

Vinzenz Fischer, *Allegorie auf die Übertragung der kaiserlichen Galerie in das Belvedere*, 1781. Wien, Belvedere

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

- 6 ZUM GELEIT
Margit Fischer
- 8 GRUSSWORTE
Karlheinz Töchterle
Sabine Haag
- 10 EINLEITUNG
Gudrun Swoboda
- 22 **Kunst nach Ordnung, Auswahl und System**
TRANSFORMATIONEN DER KAISERLICHEN GEMÄLDEGALERIE
IN WIEN IM SPÄTEN 18. JAHRHUNDERT
Nora Fischer
- 90 **Eine ungewöhnliche Einrichtung wird zum fixen
Bestandteil der kunsthistorischen Ordnung**
DIE MALEREISCHULE DER „ALTEN DEUTSCHEN MEISTER“ VON 1781 BIS 1837
Alice Hoppe-Harnoncourt
- 116 **Quellen zur Geschichte der kaiserlichen
Gemäldegalerie in Wien (1765–1787)**
EINE CHRONOLOGIE ZU DEN AUFSTELLUNGEN UNTER ROSA UND MECHEL
Elisabeth Hassmann
- 168 REKONSTRUKTION DER KAISERLICHEN GEMÄLDEGALERIE IN WIEN NACH DEM
VERZEICHNIS VON CHRISTIAN VON MECHEL 1783
- 286 FORMATVERÄNDERUNGEN AN GEMÄLDEN IM ZUSAMMENHANG MIT DER
NEUAUFSTELLUNG (1780/81)
- 292 IN MECHEL'S VERZEICHNIS VON 1783 GENANNT GEMÄLDE, DIE HEUTE IM KHM
AUFBEWAHRT WERDEN (MIT AKTUELLEN ZUSCHREIBUNGEN)

Zum Geleit

Sehr geehrte Damen und Herren!

Gerne habe ich die freundliche Einladung angenommen, der Publikation *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums* ein paar Worte voranzustellen.

Dafür waren mehrere Gründe ausschlaggebend:

Erstens möchte ich damit meine Wertschätzung für dieses Museum, dessen Leitung und die hier geleistete Arbeit zum Ausdruck bringen.

Zweitens verdient es Anerkennung, wenn große Museen ihren wissenschaftlichen Auftrag ernst nehmen. Gerade das ständige Bemühen um Aufmerksamkeit birgt die Gefahr in sich, weniger öffentlichkeitswirksame Bereiche der Museumstätigkeit ins Hintertreffen geraten zu lassen. In meinem Verständnis jedoch bildet die Erforschung von historischen Zusammenhängen – um ein Beispiel zu nennen – die Grundlage für eine spannende und fundierte Ausstellungstätigkeit.

Und Drittens fühle ich mich Museen ganz generell in vielfacher Hinsicht verbunden. Ich selbst habe im Museum für Angewandte Kunst gearbeitet und bin seit dieser Zeit auch überzeugt, dass Museen Aufgaben haben, die weit über das Präsentieren hinausgehen. Wie Sie sicherlich wissen, wurde das Museum für Angewandte Kunst beispielsweise in erster Linie als Schulungs- und Ausbildungsstätte geschaffen. Es ging also primär gar nicht darum, ein möglichst breites Publikum in das Haus zu locken, sondern darum, angehenden Kunstschaffenden Anschauungsmaterial für das Studium bereitzustellen. Dass die Sammlungen des Museums für Angewandte Kunst als Inspirationsquelle für einige der wichtigsten Vertreter des Kunsthandwerks der Jahrhundertwende wurden, ist bekannt.

Dort habe ich gelernt: Ein Objekt einer Sammlung kann uns nur Informationen liefern, wenn wir an das Objekt oder die Sammlung Fragen stellen. Und diese Fragen ergeben sich nicht immer, aber in vielen Fällen vor dem Hintergrund, warum die Sammlung angelegt wurde.

Heute, so glaube ich, ist daher aus einem Ausbildungsauftrag ein noch viel umfassenderer Bildungsauftrag geworden. Dieser betrifft nicht nur die ehemaligen Studiensammlungen, er betrifft alle Museen. So empfand ich etwa die Ausstellung zu Vermeers *Malkunst*, die in diesen Räumen gezeigt wurde, als wirklich gelungenen Ansatz, um Besucherinnen und Besucher beim ‚Lesen‘ eines Bildes zu unterstützen. Analphabetismus führt auch in Kunst und Kultur zu Desinteresse und Unverständnis.

Meine Damen und Herren!

Der von mir erwähnte Bildungsauftrag hat sicherlich wesentlich mit der Öffnung der Sammlungen für die Allgemeinheit zu tun. Eine private Kunstsammlung kennt keinen umfassenden pädagogischen oder didaktischen Anspruch. Was diese Umwidmungen und Neuausrichtungen bedeuten und mit sich bringen, ist Gegenstand dieser Publikation. Mag es auf den ersten Blick auch wie ein rein historisches Thema wirken, meine ich doch, dass dieser Themenkomplex Fragen aufwirft und vielleicht erstmals thematisiert, die durchaus auch für unser heutiges Verständnis von Bedeutung sind – gerade in Hinblick darauf, was ein Museum und dessen gesellschaftliche Rolle sind.

Ich danke Frau Generaldirektorin Sabine Haag und der Herausgeberin Gudrun Swoboda für diese Initiative und wünsche der Publikation zahlreiche Leserinnen und Leser.

Margit Fischer

Grußworte

Die dieser außergewöhnlichen Publikation zugrundeliegende wissenschaftliche Bearbeitung und Analyse wurde im Rahmen des Förderprogramms *forMuse* des Wissenschafts- und Forschungsministeriums (BMWF) durch das Forschungsprojekt „Zur Geburt der Kunstgeschichte aus dem Geist des Museums. Transformationen der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien um 1800“ gefördert.

Die Ergebnisse dieser Forschungsarbeiten zeigen eindrucksvoll, unter welchen Rahmenbedingungen eine traditionelle höfische Sammlung in ein modernes Kunstmuseum transformiert werden konnte. Die Einschätzung, welche Bedeutung diese Neuerung für die betreffende Epoche hat, überlasse ich gerne den Expertinnen und Experten; doch die Vorstellung, dass diese Ende des 18. Jahrhunderts von Wien ausgehende kunstgeschichtliche „Revolution“ in hohem Maße für die weitere Museumsgeschichte in ganz Europa bedeutsam war, ist bemerkenswert. Ebenso wie die durch die Recherchen nun belegte Tatsache, dass die kaiserliche Galerie bereits 1777 ein öffentlich zugänglicher Ort war.

Museen sind wichtige Akteure und Partner der wissenschaftlichen Forschung, denn sie befassen sich systematisch mit unserem kulturellen Erbe bei der Aufarbeitung, Analyse und Ausstellung oder Publikation ihrer Sammlungen. Es ist mir ein Anliegen, dass die Forschungstätigkeit an Museen sichtbarer und damit national und international gestärkt wird. Mit dieser Publikation liegt nun eines der Ergebnisse des Förderprogramms vor, das ein eindruckliches Zeugnis der hochqualitativen Forschungsarbeit unserer Museen darstellt.

Karlheinz Töchterle
Bundesminister für Wissenschaft und Forschung

Mit der vorliegenden zweibändigen Publikation werden Ergebnisse intensiver wissenschaftlicher Forschungen und Auseinandersetzungen mit einem grundlegenden Thema unseres Hauses einer interessierten Fachwelt vorgelegt. Hervorgegangen aus einem vom Wissenschaftsministerium geförderten *forMuse*-Projekt unter der Leitung der Kunsthistorikerin und Kuratorin für italienische, französische und spanische Barockmalerei an unserer Gemäldegalerie, Gudrun Swoboda, und bereichert durch Beiträge internationaler Forscherinnen und Forscher liegen nun fundierte und neue Ergebnisse zur Geschichte der Wiener Gemäldegalerie aus der Zeit um 1800 vor.

Gudrun Swoboda hat sich bereits 2008 mit ihrer Publikation „Die Wege der Bilder. Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen von 1600 bis 1800“ mit der Geschichte unserer bedeutenden Gemäldesammlung auseinandergesetzt. Sie zeigte in dieser Arbeit überzeugend auf, dass eine große Anzahl der Gemälde schon lange Zeit in habsburgischem Besitz war, freilich nicht in Wien allein, sondern auf mehrere Zentren der Hofhaltung verteilt, wie in Prag, Innsbruck, Graz oder Brüssel. Diese sammlungsgeschichtlichen Untersuchungen standen lange Zeit gegenüber kunsthistorischen und kunsttheoretischen Fragestellungen im Hintergrund.

Mit dem modernen Museumsgedanken und neuen Präsentationsformen seit der Zeit der Aufklärung wurden auch die Wiener Bestände erstmals systematisiert und in neue Sinnzusammenhänge gebracht. Die chronologisch geordnete und an künstlerischen Schulzusammenhängen orientierte Präsentation im Belvedere steht somit am Beginn des modernen Museums. Bereits mehr als 100 Jahre vor der Erbauung des Kunsthistorischen Museums am Burgring war die Gemäldesammlung als eine der ersten ihrer Art öffentlich zugänglich. Gudrun Swoboda und ihr Team haben diese bedeutende Phase des frühen Museums detailgetreu und überzeugend aufgearbeitet und im Vergleich mit anderen europäischen Institutionen den Weg zum modernen Kunstmuseum zwischen 1770 und 1840 nachgezeichnet. Für diese bedeutende Forschungsleistung ist den Wissenschaftlerinnen des Hauses und allen am Projekt beteiligten Forscherinnen und Forschern Dank und höchste Anerkennung auszusprechen.

Dem Böhlau Verlag danke ich für sein stetes Interesse an der Forschung, die an unserem Museum geleistet wird und für die Aufnahme dieser zweibändigen Publikation in sein Verlagsprogramm.

Mögen möglichst viele Leserinnen und Leser sich mit dieser spannenden Phase unserer Sammlungsgeschichte auseinandersetzen.

Sabine Haag
Generaldirektorin des Kunsthistorischen Museums Wien



Einleitung

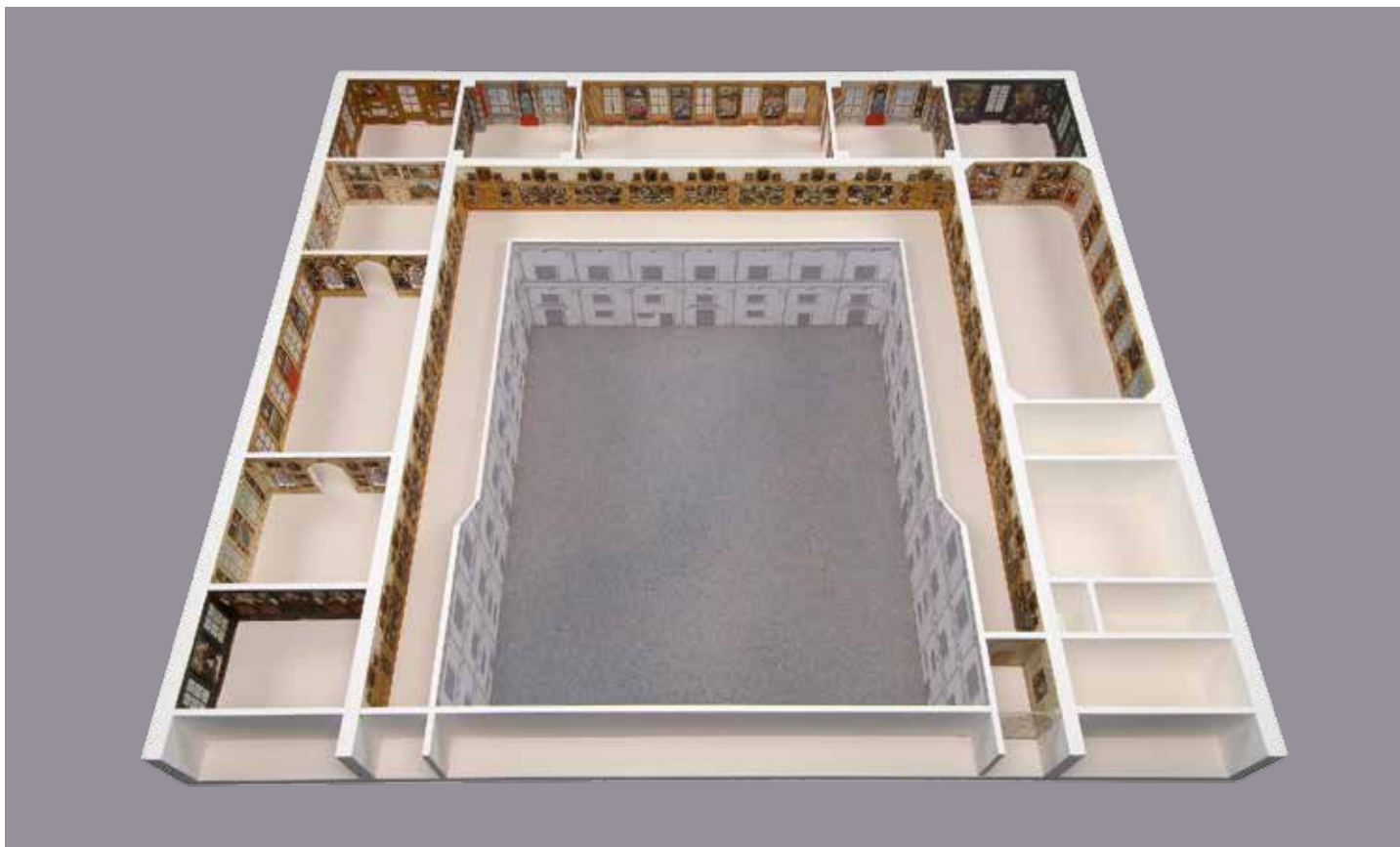
Abb. 1
Fächer von Ferdinand Storffer
(1694–1771), um 1740,
Gouache auf Pergament,
Innenseite. Wien, MAK

Europas Kunstmuseen sind, niemand wird es leugnen wollen, in starkem Wandel begriffen. Indem sich der Staat als Geldgeber zunehmend zurückzieht, entsteht seitens der Museen die Notwendigkeit, alte Ressourcen intensiver als bislang zu bewirtschaften und neuartige Geldquellen zu ‚erschließen‘. Zahlreiche Museumsleute sehen sich gezwungen, an einem enorm beschleunigten Ausstellungsbetrieb teilzunehmen. Und während „Meilen über uns Flugzeuge beladen mit Tizians und Poussins, van Dycks und Goyas durch die Lüfte jagen“ (Francis Haskell),¹ ist die museumsinterne wissenschaftliche Erforschung der Sammlungen zum Teil nur noch möglich, wo eine zusätzliche Unterstützung durch öffentliche und private Einrichtungen der Forschungsförderung gewonnen werden kann. Zeitgleich mit diesem ebenso offenkundigen wie konflikträchtigen Umbruch ist die Geschichte des „modernen“, öffentlichen Kunstmuseums zu einem zentralen Gegenstand kulturwissenschaftlicher Forschung geworden. Hegels Diktum, wonach die Eule der Minerva ihren Flug erst mit der einbrechenden Dämmerung beginnt,² scheint sich ein weiteres Mal zu bestätigen. Solange sich das Kunstmuseum als Institution bürgerlicher Öffentlichkeit eine gewisse Selbstverständlichkeit bewahrt hatte, haben sich nur wenige Forscher mit seiner Geschichte befasst. Erst jetzt, wo es sich anschickt, definitiv etwas Anderes zu werden, gibt es ein breites wissenschaftliches Interesse an jenen komplexen Vorgängen, die in der Zeit um 1800 zur Herausbildung öffentlicher Museen von der Art des Louvre, der Uffizien oder des Kunsthistorischen Museums geführt haben.

Wenn in diesem Zusammenhang gerade der Genese des Kunsthistorischen Museums viel Aufmerksamkeit entgegen gebracht wird, so hat dies nachvollziehbare historische Gründe. Bereits 1776 wurde die kaiserliche Gemäldegalerie aus einem Gebäude des Wiener Hofburg-Komplexes ins damals vorstädtische Schloss Belvedere übersiedelt und bald darauf einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die Neuaufstellung der Bildersammlung, die in den Jahren um 1780 vom Basler Kupferstecher, Verleger und Kunsthändler Christian von Mechel (1737–1817) geleitet wurde, folgte erstmals kunsthistorischen Prinzipien: Gemälde, die derselben ‚Schule‘ der Malerei angehörten, sollten in der Präsentation auch räumlich benachbart sein, Gemälde aus anderen Schulen in anderen Räumen präsentiert werden. Die als ‚venezianisch‘, ‚florentinisch‘, ‚niederländisch‘ oder ‚älteste teutsche‘ klassifizierten Bilder wurden also in je verschiedenen Räumen des Schlosses aufgestellt, und zwar so, dass die Besucher der Galerie (vor allem im oberen Stockwerk der Sammlung) innerhalb der einzelnen Schulzusammenhänge eine „Stufenfolge“, d.h. eine historische Entwicklung der Malerei, nachvollziehen konnten. Auf diese Weise wurde die Hängung der Gemälde zu einem manifesten Klassifikationssystem, das Museum zu einer, wie Mechel es prägnant ausdrückte, „sichtbare[n] Geschichte der Kunst“.³ Der Bruch mit früheren Gewohnheiten der Sammlungspräsentation war so eklatant wie programma-

tisch. In einem den Mechelschen Neuerungen aufgeschlossenen sozialen Milieu wäre der reizvolle Damenfächer (Abb. 1),⁴ den der in kaiserlichen Diensten stehende Miniaturmaler und Vergolder Ferdinand Storffer etwa vierzig Jahre zuvor bemalt hatte, vermutlich als Geschmacklosigkeit verurteilt worden. Der Fächer gehört einer Epoche an, als sich die kaiserliche Gemäldesammlung in der Wiener Stallburg präsentierte – in einer aufwändigen barocken Aufstellung, die mindestens so sehr von Herrschertugenden und dynastischen Traditionen kündete wie vom Ruhm der Kunst (Abb. 2, 3).⁵ Storffer kannte die kaiserliche Galerie wie kein anderer: In einem kostbaren, für die Augen Kaiser Karls VI. bestimmten Inventar hat er sie so getreulich porträtiert, dass man nicht leicht eine andere barocke Galerie finden wird, über deren ehemaliges Aussehen wir so gut unterrichtet sind. Deshalb war der Miniaturmaler auch in der Lage, einen Damenfächer mit einem Bild aus Bildern oder *hyperimage* (Thürlemann) zu schmücken, das – ohne auf didaktische Prinzipien Rücksicht zu nehmen – Stücke der kaiserlichen Galerie in einer von ihm selbst erfundenen Anordnung versammelt. Bei der Illustration des Fächers mag der Gedanke im Spiel gewesen sein, dass er, Storffer, einen privilegierten Zugang zu Dingen hatte, die nicht jeder betrachten, geschweige denn in eine neue Ordnung überführen durfte. Schließlich war die Galerie in der Stallburg mitsamt ihrer Einrichtung und Anordnung Teil eines höfischen Repräsentationssystems, der Zugang zu den Gemälden nur beschränkt möglich, ihre Beurteilung das Privileg weniger Kenner; und schließlich bestand die Funktion eines Damenfächers nicht zuletzt darin, Sichtbarkeitsverhältnisse zu regulieren und intime Andeutungen zu machen. Mechels spätere Erfindung einer „sichtbaren Geschichte der Kunst“ wird sich von dieser eingeschränkten Sichtbarkeit distanzieren und den Blick des Kaisers, Kenners oder Liebhabers durch ein – wie man meinte: allen scheinendes – Licht der Aufklärung ersetzen. Die Geschichte der Kunst war jetzt *sichtbar*, weil sie, wenigstens der Idee nach, allen zugänglich gemacht worden war. Und sie war eine sichtbare *Geschichte*, weil die Gemälde nach kunsthistorischen Prinzipien gehängt worden waren, über die ein gedruckter Sammlungskatalog schwarz auf weiß Auskunft gab. Funktion und Charakter der Galerie hatten sich verwandelt: Aus einem Ort der Repräsentation war eine Bildungsstätte geworden. Dieser Funktionswandel ging mit präsentationstechnischen Neuerungen wie der einheitlichen Rahmung und Beschriftung der Gemälde einher.

Darüber, wie revolutionär Mechels Neuordnung der kaiserlichen Gemäldesammlung im Jahr 1781 tatsächlich war, gehen die Meinungen in der Fachliteratur auseinander. Dennoch überrascht es nicht, dass Mechels Einleitung („Vorbericht“) zu dem von ihm publizierten Wiener Sammlungskatalog in eine kürzlich erschienene Anthologie von Quellentexten zur jüngeren Museumsgeschichte an gewichtiger, nämlich allererster Stelle aufgenommen wurde.⁶ Denn die historische Bedeutung des von Mechel in Wien prominent umgesetzten Prinzips steht außer Frage: Der Gedanke, einer bürgerlichen Öffentlichkeit die Geschichte der Kunst mittels einer nach entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten angeordneten Gemäldesammlung vor Augen zu führen, setzte sich bald auch an anderen Orten durch, ja er war bahnbrechend für die weitere Museumsgeschichte.⁷ Seine höchste, nämlich geschichtsphilosophische Bestimmung sollte er an einem späteren Wirkungsort Christian von Mechels, jedoch ohne dessen Zutun erhalten. Wir sprechen von Berlin und von einer Zeit, als der bereits zitierte Georg Wilhelm Friedrich Hegel in dieser Stadt Philosophie lehrte. Schon in der 1807 publizierte *Phänomenologie des Geistes* hatte der Philosoph die Geschichte als „Aufeinanderfolge von Geistern“ beschrieben und diese Stufenfolge mit einer „Galerie von Bildern“ verglichen.⁸ Ob er, wie wir vermuten, schon damals an eine historisch geordnete Gemäldegalerie dachte oder doch eher an eine Ahnengalerie (oder an beides), ist nicht leicht zu entscheiden. Später, in einem 1829 in Berlin gehaltenen Vortrag, brachte Hegel die Institution der Galerie ein weiteres Mal zur Sprache. Er betrachtete sie jetzt nicht mehr als geschichtsphilosophische Metapher, sondern als reale



Einrichtung, die es in einer durch nichts zu ersetzenden Art vermag, das Wesen und Werden der Kunst der Malerei darzustellen. Die Malerei fordere nämlich „die Anschauung der einzelnen Kunstwerke selbst“, denn es „reichen bei ihr bloße Beschreibungen [...] nicht aus“. Die Einzelwerke erscheinen „zunächst nur als eine bunte Menge, welche, indem sie sich für die Betrachtung nicht ordnet und gliedert, nun auch die Eigentümlichkeit der einzelnen Gemälde wenig sichtbar macht. So erscheinen z. B. die meisten Galerien, wenn man nicht für jedes Bild schon eine Bekanntschaft mit dem Lande, der Zeit, der Schule und dem Meister, dem es angehört, mitbringt, als ein sinnloses Durcheinander, aus welchem man sich nicht herauszufinden vermag. Das zweckmäßigste für das Studium und den sinnvollen Genuß wird deshalb eine *historische* Aufstellung sein. Solch eine Sammlung [...] werden wir bald in der Bildergalerie des hier [in Berlin] errichteten Königlichen Museums zu bewundern Gelegenheit haben, in welcher nicht nur die äußerliche Geschichte in der Fortbildung des Technischen, sondern der wesentliche Fortgang der inneren Geschichte in ihrem Unterschiede der Schulen, der Gegenstände und der Auffassung und Behandlungsweise deutlich erkennbar sein wird.“⁹ Ähnliche, wiewohl meist weniger anspruchsvoll formulierte Konzepte wurden im 19. Jahrhundert vielenorts zur Selbstverständlichkeit und sind es zum Teil bis heute geblieben. Das lässt sich auch an negativen Reaktionen wie jener Empörung ablesen, mit der ein anonymer Kritiker des Jahres 1892 auf die Einrichtung der Gemäldegalerie des k. u. k. Hofmuseums im neu errichteten Gebäude an der Wiener Ringstraße reagierte: „Nicht die Spur einer chronologischen Ordnung oder einer auch nur andeutungsweisen Zusammenstellung nach Schulen ist vorhanden“, lautete ein Schlüsselsatz der heftigen Polemik.¹⁰

Abb. 2
Modell der Stallburggalerie,
nach Storffer 1720–1733.
(Rekonstruktion: Autorin, 2010)

Zum Aufbau der Bände

Die vorliegende zweibändige Publikation versammelt aktuelle Beiträge zur Erforschung und Interpretation des angedeuteten museumsgeschichtlichen Umbruchs. Der Schwerpunkt der Untersuchungen liegt chronologisch in der Zeit um 1800, geographisch in Wien. Christian von Mechels in dieser Stadt realisiertes Museumskonzept wird dabei jedoch nicht als isoliertes Beispiel, sondern als Moment in einem komplexen, zum Teil widersprüchlichen historischen Prozess begriffen, in den eine Vielzahl unterschiedlicher Akteure und Medien involviert war. Um das Exemplarische, aber auch Eigentümliche der Entwicklungen in Wien zu erfassen, war es notwendig, den Blick immer wieder auf andere Schauplätze – zum Beispiel nach Düsseldorf, Paris, Florenz und Berlin – zu richten. Ebenso galt es, den in der Zeit um 1800 vollzogenen museumsgeschichtlichen Umbruch in größere historische Zusammenhänge zu stellen. Sowohl die Sammlungskulturen der Vormoderne (von denen man sich im 18. Jahrhundert distanzieren sollte) wie auch bestimmte Neuerungen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart (die uns veranlassen, historisch zurückzublicken) sollten im Auge behalten werden und sind daher durch einschlägige Beiträge vertreten. Im Einzelnen sind die zwei Bände folgendermaßen aufgebaut:

In Band 1 wird der Versuch unternommen, die Situation der kaiserlichen Galerie in Wien in der Zeit um 1800 zu dokumentieren, zu rekonstruieren und im Hinblick auf einige ihrer kunst- und kulturgeschichtlichen Implikationen zu befragen. In einer ausführlichen Studie zeichnet NORA FISCHER die Voraussetzungen und den Verlauf des historischen Prozesses nach, der im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zur programmatischen und richtungweisenden Neuordnung der kaiserlichen Gemäldesammlung führte. Zu der von der Autorin geleisteten Grundlagenforschung gehört eine beinahe vollständige Rekonstruktion und Visualisierung der Mechel'schen Neuhängung im Oberen Belvedere; sie ist im Anhang dieses Bandes publiziert. Der Rekonstruktion der historischen Galerie gingen Untersuchungen zu den Prinzipien barocker Galerieaufstellungen in anderen europäischen Sammlungen voraus. Mit Blick auf die wichtigsten kunsttheoretischen Positionen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Johann Joachim Winckelmann, Pierre-Jean Mariette, Christian Ludwig von Hagedorn) arbeitet Fischer heraus, auf welchen ideengeschichtlichen Voraussetzungen Mechels Hängung nach geographischen und historisch-chronologischen Prinzipien beruhte und in welcher Hinsicht sie zu einem museumsgeschichtlichen Paradigmenwechsel beitrug. Da mit der Neuordnung der Bestände die Etablierung neuartiger Kriterien der *Vollständigkeit* einer Sammlung einherging, schließt der von Fischer erforschte Problemzusammenhang auch den so genannten Florentiner Bildertausch mit ein. Es handelt sich um ein 1792/93 zwischen Wien und Florenz verabredetes und durchgeführtes Tauschgeschäft, das, anfangs durch dynastische Bedingungen begünstigt, der wechselseitigen Komplettierung der kaiserlichen und großherzoglichen Gemäldegalerien dienen sollte.

Zu den in kunst- und kulturhistorischer Beziehung folgenreichsten Neuerungen Christian von Mechels zählte, dass er von der niederländischen Malerei eine ältere und jüngere *deutsche Schule* unterschied und im Obergeschoß der Galerie streng chronologisch aufstellte. Damit zählte er zu den Vertretern der ersten Generation von Forschern, die die altdeutsche Kunst wiederentdeckt haben. Auf Beispiele der neu etablierten altdeutschen Malerei folgten im Belvedere Werke späterer, zum Teil noch lebender deutscher Maler. Im Beitrag von ALICE HOPPE-HARNONCOURT werden sowohl die ideologischen Implikationen dieser Neuerung als auch die mit ihr verbundenen ästhetischen Neu- und Umwertungen untersucht.

ELISABETH HASSMANN unternahm es, die Dokumente des Österreichischen Staatsarchivs hinsichtlich ihrer Relevanz für die Geschichte der Wiener Gemäldegalerie in den Jahren von 1765 bis 1787 durchzusehen und systematisch auszuwerten. Aus ihren Recherchen geht hervor, dass die Wandlung zum öffentlichen Kunstmuseum in Wien keineswegs erst mit der Ankunft Mechels, sondern schon zu Beginn der 1770er Jahre unter der

Direktion von Joseph Rosa einsetzte. Einen wesentlichen Fund stellt ein Dokument dar, das beweist, dass die kaiserliche Galerie bereits im Jahr 1777 für ein breites Publikum geöffnet worden war. Das Dokument bestätigt die wenigen schriftlichen Quellen, die von einer kurz vor der Ankunft Mechels vorgenommenen Neuordnung der Gemälde durch Direktor Rosa berichten.¹¹

Auf die genannten Aufsätze und Archivalien folgt die ebenfalls bereits erwähnte, von Nora Fischer erstellte Visualisierung von 22 Galerieräumen mit insgesamt 1222 Gemälden gemäß den Angaben des Mechelschen Katalogs von 1783. Obwohl die Anordnung der Gemälde in den einzelnen Zimmern nicht zweifelsfrei rekonstruiert werden kann, war es möglich, ausgehend von begründeten Annahmen und mit Hilfe eines von Tristan Weddigen zur Verfügung gestellten Computerprogramms ein hypothetisches Zustandsbild zu erstellen. Dieses Zustandsbild vermittelt anschaulich, wie sich die Wiener Gemäldegalerie in dieser Zeit präsentiert haben dürfte. Der Rekonstruktion ist ein aus 1780 oder 1781 datierendes Dokument beigelegt, dem zu entnehmen ist, dass auch die Mechelsche Neuaufstellung – darin vorangegangenen Präsentationsformen vergleichbar – den ausgestellten Kunstwerken materielle Opfer abverlangte. Es zeigt sich nämlich, dass man sich auch im späten 18. Jahrhundert nicht scheute, an Bildträgern Beschneidungen oder Ergänzungen vorzunehmen. Den Abschluss des Bandes bildet eine Liste, die darüber Aufschluss gibt, wie viele und welche der im Verzeichnis von 1783 genannten Gemälde heute im Kunsthistorischen Museum aufbewahrt werden. Es bleibt zukünftigen Forschungen vorbehalten, die derzeitigen Aufenthaltsorte derjenigen Gemälde systematisch zu verzeichnen, die in dieser Liste fehlen; die meisten von ihnen dürfen in Florenz (Bildertausch 1792/93) und Frankreich (Napoleonischer Kunstraub) vermutet werden.

In Band 2 wird jene Erweiterung des historischen Blickwinkels vollzogen, die notwendig ist, um die historische Signifikanz der in Wien so früh durchgesetzten Neuerungen ermessen zu können. Mit Christian von Mechel, dem europaweit vernetzten Kupferstecher, Verleger und Kunstkenner wurde ein bürgerlicher ‚Fachmann‘ mit der Neuordnung und Katalogisierung einer Gemäldegalerie betraut, die kurz zuvor aus dem höfischen Repräsentationszusammenhang entbunden und einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden war. Dass dieser Experte aus Basel kam, ist vielleicht kein Zufall; immerhin verfügten die Bürger dieser Stadt schon im 17. Jahrhundert über eine Bibliothek, die auch eine umfangreiche Sammlung von Kunstwerken einschloss. Die Berufung Mechels nach Wien hatte freilich andere Gründe; sie geschah zweifellos unter dem Eindruck eines von ihm 1778 publizierten Galeriewerks, das den Bestand der damals berühmten Düsseldorfer Galerie verzeichnete. Überhaupt knüpfte man in Wien an Konzepte an, die an anderen Orten, beispielsweise in Düsseldorf und Dresden, ansatzweise entwickelt, aber nicht konsequent umgesetzt worden waren. Zu diesen Konzepten gehört die Öffnung der Galerie gegenüber einem stark erweiterten Publikum, eine auf Bildung abzielende Adressierung dieses Publikums sowie die Hängung der Gemälde nach ‚Schulen‘ und entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten. Gleichzeitig mit Mechels Aktivitäten in Wien entstand eine museologische Debatte, die ihrerseits auf nachfolgende Neuaufstellungen von Sammlungen oder Neugründungen von Museen Einfluss hatte.

Eröffnet wird der zweite Band mit einer gesamteuropäischen *tour d'horizon* zu „Museums-kulturen“ von GERHARD WOLF. Angesichts einer immer stärker ins Detail gehenden museumsgeschichtlichen Forschung spricht sich Wolf für Horizonterweiterungen und eine bewegliche, dialektische Sicht auf den Umbruch der europäischen Museumskultur in der Zeit um 1800 aus. Dieser Umbruch brachte zahlreiche Komplikationen mit sich, und bei jedem seiner Aspekte müssen andere Seiten bedacht, immer auch Verlustrechnungen aufgemacht und Aporien aufgezeigt werden. Die neuen museologischen Ordnungsschemata, die schon bald weit über die Geschichte der europäischen Malerei hinauswiesen,



Abb. 3
Modell der Stallburggalerie,
nach Storffer 1720–1733, Details.
(Rekonstruktion: Autorin, 2010)

blieben nicht nur instabil, sie erschienen in vielfachen, auch nationalen Brechungen. Bekanntlich wurden sie von Anfang an heftig kritisiert. Mit Quatremère de Quincy meldete sich ein Mitglied der alteuropäischen Gelehrtenwelt zu Wort und beschwor angesichts des Universalmuseums im Louvre als Gegenmodell die Stadt Rom, wo die Kunst eigentlich zu Hause sei und die ihr angemessene Atmosphäre atme. Der Gelehrte übersah zwar, dass sich die Stadt Rom längst schon selber in Richtung eines Museums verwandelte, erkannte jedoch genau, dass die „sichtbare Geschichte der Kunst“ (wie Mechel sie nannte) mit einem Verlust von Erinnerungsorten einherging. Zu den gegenwärtigen Aufgaben der Kunstgeschichte, wie Wolf sie sieht, gehört es, museale Objekte wieder als Erinnerungsorte zu begreifen, die gerade *nicht* in großen kunsthistorischen Narrativen aufgehen.

Auf das dialektische Panorama folgt ein historischer Rückblick auf das *ancien régime*. Bevor es im Lauf des 18. Jahrhunderts zu einer dauerhaften Institutionalisierung von Museen kam, zeichneten sich fürstliche Sammlungen durch eine gewisse Form von Unbeständigkeit aus. Wie ROBERT FELFE in seinem Beitrag zur Sammlungskultur des 17. Jahrhunderts ausführt, waren sie so eng an die Person des jeweiligen Fürsten gebunden, dass sie sich mit dessen Tod auflösen konnten. Zudem trug eine höfische Kultur des Verschenkens von Kunstobjekten dazu bei, dass diese Sammlungen auch zu Lebzeiten des Sammlers „instabile Ensembles“ waren. Im Umkreis der fürstlichen Sammlungen waren Agenten zu finden, die eigene Strategien der Professionalisierung entwickelten und sich als Kunstexperten zu etablieren vermochten. Felfe beschreibt diesen Typus am Beispiel von Charles Patin, der, nachdem er seine eigene Sammlung verloren und zur Flucht aus Frankreich gezwungen worden war, jahrelang durch Europa reiste, die bedeutendsten Kunstkammern und Museen besuchte, Kontakte knüpfte und sich als Kenner, Ratgeber und Vermittler einzuführen wusste – auch am Wiener Hof.

Gerhard Wolfs kritische *Horizontenerweiterungen* und Robert Felfes historischer *Rückblick* werden ergänzt durch den Versuch von DEBORA J. MEIJERS, einige Eigentümlichkeiten der Wiener Gemäldegalerie durch die Einführung von *Außenperspektiven* deutlich zu machen. Wurde die Galerie um 1780 allgemein als extrem progressiv angesehen, verlor sie diesen Status im Lauf der folgenden Jahrzehnte und machte im Vergleich zu den neuartig präsentierten Gemäldesammlungen in Berlin, Dresden, München und London bald

einen altertümlichen Eindruck. Die Unterbringung der Galerie in einem suburbanen Barockschloss wurde im 19. Jahrhundert zum Anachronismus. Auch der spät verwirklichte Bau des Hauses am Ring (eröffnet 1891) war, von auswärts betrachtet, keineswegs gewöhnlich. Denn während man anderswo in Europa dazu tendierte, durch neuerrichtete Museumsgebäude Unabhängigkeit von den alten Machtzentren zu demonstrieren – man denke an die Nationalmuseen in London oder Amsterdam, die sich als bürgerliche Institutionen herausgebildet hatten –, blieb in Wien der Gesichtspunkt dynastischer Repräsentation noch im ausgehenden 19. Jahrhundert erhalten.

Die übrigen neun Beiträge des zweiten Bandes gehen in vielfältiger Weise zwei Motiven nach, die für Mechels Museumskonzept zentral waren. Zunächst wird nach den historischen Voraussetzungen und Implikationen des Begriffs der *Schule* gefragt. In diesem Zusammenhang werden auch andere Ordnungsbegriffe und -instanzen in den Blick gerückt, die um 1800 auf den Plan traten, um die Museumskultur des 19. Jahrhunderts maßgeblich zu bestimmen.

Die unterschiedlichen Anregungen, die Mechel lange vor seiner Berufung nach Wien aufnahm und zu verarbeiten wusste, sind Thema des Beitrags von ELISABETH DÉCULTOT. Zwei Jahrzehnte bevor er zusammen mit Nicolas de Pigage den berühmten, mit Illustrationen versehenen Katalog der Düsseldorfer Galerie herausgab, verbrachte er seine Lehrjahre in Paris. In der Akademie und Werkstatt von J.G. Wille erlernte er nicht nur die Kunst des Stechens, er sammelte auch Erfahrungen im Kunsthandel und im Umgang mit Kunstliebhabern. Grundlegend für den von ihm entwickelten Schulbegriff und die systematische Anwendung des Stils als taxonomische Kategorie der Kunstgeschichte sollte schließlich die Lektüre von Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* sein.

Wo der Begriff der Schule beschworen wird, kann es nicht nur ums Vergnügen gehen. KRISTINE PATZ sieht das öffentliche Kunstmuseum insgesamt zwiespältig: Während es einerseits mit einer Demokratisierung der Bilder und des Publikums einher ging, bewirkte es andererseits deren Disziplinierung. Zum einen suggerieren die neuartigen Organisationsprinzipien und Strukturen der Sammlungen, dass für den Betrachter das schulische Ordnungssystem empirisch am Material verifizierbar sein sollte (wobei nummerierte und beschriftete Bilderrahmen als Scharniere zum begleitenden Katalogtext dienten), zum anderen muss aber auch festgestellt werden, dass das Ordnungssystem eine nicht verhandelbare Vorgabe war, die sich der Museumsbesucher als guter Staatsbürger zu eigen machen sollte. Wie Patz weiter zeigen kann, blieb im 19. Jahrhundert in ganz Europa, was die Sammlungen italienischer Malerei betrifft, das Schulmodell von Mechels Zeitgenossen Luigi Lanzi verbindlich. Indem der Begriff der Schule mit der Ausbildung von Nationen eine Allianz einging, konnte die Präsentation der jeweils eigenen Malerschule (z.B. in England und Frankreich) zumindest anfänglich dann zu einem Dilemma werden, wenn die Schule in der traditionellen Kunstliteratur nicht oder nur rudimentär vorkam.

Was die Galerie im Wiener Belvedere betrifft, so hatte Mechel in der Großgliederung des Gemäldebestandes drei Nationalschulen unterschieden: die italienische, niederländische und die deutsche. Der entwicklungsgeschichtliche Gesichtspunkt seiner Aufstellung trat insbesondere im Obergeschoß der Galerie hervor: Die Betrachtung der dort aufgestellten deutschen Schule sollte dem Besucher einen Einblick in die Entwicklungslinie der deutschen Kunst von ihren Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ermöglichen. Die topische Auffassung von Geburt und Wachstum biologischer Prägung, der auch die Vorstellung der unvermeidlich dritten Stufe, des Verfalls, inhärent war, wird bei Mechel überlagert vom Beleg der Kraft nationaler Repräsentation in der Gegenwart. SABINE GRABNER legt dar, dass dieser spezifische Schwerpunkt unter veränderten politischen Bedingungen auch bei den nachfolgenden Direktoren der Belvederegalerie, Friedrich Heinrich Füger, Josef Rebell und Johann Peter Krafft, die durchwegs Maler waren, erhalten blieb und sich im 19. Jahrhundert zu einem wichtigen Instrument der Förderung und Präsentation zeitgenössischer Kunst entwickelte.

Anders gelagerte Ordnungsaufgaben, die nicht nur die Aufstellung von Kunstwerken, sondern allererst ihre Inventarisierung betrafen, brachte die Einrichtung des großen Museums im Pariser Louvre mit sich. BÉNÉDICTE SAVOY beschäftigt sich mit den Schwierigkeiten, die sich im Hinblick auf die systematische Erfassung der seit der französischen Revolution in und außerhalb Frankreichs konfiszierten Kunstwerke ergaben. Wie war es möglich, diese völlig heterogenen Bestände nach einem durchgängigen Prinzip zu erfassen? Die administrative Logik des *Inventaire Napoléon* forderte Korrektheit und Objektivität, Vergleichbarkeit und Vollständigkeit – Kriterien, die allesamt über den Gesichtspunkt der „pittoresken Schönheit“ der Kunstgegenstände dominierten. Neu eingeführt wurden im Zuge dieser Kunstverwaltung auch Bestimmungsmerkmale wie die Herkunft (womit die Standorte vor der Nationalisierung der konfiszierten Werke gemeint waren) oder der Preis der Werke, also die Verzeichnung der Kunst als Kapital.

Ein zweites Motiv von Mechels Museumsreform, das zu historischen Sondierungen Anlass gibt, ist das bereits mehrfach zitierte Konzept einer „sichtbare[n] Geschichte der Kunst“. Geschichte ist in Europa zunächst vor allem geschriebene Geschichte und steht unter den Bedingungen des Mediums Buch. Die von Mechel proklamierte sichtbare Geschichte provoziert daher Fragen und Untersuchungen, die das Verhältnis nicht nur von Bild und Schrift, sondern auch von Museumsräumen und Buchräumen betreffen. Es zeigt sich, dass diese beiden Räume seit dem 18. Jahrhundert nicht aufgehört haben, miteinander zu kommunizieren. Dabei wurden Techniken der visuellen Evidenzerzeugung entwickelt, die auf Museumswänden und Buchseiten gleichermaßen wirksam werden konnten.

ASTRID BÄHR geht dem Phänomen nach, dass ab der Mitte des 18. Jahrhunderts Sammlungen zunehmend in Buchform repräsentiert wurden. In diesen reich illustrierten ‚Galeriewerken‘ lassen sich Bildanordnungen beobachten, die spätere Präsentationsformen wie die Hängung nach Schulen zum Teil vorwegzunehmen scheinen. Dass die Galeriewerke Galerien repräsentierten, bedeutete freilich nicht, dass sie die tatsächliche Ordnung duplizierten. Regelmäßig lässt sich beobachten, dass sich die betreffenden Galerien aus einer Vielzahl von Gründen in Wirklichkeit ganz anders darstellten, als man ausgehend von den Büchern vermutet hätte. Diese zielten weniger darauf ab, den aktuellen Zustand einer Galerie und der darin versammelten Gemälde festzuhalten, vielmehr ging es den Verfassern darum, anhand von Anordnungen, die sich nur im illustrierten Buch verwirklichen ließen, Idealbilder der jeweiligen Sammlungen zu entwerfen.

Galeriewerke und Sammlungskataloge trugen wesentlich zur Verbreitung neuartiger Präsentationsweisen bei. Die Bücher waren oft leichter erreichbar und in der Regel auch stabiler als die von ihnen dargestellten oder erschlossenen Sammlungen und Anordnungen.¹² Von Mechels Neuordnung der Wiener Gemäldegalerie blieb nur *ein* Element längere Zeit, ja bis heute erhalten: der Katalog (der jedoch ohne Illustrationen auskommt). Der Beitrag von THOMAS W. GAEHTGENS untersucht Eigenart und Entstehungsbedingungen eines anderen berühmten Katalogs, den der Basler Kunstexperte zusammen mit dem kurfürstlichen Hofarchitekten Nicolas de Pigage unter dem Titel *Galerie Électorale de Dusseldorf* publizierte (Basel 1778) und der wesentlich zur Berufung Mechels nach Wien beigetragen haben dürfte. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte es Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz unternommen, seine Sammlung neu zu ordnen. Laut Gaehtgens handelt es sich um einen ersten wichtigen Schritt in Richtung einer ‚fachmännischen‘ Einrichtung des Museums. Der für die Neuhängung verantwortliche Maler-Direktor Lambert Krahe versuchte, auf unterschiedliche Stile aufmerksam zu machen, indem er etwa verschiedene malerische Ausdrucksweisen der flämischen Schule einem vergleichenden Sehen anbot – womit die Präsentation im Dienst kunstkritischer Kriterien stand. Während es Krahe darum ging, die Gemälde in einem aufwändig illustrierten Katalog zu reproduzieren, brachten Mechel und Nicolas de Pigage ihren ganz anders konzipierten, viel schneller

realisierbaren Katalog heraus: Sie ließen nicht einzelne Bilder, sondern die ganzen *Wände* der Galerie reproduzieren. Dieser Katalog war zwar kein verlegerischer Erfolg (die Zeitgenossen reagierten skeptisch, weil die Abbildungen so klein waren), er darf aber als der erste in Buchform publizierte Sammlungskatalog gelten, der auf solche Weise illustriert ist, dass sich ein historisch verlässliches Zustandsbild einer Sammlung und ihrer Präsentation ergab. Es ist vor allem diese Dominanz der Ordnungsstruktur über das Einzelwerk, die historisch zu denken gibt, nicht zuletzt im Hinblick auf die Etablierung einer wissenschaftlichen Disziplin namens Kunstgeschichte.

Von den Anfängen dieser Disziplin und ihrem Umgang mit Bildern handelt der folgende Beitrag von GABRIELE BICKENDORF, die einen wissenschaftsgeschichtlichen Blick auf das Sehen in der Kunstgeschichte wirft. Sie stellt die Frage, in welcher Form die Geschichte der Kunst in Bildern gedacht und erdacht wurde. Im Zentrum von Bickendorfs Untersuchung steht das Spannungsverhältnis zwischen historiographischen Modellen und jenen Formen der Visualisierung, die in kunsthistorischen Schriften entwickelt wurden. Den Ausgangspunkt bildet mit *L'Etruria pittrice* (1791) von Marco Lastri ein kunsthistorisches Werk, das die Geschichte der toskanischen Malerei als Bildband vorstellte. Bei Lastri übernehmen die Reproduktionen – nicht etwa ein narrativer Text – die Funktion, einen historischen Verlauf sinnfällig erscheinen zu lassen. Hier wurde im Rekurs auf die Konstruktionsprinzipien der älteren Florentiner Kunstliteratur das methodisch gesteuerte Sehen in Form der „oculare ispezione“ (Malvasia) zur Grundlage einer „sichtbaren Geschichte der Kunst“.

Zu den wichtigsten Mitteln einer genuin visuellen Evidenzerzeugung, die in Galerien ihre Wirkung entfalteten, gehört zweifellos die Pendantshängung. Sie hat die europäische Museumskultur über Jahrhunderte bestimmt und lebt zum Teil heute noch fort. Für FELIX THÜRLEMANN handelt es sich um einen speziellen Fall dessen, was er das „Hyperimage“ nennt: die Kunst nämlich, Bilder so zusammenzustellen, dass sich Sinneffekte ergeben, die im Rahmen einer Theorie der Diagramme analysiert werden können. Die Pendantshängung hatte, wie Thürlemann ausführt, zwei Gesichter: Während die symmetrischen Flügel der „Überbilder“ die Ausbildung eines vergleichenden Sehens und damit, lange bevor dies Malraux diagnostizieren sollte, einer Intellektualisierung der Kunst beförderten, war mit der Mittelachse des Systems eine ikonische Komponente gegeben, der ein identifizierender Blick entsprach. Im 20. Jahrhundert wird dieses System sukzessive auseinander brechen, so dass entweder das identifizierende oder das vergleichende Sehen verabsolutiert wird. Thürlemann plädiert für eine Neubewertung der Pendantshängung, die sowohl ihrer bildtheoretischen Komplexität wie auch ihrem pädagogischen Wert gerecht würde.

Um die spezifischen Leistungen von Bildzusammenstellungen und eine Möglichkeit, sie theoretisch zu fassen, geht es auch im letzten Beitrag des Bandes. Wenn, wie man es in der Gegenwart häufig beobachten kann, die Hängung nach Schulen aufgegeben oder durchbrochen wird und Konfrontationen mit Werken zeitgenössischer Kunst oder überhaupt anachronistische Zusammenstellungen versucht werden, muss man Gelungenes von weniger Gelungenem unterscheiden und überlegen, auf welcher Grundlage solche Unterscheidungen getroffen werden können. WOLFGANG ULLRICH fragt daher nach Ansatzpunkten zu einer Theorie erhellender Gegenüberstellungen. Er schlägt vor, solche Vergleiche in Analogie zu geglückten Metaphern zu betrachten, bei denen es, folgt man Max Blacks Metaphertheorie, zu dynamischen Prozessen einer wechselseitigen Erhellung zwischen den beiden Komponenten des Vergleichs kommt. Ullrich überlegt aber auch, ob man nicht bald wieder, wie einst Paul Valéry, den Blick auf dekontextualisierte Werke bevorzugen wird. Es sei nämlich festzustellen, dass sich die in der jüngeren und jüngsten Vergangenheit veranstalteten *crossover*-Ausstellungen in den seltensten Fällen als erhellend erwiesen haben.

Die vorliegende Publikation wäre nicht zu realisieren gewesen ohne die Förderung durch ForMuse, ein Förderprogramm des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung. Im Rahmen dieses Programms haben die Projektmitarbeiterinnen Nora Fischer und Kristine Patz den Großteil ihrer jeweiligen Forschungsarbeiten zur Wiener Galerie und zu europäischen Museumskulturen um 1800 durchgeführt. Den Komplex der altdeutschen Malerei und ihrer neuen, von Mechel eingerichteten „Schule“ untersuchte Alice Hoppe-Harmoncourt, die mit dem Projekt assoziiert war. Die wissenschaftliche Projektarbeit wurde akzentuiert durch Studientage an internationalen Forschungseinrichtungen. Im Dezember 2010 bot sich die Gelegenheit, im Rahmen der Veranstaltung „Luigi Lanzi – interactions between art history and museology“ das komplexe Verhältnis von Museum und Kunstgeschichte am Beispiel der Figur Luigi Lanzis (1732–1810) am Kunsthistorischen Institut in Florenz/Max-Planck-Institut zu diskutieren. Zusammen mit Massimiliano Rossi und Direktor Gerhard Wolf, der unser Projekt als *spiritus movens* und tatkräftiger Kooperationspartner von Anfang an unterstützt hatte, konzipierten wir ein Programm, das die interessante Doppelrolle Lanzis – herausragender Kunstschriftsteller einerseits, Museumsmann andererseits – in den Blick rückte. Dabei sollten Lanzi und sein italienisches Ambiente nicht isoliert, sondern im Verhältnis zu zeitgleichen Entwicklungen an anderen Orten, speziell in Wien, betrachtet werden. Der Vergleich zwischen den Uffizien in Florenz und der kaiserlichen Galerie in Wien ist angesichts der engen Beziehungen zwischen dem Brüder- und Sammlerpaar Kaiser Joseph II. und Großherzog Pietro Leopoldo naheliegend. Als Ergebnis kann u.a. festgehalten werden, dass die allgemeine Akzeptanz einer topographisch-chronologischen Hängung im Sinne des Begriffs der Schule durch Lanzis *Storia pittorica dell'Italia* nicht weniger befördert wurde als durch Mechels Neuordnung der Galerie im Wiener Belvedere. Bedingt durch die eminente Bedeutung der italienischen Malerei auch in Sammlungen außerhalb Italiens hatte Lanzis Feingliederung der italienischen Schulen einen enormen Einfluss auf die Museumskultur des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus. Für ihre inspirierenden Beiträge zu dieser Veranstaltung danken wir Marzia Faietti, Donata Levi, Antonio Natali, Giovanna Perini, Ettore Spalletti und unserem Kooperationspartner Tristan Weddigen.

Am Frankfurter Studientag „Wege zum modernen Kunstmuseum (ca. 1770–1840): Wien, Kassel, Dresden, Frankfurt“, der im Mai 2011 in Kooperation mit Hans Aurenhammer am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität abgehalten wurde, konnten einige grundlegende Fragen unseres Projekts neu formuliert und in einem größeren Kreis diskutiert werden. Gewiss war die Neuaufstellung der Galerie im Wiener Belvedere nur ein Teilmoment einer allgemeineren Transformation, die im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert zu heute noch vertrauten Vorstellungen von Museum und Kunstgeschichte geführt hat. Der Vergleich der Wiener Situation mit zeitgleichen Entwicklungen in Kassel und Dresden sowie die etwas späteren, bürgerlichen Museumsgründungen (Frankfurt) ließ einige sozialhistorische Aspekte dieser Transformation deutlicher hervortreten und war aufschlussreich im Hinblick auf die neuartige Rolle des Museums als Bildungsinstitution. An der Tagung beteiligten sich mit reichhaltigen Beiträgen Regine Prange, Jochen Sander, Stephanie Heraeus, Tristan Weddigen, Michael Thimann, Corina Meyer und Martin Gaier. Auch ihnen gilt unser Dank.

Schließlich konnten Teilergebnisse des Forschungsprojektes im Rahmen eines internationalen Symposiums am Kunsthistorischen Museum in Wien vorgestellt und in einen breiteren Kontext gesetzt werden, das im November 2011 unter dem Titel „Eine sichtbare Geschichte der Kunst. Europäische Museumskultur um 1800“ stattfand. Neben den Vorträgen und Diskussionen verliehen Studierende der Universität Wien der Frage nach der sichtbaren Geschichte Nachdruck, indem sie ein Modell der Belvedere-Galerie nach dem Mechel'schen Katalog von 1783 und Schautafeln zu älteren Galerien in Düsseldorf, Dresden und der Wiener Stallburg anfertigten.

Mein Dank für das Zustandekommen dieser Publikation gilt der Generaldirektorin des Kunsthistorischen Museums, Sabine Haag, die das Projekt wohlwollend mit auf den Weg gebracht hat, ebenso ihrem Stellvertreter Franz Pichorner. Seinem historischen Interesse und Verständnis verdanken das Forschungsprojekt, das große Symposium in Wien sowie die Publikation tatkräftige und vielfältige Unterstützung, ohne die wir nicht zu den gewünschten Ergebnissen hätten gelangen können. Die Direktoren der Gemäldegalerie, zuerst Karl Schütz, dann Sylvia Ferino, haben es ermöglicht, dass das Projekt in den Räumlichkeiten des Kunsthistorischen Museums in physischer wie auch in sozialer Beziehung verankert werden konnte; ihnen sowie meinen Kolleginnen und Kollegen in der Gemäldegalerie sei dafür herzlich gedankt. Das Photoatelier, sein Leiter Stefan Zeisler und insbesondere Tom Ritter, Sanela Antic und Michael Eder bewerkstelligten die sorgfältigen Bildbearbeitungen. Ein besonderer Dank gilt Johanna Kopp für ihre höchst anspruchsvollen graphischen Lösungen sowie für ihre Geduld. Dem klugen und sorgfältigen Lektorat von Karin Zeleny ist es zu verdanken, dass alle Texte in der richtigen Version zur Drucklegung gelangten. Von langen Diskussionen mit Wolfram Pichler habe ich besonders profitiert. Am Zustandekommen wie an der Durchführung des Projekts waren außerdem aktiv beteiligt: Hans Aurenhammer, Stephanie Baumewerd, Nina Binder, Costanza Caraffa, Mario Döberl, Martina Fleischer, Daniela Hahn, Peter Kloser, Linda Müller, Michael Nagl, Zsuzsanna Pinter, Wolfgang Prohaska, Meinhard Rauchensteiner, Kim Richter, Johannes Röhl, Marga Sanchez, Brigitte Simma, Martina Taig, Tristan Weddigen und Gerhard Wolf – auch ihnen gilt unser herzlichster Dank!

Gemeinsam haben wir uns um die Erarbeitung eines Bildes des Kunstmuseums der Zeit um 1800 bemüht, das in mancher Beziehung ein Bild von Bildzusammenstellungen, ebenso aber auch eine Untersuchung jener Beziehungen geworden ist, die den Raum des Museums mit dem Raum des Buches verwoben haben. Herausgekommen ist ein zweibändiges Buch der Bildräume und Buchräume, das auch einen Fächer (*Abb. 1*) mit einschließt, auf dem ein Maler zu sehen ist, umgeben von Gemälden, die er aus der kaiserlichen Galerie ‚entwendet‘ hat. Die Dame, die in diesem Raum Platz genommen hat, hält ihrerseits ein Gemälde, aber auch einen Fächer in der Hand. Hier ist also nicht nur von einem Bild-im-Bild, sondern auch von einem Fächer-im-Fächer zu sprechen. Was es bedeuten mag, die Kunstgeschichte vom Standpunkt des Fächers zu erzählen, kann hier nicht mehr ergründet werden.¹³ Der Fächer jedenfalls, den die auf dem Fächer dargestellte Dame in ihrer Rechten hält, ist geschlossen – wenn ich die Fächersprache richtig deute, soll es heißen: „Wir bleiben Freunde“, vielleicht aber auch einfach: „Auf Wiedersehen“.

- 1 Francis Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven/London 2000, S. 1.
- 2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Frankfurt a.M. 1972, S. 14.
- 3 Christian von Mechel, *Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien, verfaßt von Christian von Mechel der Kaiserl. Königl. und anderer Akademien Mitglied nach der von ihm im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung*, Wien 1783, S. XVI.
- 4 Dora Heinz, *Ein Fächer von Ferdinand Astorffer*, in: *Weltkunst* 48, 10, 1978, S. 1152–1153.
- 5 Sabine Haag/Gudrun Swoboda (Hgg.), *Die Galerie Kaiser Karls VI. in Wien. Solimenas Widmungsbild und Storfers Inventar (1720–1733)*, Wien 2010.
- 6 Kristina Kratz-Kessemeier/Andrea Meyer/Bénédicte Savoy (Hgg.), *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750–1950*, Berlin 2010.
- 7 Vgl. den Beitrag von Kristine Patz in Band 2.
- 8 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: G.W.F. Hegel, *Werke in 20 Bänden*, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1970, S. 590.
- 9 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, in: G.W.F. Hegel, *Werke in 20 Bänden*, Bd. 15, Frankfurt a.M. 1970, S. 108f. Der Vortrag wurde von H.G. Hotho in die von ihm herausgegebene Ästhetikvorlesung Hegels eingearbeitet. Zum historischen Kontext siehe Christoph Martin Vogther, *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. 56.
- 10 Anonym (Theodor Frimmel?), *Wie man die Wiener Galerie verdorben hat*, Wien 1892, S. 4.
- 11 [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. Rittershausen etwa lobt die Neuordnung, kennt sie aber nur aus zweiter Hand (Johann Sebastian von Rittershausen, *Betrachtungen über die kaiserliche königliche Bildergalerie zu Wien*, Bregenz 1785).
- 12 Es handelt sich um einen speziellen Fall von „immutable mobiles“. Zu diesem Begriff und seinen wissenschaftshistorischen Implikationen siehe 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.
- 13 Jean-Claude Lebensztejn, *Zigzag*, Paris 1981.



Kunst nach Ordnung, Auswahl und System

TRANSFORMATIONEN DER KAISERLICHEN GEMÄLDEGALERIE
IN WIEN IM SPÄTEN 18. JAHRHUNDERT.

Abb. 1
Modell des ersten Stocks der
kaiserlichen Galerie im Oberen
Belvedere in Wien mit der
digitalen Rekonstruktion der
Gemäldehängung nach
Mechel 1783

VORBEMERKUNG*

1781 zeigten sich die Gemälde der kaiserlichen Galerie im Oberen Belvedere in einer im europäischen Vergleich völlig neuen, programmatischen Ordnung: nach ‚nationalen‘ Malerschulen und stilgeschichtlichen Entwicklungen, die die Werke in den Kontext einer Geschichte der Kunst einbanden. Das ‚Experiment‘ einer nach Malerschulen ausgerichteten Hängung der Gemälde fand große Aufmerksamkeit und wirkte in seiner kunsthistorischen Ausrichtung nicht nur in alle späteren Einrichtungen der kaiserlichen Galerie, sondern auch in etliche Neuordnungen europäischer Gemäldesammlungen ein, als dessen prominentestes Beispiel das *Musée Napoleon* im Louvre von 1803 angeführt werden kann.

Die offenbar zentrale Frage nach der Bedeutung erfordert, dass man über die Aufstellung der kaiserlichen Gemäldesammlung selbst, ihre theoretischen Grundlagen und das kulturgeschichtliche Feld, vor dessen Hintergrund sie entwickelt wurde, Klarheit gewinnt. Ziel dieses Textes ist es, die sammlungsgeschichtlichen Entwicklungen der kaiserlichen Galerie im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zu verfolgen, wobei der Fokus auf die Sammlungssystematiken und Aufstellungen (Hängungen) gelegt wird.

In der Kunstgeschichtsschreibung der letzten Zeit wurde immer wieder auf die Programmatik und internationale Ausstrahlung der kaiserlichen Galerie von 1781 hingewiesen.¹ Mit der Betonung ihres Ausnahmecharakters wurden jedoch die Voraussetzungen mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt, obwohl die jahrelange, ab den frühen 70er Jahren des 18. Jahrhunderts betriebene Neuordnung der Sammlung sowie die Tatsache, dass die kaiserliche Galerie schon 1777 ein allgemein zugänglicher Ort respektive eine öffentliche Institution gewesen war,² die Aufstellung von 1781 als *unvermittelte Zäsur* zu ‚Modernität‘ und ‚Wissenschaftlichkeit‘ in Frage stellen.

Die Fokussierung auf die Neuhängung von 1781 und die vergleichsweise geringe Aufmerksamkeit, die die Wiener Galerieaufstellungen der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts fanden (eine Ausnahme stellen die grundlegenden Studien von Debora J. Meijers und Karl Schütz dar,³ die die Geschichte der kaiserlichen Gemäldegalerie am Ende des 18. Jahrhundert umfassend aufbereitet haben), resultieren letztendlich aus der ungleichgewichtigen Quellenlage. Während der Katalog von 1783 grundlegenden Einblick in das Konzept und Organisationsprinzip der Hängung von 1781 gibt, sind die zuvor entwickelten Aufstellungen aus den vorwiegend administrativ gehaltenen Dokumenten (Inventare, Galerieakten zur verwaltungsmäßigen Durchführung der Aufstellung) im Detail nicht mehr zu rekonstruieren.

Zugleich ergibt sich aus den qualitativ und quantitativ unterschiedlich überlieferten Quellen eine methodische Konsequenz für die wissenschaftliche Beschäftigung mit der kaiserlichen Galerie: Lassen die Materialien zu den Hängungen der 1770er Jahre nur eine

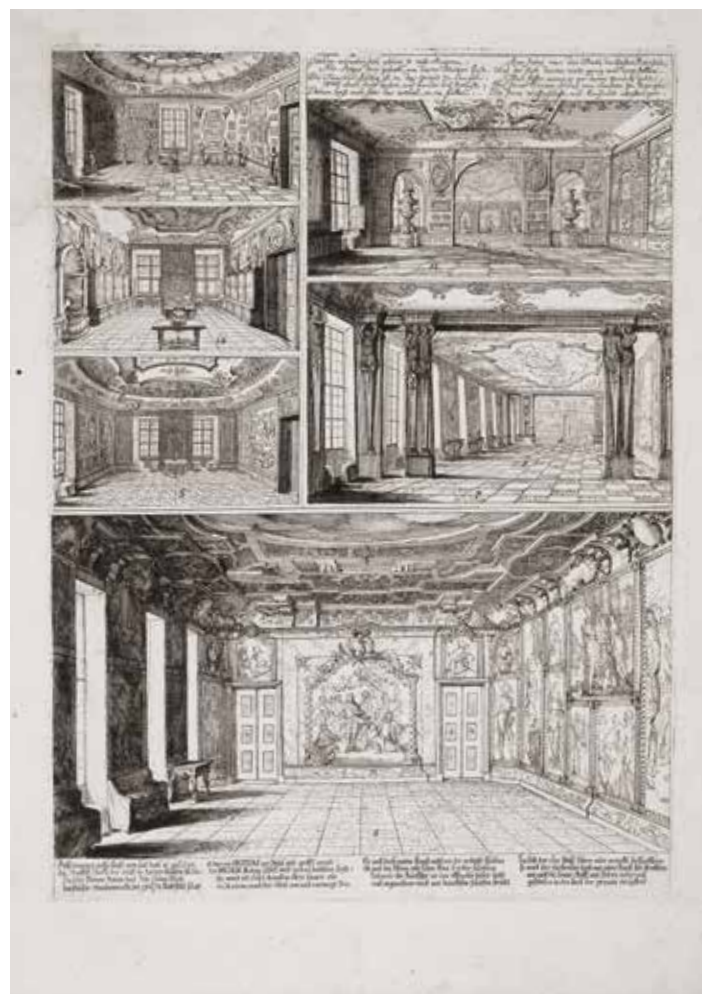


Abb. 2
 Grundriss der Galerieräume der Stallburg, in:
 Franz von Stampart, Anton von Prenner,
 Prodromus [...], Wien 1735, fol. 11.
 Wien, KHM, Bibliothek

Abb. 3
 Einblicke in die Galerieräume der Stallburg,
 in: Franz von Stampart, Anton von Prenner,
 Prodromus [...], Wien 1735, fol. 12.
 Wien, KHM, Bibliothek

entwicklungsgeschichtliche Darstellung zu und kann über die zugrundeliegenden Konzepte der jeweiligen Galerieaufstellung nur spekuliert werden, lassen sich die späteren Hängungen aufgrund der Kataloge auch problemgeschichtlich analysieren. Ab diesem Zeitpunkt, das heißt ab dem Katalog von 1783, wird in diesem Text daher von der Beschreibung der Vorgänge zur Analyse der Hängung gewechselt.

Mit der Hängung von 1781 wurde das theoretische Fundament, das die Kunstwissenschaft im 18. Jahrhundert lieferte, in eine faktische Aufstellung transformiert. Die Beschäftigung mit dieser Neuordnung stieß bisher allerdings immer auf die Schwierigkeit, die zugrunde liegenden Ideen aus dem Blick ihrer schriftlichen Rezeption interpretieren zu müssen. Im Rahmen des For-Muse-Forschungsprojekts wurden daher die historischen Galerieräume von 1781 virtuell rekonstruiert, und mit dieser Visualisierung der Hängung wurde eine anschauliche Grundlage zur schlüssigen Erfassung der neuartigen Konzeption geschaffen.⁴ (*Abb. 1*) Welche Kunsttheorien der Zeit tatsächlich ‚realisiert‘ wurden, dies – mit Hilfe der Rekonstruktion der Hängung – herauszufinden war ein Ziel dieses Beitrags. Vor dem Hintergrund der wichtigsten kunsttheoretischen Positionen der zweiten Jahrhunderthälfte bringt uns die Visualisierung der kaiserlichen Galerie von 1781 auch näher, wie „revolutionär“⁵ die Aufstellung der kaiserlichen Galerie von 1781 in ihrer Zeit überhaupt war.

AUSGANGSLAGE

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

Die kaiserliche Galerie im Spiegel der Kritik 1763

„Man putzt sie [die Gemälde] auf, und verderbt sie; man flickt, man vergrößert und verkleinert nach Belieben; sehr viele sind beschädiget; ebenso schlecht sind sie auch geordnet. Bey einem trefflichen Titian hängt oft eines, das ich nicht geschenkt haben möchte.“⁶ (Anonym 1763)

Zu diesem ernüchternden Befund gelangte ein anonymes Autor im Jahr 1763 angesichts der Gemälde der kaiserlichen Galerie. Zu diesem Zeitpunkt präsentierten sich die Werke am selben Ort, in der Stallburg, und in derselben Aufstellung wie in den 20er und 30er Jahren des 18. Jahrhunderts, als sich die Gemäldesammlung unter Kaiser Karl VI. zur eigentlich kaiserlichen Galerie formiert hatte.⁷

Den grandiosen Eindruck jedoch, den die Zeitgenossen Karls VI. von der Galerie mit den „prächtigen Arrangements und magnifiquen Zimmern“, die alle anderen „entweder übertrifft, oder solchen zum wenigsten gleich kommt,“⁸ hatten, hatte man bis 1763 verloren. Ein und dieselbe Galerieaufstellung wurde im Abstand von circa 40 Jahren völlig konträr wahrgenommen.

Einen guten Eindruck der Galerie Kaiser Karls VI. – und damit auch der kaiserlichen Galerie von 1763 – vermitteln drei große Galeriewerke, die von 1720 bis 1735 in dichter Abfolge herausgegeben wurden: Zuerst entstand 1720 der erste von drei Bänden eines gemalten Bilderinventars, das sogenannte *Storffer-Inventar*, worin Ferdinand Storffer auf je einem Blatt die Anordnung der Gemälde einer Wand in der Stallburg wiedergab.⁹ Der erste Band stellt die zuerst fertig gestellte Neueinrichtung der Korridore dar, Band zwei (1730) und drei (1733) sind den Galeriezimmern gewidmet. Dem ersten Band des *Storffer-Inventars* folgte 1728 der erste Teil des *Theatrum artis pictoriae* von Anton Joseph Prenner mit vier Ansichten der Galerieräume und 36 Radierungen nach den Gemälden. Die beabsichtigte Serie von 30 Bänden wurde nicht zu Ende geführt. Aufgrund des enormen finanziellen und technischen Aufwands, möglicherweise auch wegen nicht erfüllter Qualitätsansprüche des Hofes wurden nur weitere drei Bände mit jeweils 40 Gemälde-reproduktionen vollendet (1729, 1731 und 1733).¹⁰ Der *Prodromus* von 1735 schließlich – achtundzwanzig ganzseitige Radierungen mit zahlreichen, stark verkleinerten Bildchen ausgesuchter Gemälde – war eigentlich als Voranzeige und Ergänzung zu Prenners Publikation



Abb. 4

Franz von Stampart, Anton von Prenner,
Prodromus [...], Wien 1735, fol. 17.
Wien, KHM, Bibliothek



Abb. 5
Ferdinand Storffer, Neu Eingerichtetes
Inventarium der Kayl. Bilder Gallerie in der
Stallburg [...], Bd. 3, 1733, fol. 53, Gouache.
Wien, KHM, Gemäldegalerie

gedacht; er gibt auf jeweils einem Blatt die Gemälde in Miniatur wieder, die einen Band des *Theatrum artis pictoriae* bilden hätten sollen.¹¹ Zudem enthält er einen Grundriss der Galerie, Einblicke in die Zimmer und drei Abbildungen aus den Korridoren. (Abb. 2, 3, 4)

Die Zusammenschau der drei Galeriewerke vermittelt eine genaue Vorstellung der Galerie Kaiser Karls VI. und somit auch ihres Zustands im Jahr 1763: Die kaiserliche Gemäldesammlung befand sich in der Stallburg innerhalb des Hofburgkomplexes und war dort im zweiten Stock, über den Stallungen und der Rüstkammer untergebracht. Anhand des Grundrisses und der Einblicke im *Prodromus* lässt sich ablesen, dass die drei Trakte der Galerie als Parcours durch einen den Innenhof umlaufenden U-förmigen Galeriegang und daran angrenzende Raumfolgen großer Säle und kleinerer Kabinette angelegt waren. Das *Storffer-Inventar* wiederum führt in minuziösen Gouachen – Raum für Raum, Wand für Wand – die kaiserliche Galerie vor Augen und gibt detailliert Aufschluss über das übergreifende Dekorationsschema, das Wandarrangement und darüber, welche Werke in der Galerie zur Aufstellung kamen. (Abb. 5, 6) Die Abbildungsfolge der Wandabwicklungen verdeutlicht den sammlungsspezifischen Charakter der „Bilder Gallerie“, die – trotz einer nicht zu übersehenden Tendenz zur spezialisierten Gemäldegalerie – an der tradierten Struktur einer Kunstkammer festhielt, zumindest in den Gängen und Eckkabinetten auch



antike wie frühneuzeitliche Skulptur und Plastik, Medaillen und Münzen sowie Naturalia und Mirabilia aufzunehmen. Ebenso illustrieren die Gouachen anschaulich, dass die Aufstellung der Galerie wesentlich von dem unveränderlichen Dekorationssystem aus kostbaren gebeizten, gemalten, zum Teil vergoldeten Wandvertäfelungen von Claude Le Fort du Plessis bestimmt war, das um die zum Teil vom Hof- und Kammermaler Jacob van Schuppen neu angefertigten Deckengemälde ergänzt wurde.

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

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

Abb. 6

„Schwarzes Kabinett“, in: Ferdinand Storffer, *Neu Eingerichtetes Inventarium der Kayl. Bilder Gallerie in der Stallburg [...]*, Bd. 2, 1730, fol. 9, Gouache. Wien, KHM, Gemäldegalerie

in der Raumabfolge der Kabinette und Säle, in aufsteigender Chronologie, auf Kaiser Leopold I., Erzherzog Leopold Wilhelm, Kaiser Karl V. bis hin zu Kaiser Karl VI. am Ende des Parcours bezogen.¹² Mit Francesco Solimenas Dedikationsbild, *Gundacker Graf Althan überreicht Kaiser Karl VI. das Inventar der kaiserlichen Gemäldegalerie* von 1728 endet der Rundgang und war der Höhepunkt erreicht. In deutlicher Berufung auf seine Vorgänger stilisierte sich Karl VI. in der Inszenierung der Galerie mithin in einer lang angelegten Kontinuität habsburgischer Hegemonie und Sammeltätigkeit als *Novus Carolus V.*¹³ und in der Nachfolge des eigentlichen *Spiritus Rector* der Gemäldegalerie, Erzherzog Leopold Wilhelms, als Schirmherr des habsburgischen Kunstbesitzes.

Das komplexe Bildarrangement an den Wänden der kaiserlichen Galerie – auch dies verdeutlicht das *Storffer-Inventar* – war nach den traditionellen Prinzipien barocker Galerien, Symmetrie, Axialität und Zentralisierung aufgebaut. Nach dem sogenannten „Pendantsystem“ wurden die Gemälde entweder paarweise oder achsensymmetrisch um ein zentrales mittleres Bild angeordnet, bildeten Zweier- oder Dreiergruppen und wurden solcherart zu formal und inhaltlich korrespondierenden Einheiten zusammengefasst.¹⁴ Der Wert des einzelnen Werks im Gesamtarrangement war immer auch ein funktionaler: Die künstlerische Qualität vorausgesetzt, musste ein Gemälde das passende Format und die geeigneten kompositorischen Eigenschaften besitzen, um in die sich über die gesamte Wand erstreckende, dichte Hängung aufgenommen werden zu können. Innerhalb der symmetrischen, axial ausgerichteten Wandabwicklung war die gezielte Bildung von Gegenständen oder Pendants von großer Bedeutung. Im besten Fall konnte man dazu auf vorhandene Bildpaare oder -serien zurückgreifen, im schlechtesten passte man das Format eines Gemäldes an sein ‚Gegenstück‘ an – „man flickt, man vergrößert und verkleinert nach Belieben.“¹⁵

Die Kritik von 1763 ist vermutlich weniger auf die zahlreich vorgenommenen Formatveränderungen der Gemälde zurückzuführen – an diesem Usus wurde, wenn auch weniger rigoros, allgemein bis in das späte 18. Jahrhundert festgehalten –, sondern an der vermeintlichen Beliebigkeit, mit der dies bezogen auf die Ordnungsfrage erfolgte. Der Einwand verweist entschieden auf eine neue Sichtweise der kaiserlichen Galerie, die gegenüber den repräsentativen Sammlungspraktiken habsburgischer Tradition anderen Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit Kunst den Vorzug gab.

Mit der Umgangsweise, dem Erhaltungszustand und der Ordnung der Gemälde wurden vom anonymen Kritiker Aspekte angesprochen, die nicht mehr im Kontext höfisch zeremonieller Funktionen stehen, sondern im Zusammenhang kunstwissenschaftlicher Kriterien zu sehen sind: Ein Kunstwerk konservatorisch zu beurteilen und stilistisch zu bewerten, es in Folge an einen Künstler zuzuschreiben und/oder einer Kunstlandschaft einzuordnen, sind Kompetenzen, die sich mit einem zentralen Begriff in der Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts verbinden lassen: der „*Kennerschaft*“ oder „*Connoisseurship*“. Das theoretische Fundament dazu lieferten unter anderen die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur akademischen ‚Norm‘ erhobenen Schriften von Roger de Piles, der versuchte, mittels der Bewertung von vier festgelegten Stil kategorien („*composition*“, „*dessein*“, „*colorit*“, „*expression*“) der Qualitätsbestimmung eines Kunstwerks eine ‚objektive‘, wissenschaftliche Grundlage zu geben.¹⁶ De Piles verankerte die Stil kategorien im Modell der Malerschulen: Er unterschied sechs nationale Malerschulen (römische, venezianische, lombardische, deutsche, niederländische, französische Schule), die sich jeweils durch einen eigenen Geschmack („*goût*“) auszeichnen würden, der sich wiederum in der unterschiedlichen Ausprägung der Stil kategorien ausdrücken würde.¹⁷ Als das eigentlich methodische Instrument *kennerschaftlicher* Anschauung galt ihm der Vergleich zwischen den Kunstwerken, der in diesem Zusammenhang darauf ausgerichtet war, deren stilistische Qualitäten zu analysieren.

Die nach dem Pendantsystem entwickelten barocken Bilderwände bildeten den idealen Ausgangspunkt zum vergleichenden Sehen. Der Blick des Betrachters richtet sich zunächst auf das zentrale Bild der Wand und wird davon ausgehend auf das linke und rechte Gemälde geführt. Wenn solcherart zunächst die mittlere Gemäldegruppe und dann die angrenzenden Gruppen erfasst werden, wird nach und nach die ganze Bilderwand einem gesteuerten, vergleichenden Sehen unterworfen. Mit dem gelenkten Hin und Her der Blickführung, der „Lektüeranweisung“ (Thürlemann),¹⁸ werden nicht nur die Gemälde gezielt und methodisch in Beziehung gebracht und miteinander verglichen, sondern auch gewisse Sinnbezüge zwischen ihnen hergestellt und bestimmte Bilddiskurse veranschaulicht.

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

Nicht zuletzt machte für Wien auch die Gegenüberstellung mit anderen königlichen oder fürstlichen Sammlungen die Ordnungsfrage relevant. In der königlichen Galerie von Paris (Palais de Luxembourg),¹⁹ der Galerie Augusts III. in Dresden²⁰ und der kurfürstlichen Galerie in Düsseldorf²¹ hatten bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts kennerschaftliche Kriterien Eingang in die Hängung gefunden. Ab 1750 im Palais de Luxembourg, ab 1747 in Dresden und 1756 in Düsseldorf waren die Gemälde in kunstwissenschaftlicher Systematik an den Wänden arrangiert worden. Dass zur gleichen Zeit in der Aufstellung der kaiserlichen Galerie in Wien eine Vermittlung kennerschaftlichen Wissens gar nicht veranschlagt und die Hängung der Gemälde hauptsächlich eine auf das höfische Zeremoniell zugeschnittene Bestandsaufnahme war, wurde als nicht mehr zeitgemäß empfunden.

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

Entwurf zur Ordnung und Organisation der kaiserlichen Gemäldegalerie 1765

Auch das kürzlich aufgefundene, anonyme und mit 1765 datierbare *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie* ist in Zusammenhang mit der Unzufriedenheit mit dem Status quo der kaiserlichen Galerie zu betrachten.²² Im Zentrum des Interesses dieses in neun Punkten abgefassten Programms stand die Aufrichtung eines Inventars der immensen kaiserlichen Gemäldebestände, die aus über Jahrhunderte betriebenen Sammelinteressen der habsburgischen Familie resultierten.²³

Unter den Vorschlägen, die im Programm dargelegt werden, verweist schon der zweite von neun Punkten auf die grundlegende Intention: Es würden nur die „besten“ Gemälde dem Anspruch einer kaiserlichen Galerie genügen. In Folge der Inventarisierung, wodurch erstmals ein Überblick des habsburgischen Kunstbesitzes geschaffen werden sollte, wäre der gesamte Gemäldebestand in vier Qualitätsstufen – die besten, guten, mittelmäßigen und schlechten Bilder – einzuteilen. Nur die Spitzenwerke sollten in der kaiserlichen Galerie zur Aufstellung kommen, während jene der letzteren drei Kategorien auf die anderen habsburgischen Residenzen verteilt werden könnten.²⁴

Die Voraussetzung für eine Neuverteilung der Gemälde war eine gründliche Erfassung des Gemäldebestands, dem mit den Anweisungen zur sachkundigen Inventarisierung der Gemälde entsprochen wurde: Es sei notwendig, die an einen Ort gebrachten Gemälde zur

späteren Identifizierung zu nummerieren und mit den notwendigen Angaben zu Sujet (Historie, Fabel, Allegorie), mit den Maßen sowie – soweit gesichert – mit ihrem Künstlernamen zu verzeichnen.²⁵ Auch sollten die Gemälde als Zeichen ihrer Authentizität mit dem kaiserlichen Siegel versehen und die Richtigkeit des Inventars mit der Unterschrift des Kaisers autorisiert werden.

Darüber hinaus galt es jedoch, an die künstlerische Qualität der Gemälde strengere Maßstäbe zu legen und ihren Wert an der der Galerie zugrundeliegenden Ordnung zu bestimmen. Konsequenterweise musste das auch zur Aussonderung einzelner, dieser Anschauung nicht genügender Bilder führen. Dementsprechend wurde in Punkt vier des Programms dezidiert gefordert, dass ausgewiesene Experten („professori“) feststellen sollten, welche Gemälde in der kaiserlichen Galerie unverzichtbar und welche als entbehrlich anzusehen sind.²⁶

Auch die Forderung nach der Restaurierung schadhafter Bilder, die auf grundlegender Kenntnis der Manier nicht nur der besten, sondern auch der mittelmäßigen Künstler basieren müsste, war darauf ausgerichtet, der kaiserlichen Galerie weitere relevante Gemälde einfügen zu können.²⁷ Es galt, im riesigen Bestand all jene Gemälde ausfindig zu machen, die dem Anspruch der kaiserlichen Galerie genügen würden. Mit einer gründlichen Revision aller kaiserlichen Gemälde müsste es auch gelingen, das eine oder andere verloren geglaubte, aber qualitativ hochrangige Gemälde wieder aufzufinden.²⁸ Vor allem die künstlerische Qualitätssteigerung der ans Licht zu bringenden Sammlung²⁹ war ein Grund, dass das *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie* von 1765 über die Aufrichtung eines Inventars die Sichtung aller kaiserlichen Gemälde forderte.

Daneben versprach die Herstellung, Organisation und Nutzung eines Inventars einen zunehmend rationalen und wissenschaftlichen Umgang mit den Gemälden, der sowohl kunsttheoretisches Wissen als auch restauratorische Fähigkeiten erfordert. Die letzte Forderung nach einer Neustrukturierung der Administration, das heißt einer effizienteren personellen Zusammensetzung in der Organisation der Galerie, war genau auf diese Zielsetzung zugeschnitten. Es wären zur Verwaltung der Sammlung die Posten eines Direktors, eines Inspektors, eines Schreibers und zweier Galeriedieners zu besetzen, die dem Oberstkämmereramt zu unterstellen seien, wobei die Verantwortung für jedes einzelne – auch schlechtere – Gemälde beim Direktor läge. Mit der Bemerkung, dass es zwar viele gebe, die sich in die Restaurierung eines Gemälde einmischen würden, aber nur wenige, die die erforderlichen Kenntnisse hätten, verweist der Autor auf eine der zentralen Tätigkeiten des Galeriedirektors und die damit verbundenen Fähigkeiten: auf die Restaurierung der Gemälde, die auf grundlegendem kennerschaftlichen Wissen basieren müsse.³⁰

Wer dieses Konzept von 1765, das in italienischer Sprache abgefasst wurde, ausgearbeitet hat, ist ungewiss. Wahrscheinlich knüpft es an die Pläne Großherzog Pietro Leopoldos, des Bruders von Kaiser Joseph II., für die Uffizien an, der in den ersten Jahren seiner Herrschaft die Verwaltungsstrukturen in allen Institutionen des Großherzogtums Florenz straffer und effizienter zu gestalten versuchte. Ein Wissens- und Erfahrungsaustausch zwischen den einzelnen Mitgliedern der weit verzweigten habsburgischen Familie war üblich und löste in den kulturellen und wissenschaftlichen Einrichtungen der verschiedenen Herrschaftsgebiete oftmals Prozesse aus, die parallel verliefen. Für einen engen Zusammenhang des Programms von 1765 mit den Florentiner Initiativen spricht auch, dass sich die grundlegende Bestrebung, durch umfangreiche Bildrochaden die qualitativsten Gemälde in der Hauptgalerie zu vereinen, wie dies der zweite Punkt des in Wien hinterlegten Programms fordert, in einer Florentiner *Memoria* von 1768 wiederfindet. Darin heißt es, Pietro Leopoldo habe persönlich angeordnet, dass die besten dieser Gemälde in die Königliche Galerie gebracht und dort ausgestellt werden, während die zweitklassigen entfernt und in die Villen und Paläste gebracht werden sollen, wo sie die von dort entfernten ersetzen sollen.³¹

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

JOSEPH ROSA: NEUORDNUNG DER KAISERLICHEN GEMÄLDESAMMLUNG

1772 ging man endlich daran, die kaiserliche Galerie einer umfassenden Neuordnung zu unterziehen. Im Oktober desselben Jahres wurde dazu ein neuer Direktor bestellt. Die Wahl fiel „in ansehung seiner rühmlichsten eigenschaften, besonderer fähig- und geschicklichkeit auch ächter kenntniß und richtiger beurtheilung deren gemählden [...]“ auf den Dresdner Hofmaler und Professor der Akademie Joseph Rosa.³² Aus Wien stammend und an der Wiener Akademie ausgebildet, war Rosa 1747 als Mitarbeiter dem Bühnenbildner, Theateringenieur, Zeichner und Maler Giuseppe Galli-Bibiena nach Dresden gefolgt und nach dessen Abgang in Dresden geblieben.³³ Als kursächsischer Hofmaler tätig, gehörte er ab 1765, ein Jahr nach der Gründung der Dresdner Akademie, als Professor für Landschaftsmalerei dem Kollegium an. Als Künstler war Rosa durch den kaiserlichen Auftrag der Ausstattung von drei Räumen in Schloss Schönbrunn mit 17 Landschaftsbildern, die zwischen 1761 und 1769 entstanden, ausgewiesen, und seine didaktischen Fähigkeiten waren unbestritten. Laut dem Dresdner Akademiedirektor Christian Ludwig Hagedorn war er einer jener Professoren, die „zum ersten Rufe der Akademie beigetragen“ haben.³⁴ (Abb. 7)

Dass die Wahl mit Joseph Rosa auf einen ausübenden Künstler fiel, erscheint angesichts der verlangten Qualifikationen – fundierte Kenntnisse in Fragen der Zuschreibung, der konservatorischen Behandlung und ästhetischen Beurteilung von Gemälden – zunächst überraschend. In der Museumspraxis des 18. Jahrhunderts waren jedoch die Restaurierung der Gemälde sowie die Kennerschaft unmittelbar an maltechnisches *Know-how* geknüpft, die nur ein Künstler mitzubringen vermochte. Ebenso spielte in der tradierten Vorstellung vom ‚Künstlerdirektor‘ eine Rolle, dass dieser das äußerst diffizile Arrangement von Gemälden an der Wand selbst wie ein Kunstwerk zu gestalten wusste.³⁵ Und nicht zuletzt war für die Bestellung eines Akademieprofessors die allgemein enge Verbindung von Akademien zu Galerien von Bedeutung, die ebenso als Einrichtung zur Ausbildung von Künstlern, die dort die großen Meister studieren sollten, angesehen wurde. Die Studenten hatten sowohl in Wien als auch in Dresden Zugang zur Galerie, und die Professoren waren angehalten, sie nach Gemälden der Galerie kopieren zu lassen. Während Rosas Lehrtätig-



Abb. 7

Martin Knoller, *Der Maler und Galeriedirektor Joseph Rosa d. Ä.*, 1791, Leinwand, 83,5 x 64,5 cm. Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 4072

keit in Dresden wurden die Akademieprofessoren sogar verpflichtet, die Gemäldekopien der Studenten vor Ort, in der Galerie zu korrigieren.³⁶ Eine jahrelange Beschäftigung Rosas mit den Werken der Galerie im Stallgebäude am Jüdenhofe in Dresden und damit mit dem Gemäldebestand und der Ordnung einer der bedeutendsten und innovativsten Sammlungen des 18. Jahrhunderts kann somit vorausgesetzt werden.

Als Galeriedirektor wurde Joseph Rosa anfänglich von Anton von Maron unterstützt, der schon vor Rosas Amtsantritt mit der weitreichenden Vollmacht ausgestattet wurde, „die in der allhiesigen kaiserlich königlichen schatzcammer oder zu Presburg oder in andern kaiserlich königlichen schlößern und gebäuden vorfindige bilder und gemähldte nach gutdünken ansehen, untersuchen und ohne weitere anfrage in die kaiserlich königliche galerie transportieren laßen könne.“³⁷ Offenbar hatte Maron die Gemälde in Ambras gesichtet; seine Expertisen zu einigen Gemälden der Sammlung wurden im *Ambraser-Inventar* von 1773 vermerkt.³⁸ Nachweislich hatten Maron und Rosa die erste Auswahl der Gemälde für die Neuaufstellung aus den Beständen der Depots der kaiserlichen Galerie und der Schatzkammer gemeinsam getroffen.³⁹ Schon Anfang Dezember 1772 befand sich Maron jedoch wieder in Italien,⁴⁰ und alle späteren Sichtungen in den habsburgischen Residenzen wurden von Rosa allein durchgeführt.⁴¹

Die große Inventur von 1772/1773

Um das Vorhaben einer neuen Aufstellung der Galerie zu verwirklichen, war Joseph Rosa zunächst mit der Erschließung der Gemäldebestände für die kaiserliche Galerie und der Aufrichtung eines Inventars befasst. Eine Generalinventur verlangte ein Konzept, das den gesamten Bestand an Gemälden zu erfassen und zu identifizieren vermochte. Zur Bestandserfassung der Gemälde wurde ein Plan entwickelt, dessen Ergebnis der Oberstkämmerer Heinrich Fürst Auersperg in einem *Vortrag zum Inventar* der Kaiserin im Dezember 1772, knapp zwei Monate nach der Bestellung Rosas, vorlegen konnte.⁴² Ob die darin enthaltene Konzeption der Inventur unter Mitwirkung von Joseph Rosa erstellt worden war, geht aus dem Dokument nicht eindeutig hervor, wenngleich die zeitliche Koinzidenz von Rosas Bestellung zum Galeriedirektor sowie die Tatsache, dass er darin dezidiert angeführt wurde und ihm jedenfalls bei der Durchführung der Neuordnung der kaiserlichen Galerie eine wesentliche Rolle zukam, darauf schließen lassen.

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

Dieser Prämisse folgend, sei – so der *Vortrag zum Inventar* – zunächst die Aktennummer einzutragen, sodann die Nummer des Gemäldes, die mit der mit weißer Ölfarbe auf das Gemälde gesetzten Nummer übereinzustimmen habe, danach die Angabe des Künstlers und eine Beschreibung des Bildes, die das einzelne Werk genau bestimmen sollte. Dies sei notwendig, um jede falsche Zuordnung auszuschließen. Des Weiteren sei im Fall des Falles zu vermerken, wohin man das Werk transferiert hat und unter welcher Nummer es im dortigen Inventar erscheint respektive wem es geschenkt wurde oder ob es ausgemustert werden musste. Der Bericht an die Kaiserin besagt zudem, dass Joseph Rosa und Anton von Maron bereits Werke aus den Depots der Dachböden, den Galeriezimmern sowie der Schatzkammer für die Aufstellung in der kaiserlichen Galerie ausgesucht und in das „Gallerie-Haupt-Inventarium“ mit dem Vermerk „Lit.B.“, „Lit.Z.“ oder „Lit.S.“ eingetragen hatten, damit man aus dieser Chiffre gleich erkennen könne, wo dieses oder jenes Stück

Erster Gang
Zu A.

In dem Eintritt vor dem ersten Gang be-
sindet sich ein grosses Bild, worin ein alter Mann von 172, fünf
sinem Weib von 164 Jahren in Lebensgrösse gemalt von Euseb. Winter
gemalt

Nummern der Gänge Lagenmaler	Beschreibung der Gemälde	Namen der Kaler	Frans? ferimus Art H.	Ger. schat ket	Reichth der Guis. müfte ring
1	Portrait im Gemäss gemalt, oval	Schönfeld.			
2	Jung Lögge in Lebensgrösse	Handel.			
3					
4	ein Mannsbild	Hollwein.			
5	Compagnon	Hollwein.			
6	ein Bild mit der Latten	Hollwein.			
7	Mann mit Weib	Lucas Kra nach.			
8	ein Linnenstück	Ortade.			
9	Compagnon	Ortade.			
10	ein Mannsbild	Hollwein.			

Abb. 8

Joseph Rosa, Inventarium über die in der
Kaiserlich-Königlichen Gallerie vorhandenen
Bilder und Gemälde [...], 1772, fol. 1r.
Wien, KHM, Gemäldegalerie

zuvor gewesen sei. Auch sei es „[...] unumgänglich erforderlich, dass die Inventaria über alle in den Kaiserlich Königlichen Lust-Schlössern und Gebäuden, wie auch zu Prag, Innsbruck, Ofen, Presburg, vorhandene Bilder eingeschicket würden, damit diese Inventaria gleichförmig eingerichtet und ein Haupt-Inventarium, in welchem alle obige Inventaria, jedoch Separatim enthalten, bei der Gallerie, und in der Obrist Cammer Amts-Kanzley fortgeführt werden könne.“⁴³

Das „Gallerie-Haupt-Inventarium“ der kaiserlichen Galerie in Wien wurde 1772, schon vor dem Vortrag zum Inventar, von Joseph Rosa in Angriff genommen und 1773 zu Ende geführt.⁴⁴ (Abb. 8) Im ersten Teil, dem Inventarium über die in der Kaiserlich-Königlichen

Galerie vorhandenen Bilder und Gemälde, verzeichnete Rosa die in der Galerie der Stallburg aufgestellten 1162 Kunstwerke. Alle vorgenommenen Transfers, sowohl die Abgänge aus der Galerieaufstellung als auch die Eingänge aus den Depots der kaiserlichen Sammlung und der Wiener Schatzkammer sowie den Sammlungen der anderen habsburgischen Residenzen, wurden im Anschluss an den ersten Teil des Inventars notiert. Im zweiten Abschnitt des Inventars, *Verzeichniss deren auf den kaiser/königlichen Gallerie Zimmern vorgefundenenen Gemälde, Bücher und Handzeichnungen*, wurden 870 Posten vermerkt. Der dritte Teil, *Verzeichniss der auf den Gallerie-Böden vorgefundenen Gemälde*, erfasste die 1011 auf den Galerieböden gestapelten Gemälde und der vierte Abschnitt den *Ausschuss von denen auf den Gallerie-Böden vorgefundenen Gemälden*. Die einzelnen Rubriken – Inventarnummer, Angabe des Künstlers und Beschreibung des Gemäldes, Transferierungsort und dortige Inventarnummer bzw. wem es übergeben wurde – wurden wie im *Vortrag zum Inventar 1772* beschrieben angelegt.

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

Die schlüssige Rekonstruktion der Inventarisierung Rosas verdankt sich der Überlieferung des *Storffer-Inventars*. Die Einträge im ersten Teil des *Inventars von 1772* stimmen größtenteils mit der bebilderten Aufstellung der Galerie Karls VI. im *Storffer-Inventar* überein. Darauf verweist auch die Eintragung Rosas: „Alle Gemälde, welche in dem alten Inventario enthalten, ausser einigen Stücken, so zu Presburg sich befinden, sind richtig vorgefunden worden.“⁴⁵ Die Abfolge der Nummerierung der Gemälde im *Storffer-Inventar* ist jedoch eine andere als im *Inventar von 1772*: Storffer nummeriert die Gemälde pro Wandabschnitt von links nach rechts und von der untersten zur obersten Reihe durch, Rosa dagegen – ebenfalls pro Wandabschnitt – in Gehrichtung von oben nach unten. Diese Divergenzen in der Durchzählung sind den verschiedenartigen Verfahren der Bestandserfassung zuzurechnen: das eine Mal wird die abgebildete Galerie betrachtet, das andere Mal die faktische Galerie durchschritten.

Durch die Inventarisierung konnte der zur Disposition stehende Bestand überschaut werden. Obwohl Rosas Beschreibungen der Gemälde nicht allzu präzise ausgeführt wurden, Zuschreibungen oft nicht vorhanden sind und Maßangaben gänzlich fehlen – was in der Rezeption als „Tiefstand der Kenntnisse und des Bildungsniveaus“ charakterisiert wurde⁴⁶ –, konnte das *Inventar von 1772* seinen primären Zweck, den Fundus der über dreitausend Objekte für die Neuordnung der kaiserlichen Sammlung aufzubereiten, durchaus erfüllen, auch wenn heute viele „der auf den Gallerie-Böden vorgefundenen Gemälde“, die nicht im *Storffer-Inventar* abgebildet wurden, nicht mehr zu identifizieren sind. Mit dem *Inventar von 1772* wurde die Grundlage für eine Neuverteilung und Neuordnung der Gemälde geschaffen.

Zusammenziehungen und Auslagerungen von Gemälden 1772/1773

Joseph Rosa veranlasste 1772 in einem programmatischen Schritt, die letzten Residuen der Systematik einer Kunstammer, die sich hauptsächlich im sogenannten „Schwarzen Kabinett“ befunden hatten, zu entfernen: Die Mirabilia, die Naturalia, die Medaillen und Mün-



zen, die Stiche sowie die Bücher wurden in andere, entsprechende Sammlungen transferiert, weil „[...] der Gallerie-Director Rosa dieses Zimmer völlig mit Bildern bekleiden möchte.“⁴⁷ Die Skulpturen, die sich in den Galeriegängen befunden hatten, wurden zu Studienzwecken an die Akademie abgegeben, dafür nicht geeignete in das Belvedere gebracht.⁴⁸

Sämtliche Bildbewegungen sind am *Inventar von 1772* zu verfolgen: Im Anschluss an den ersten Teil des Inventars von 1772 führte Rosa jene Gemälde an, die er aus den sogenannten Galerieböden (43 Stück), den Galeriezimmern (26 Stück) und der Schatzkammer (16 Stück) sowie aus Ambras (16 Stück), Prag (7 Stück), Pressburg (7 Stück) und Laxenburg (19 Stück), und durch den Ankauf einiger Gemälde aus der Sammlung des sardinischen Gesandten in Wien, des Grafen Girolamo Luigi Malabaila di Canale (4 Stück)⁴⁹, für die Neuaufstellung der kaiserlichen Galerie ausgesucht hat. Diese Transferierungen aus den habsburgischen Residenzen gründeten in der als selbstverständlich betrachteten ständigen Verfügbarkeit und Entortbarkeit dieser Sammlungsbestände, die allesamt zum kaiserlichen Familienbesitz gezählt wurden.

Aus den „Galerie-Böden“ der kaiserlichen Sammlung in der Stallburg kamen hochkarätige Stücke wie die Gemälde von Guido Cagnacci *Hl. Hieronymus*, Mattia Preti *Ungläubiger Thomas*, Orazio Gentileschi *Ruhe auf der Flucht*, Raffael (heute Schule) *Kreuztragung*, Spagnuolo *Aeneas, die Sibylle und Charon*, Giorgione *Drei Philosophen* und Guido Reni *Büßende Magdalena* in die Galerie. (Abb. 9, 10) Dass sich diese herausragenden Werke zu Zeiten Karls VI. in den Depots befunden haben, wirkt auf den ersten Blick unverständlich, verweist aber auf die grundlegenden Zwänge in der Konstruktion barocker Hängungen nach dem Pendantsystem. Neben seiner künstlerischen Qualität musste ein Gemälde vor allem das passende Format und die geeigneten stilistischen und kompositorischen Eigenschaften besitzen, um in das dicht gehängte Wandarrangement aufgenommen zu werden. Demzufolge wurden Gemälde, bei denen man aufgrund ihrer künstlerischen Qualität eigentlich annehmen müsste, sie wären in jedem Fall in die Galerie aufgenommen worden, aufgrund mangelnder Eignung zum Pendantsystem auf den „Böden“ belassen. Dass Rosa versuchte, möglichst alle erstklassigen Bilder aus den Depots in die Galerie zu bringen,

Abb. 9

Giuseppe Maria Crespi, gen. Lo Spagnuolo, *Aeneas, die Sibylle und Charon*, um 1695/1697, Leinwand, 130 x 127 cm. Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 306

Abb. 10

Giorgio da Castelfranco, gen. Giorgione, *Die drei Philosophen*, 1508/1509, Leinwand, 125,5 x 146,2 cm. Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 111



Abb. 11
Raffaello Santi, gen. Raffael,
Madonna im Grünen, 1505/1506 datiert,
Pappelholz, 113 x 88,5 cm.
Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 175

Abb. 12
Pietro Vanucci, gen. Perugino, Taufe Christi,
um 1498/1500, Olivenholz, 30 x 23 cm.
Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 139

während umgekehrt schadhafte oder qualitativ schlechte Gemälde auf die „Böden“ gebracht wurden, verweist auf eine inhaltliche Verschiebung des Aufstellungskonzepts: Den künstlerischen Qualitäten des einzelnen Werks wurde zumindest die gleiche Bedeutung zugemessen wie seinem funktionellen Wert im Ensemble.

Joseph Rosa durchforstete auch die Sammlungen in Ambras, Prag und Pressburg nach geeigneten Gemälden und transferierte nach Wien, was er als Bereicherung für die kaiserliche Galerie ansah. Für das Ineinandergreifen der Zusammenführungen und Abgaben von Beständen *aus den beziehungsweise in die* habsburgischen Residenzen können die Bildertransferierungen zwischen Ambras und Wien als exemplarisch angesehen werden. Von den zahlreichen Gemälden, die 1773 in die kaiserliche Galerie gelangt sind, stellte die Lieferung aus Ambras wahrscheinlich den bedeutendsten Zugewinn für die Wiener Galerie dar, befanden sich doch unter den 19 Bildern italienischer Schulen Hauptwerke wie Raffaels *Madonna im Grünen*, Peruginos *Taufe Christi*, Jacopo da Empolis *Susanna im Bade* oder Michele Tosinis *Bildnis eines Jünglings mit Brief*.⁵⁰ (Abb. 11, 12, 13) Deren Wert war durch die im Gegenzug von Wien nach Ambras geführte Lieferung von Gemälden aus den Schubladen des schwarzen Kabinetts, Blumenstücken aus dem Zweiten Kabinett sowie Historiengemälden, Landschaften und Portraits aus den Depots der Galerie wahrscheinlich nicht aufzuwiegen, auch wenn der Mangel an Gemälden prominenter Autorenschaft offenbar durch größere Quantität der Lieferung abgegolten werden sollte.

Ähnliches lässt sich für Prag und Pressburg ausmachen: In Prag wurden die sieben „besten“ für Wien abgezogenen Gemälde, darunter Samuel van Hoogstratens *Alter Mann*



am Fenster (Abb. 14), ein Jan Breughel d.Ä., ein Holbein d.J. und ein Correggio, durch 22 Portraits sowie 14 Tierbilder aus Wien ersetzt.⁵¹ Herzog Albert von Sachsen-Teschen in Pressburg wurde für die sieben abgegebenen mit 20 Gemälden, hauptsächlich Landschaften, Tier- und Blumenbildern sowie Kopien aus den Schubladen des schwarzen Kabinetts, dem Blumenkabinetts, den Galeriezimmern und Böden kompensiert.⁵²

Die Aufstellung der Gemälde in der Stallburg, die Joseph Rosa im Anschluss an die Inventur und die Transferierung der Gemälde vornahm, wird nur aus diesen umfangreichen Auslagerungen und Zusammenziehungen von Bildern aus den verschiedenen kaiserlichen Sammlungen fassbar. Der Überblick aller Transfers lässt zumindest erkennen, dass es in der kaiserlichen Galerie in Wien nicht nur zu einer Zusammenziehung der „besten“, sondern auch zu einer Konzentration sakraler und profaner Historien Gemälde kam, während man die Galerien der anderen Residenzen mit Genrebildern, Stillleben und Portraits füllte. Diese Zielrichtung sollte eine klare Rangabfolge der habsburgischen Galerien bewirken, wobei die in der akademischen Kunsttheorie meistgeschätzten Historien Gemälde – entsprechend der Hierarchie der habsburgischen Sammlungen – in der kaiserlichen Galerie in Wien zur Aufstellung kommen sollten.

Zwischen den Quellen zu den Transfers findet sich ansonsten kein nennenswerter Beleg zur Konzeption der Neuaufstellung, die schon nach dreijähriger Durchführung mit dem Befehl, die Galerie zu verlegen und die Gemälde im Oberen Belvedere aufzustellen, wieder abgebrochen wurde, obwohl laut Rosa in der Stallburg bereits „sieben Zimmer“, also drei Viertel der Galerie, hergestellt waren.⁵³ Die eigentliche Hängung ist kaum zu re-

Abb. 13

Jacopo da Empoli, Susanna im Bade, 1600 datiert, Leinwand, 229 x 172 cm.
Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1518

Abb. 14

Samuel van Hoogstraten,
Alter Mann im Fenster, 1653 datiert,
Leinwand, 111 x 86,5 cm.
Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 378



Abb. 15
Peter Paul Rubens,
Wunder des hl. Ignatius von Loyola,
um 1617/1618, Leinwand, 535 x 395 cm.
Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 517

Abb. 16
Peter Paul Rubens, Himmelfahrt Mariae,
um 1611/1614, Leinwand, 458 x 297 cm.
Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 518

Abb. 17
Peter Paul Rubens,
Wunder des hl. Franz Xaver,
um 1617/1618, Leinwand, 535 x 395 cm.
Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 519

konstruieren, wenngleich es einen Hinweis gibt, dass Joseph Rosa bereits für die Stallburggalerie eine Hängung nach Malerschulen entwickelte. Nachträglich, 1787, verfasste der Oberstkämmerer Franz Xaver Fürst Rosenberg einen Gesamtüberblick über die bis dahin erfolgten Geschehnisse in der Galerie. Für das Jahr 1772 notierte er, dass „der vorhin am Chursächsischen Hof in Dienste angestellte Professor und Hofmaler Joseph Rosa mit dem Auftrag als Direktor ernannt [wurde], die vorhandenen Gemälde zu untersuchen, und sie gehörig nach den Schulen einzuteilen [...]“⁵⁴ Aber auch wenn der späteren Erinnerung zufolge schon die erste Hängung Rosas in der Stallburg mit der Absicht verfolgt worden war, die Gemälde nach Schulen einzuteilen, bleibt in Anbetracht der Tatsache, dass erst eine Konzentration auf Gemälde, die Sondierung der kaiserlichen Bestände nach hochwertigen Werken und zahlreiche Restaurierungen vorgenommen werden mussten, zu vermuten, dass ein Schulkonzept erst in der folgenden Aufstellung im Oberen Belvedere zur Verwirklichung kam.

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

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

Es ist nicht eindeutig dokumentiert, was für die plötzliche Entscheidung Maria Theresias für eine Übersiedlung der Gemäldesammlung aus der Stallburg in das Belvedere in den Jahren 1775 und 1776 ausschlaggebend war.⁵⁵ Eine der Ursachen lässt sich im laufend größer werdenden Bildbestand ausmachen, dessen Aufstellung in den beengten Raumverhältnissen der Stallburg nicht mehr zur Gänze durchführbar war. 1775/76 kamen ca. 30 Gemälde hauptsächlich aus dem Besitz des aufgehobenen Jesuitenordens in flämischen Kirchen und Konventen in die Galerie;⁵⁶ so konnten unter anderem das *Wunder des hl. Ignatius von Loyola*, das *Wunder des hl. Franz Xaver*, die *Himmelfahrt Mariens* und der *Ildefonso-Altar* von Rubens erworben werden.⁵⁷ (Abb. 15, 16, 17, 18)



Zugleich bot der Standortwechsel in das Belvedere neue Möglichkeiten: Mit der neu gewonnenen räumlichen Autonomie abseits des Hofburgkomplexes konnte die Öffnung der Galerie für ein allgemeines Publikum verwirklicht werden. Bald nach der Übersiedlung 1777 wurden die für Besucher geöffneten Tage – Montag, Mittwoch und Freitag – „auf allerhöchsten Befehl durch öffentliche Zeitungen bekant gemacht“.⁵⁸ Damit stellte die kaiserliche Galerie im Oberen Belvedere erstmals eine öffentliche Sammlung im ‚modernen‘ Sinn eines institutionellen Sammlungsbetriebes mit fixen Öffnungszeiten dar. Die allgemeine Öffnung der Galerie war mit einer Veränderung in der Präsentation der Sammlung verbunden, die nicht mehr allein höfischen Repräsentationszwecken genügen musste, sondern – im Sinne der Aufklärung – primär der Vermittlung von Kunst an breitere Publikumsschichten dienen sollte. Diesem Bedeutungswandel der Galerie als Bildungsort entsprach die Rücksichtnahme auf vermehrt kunstwissenschaftliche Kriterien in der Galerieaufstellung.

Seiner späteren Schilderung nach entwarf Joseph Rosa für die Galerie im Oberen Belvedere eine Ordnung nach Malerschulen: „Nachdeme ich mit diesen Gemälden zurück came“ (gemeint waren die Erwerbungen aus den Niederlanden) „wurde gleich die Veränderung des Orths vorgenommen, und zur zweiten Einrichtung geschritten, und mein Plan,

Abb. 18

Peter Paul Rubens, Ildefonso-Altar: Maria erscheint dem hl. Ildefonso (Mittelteil), Erzherzog Albrecht der VII. (linker Innenflügel) bzw. Infantin Isabella Clara Eugenia (rechter Innenflügel), beide mit ihren Schutzpatronen, um 1630/1632, Eichenholz, Mittelteil 352 x 236 cm; Flügel je 352 x 109 cm. Wien, KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 678

die Malereyen in ihre Schulen einzutheilen, wurde allergnädigst aufgenommen und abrobiret. Meine Einrichtung verschaffte mir die allerhöchste Zufriedenheit, und so verbliebe die k. k. Gallerie bis 1778.“⁵⁹ Auch für diese Galerieaufstellung ist kein Dokument überliefert, welches Aufschluss im Detail geben könnte.

Einige wenige zeitgenössische Reaktionen auf die erste Aufstellung im Oberen Belvedere sind überliefert: Jean-Etienne Liotard beschreibt die kaiserliche Galerie in einem Brief vom 9. November 1779 als in jedem Zimmer „superbe“ und nach Malerschulen geordnet.⁶⁰ Joseph von Kurzböck wird deutlicher und informiert seine Leser in der *Neuesten Beschreibung aller Merkwürdigkeiten Wiens* von 1779 über die Systematik im ersten und im zweiten Stock: Die Galerie „[...] bestehet gegenwärtig aus 22 grossen Zimmern, deren 14 im ersten, und 8 im zweyten Stocke sind. Die im ersten Stockwerk sondert ein grosser Saal ab, so daß also zu jeder Seite sieben grosse Zimmer zu stehen kommen. Man sieht hier Meisterstücke von den vornehmsten Künstlern Italiens, als einem Paolo Veronese, Titian, Tintoretto, Giorgione, Palma, Raphael, Cor[r]eggio, Leonardo Davinci, Car[r]ac[c]ci, Guido u.s.w. Im zweyten Stocke sind ebenfalls von den schönsten Gemälden zu finden, worunter viele von holländischen Meistern, als Wuermann, Berchem, De Hem, Reinbrandt, Vandervelden, Muscheron, und andere sind.“⁶¹ Demnach wäre die Galerie je nach Stockwerk in Gemälde der italienischen Malerschulen einerseits und jene der nördlichen Schulen andererseits eingeteilt gewesen.

Für eine solche Gegenüberstellung von cis- und transalpinen Malerschulen bot gerade die Geschichte der Wiener Gemäldesammlung einen adäquaten Anknüpfungspunkt, hatte sich doch nach der Mitte des 17. Jahrhunderts – durch den Ankauf einiger weniger großer Sammlungsbestände wie jener des Herzogs von Buckingham oder des Duke of Hamilton begünstigt⁶² – speziell in der Gemäldesammlung Erzherzog Leopold Wilhelms eine grundsätzliche Gliederung in nördliche und südliche Schulen gebildet. Die Schwerpunkte der Sammlung Leopold Wilhelms lagen in Folge seiner Erwerbungen in der venezianischen Malerei des 16. und in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, insbesondere in Gemälden von Rubens und Van Dyck, aber auch in den frühen Niederländern und ausgewählten Deutschen wie Dürer, Holbein und Cranach. Diese Disposition der Sammlung fand ihre anschauliche Umsetzung in Form des Verzeichnisses im vom Hofmaler Jan Anton van der Baren verfassten *Inventar von 1659*⁶³, das die Gemälde Leopold Wilhelms entweder der italienischen oder der deutschen und niederländischen Schule zuordnet (und im dritten Abschnitt die Handzeichnungen, im abschließenden Teil Antike und Skulptur und zuletzt noch die Mirabilia vermerkt). Parallel dazu entstand das von David Teniers herausgegebene Galeriewerk *Theatrum Pictorium* (1660)⁶⁴, das nur die herausragenden italienischen Stücke (Historiengemälde und Portraits) der Gemäldesammlung reproduziert.⁶⁵ (Abb. 19) In Relation zu den geographischen Schwerpunkten der Sammlung stand konsequenterweise auch die Aufstellung der Gemälde: Nach einer dem *Theatrum Pictorium* vorangestellten und vermutlich ebenfalls von van der Baren verfassten Beschreibung der Galerieräume wäre man nach den Galeriegängen mit Statuen und Gemälden, meist mit Landschaften, Naturstücken und Stilleben, nach anderen Sälen und Kabinetten mit seltenen und kostbarsten (Historien-)Gemälden und nach zwei Galerien mit Feder- und Kreidezeichnungen der berühmtesten italienischen und flämischen Meister in einen großen Saal gelangt, der ausschließlich die bedeutendsten Gemälde niederländischer Meister versammelte, unter anderen von Quinten Massys, Jan Gossaert gen. Mabuse, Frans Floris, Rubens und Anthonis van Dyck. Dieser Saal sei würdig – so der Autor – der „Palast der Minerva“ genannt zu werden. Im Anschluss an die Bibliothek mit Kunstliteratur, die Sammlung von Holzstichen und Kupferstichen mit einer großen Anzahl seltener Miniaturen, habe man zuletzt wieder einen großen Saal, den „merkwürdigsten“ aller Räume, betreten, in welchem sich nur Gemälde von italienischen Meistern befanden.⁶⁶



Zweifellos war Joseph Rosa mit dem Sammlungserbe Leopold Wilhelms sowohl durch das Inventar als auch das *Theatrum Pictorium* bestens vertraut, die ihm nicht nur als historische Quellen zur Identifizierung der Gemälde dienen, sondern auch Einblick in die Strukturierung der Sammlung Leopold Wilhelms geben konnten. Eine Fortsetzung dieser Sammlungstradition, die sowohl die Sammlungsschwerpunkte einzubinden wusste als auch Bezug auf den Sammlungsgründer nahm, wäre plausibel.

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

Es ist anzunehmen, dass Joseph Rosa sich am Ordnungssystem der Dresdner Galerie Mitte des 18. Jahrhunderts orientiert hat, mit dem er von Grund auf vertraut war und in dem eine konsequente Zweiteilung in italienische und nordeuropäische Malerschulen zur Verwirklichung kam.⁶⁷ Auch in Dresden hatten die Disposition der Sammlung und die

Abb. 19

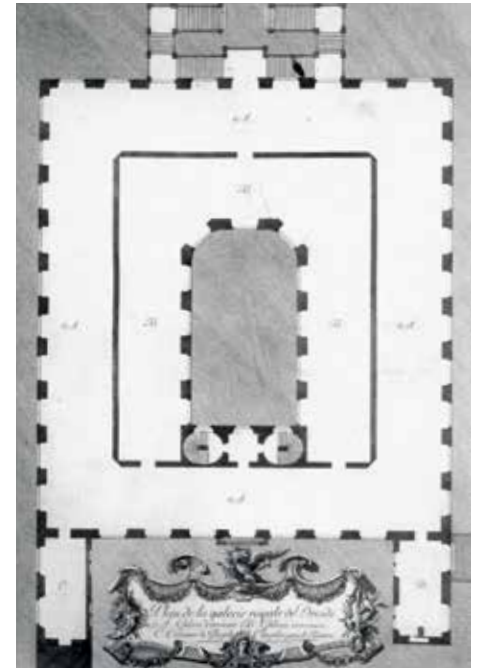
Kupferstich nach Tizian, Diana und Callisto,
in: David Teniers, *Theatrum pictorium*,
Brüssel 1660, Fol. 75, 76.
Wien, KHM, Bibliothek



Abb. 20
Karl Heinrich von Heineken, Recueil
d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de
la Galerie Royale de Dresde, Bd. II, Dresden
1757, Titelblatt, Detail

räumliche Organisation des Galeriegebäudes entscheidenden Einfluss auf die Systematik der Hängung. Rosa befand sich in einer galeriehistorisch außergewöhnlich prägenden Zeitspanne in Dresden, in der sich die Galerie Augusts III. hinsichtlich ihres Sammlungsbestandes und ihrer Architektur völlig veränderte. Allein zwischen 1741 und 1742 waren 715 Gemälde in die Dresdener Galerie gekommen und 1746, ein Jahr vor Rosas Ankunft in Dresden, wurde der Aufsehen erregende Ankauf der einhundert Meisterwerke aus der Galerie von Francesco III. d'Este in Modena getätigt. Mit der Aufnahme der Erwerbungen in die Aufstellung ursächlich verbunden war der vollständige Umbau des Stallgebäudes zur imposanten Gemädegalerie, die Neuordnung der Gemälde, mehrere Umhängungen der Bilder und schließlich die Herausgabe eines Galeriewerks mit 100 Meisterwerken der Sammlung.⁶⁸ (Abb. 20)

Erwerb, Umbau und Umgestaltung der Dresdner Galerie verliefen in einander interferierenden Prozessen nahezu gleichzeitig: Durch Entfernung der Zimmerunterteilungen und Einbau einer durchgehenden Hängewand wurden in der Dreiflügelanlage rund um einen Innenhof zwei langgezogene, U-förmige und ineinander geschachtelte Galeriegänge geschaffen: die sogenannte „Äußere“ und „Innere Galerie“. (Abb. 21) Die zu Grunde lie-



gende Raumaufteilung in eine Innere und eine Äußere Galerie legte eine Zweiteilung in der Anordnung der Gemälde nahe; hinsichtlich der topographischen Schwerpunkte entschied man sich in Dresden für die Präsentation nach südalpinen (italienischen) in der Inneren und cisalpinen (holländisch-flämischen und deutschen) Malerschulen in der Äußeren Galerie. Landschaften und Stillleben wurden größtenteils aus der Inneren Galerie entfernt, lediglich die hoch geschätzten (italienischen) Historienbilder und Portraits verblieben in der Inneren Galerie. Die Dresdner Galerie in den Hängungen von Pietro Maria Guarienti von 1747 und 1750 galt gemeinhin unter Zeitgenossen nicht nur als eine der schönsten, sondern auch als eine der am besten geordneten. Das fein ausdifferenzierte Beziehungsgeflecht der Gemälde an den Wänden, das kunstwissenschaftliche Fragestellungen wie den Nord-Süd-Paragone, die Schulbildung, Lehrer-Schüler-Verhältnisse, Authentizität und Echtheit etc. thematisierte, veranschaulichte das Wissen über die Malerei mit einer Virtuosität, die alle anderen Galerieaufstellungen der Zeit übertraf.⁶⁹ (Abb. 22)

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

Jedoch blieb die erste Aufstellung der kaiserlichen Galerie im Belvedere ein Fragment: Joseph Rosa durfte – nach der Einrichtung der Stallburg – auch diese nicht vollenden, weil ihm der Basler Kupferstecher, Graphikhändler und Verleger Christian Mechel vorgezogen wurde. Obwohl dem ersten Vernehmen nach Joseph Rosa die Aufgabe, die Galerie neu einzurichten, zur vollkommenen Zufriedenheit des Hofes gelöst zu haben scheint, ihm mittels Dekret mitgeteilt wurde, dass ihm Kaiserin Maria Theresia in Anbetracht „seiner bei der neuen prächtigen und kunstreichen einrichtung dero bildergallerie erprobten besonderen geschicklichkeit und ächten kântniß auch richtigen beurtheilung der mahlereien zu denen bishero genoßenen 1200 fl. besoldung noch eine zulage von 800 fl., mithin zusammen jährlich zweitausend gulden besoldung“ bewilligt habe,⁷⁰ ist doch aufgrund der

Abb. 21

Holzmodell der Bildergalerie im alten Stallgebäude in Dresden, Einblick in die Gemäldegalerie 1765

Abb. 22

Karl Heinrich von Heineken, Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde, Bd. I, Dresden 1753, Grundriss der kurfürstlichen Galerie zu Dresden

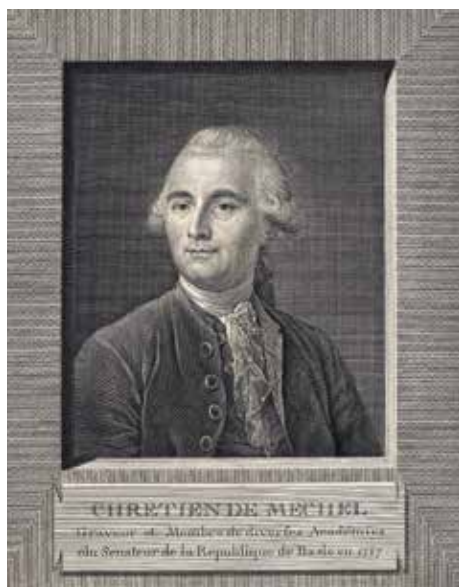


Abb. 23

Johan Jakob v. Mechel nach einem Gemälde von Anton Hickel, Christian von Mechel, Bildnis des Künstlers, 1785/87, Kupferstich

überraschenden Reaktion auf das erzielte Resultat, nämlich Mechel für eine Neuordnung der Galerie zu engagieren, zu vermuten, dass Rosa mit seiner Neuaufstellung im Belvedere manche Erwartungen des Hofes nicht erfüllt hatte. Dementsprechend bitter vermerkte Rosa nachträglich in das *Inventar von 1772*: „Dieses Inventarium kann hinfüro zu nichts dienen, da ich auf allerhöchste Befehle, durch S.^r Exz. des H. OberstCämmerers Grafen von Rosenberg, ein Hand Billet von 19 Jan.^r 1780 erhielt und in Henden habe, dem Mechel die Schlüssel der k: k: Bilder Galerie und dazu gehörigen Orthen auszuhändigen. Die Zeit wird die Wahrheit anzeigen was ich zum Voraus S.^r Mayesteth dem Kayser Joseph dem Zweiten wegen diesem allerhöchsten Befehle unverhalten sagte.“⁷¹

Rosas Leistung, die Überführung der Gemäldesammlung in das Belvedere, die Aufstellung ebendort und die allgemeine Öffnung der Galerie, wurde durch die folgende Neu-einrichtung von Christian Mechel völlig in den Hintergrund gedrängt, obwohl sich das kurze Zwischenspiel Mechels (von der Aushändigung der Schlüssel für das Belvedere im Jänner 1780⁷² bis zur Schlüsselabnahme im September 1781⁷³ waren es nicht einmal zwei Jahre) gegen Rosas jahrelange intensive Auseinandersetzung mit den Gemälden der Sammlung als eine nur eingeschobene Episode ausnimmt. Die Neuerungen, die Mechel in der Galerie vornahm, beziehen jedoch die unmittelbare Vorgeschichte seiner Intervention mit ein und waren keineswegs isolierte Ereignisse in der Galerieentwicklung. Joseph Rosa trug durch seine grundlegenden Arbeiten – die Sichtung, die Klassifizierung, die Restaurierung und Ordnung der gesamten Gemäldebestände der kaiserlichen Sammlungen sowie die grundsätzliche Disposition nach Malerschulen – entscheidend zum nachfolgenden außergewöhnlichen Innovationsschub in der Neugestaltung der Galerie bei.⁷⁴

CHRISTIAN MECHEL: INTERMEZZO

Weniger generell konträre Sammlungsideale dürften für die Bevorzugung Mechels eine Rolle gespielt haben, sondern seine von Rosa deutlich unterschiedene, anscheinend als ‚moderner‘ gewertete Karriere als Kunstkennner und als Geschäftsmann: Christian Mechel verbrachte seine Lehrjahre als Stecher in Augsburg, ging 1757 zur Fortsetzung seiner Ausbildung zum damals angesehensten deutschen Kupferstecher Johann Georg Wille nach Paris und etablierte danach einen äußerst erfolgreichen Kunsthandel in Basel.⁷⁵ (Abb. 23) Nicht zu unterschätzen ist seine Betätigung als Cicerone für zahlreiche Schweizerreisende, unter anderen für Nicolas Pigage, Leonhard Usteri, Johann Bernoulli, Johann Caspar Lavater und Johann Wolfgang von Goethe, denen er nicht nur die Stadt Basel, sondern auch sein Kupfersticharchiv und seine Gemäldesammlung vorführen konnte. Wesentliche kunstwissenschaftliche Impulse dürften ihm die 1766 bei Johann Joachim Winckelmann verbrachten Monate in Rom gebracht haben. Der durchschlagende Erfolg Mechels basierte größtenteils auf seinen europaweiten Verbindungen zu Künstlern, Verlegern, Kunstkennern und Sammlern. Mittels Korrespondenzen, Reisen und gedruckten Nachrichten wurden in diesem Netzwerk von Gelehrten in ständigem Austausch und Diskussion verschiedene kunstwissenschaftliche Modelle und Sammlungstraditionen rezipiert und diskutiert.

Für das Wiener Engagement zur Neuordnung der kaiserlichen Galerie besonders empfohlen hatte sich Mechel durch die Mitherausgabe der großen zweibändigen Galeriepublikation *La Galerie Électorale de Dusseldorff ou Catalogue raisonné et figuré des ses tableaux* (1770–1778).⁷⁶ Lavaters Schilderung, die auf einen ihm zugetragenen Bericht Mechels basierte, ist zu entnehmen, dass Mechel auch Kaiser Joseph II. bei dessen Aufenthalt in Basel auf der Rückreise von Paris nach Wien 1777 als Stadtführer diente und ihm bei dieser Gelegenheit das fast fertige Düsseldorf Galeriewerk präsentieren konnte – woran dieser

prompt Interesse bekundete.⁷⁷ Die von Mechel auf den folgenden ReiseStationen des Kaisers geschickt weiter forcierte Bekanntschaft brachte ihm 1778 zunächst eine Einladung Josephs II. nach Wien ein, was schlussendlich im Auftrag zur Neugestaltung der kaiserlichen Galerie in Wien münden sollte.

In Wien ging es auf die Bemühungen von Fürst Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg zurück, Christian Mechel ins Spiel zu bringen.⁷⁸ (Abb. 24) Fast alle staatspolitischen Initiativen im Bereich der bildenden Künste im Wien der 1770er und 1780er Jahre können mit dem Staatskanzler und Protektor der k.k. vereinigten Akademie der bildenden Künste in Verbindung gebracht werden. Ein Memorandum vom 25. Mai 1770, das Kaunitz in Beantwortung des Konzepts von Abbé Johann Marcy, Direktor des k.k. physikalischen Kabinetts, zur Gründung der Akademie der bildenden Künste an Kaiserin Maria Theresia schickte, kann als Quintessenz seiner Auffassung von Kunst und von den Beziehungen von Kunst und Staat gelesen werden: Es hätten „die großen Meister Poussin, LeBrun, Girardon, Mansard und viele andere [...] der Nation durch ihre Verbesserung des Geschmacks in den Kunsterzeugnissen, und die Bildung guter Schüler einen dauerhafteren Vorteil als Condé, Turenne, Luxenbourg, Vauban, Villars und andere Feldherren, gebracht: durch diese wäre Frankreich ungeachtet seiner ansehnlich erweiterten Grenzen, unter der unerschwinglichen Schuldenlast gänzlich verarmet, und in Verfall gerathen, wenn ihm nicht jene auf der anderen Seite wieder aufgeholfen hätten.“⁷⁹ Diese Zeilen spiegeln das politische und kulturelle Klima im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wider, dessen Diskurs wesentlich von ökonomischem Denken geprägt war.⁸⁰ Voltaire, zu dessen begeisterten Lesern Kaunitz zählte,⁸¹ brachte den *common sense* auf den Punkt, als er bemerkte, man habe sich, übersättigt von Versen, Tragödien und Komödien, nunmehr ganz der Wirtschaft zugewandt. Auf Voltaire kann auch der Gedankengang von Kaunitz, die Bildung des guten Geschmacks sei ein ökonomisches und damit ein nationales Interesse, zurückgeführt werden.⁸² Für die Verbesserung der Kunstproduktion im Interesse der Staatsfinanzen rät Kaunitz zu einer fundierten Ausbildung an der Akademie, die sowohl auf theoretischen Kenntnissen wie auf praktischer Anschauung der Gemälde in der Galerie gründen musste, denn „selten hat das Genie aus eigenen Kräften genug Stärke, sich in den schönen Künsten bis zur Erfindung, und eigener Componirung zu schwingen, weil sich ohne ein kunstmässiges Studium, d.i. ohne eine überlegte philosophische Kenntniß der schönen Natur, Betrachtung der Antiken und besten Kunstwerke, Unterricht in der Mythologie, und Fabelkunde, und vornehmlich ohne gute Anleitung nicht zu helfen weis.“⁸³ Die öffentlich gemachte Galerie, als *École Publique* verstanden, sollte – den Künstlern wie allen anderen – der Fortbildung dienen, den Geschmack bilden und den Patriotismus fördern. Damit verbunden war der Anspruch, der an eine öffentliche Sammlung gestellt wurde: Eine Einrichtung, die nicht nur den Reichtum des Herrscherhauses, sondern auch eine bildende, das heißt kunstverständige Ordnung veranschaulicht.⁸⁴ Solcherart ‚ökonomisiert‘ und ‚intellektualisiert‘ stand die Ordnungsfrage der Galerie nunmehr im Zentrum des Interesses. Somit verwundert es nicht, wenn Christian Mechel als profunder Kunstkenner mit florierendem Kunsthandel im Hintergrund die Unterstützung, sogar die Freundschaft des Staatskanzlers fand.⁸⁵ Die Agenden zur Galerie erhielt Kaunitz von Maria Theresia, als Joseph II. zwischen 11. April und Juni 1778 bei der Armee weilte.⁸⁶ Den neu gewonnenen Spielraum nutzend, machte er sich daran, die Neuaufstellung der Galerie mit Hilfe Mechels voranzutreiben.

Christian Mechel hatte zunächst, im Sommer und Herbst 1778, einen – nicht erhaltenen – sogenannten *Catalogue manuel e raisonné*, einen beschreibenden Handkatalog der kaiserlichen Galerie, verfasst.⁸⁷ Ob er diesen Katalog aus eigenem Antrieb oder in Auftrag entwarf, ist nicht bekannt. Als Kaunitz Mechel im November 1778 eine Audienz bei Joseph II. vermittelte, konnte dieser dem Kaiser jedenfalls den ausgearbeiteten *Catalogue manuel e raisonné* vorlegen.⁸⁸ Mechel hatte darin – nach Hilchenbach – lediglich die von



Abb. 24

Jean-Etienne Liotard, Comte Kaunitz, 1762, Pastell, 58,4 x 47 cm. Privatsammlung

Rosa aus der Stallburg in das Belvedere gebrachten Gemälde verzeichnet und beschrieben, jedoch entstand im Zuge dieser Arbeit wohl „der Plan zu weiteren Vermehrungen und mancherley Abänderungen in ihrer damaligen Einrichtung, welcher zum Theil eine Folge dieser Vergrößerungen war, theils auch dem Ganzen einen vortheilhaften und lehrreichen Anblick verschaffen konnte.“⁸⁹ Zu diesem Zeitpunkt, Ende 1778, stand noch nicht fest, dass Mechel neben der Genehmigung zur Abfassung eines Katalogs den Auftrag zur Neugestaltung der Gemäldegalerie erhalten würde, obwohl man – zumindest dem Vernehmen Mechels nach – bei besagter Audienz bereits von der Verschönerung des Belvedere und einer neuen, von Direktor Rosa unabhängigen Hängung sprach.⁹⁰

Bis zum April 1779 setzte Mechel die bereits von Maron und Rosa begonnene Bestandsaufnahme fort; er besichtigte die Kunstsammlungen in den kaiserlichen Schlössern in Österreich, Böhmen und Mähren. Eigentliche Intention dieser erweiterten Inventur war es – wie bei Rosa und Maron zuvor –, die besten Gemälde des „Malereyen-Vorraths“⁹¹ aus den Schlössern in die Wiener Galerie zu bringen. Während Mechels Basel-Aufenthalt von Ende Mai bis Mitte Oktober 1779 verzeichnete ein Schreiber auch die Gemälde auf den Böden der Galerie.⁹²

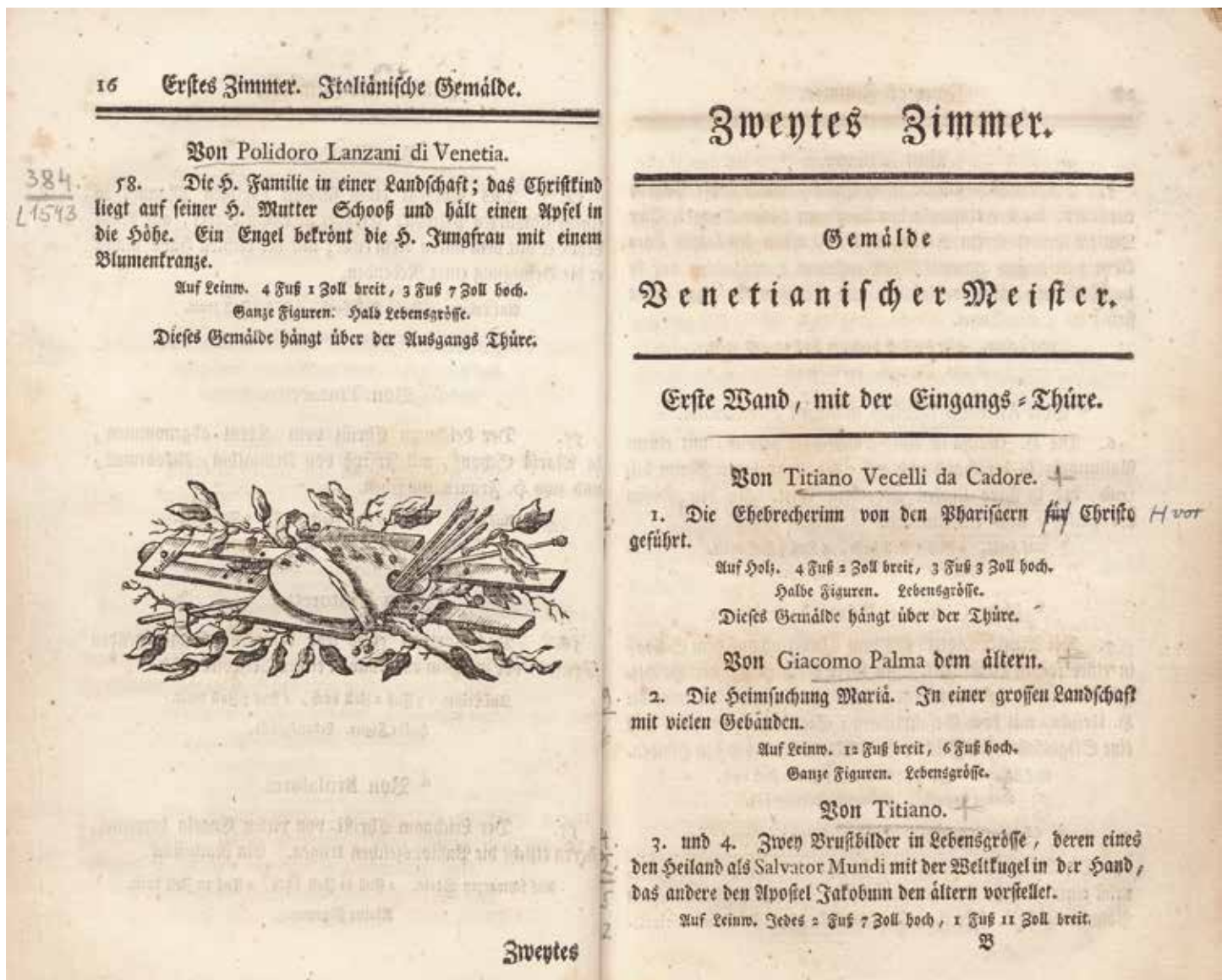
Seit Jänner 1780 war Mechel mit der Aufstellung der Galerie im Belvedere beschäftigt, gleichzeitig verfolgte er auch das Katalogprojekt. Der Verfasser eines 1780 in den *Miscellaneen artistischen Inhalts* erschienenen Artikels wusste zu berichten: „Die Bilder selbst sind meistens wohl erhalten, oder doch ziemlich gut gereinigt und ausgebessert. Von ihrem inneren Wert wird uns ein doppelter Katalog belehren, ein blos verzeichnender, und ein rätsonnirender, in teutscher, französischer und italiänischer Sprache. Man erwartet ihn sehnsuchtsvoll: aber er wird wohl so bald nicht erscheinen.“⁹³

Damit sollte der Rezensent Recht behalten. Denn obwohl Mechel bereits im Oktober 1780 von dem erfolgreichen Abschluss seiner Arbeiten berichten konnte, „welches den Beyfall + die ganze Zufriedenheit des Hofes + der Liebhaber erhalten hat“,⁹⁴ verzögerte sich der Abschluss der Arbeiten. Zum einen konnte Mechel kein ausreichendes Übernahmeverzeichnis, also kein Gesamtinventar der Bestände vorlegen,⁹⁵ zum anderen kamen neue und bedeutende Zuwächse an Gemälden in die Sammlung: aus dem Nachlass Karls von Lothringen in den Niederlanden und – in Folge der Übersiedelung Herzog Alberts von Sachsen-Teschen von Pressburg nach den Niederlanden – aus Pressburg.⁹⁶ Am 14. August 1781 besah sich „Mutter Theresia mit ihren erhabenen Kindern alles“⁹⁷ und am 14. September 1781 stellte Joseph II. endlich formell die Fertigstellung der Einrichtung der Galerie im Belvedere fest. Mechel wurde reichlich belohnt; man erwartete nun den Katalog.⁹⁸

Vom Katalog 1783 zur (virtuellen) Aufstellung der kaiserlichen Galerie

„[...] wo alle Wände mit Schätzen von Kunst nach Ordnung, Auswahl und System bedeckt sind.“⁹⁹ (Christian Mechel 1781)

Der 1783 vorliegende deutschsprachige Katalog und die französische Fassung von 1784 bildeten den konsequenten publizistischen Abschluss zur Neuaufstellung der kaiserlichen Galerie im Belvedere.¹⁰⁰ (Abb. 25) Im Überblick beginnt die deutsche wie die französische Edition, das *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlich Bilder Gallerie in Wien* wie der *Catalogue des Tableaux de la Galerie Impériale et Royale de Vienne*, mit einem Vorwort, dem der eigentliche Katalogteil mit Einträgen zu den Gemälden und ein alphabetisches Künstlerregister mit Geburtsort, Lebensdaten und Faksimiles einiger Künstlermonogramme folgen. Ergänzt wurden die beiden Fassungen um Grund- und Aufrisse des Oberen und Unteren Belvedere.

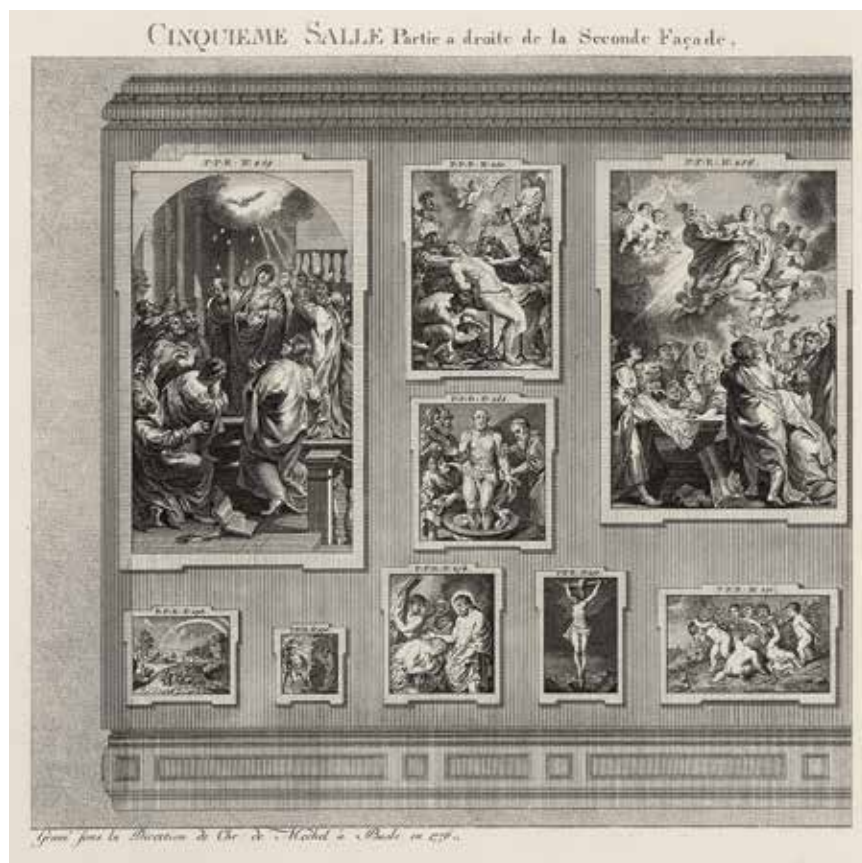


Anhand des Katalogs von 1783, der das unmittelbarste Dokument zur Galerieordnung Mechels darstellt, war es im Rahmen des For-Muse-Forschungsprojekts möglich, die historischen Galerieräume virtuell zu rekonstruieren, um die Hängung anschaulich zu machen und sie hinsichtlich ihrer Besonderheiten untersuchen zu können.¹⁰¹

Jedes der 22 Zimmer ist – Flügel für Flügel in je zwei Stockwerken – im Katalog mit einer durchlaufenden Nummer versehen; ebenso sind die Gemälde Wand für Wand in laufend nummerierten Einträgen verzeichnet, wobei – zumindest zum Erscheinungsdatum des Katalogs 1783 – die Raum- und Gemäldeummern sowie die Zuschreibungen im Katalog mit den Raumbeschriftungen und Schildchen am Rahmen der Gemälde in der Galerie korrespondierten. Mechel verweist selbst im Katalog darauf: „Von jeder Hauptabtheilung sind die Zimmer besonders numerirt worden, nämlich unten auf jeder Seite von I bis VII und oben von I bis IV. Eben so fängt auch die Numerierung der Gemälde mit jedem Zimmer aufs neue an, nämlich N°. I. bey der Eingangs- und die letzte Numero bey der

Abb. 25

Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...], Wien 1783



Ausgangsthüre. Dieses, sowohl als der Name des Künstlers finden sich auf einem, vergoldeten Schilde an dem oberen Theil der Zierrahme jedes Gemäldes angeschrieben, und dieses alles stimmt mit dem gegenwärtigen Verzeichniße überein, wodurch für jede Art Liebhaber Bequemlichkeit und Erleichterung ist erzielet worden.“¹⁰² Die Texte der Katalogeinträge sind knapp gehalten; sie dienten hauptsächlich der Identifizierung und Unterscheidung der einzelnen Gemälde. Neben Nummer, Künstlernamen und einer Kurzbeschreibung des Sujets sind bei jedem Bild Material, Maße, Figurengröße und Größenverhältnisse der Figuren zur Wirklichkeit angegeben.

Somit erschlossen die Nummerierung der einzelnen Zimmer und der Gemälde die grundsätzliche Ordnung der Aufstellung. 1782 bemerkte ein Besucher dazu: „An der Thür eines jeden Zimmers steht auf einem goldenen Schilde der Name der Schule, wozu die Gemälde gehören, die es enthält: oben an dem Namen eines jeden Gemäldes ist gleichfalls ein Schild mit der Nummer und dem Namen des Meisters. Man ist also, wenn man darinne herumgeht, in einem Lande, wo alle Wege mit Postsäulen bezeichnet sind: man verirrt sich niemals, sondern ist allenthalben wie zu Hause, weil man allenthalben Wegweise findet: man geht aus einem Lande, aus einem Jahrhundert ins andere, und darf nur die Thür oder das Schild am Gemälde ansehen, um zu erfahren, wo man ist.“¹⁰³

Da die Gemälde im Katalog zwar vollständig Wand für Wand, jedoch ohne konkrete Positionsangaben verzeichnet sind, mussten für die virtuelle Rekonstruktion die Kriterien, nach denen Mechel das Wandarrangement gebildet hatte, aus anderen bildlich überlieferten Galerieaufstellungen derselben Zeit hergeleitet werden. 1778, nur wenige Jahre bevor Christian Mechel mit der Neuaufrichtung der kaiserlichen Galerie betraut wurde, hat er das



Abb. 26

„Cinquieme Salle Partie a droite de la Seconde Façade“, in: La Galerie Electorale de Dusseldorf ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux, 2 Bde., Basel 1778, Bd. 2, Pl. XIX

Abb. 27

„Cinquieme Salle Milieu de la Seconde Façade“, in: La Galerie Electorale de Dusseldorf ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux, 2 Bde., Basel 1778, Bd. 2, Pl. XX

Abb. 28

„Cinquieme Salle Partie a gauche de la Seconde Façade“, in: La Galerie Electorale de Dusseldorf ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux, 2 Bde., Basel 1778, Bd. 2, Pl. XXI

Galeriewerk *La Galerie Électorale de Dusseldorf ou Catalogue raisonné et figuré des ses tableaux* herausgegeben, in dem die vom Galeriedirektor Lambert Krahe 1763 konzipierte Gemäldehängung reproduziert wurde.¹⁰⁴ Der erste Band dieser Publikation liefert die Beschreibung der 365 Gemälde in Form eines schriftlichen *Catalogue raisonné*, der zweite Band, *Catalogue figuré*, bildet Saal nach Saal, Wandfläche für Wandfläche die gesamte Düsseldorfer Galerie nach.¹⁰⁵ (Abb. 26, 27, 28) Christian Mehel leitete den Druck der Gesamtausgabe und die Produktion der 26 Kupfertafeln des zweiten Bandes, *Catalogue figuré*. Die Herstellung dieser Stichfolgen war äußerst arbeitsintensiv und komplex. Zahlreiche Etappen zum fertigen Stich waren erforderlich: Umrisszeichnungen im Quadraturschema, Pläne des Arrangements der ganzen Wand mit proportional verkleinerten Miniaturzeichnungen der Gemälde, kleine maßstabsgetreue Rötzelzeichnungen der Gemälde und lavierte Federzeichnungen zur Festlegung der Hell-Dunkel-Werte wurden angefertigt. Allein aus dem Faktum, dass Mehel im Zuge der aufwendigen Produktion der Kupferstichtafeln das ganze *Know-how* der Düsseldorfer Hängung bis in das kleinste Detail studiert hat, kann geschlossen werden, dass er daraus ein Wissen und eine Erfahrung gewann, die in seine spätere Neuordnung der kaiserlichen Galerie einfließen sollten.¹⁰⁶

Davon ausgehend, dass in der kaiserlichen Galerie am Grundprinzip barocker Galeriehängungen, dem Pendantsystem, festgehalten wurde, haben – für die Rekonstruktion – die Recherchen zur Korrespondenz zwischen der Katalognummernabfolge im Katalog von 1783 und den gehängten Wänden ergeben, dass Mehel die Gemälde anders verzeichnete als im Düsseldorfer Galeriewerk. Wie er im Katalog ausführt, fängt die Nummerierung Raum für Raum immer mit dem Gemälde über der Eingangstür der ersten Wand an und

endet mit jenem über der Ausgangstür der letzten Wand.¹⁰⁹ Zwischen dem ersten und dem letzten Bild eines Zimmers verzeichnete Mechel die Gemälde nach keinem festgelegten Schema, was bei der großen Menge an Gemälden pro Wand eine Vielzahl an Varianten möglich macht, jedoch lassen sich im Verhältnis von Nummernabfolge und Wandarrangement gewisse ‚Muster‘ ausmachen. Dazu zählt die Durchzählung der Gemälde Reihe für Reihe, allerdings nicht in Lesemanier Zeile für Zeile von links nach rechts, sondern furchenwendig (von rechts nach links, links nach rechts und rechts nach links u.s.w.) die Reihen durchlaufend. Ebenso wird zuweilen – wie im Düsseldorfer Galeriewerk – das zentrale monumentale Gemälde zuerst genannt, gefolgt von den angrenzenden Pendantbildern. Die Verzeichnung folgt nicht nur der Geh-, sondern auch der Blickrichtung im Parcours der Räume. Befand sich das zuletzt beschriebene Gemälde einer Wand in unterster Reihe links, dann schließt zumeist das an der nächsten Wand zuerst verzeichnete Bild rechts unten an. Zur besseren Betrachtung wurden großfigurige Gemälde weiter oben, kleinfigurige weiter unten angebracht. Diese Schemata der Verzeichnung berücksichtigend, ließ sich mit Hilfe des Katalogs eine Hypothese der Neuhängung der kaiserlichen Galerie von 1781 rekonstruieren.

Darauf, dass Mechel am Prinzip der symmetrischen Pendanthängung festhielt, verweist auch, dass nur wenige Monate vor Vollendung der Neuaufstellung 1781 Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg in die Aufstellung eingriff, damit – wie er merklich besorgt Kaiser Joseph II. schilderte – die Hängung mehr der Norm der Symmetrie entsprechen würde: „Zugleich habe ich versucht symmetrischer zu hängen, als es bisher der Fall war, denn es ist keinesfalls gleichgültig, dass das Auge der Menge gleichermaßen, von dem was es sieht, befriedigt wird, wie das des gelehrten und intelligenten Menschen. [...]“¹¹⁰ Dass Kaunitz explizit das ordnende Prinzip der Symmetrie für die heterogene Menge des Publikums, der Dilettanten wie der *Connaisseurs* – „multitude“¹¹¹ – einforderte, kann als Hinweis darauf gesehen werden, dass die Pendanthängung im späten 18. Jahrhundert zu einer für alle verständlichen Sehgewohnheit geworden war.

Dabei ging es nicht so sehr um die breite Akzeptanz einer dekorativen Ordnung, sondern darum, dass die Schönheit der symmetrischen Hängung die Imaginationskraft der Betrachter wecken und ihren Intellekt herausfordern sollte – oder, wie es Karl Heinrich von Heineken im „Avertissement“ des 100 Meisterwerke der Dresdner Galerie umfassenden *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde* formuliert: „Eine Ansammlung schöner Gemälde, symmetrisch und intelligent geordnet, vermag die Vorstellungskraft anzuregen und die Seele des Betrachters zu erheben; es ist ganz natürlich, dass diese Unendlichkeit der Gegenstände unseren Wunsch anspornt, jene Kenntnisse zu erlangen, welche uns noch fehlen. Derjenige, der die Galerie eine öffentliche Schule nennt, begegnet ihr nicht schlecht, weil er mit einem Blick und an einem Ort erfährt, was er anderswo gezwungen ist, in vielen Büchern zu suchen.“¹¹²

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

Zur Geschichte der Sammlung im Katalog

Christian Mechel berichtet im „Vorbericht“ des deutschsprachigen Katalogs zunächst vom „Entstehen und Anwachsen dieser Sammlung“ und verbindet diese mit einer Genealogie der fürstlichen Sammler. Er beginnt mit Kaiser Karl IV., setzt fort mit Kaiser Maximilian I., Kaiser Rudolph II., Erzherzog Leopold Wilhelm, Kaiser Karl VI. und endet mit Kaiserin Maria Theresia und Kaiser Joseph II.¹¹³ Huldigungen an die bedeutendsten Herrscherpersönlichkeiten waren im Epilog von Katalogen üblich, im „Vorbericht“ Mechels wird jedoch ein weiterer Aspekt wirksam: die chronologische Aneinanderreihung der Fürsten in ihrer Charakterisierung als Sammler verdichtet sich zu einer generellen Sammler- respektive Sammlungsgeschichte. Karl IV. sei demnach der Künste „eifriger Liebhaber und Beförderer“ gewesen, Maximilian I. verdanke die Galerie die „meisten Werke seiner Zeit, die man nirgends in solcher Anzahl und Schönheit antrifft“, Rudolph II. sei der wahre „Schutzgott der Künste“ gewesen, „den wichtigsten Theil der jetzigen k. k. Gallerie in italiänischen und auch zum Theil niederländischen Gemälden“ habe die kaiserliche Sammlung von Erzherzog Leopold Wilhelm erhalten, dem „erkannten besten Kenner seiner Zeit“, Karl VI. habe die Galerie „1728 unter der Aufsicht des Ober-Baudirektors Grafen Gundackers von Althan vergrößern und in elf Zimmer und Säle vertheilen“ lassen, und unter der Regierung Josephs II. und Maria Theresias sei die Galerie schließlich „in den Jahren 1776 und 1777 nach dem auf einer Anhöhe ausser Wien liegenden Lustschloß Belvedere gebracht und daselbst aufgestellt“ worden.¹¹⁴ Joachim Penzel spricht im Zusammenhang mit der Einführung einer Sammlungsgeschichte im Katalog von der „funktionalen Umbewertung einer Textsorte von Galerieverzeichnissen“.¹¹⁵ Zwar war – wie Penzel betont – der Exkurs eines sammlungsgeschichtlichen Überblicks innerhalb eines Galeriekatalogs tatsächlich innovativ, die Verschränkung von politischer Geschichte und Sammlungsgeschichte war anschaulich jedoch schon durch die faktische Aufstellung der Vorgängergalerie unter Kaiser Karl VI. in der Stallburg impliziert. Wie die Forschungen von Gudrun Swoboda ergaben, bezog sich die verwirklichte ikonographische Konzeption im Wandarrangement in der Abfolge von Kabinetten und Sälen der Stallburggalerie zunächst auf Kaiser Leopold I., Erzherzog Leopold Wilhelm und Kaiser Karl V., bis der Galerierundgang in den beiden letzten Sälen am Ende des Parcours mit Kaiser Karl VI. seinen Höhepunkt fand.¹¹⁶ Die Galerie veranschaulichte ein komplexes ideologisches Programm, das den Herrschaftsanspruch des Fürsten dynastisch, aber auch sammlungsgeschichtlich legitimierte.

Es ist ein naheliegender Gedanke, die Verlagerung der Sammlungsgeschichte aus der faktischen Aufstellung in der Galerie in die schriftliche Form des „Vorberichts“ mit dem neuen Konzept einer Galerieaufstellung in Verbindung zu bringen, die keine ideologischen oder zeremoniellen Funktionen mehr zu erfüllen hatte, auch an keine bestimmte Herrscherpersönlichkeit gebunden war, sondern allein auf kennerschaftlichen Kriterien basierte. In diesem Zusammenhang wird auch der Umstand wirksam geworden sein, dass die Galerie mit der Ausgliederung aus dem Hofburgensemble zu einer autonomen Präsentation fand. Die veränderte Funktion der Sammlung wurde von den Zeitgenossen sofort wahrgenommen, die kaiserliche Galerie nunmehr als „Kunsttempel“ apostrophiert.¹¹⁷

Hinsichtlich des Motivs des Museums als „Tempels der Kunst“ ist aufschlussreich, welcher Bedeutungswandel sich für die Galerie aufgrund der Präsentation und Inszenierung der Kunstwerke im Oberen Belvedere ergab: Der prestigeträchtigste Saal, jener Raum also, der hauptsächlich mit dem Begriff des „Tempels der Kunst“ assoziiert wurde, war der große Rubens-Saal. (Abb. 29, 30)

Die Sammlung von Gemälden der niederländischen Schule, ohnehin reich ausgestattet, hatte durch den Ankauf der Gemälde von Rubens aus dem Besitz des aufgehobenen Jesuitenordens in den Niederlanden einen weiteren bedeutenden Zuwachs erfahren. So wurden die drei großformatige Gemälde, *Wunder des hl. Ignatius von Loyola*, *Wunder des hl.*

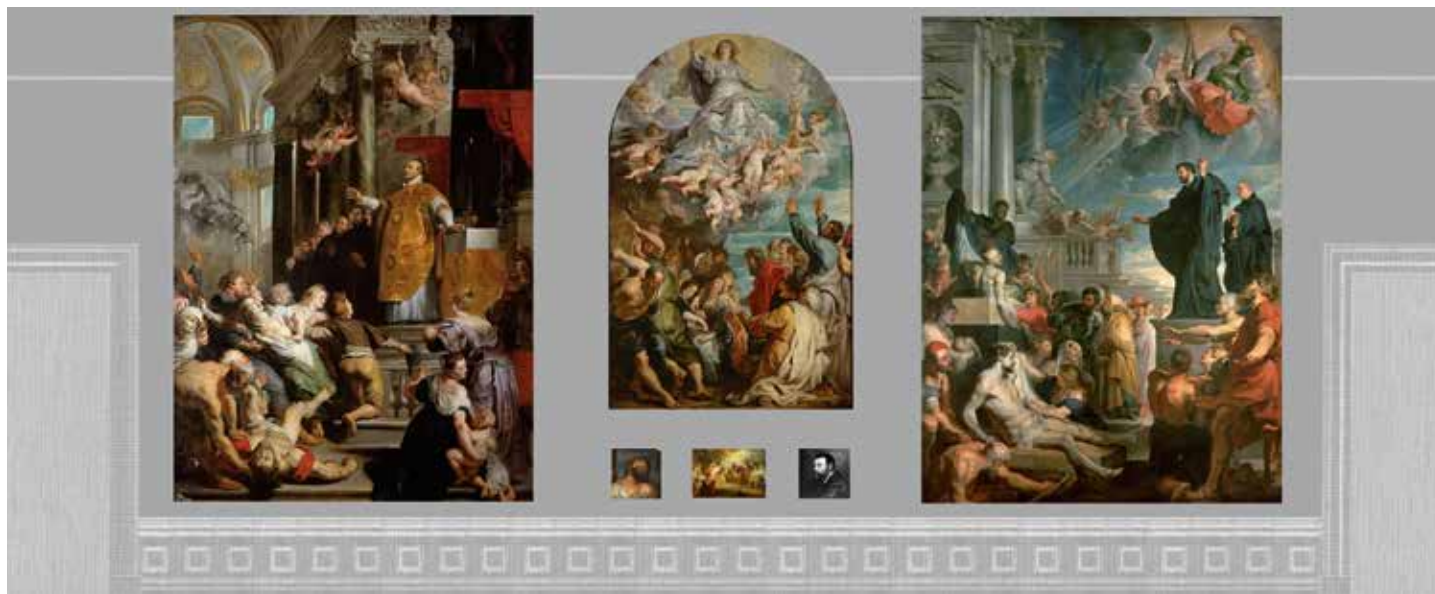


Abb. 29
„Erste Wand, mit der Ein- und Ausgangsthüre“
im vierten Zimmer („Rubens Saal“) der
niederländischen Schule im ersten Stock des
Oberen Belvedere. Digitale Rekonstruktion
nach Mechel 1783 (Rekonstruktion: Autorin)

Franz Xaver und Himmelfahrt Mariens, an der ersten Wand des Rubens-Saals arrangiert. Die Versetzung der drei Altarbilder aus der Jesuitenkirche in Antwerpen in die kaiserliche Galerie bedeutete deren Ausgliederung aus ihrem sakralen Bereich in den säkularisierten Raum der Galerie. Mechel musste dieser Transferierungsprozess als weiteres Beispiel einer bereits eingeführten Praxis zunehmend rationalen Umgangs mit den Gemälden erscheinen, hatte er doch die zahlreichen Gemälde – darunter jene von Rubens – in *La Galerie Électorale de Dusseldorf* reproduziert,¹¹⁸ die Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf schon im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts ihrer sakralen Funktion entäußert und in den neuen musealen Kontext gestellt hatte. Wie an vielen Beispielen in der Düsseldorfer Hängung vorgebildet, nahm Mechel für die Hängung im Oberen Belvedere den ursprünglichen Zusammenhang der drei Gemälde aus der Jesuitenkirche auf und flankierte die *Himmelfahrt Mariens* mit dem *Wunder des hl. Ignatius von Loyola* und dem *Wunder des hl. Franz Xaver*.¹¹⁹ Felix Thürlemann hat im Zusammenhang mit solchen „Imagetransfers“ auf eine der grundlegenden Funktionen des Pendantsystems hingewiesen: Es vermag die aus ihrem ursprünglichen Funktionskontext entnommenen Bilder im neuen Sinnzusammenhang zu rekontextualisieren. Demnach wurden die Gemälde nicht mehr in dem ursprünglichen Zusammenhang, dem sie als Altartafel, privates Andachtsbild oder Portrait zugeordnet gewesen waren, gesehen, sondern als Kunstwerk nach kunstimmanenten Kriterien betrachtet.¹²⁰ Dass die etwaige religiöse Bedeutung der Gemälde keine Rolle mehr spielte, zeigt sich auch in der Dreiergruppe an der gegenüberliegenden Wand, die gleichsam im Kleinen die große Dreiergruppe um die *Himmelfahrt Mariae* spiegelt. Die hier zu sehende Konstellation, dass die *Modelli* zu dem *Wunder des hl. Ignatius von Loyola* und dem *Wunder des hl. Franz Xaver* kein Altartafel mehr, sondern das *Selbstbildnis* von Rubens rahmen, war dadurch erst möglich geworden. Dass die Wahrnehmung von Altartafeln als Kunstwerke aber mitunter auch Irritationen hervorrufen konnte, verdeutlichen die Bemerkungen von Friedrich Nicolai, der – im Rubenssaal die *Wunder des hl. Ignatius von Loyola* und die *Wunder des hl. Franz Xaver* in der Mechel-Aufstellung betrachtend – angesichts der „Größe“ von Rubens zwar von einer „unbeschreiblichen Empfindung“ erfüllt war, jedoch nicht verstehen konnte, dass „dieser Künstler die absurdesten Legenden durch seinen Pinsel fortgepflanzt hat.“¹²¹



Wissensordnung

Die neue Aufstellung der Gemälde betonte in erster Linie kunstwissenschaftliche Aspekte, deren grundsätzliche Disposition von Mechel folgendermaßen beschrieben wird: „Der Zweck alles Bestrebens gieng dahin, dieses schöne durch seine zahlreiche Zimmer-Abtheilungen dazu völlig geschaffne Gebäude so zu benutzen, daß die Einrichtung im Ganzen, so wie in den Theilen lehrreich, und so viel möglich, sichtbare Geschichte der Kunst werden möchte. Eine solche grosse öffentliche, mehr zum 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 Kenntnis zu gelangen) er Kenner der Kunst werden kann.“¹²² Dieses Zitat, in der Literatur meist als eigentlicher Brennpunkt des Mechelschen Programms interpretiert, verknüpft mit dem Vergleich zur „Bibliothek“ und der „sichtbaren Geschichte der Kunst“ zwei Leitgedanken miteinander: die klassifikatorische Systematisierung der Gemäldesammlung und deren kunsthistorische Ausrichtung.¹²³

Grundsätzlich stand die Analogie von Galerie und Bibliothek als Orten der Gelehrsamkeit und des Erwerbs von Wissen im ausgehenden 18. Jahrhundert in einer lange zurückreichenden Tradition. Ähnliche Formulierungen zur Analogie einer Kunstsammlung zu einer Bibliothek finden sich bereits bei dem als Gründungsvater neuzeitlicher Sammlungstheorie geltenden Samuel Quicquelberg in seinem grundlegenden Traktat *Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi [...]* von 1565.¹²⁴ Stephan Brakensiek hat darauf aufmerksam gemacht, dass in dieser ältesten bekannten museologischen Schrift die Kupferstichsammlung als „Bildarchiv“ oder „Museum“ bezeichnet wird, das „akkurat wie in einer gesonderten Bibliothek“ zu ordnen sei.¹²⁵ Dieser Gedanke Quicquelbergs wird von Johann Georg Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* 1775 aufgenommen und auf die Ordnung der Galerie bezogen: „Dergleichen Gallerien [in Florenz, Wien, Dresden, Düsseldorf und Sans Souci] sind für die zeichnenden Künste, was die öffentlichen Bibliotheken für die Gelehrsamkeit; Schätze zum öffentlichen Gebrauch der Künstler. Sie müssten deswegen den Künstlern und Liebhabern zum Studiren beständig offen stehen. In dieser Ab-

Abb. 30

„Zweyte Wand, auf der Seite der zwey Eckkabinetter“ im vierten Zimmer („Rubens Saal“) der niederländischen Schule im ersten Stock des Oberen Belvedere. Digitale Rekonstruktion nach Mechel 1783 (Rekonstruktion: Autorin)

sicht aber sollten sie auch nach einem besonders dazu entworfenen Plan angelegt seyn, nach welcher jeder Teil der Kunst sein besonderes Fach hätte.“¹²⁶ Und noch in Luigi Lanzis programmatischer Schrift zur Galerie der Uffizien, *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l' Arciduca Granduca di Toscana* von 1782 bildeten Museum und Bibliothek eine konzeptuelle Einheit: „Mit einem Wort, das königliche 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.“¹²⁷

Die Gleichsetzung von Kunstsammlung und Bibliothek bezieht sich in allen sammlungstheoretischen Texten auf zweierlei: auf die klassifikatorische Ordnung in der Aufstellung der Objekte und auf den wissenschaftlichen Gebrauch und öffentlichen Nutzen einer Sammlung. Das Modell, das Mechel mit dem Bibliotheksvergleich als grundlegende Disposition der Galerie heranzieht, weist in seiner traditionellen Form eine Systematik nach aneinander gereihten Wissensgebieten – den Fakultäten Theologie, Jurisprudenz, Mathematik, Philosophie etc. – auf, die sich in der räumlichen Aufstellung der Bücher widerspiegelt. In diesem Zusammenhang ist auch die spezifische Begrifflichkeit im *Verzeichniß* zu verstehen, wenn Mechel von den einzelnen Räumen als „Zimmer-Abtheilungen“ spricht.¹²⁸

Zudem kam – wie erwähnt – die Raumfolge des Oberen Belvedere mit den vielen kleineren Zimmern einer klassifikatorisch ausgerichteten Hängung der Gemälde entgegen. Mechel betont dezidiert die sogenannte „Schicklichkeit“ dieses Gebäudes zur Galerie und führt weiter aus: „Dieses zuerst von dem unsterblichen Eugen bloß zum Vergnügen und seinem Sommer-Aufenthalt im Jahr 1724 erbaute Lustschloss fand sich durch die inwendige Zimmer-Abtheilung und Höhe der Stockwerke so bequem zu dieser Absicht, dass man denken sollte, der Held hätte damals schon den Gedanken gehabt, der Kunst einen Tempel zu bauen.“¹²⁹

In der Mechelschen Galerieaufstellung verwiesen die Nummerierung der einzelnen Zimmer sowie die Nummern- und Namensschildchen an den Rahmen der Gemälde auf die besondere Ordnung der Galerie. Mechels Konzept einer systematischen Anordnung der Gemälde im Raum, wo jedes Exponat einen ihm zugewiesenen, folgerichtigen Platz hat, diente nicht nur der Auffindbarkeit desselben: Die gewählte und sichtbar gemachte Ordnung ist darüber hinaus ein wesentlicher Faktor für die Erfassung bestimmter Wissenszusammenhänge.¹³⁰

Die Geographie der Malerschulen

In der Galerieordnung findet das Nebeneinander der inhaltlich definierten und begrenzten Wissensbereiche der Bibliothek seine Entsprechung in der geographischen Struktur der Malerschulen, wie sich diese am Grundriss im Anhang des *Verzeichnisses* ablesen lässt. (Abb. 31) Dieser Plan vermittelt besonders aufschlussreich die nach Schulen ausgerichtete Sammlungspräsentation: Im ersten Stock befanden sich in den sieben Zimmern rechts des Marmorsaals die Gemälde der italienischen Malerschulen, wobei das erste und zweite Zimmer der venezianischen Schule gewidmet war, das dritte der römischen Schule, das vierte der Florentiner, das fünfte der Bologneser, das sechste der lombardischen Schule, das siebente Zimmer war nach italienischen Schulen gemischt. In den sieben Zimmern links davon waren die bedeutendsten Meisterwerke der niederländischen Schule des 16. und 17. Jahrhunderts angeordnet. Im zweiten Stock darüber waren die Altniederländer und Niederländer hauptsächlich des 17. Jahrhunderts mit kleinerformatiger Genremalerei versammelt, daran schloss rechterhand die deutsche Schule von den ältesten Beispielen deutscher Malerei bis zur jüngsten Gegenwart an. In Anlehnung an das Schema einer additiv nach Fachbereichen geordneten Bibliothek war das Mechelsche Sammlungskonzept als geographisches System ausgebildet, das – bezogen auf eine kunstwissenschaftliche Ordnung der Galerie – eine Einteilung in Malerschulen und Stile vornimmt.

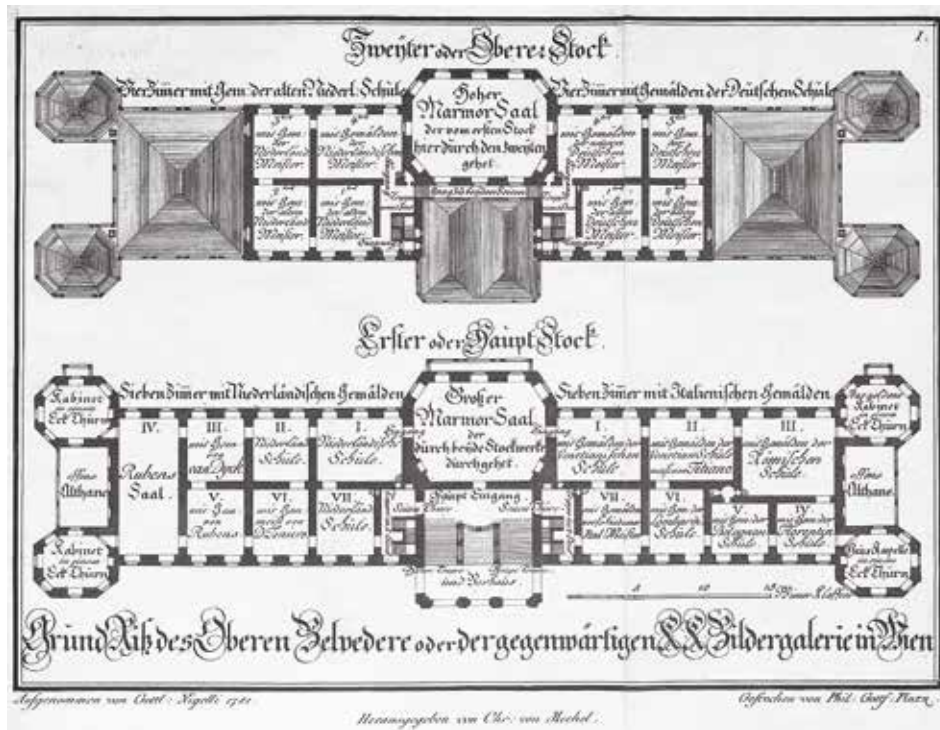


Abb. 31
Grundriß des Oberen Belvedere, in: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlich Bildergalerie in Wien [...], Wien 1783, Anhang

Die Begriffe im erwähnten Schlüsselzitat geben einen Hinweis auf die spezifische Methode zur Verwissenschaftlichung der Systematik und Präsentation: „Betrachtung“, „Vergleichung“ und „Kenner der Kunst“ verweisen auf das tradierte Modell der Kennerschaft, das sich im 18. Jahrhundert nicht mehr nur in der Analyse der stilistischen Merkmale des einzelnen Kunstwerks erschöpfte, sondern sich darüber hinaus an dem in der Theorie über mehr als ein Jahrhundert lang ausgearbeiteten Modell der Malerschulen orientierte.¹³¹ Die Neuordnung der Sammlung durch Mechel erfolgte im Kontext dieses kennerschaftlichen Zugangs, indem die Gemälde konsequent nach Malerschulen und Stilen gehängt wurden. Gegenüber den sieben Zimmern mit Gemälden von fünf lokalen italienischen Malerschulen¹³² präsentierten sich die niederländischen Gemälde „meist grösserer Art und aus der blühendsten Zeit“,¹³³ darüber boten die Altniederländer, die „dem Auge sichtbare Geschichte der Kunst“ und „Proben des Entstehens, des Wachstums und der ganzen Entwicklung des Talents bey den Niederländern“ dar, weil „jedes Zimmer eine auszeichnende Epoche“¹³⁴ enthielt. Zur deutschen Schule führte Mechel aus: „Hier sind die Beweise was unsere fleißigen unermüdeten Väter in der Kunst gethan haben und einige Proben der Neuern, die auf Beyfall und Verdienst Anspruch machen.“¹³⁵ Schon diese Kurzbeschreibung zeigt, dass die Hängung Mechels nicht einem einzigen Modell folgt, sondern unterschiedliche kunstwissenschaftliche Ansätze thematisiert. Die Ordnung lässt jedoch das Bemühen erkennen, die unterschiedlichen vorformulierten oder vorgebildeten Systematisierungsansätze in Einklang zu bringen, indem das Modell nach Malerschulen den gemeinsamen Rahmen vorgab.

Das theoretische Fundament zum Modell der Malerschulen hatte die italienische Kunstliteratur bereits ab dem frühen Seicento geliefert, wobei „Schule“ sowohl den Zusammenhang zwischen den Meistern und ihren Schülern meinen konnte als auch – weiter gefasst – die stilistische Verwandtschaft von Kunstwerken einer Region. Die Schulsystematik war immer eng mit dem Modell der Kennerschaft verschränkt. Dabei wurde in der Bestimmung des Werkes schrittweise zunächst die Malerschule, dann – falls möglich –

der Künstler ermittelt. Schon am Beginn der Übertragung von Plinius' Entwurf der antiken Schulen auf die neuzeitliche Malerei hatte Giovanni Battista Agucchi in seinem *Trattato della pittura* (zwischen 1607 und 1615) zwischen vier verschiedenen italienischen Schulen (der römischen, venezianischen, lombardischen und toskanischen Schule) und drei nordischen Schulen (der deutschen, flämischen und französischen Schule) unterschieden, deren künstlerischer Charakter von den ersten Exponenten jeder Malerschule geprägt war – zumindest was die italienischen Schulen betraf. Dabei standen Raffael und Michelangelo der römischen Schule, Tizian der venezianischen, Correggio der lombardischen, Leonardo und Andrea del Sarto der Florentiner Schule vor.¹³⁶ Ab dem frühen 18. Jahrhundert wurde das Schulmodell dann gesamteuropäisch diskutiert und – in der Differenzierung regionaler Schulen – ausgeweitet und verschieden akzentuiert.

Im *Verzeichniß* betont Mechel, dass die Einteilung nach Malerschulen und die stilkritische Zuordnung der Künstler zu einer bestimmten Schule weitestgehend etabliert und er nur mehr einer „eingeführten Gewohnheit“ gefolgt sei.¹³⁷ Dass bei der Neuordnung der kaiserlichen Galerie 1780 das Schulmodell in kunstwissenschaftlicher Systematik, d.h. in Ausdifferenzierung der venezianischen, römischen, Florentiner, Bologneser und lombardischen Malerei zur Anwendung kam, lässt nicht nur die Kenntnis Mechels der Systematiken italienischer Kunsttheorie wahrscheinlich erscheinen – verwiesen sei hier noch einmal auf seinen Italienaufenthalt –, sondern lenkt die Aufmerksamkeit auf ein graphisches Mappenwerk, das nicht nur als eine Art Kompendium kennerschaftlicher Theorie und Sammelpraxis im 18. Jahrhundert aufgefasst werden kann, sondern auch als *missing link* zwischen italienischer Kunsttheorie und musealer Ordnung: der *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins*.¹³⁸ (Abb. 32, 33)

Der *Recueil d'estampes* wurde von Pierre Crozat initiiert und mit Texten des prominenten Kunstexperten, Graphiksammlers und Verlegers Pierre-Jean Mariette versehen.¹³⁹ In ihm wurden nicht nur Gemälde und Zeichnungen aus den Sammlungen des französischen Königs, sondern auch des Regenten Philippe II. Duc d'Orleans sowie Crozats selbst reproduziert. 1721 zur Subskription vorgestellt, sollten die geplanten 24 Bände ursprünglich in ein bemerkenswertes, jedoch nicht ganz verwirklichtes Vorhaben münden: Hauptwerke der römischen, venezianischen, Florentiner, lombardischen, Bologneser, flämischen, französischen und spanischen Malerschule in einem Werk zu versammeln und damit gleichsam eine universale Kunstgeschichte neuzeitlicher Malerei, in Malerschulen und Stile eingeteilt, zu visualisieren. Infolge der hohen Kosten konnten nur die ersten beiden Bände – 1729 die römische Schule und 1742 die römische und venezianische Schule – realisiert werden.

Der *Recueil d'estampes* kombiniert die Analyse der stilistischen Merkmale des einzelnen Kunstwerks mit dem Modell der Malerschulen. Die beiden realisierten Bände zur römischen und venezianischen Schule enthalten zu den reproduzierten Gemälden ausführliche Texte Mariettes zur Geschichte der Schule, des Künstlers und seines Werks sowie technische Angaben zum einzelnen Gemälde und zur Reproduktion. Diese zugleich an *Cœuvre*, Biographie und Schule festgemachte Werkanalyse verbindet sich zur Geschichte der Malerschulen, die von jeweils einem Hauptmeister – für die römische Schule Raffael, für die venezianische Tizian – geprägt werden. In diesem Zusammenhang erscheinen im *Recueil d'estampes* als neue Aspekte der Kunstwissenschaft die Thematisierung und Visualisierung von Lehrer-Schüler-Verhältnissen, so zum Beispiel die Bezugnahme von Raffael auf Perugino.¹⁴⁰ Im Überblick, im Vergleich der Stiche, wird die Geschichte der Malerei nachvollziehbar gemacht.

Überliefert ist, dass Mechel bei der Neuordnung „[d]ie alten, nach Gemälden der Galerie zu verschiedenen Zeiten und allerhand Meistern erschienenen, zum Theil sehr rar gewordenen Kupferstiche, [...] besonders wohl zustatten gekommen“¹⁴¹ sind. In der französischen Fassung des Katalogs führt er dezidiert die zur kaiserlichen Sammlung relevanten

Stichwerke, das *Theatrum Pictorium* von David Teniers und das *Theatrum artis pictoriae* sowie den *Prodromus* von Franz von Stampart und Anton von Prenner an,¹⁴² jedoch ist anzunehmen, dass Mechel auch Kenntnis vom *Recueil d'estampes* hatte und die wissenschaftliche Arbeit Mariettes für ihn eine wichtige Bezugsquelle darstellte; er machte während seines Pariser Aufenthalts 1772 die persönliche Bekanntschaft Mariettes, der ihm bei dieser Gelegenheit die Stichwerke seines Kabinetts zeigte.¹⁴³

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

Es ist ein schlüssiges Argument, dass gerade der Kupferstecher und Verleger Christian Mechel, der unvermittelt zur Neuordnung einer Gemäldesammlung herangezogen wurde, die Galerie gleichsam wie ein graphisches Mappenwerk handhabte und auf Wänden eine Ordnung wiedergab, die bis dahin in dieser Konsequenz nur in diesen vorkam. Es ist auch naheliegend, die Transformationsleistung Mechels als logische Konsequenz aus seiner Beschäftigung mit Graphiken zu sehen, zumal die Betrachtung solcher Reproduktionen auf die kennerschaftliche Beurteilung von Gemälden abzielte. Als Indiz für ihre Annahme der Vorbildlichkeit graphischer Sammlungen verweist unter anderen Gabriele Bickendorf auf dieselben Brüche und Inkonsistenzen im Konzept sowohl der Galeriehängung Mechels als auch des *Recueil d'estampes*, vornehmlich auf die Diskrepanz zwischen der angestrebten Historizität – bekanntermaßen wollte Mechel eine sichtbare Geschichte der Kunst darstellen – und der dargebotenen geographischen Aneinanderreihung der italienischen Malerschulen.¹⁴⁴ Der Betrachter bewegt sich im ersten Stock des Belvedere immer in der sogenannten „blühendsten Zeit“, das heißt derselben Zeitebene des 16. und 17. Jahrhunderts.

Auf Seiten der italienischen Lokalschulen und der niederländischen Schule entwickelte Mechel die Hängung – wie im Katalog dargelegt – jeweils um einen oder mehrere führende italienische Meister: das erste Zimmer der venezianischen Schule um Paolo Veronese und Tintoretto, das zweite um Tizian, das dritte mit römischer Schule um Raffael, das vierte mit Florentiner Schule um Andrea del Sarto, Michelangelo und Orazio Gentileschi, das fünfte mit Bologneser Schule um Guido Reni, das sechste mit lombardischer Schule um Correggio und die Carracci (das siebente Zimmer war nach Schulen gemischt).¹⁴⁵ Die niederländische Schule „aus der blühendsten Zeit“¹⁴⁶ wurde – ohne geographische Binnengliederung – um große Künstlerpersönlichkeiten konstruiert: im ersten dieser Zimmer um Jacob Jordaens, Champaigne, Rembrandt und Hoogstraten, im zweiten um Diepenbeck, Crayer, Steenwijk und Peeter Neeffs, im dritten um van Dyck, im vierten und fünften um Rubens, im sechsten um Teniers und David Ryckaert, im siebenten um van Thulden und um „einige noch lebende niederländische Künstler als Lens, Verhagen, Geerarts und de Cort“.¹⁴⁷

Tizian, Rubens und Van Dyck, von denen die kaiserliche Sammlung überragende Bestände besaß, waren wiederum eigene Räume gewidmet. Hier versuchte Mechel in der Mikrostruktur – analog zum *Recueil d'estampes* – die Gemälde nicht nur nach Schulen einzuteilen, sondern das Œuvre eines Künstlers in seinem künstlerischen Entwicklungsgang von den Anfängen als Schüler bis zum reifen Werk als Meister zu zeigen, was, so in der



Abb. 32

Kupferstich nach Perugino, Beweinung Christi, in: *Recueil d'estampes* [...], Bd. 1, Paris 1729

Abb. 33

Kupferstich nach Raffael, La belle jardinière, in: *Recueil d'estampes* [...], Bd. 1, Paris 1729

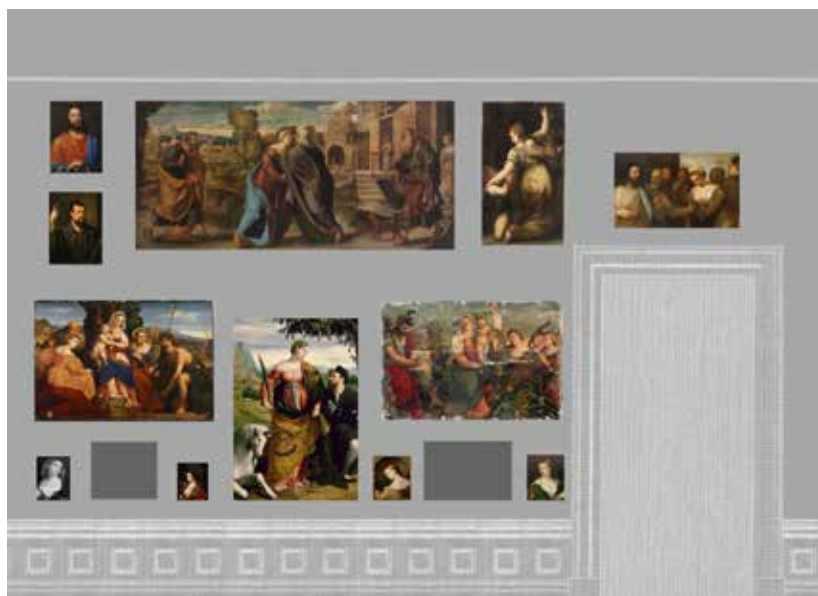


Abb. 34
„Erste Wand, mit der Eingangs-Thüre“ im zweiten Zimmer („Gemälde Venetianischer Meister“) der italienischen Schulen im ersten Stock des Oberen Belvedere. Digitale Rekonstruktion nach Mechel 1783 (Rekonstruktion: Autorin)

Abb. 35
„Dritte Wand, mit der Ausgangs-Thüre“ im zweiten Zimmer („Gemälde Venetianischer Meister“) der italienischen Schulen im ersten Stock des Oberen Belvedere. Digitale Rekonstruktion nach Mechel 1783 (Rekonstruktion: Autorin)

französischen Fassung des Katalogs zu lesen, „zum Beispiel bei Tizian, eine so glückliche Wirkung erzeugt, dass man dadurch in die Lage versetzt wird, diesen großen Meister mit sich selbst in seinen unterschiedlichen Lebensaltern und in den verschiedenen Gattungen, in denen er sich geübt hat, zu vergleichen.“¹⁴⁸

Im Zusammenhang der stilistischen Entwicklung von den Anfängen bis zum reifen Werk wurden nun an den Wänden auch stilistische Verwandtschaften oder Lehrer-Schüler-Verhältnisse thematisiert. (Abb. 34, 35) So dominierten im Tizian-Raum an der ersten Wand der frühe Zeitgenosse Palma Vecchio mit den Gemälden *Die Heimsuchung Mariae*, *Maria mit Kind* und den *Heiligen Katharina*, *Coelestin*, *Johannes dem Täufer* und *Barbara* und *Maria mit dem Kind*, dem *Evangelisten Markus*, der *hl. Ursula* und deren *Gefährtinnen* (ein Bild, das Palma Vecchio zugeschrieben wurde, heute als Bonifazio Veronese gilt) sowie die Tizian-Schüler Pordenone mit der *Hl. Justina*, von einem Stifter verehrt im Zentrum der Wand (heute Moretto da Brescia zugeschrieben) und

Polidoro Lanzani mit zwei *Heiligen Familien*. Die weiblichen Bildnisse in unterster Reihe an dieser Wand wurden allesamt Palma Vecchio zugeschrieben, auch die *Laura*, die heute als Giorgione gilt. Die zweite und dritte, letzte Wand waren ausschließlich mit Werken von Tizian gefüllt, wobei Mechel den künstlerischen Entwicklungsgang bis in das – im späten 18. Jahrhundert gar nicht so geschätzte – Spätwerk Tizians fortführte. Die dritte Wand schließt nach der *Danae* von 1554, der *Diana und Callisto* von 1566 mit dem Spätwerk *Nymphe und Schäfer* vom 1570/75 ab.

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

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

Mechel formulierte den „Zweck allen Bestrebens“ im Vorwort seines Galeriekatalogs dahingehend, das Galeriegebäude zu nutzen, um eine „sichtbare Geschichte der Kunst“¹⁴⁹ nach „Ordnung, Auswahl und System“¹⁵⁰ zu zeigen. Er scheint sich seines innovativen Tuns bewusst gewesen zu sein, wenn er in der analogen Stelle der französischen Ausgabe konkretisiert, er habe die Gemälde nach einer „neuen Manier“ und „nach chronologischer Ordnung oder der Abfolge der Meister“ systematisiert, und zwar im zweiten Stock mit den niederländischen und den deutschen Gemälden. Darin führt er weiter aus: „Daraus ergibt sich ein ebenso lehrreiches wie auffallendes Ganzes, weil von Saal zu Saal die Steigerung oder die Charaktere der Zeitalter so wahrnehmbar geworden sind, dass der einfache Blick unendlich viel mehr aufnimmt, als es die gleichen Stücke, ohne Rücksicht auf die Zeit ihrer Herstellung verteilt, ermöglichen würden; und es soll für die Künstler wie für die Liebhaber aller Länder interessant sein zu wissen, dass gegenwärtig ein Depot der sichtbaren Geschichte der Kunst existiert.“¹⁵¹

Die zentrale Formulierung der „sichtbaren Geschichte der Kunst“ verknüpft den Kollektivsingular Geschichte mit dem Kollektivsingular Kunst und impliziert damit eine historische Perspektive der Kunstbetrachtung sowie die Auffassung der Kunstgeschichte

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

Die durch Winckelmann angeregte Einsicht wiederholt Mechel – anscheinend nicht zufällig – in Bezug auf die Aufstellung der niederländischen Schule: „Hier bietet sich dem Auge sichtbare Geschichte der Kunst dar.“¹⁵² (Abb. 36) Speziell bei den Niederländern, die sowohl in den sieben Zimmern links des Marmorsaals im ersten Stock wie in den darüber liegenden vier Zimmern im zweiten Stock angeordnet waren, wird jener oft beschriebene Dualismus bemerkbar, der auch Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* bestimmt: der Antagonismus zwischen normativer Schönheitslehre und historisch bedingter Stilentwicklung in der Kunst, in dem die Einheit der Kunst vordergründig wieder aufzubrechen scheint.¹⁵³ Im ersten Teil des Buches, so formuliert Winckelmann, habe er versucht, ein „Lehrgebäude“ der Kunst zu liefern, der zweite Teil dagegen sei der Kunst „nach den äußeren Umständen der Zeit“ gewidmet.¹⁵⁴

Je nach Stockwerk zeigt sich auch die niederländische Kunst der Mechel-Galerie in diesen unterschiedlich gelagerten Zusammenhängen: Im ersten Stock werden die Niederländer „aus der blühendsten Zeit“¹⁵⁵ präsentiert, im zweiten Stock dagegen: „Proben des Entstehens, des Wachstums und der ganzen Entwicklung des Talents bey den Niederländern, und so enthält jedes Zimmer eine auszeichnende Epoche“.¹⁵⁶ Die niederländische Blütezeit der Malerei wurde – gemäß einer normativen Schönheitslehre – anhand der großen Künstlerpersönlichkeiten Rubens, van Dyck und Teniers im ersten Stock aufgeboten.¹⁵⁷ Die geschichtliche Evidenz der niederländischen Kunst dagegen, also die „dem Auge sichtbare Geschichte der Kunst“ im Sinne einer historischen und stilistischen Entwicklung, wurde im gesamten linken Flügel des zweiten Stocks visualisiert.

Es beginnt der Rundgang im ersten Zimmer – als „Proben des Entstehens“ – mit den „ersten Niederländischen Meistern“ und setzt im zweiten Zimmer – als „Proben des Wachstums“ – mit den „alten Niederländischen Meistern“ fort. Im dritten und vierten Zimmer wurden die niederländischen Meister in ihrer „ganzen Entwicklung des Talents“ bis zu den Zeitgenossen dargeboten.¹⁵⁸ Nicht nur im Rundgang durch den gesamten Flügel des Belvedere, sondern schon innerhalb jedes einzelnen Raumes, von Wand zu Wand, versuchte Mechel die stilistische Entwicklung der niederländischen Malerschule zu veranschaulichen. Dass ihm dies zumindest nach dem Urteil der Zeitgenossen gelungen war, verdeutlicht eine Rezension von 1782, in der es heißt: „Desto stärker war die Wirkung auf mich, als ich in einem Zimmer der alten niederländischen Meister an jeder Wand eine andere Epoche der Kunst fand: von ihrem ersten Anfange an sah ich sie gleichsam

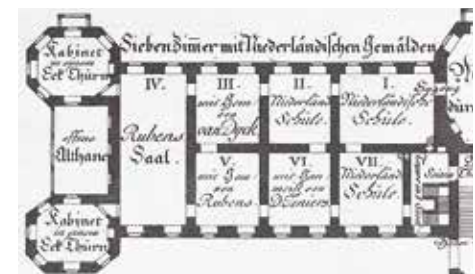
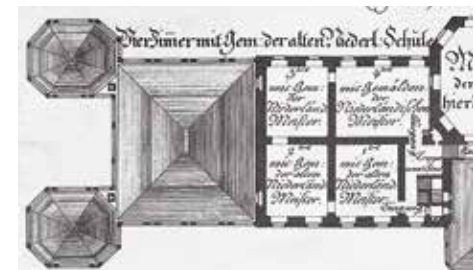
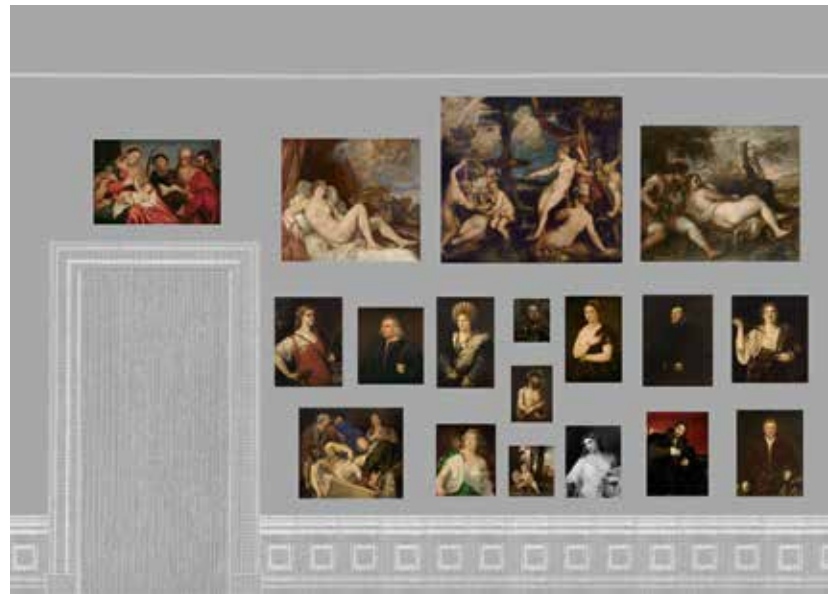


Abb. 36
Grundriss des Oberen Belvedere,
Detail: linker Flügel, erster und zweiter
Stock mit der niederländischen Schule,
in: Mechel 1783, Anhang



Abb. 37
„Dritte Wand, mit der Ausgangs-Thüre“ im ersten Zimmer („Gemälde der ersten Niederländischen Meister“) der niederländischen Schule im zweiten Stock des Oberen Belvedere. Digitale Rekonstruktion nach Mechel 1783 (Rekonstruktion: Autorin)

Stock und die Betrachtung der Geschichte niederländischer Kunst im zweiten Stock des Belvedere lassen zumindest die Idee aufkommen, dass Mechel hier dieselbe Zweiteilung einer Kunstbetrachtung nach einerseits normativ ästhetischen und andererseits historisch stilistischen Prinzipien einführt, die Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* bestimmte. Auch die Argumentation in der Ankündigung zum niemals erschienenen *Catalogue raisonné* zur Neuaufstellung im Oberen Belvedere, worin Mechel formuliert, dass er „bald die Kunst“ und „bald die blosse Geschichte“ angehen würde, lässt dieses Denkmuster annehmen.¹⁶⁰

Denkanstöße für die Galerieaufstellung durch Mechel hält auch die Art und Weise bereit, wie Winckelmann die unterschiedlichen methodischen Hinsichten, den normativen und den historischen Diskurs, miteinander verknüpft. Die Trennung der beiden Aspekte wird in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* nicht kohärent durchgezogen.¹⁶¹ Winckelmann beschrieb im ersten normativen Teil ebenso die Entwicklung der Kunst wie im zweiten historischen Teil die ideale Schönheit des *Apoll von Belvedere*, denn: „Das Wesen der Kunst aber ist in diesem sowohl als in jenem Theile der vornehmste Endzweck.“¹⁶² Einander überlagernde Prozesse lassen sich auch in der Galerieaufstellung durch Mechel ausmachen, wo im ersten ‚normativen‘ Stock die historische Entwicklung innerhalb der regionalen Schule oder eines *Œuvres* gezeigt, während im zweiten ‚historischen‘ Stock die Kunst in ihrer „ganzen Entwicklung des Talents“¹⁶³ dargeboten wird.

Das „Wesen der Kunst“ würde nach Winckelmann in der Ausbildung eines regionalen oder nationalen Stils sichtbar werden, der jeder Kunstproduktion anhaften würde.¹⁶⁴ So wären jeder antiken Nation ihr spezifischer Stil und ihre Stilentwicklung, die sie von allen anderen unterscheidet, eigen. Diese überindividuelle Ausdrucksform einer Region oder Nation verbindet sich bei Mechel mit dem Begriff der Schule. In Winckelmanns historischem System war die Periodisierung umso stärker, je reicher die Kunstentwicklung einer Nation war. Die Sequenz der am meisten entfalteteten griechischen Kunst wies vier Epochen auf: auf den „älteren Stil“, der hart und eckig war, folgte der „große“, eigentlich ideale Stil im 4. Jahrhundert v. Chr. und der „schöne“, fließende und graziöse Stil im 5. Jahrhundert v. Chr., bis schließlich der „Verfall“, kein Stil, einsetzte und die griechische

vor meinen Augen werden, und von Grad zu Grad zur Vollkommenheit erheben, so wie ich von Wand zu Wand ging. Es war für mich eine anschauliche Geschichte des menschlichen Geistes, wie er in einer von den schönen Künsten erfand, fortschritt, und allmählich zu Vollkommenheit hinaufstieg. Im ersten Stocke des Gebäudes, der die italienischen und niederländischen Gemälde enthält, war ich im goldenen Zeitalter der Kunst; als ich die Treppe hinaufgestiegen war, kam ich ins silberne und eiserne unter die alten Niederländer und Deutschen.“¹⁵⁹ (Abb. 37, 38, 39, 40)

Die Betrachtung der ‚Blüte‘ niederländischer Kunst im ersten

Kunst abschloss. Dass Mechel in der historischen Entwicklung der niederländischen und der deutschen Kunst ebenfalls vier Epochen unterschied, die er in jeweils vier Zimmern in den beiden Flügeln des zweiten Stocks zeigte, mag dem Zufall der übernommenen Raumanzahl des Belvedere zuzuschreiben sein, stellt aber zumindest eine auffallende Parallele dar.

Auch die neuzeitliche Malerei umfasste bei Winckelmann vier Hauptphasen, deren Gesamtentwicklung trotz Höhen und Tiefen jedoch nicht als Qualitätsteigerung, sondern – negativ gewendet – als Niedergang beschrieben wird, den auch Künstler wie Raffael nicht aufhalten konnten.¹⁶⁵ Selbstredend thematisierte die Inszenierung der kaiserlichen Sammlung nicht den Verfall der Malerei. Da Mechel – für den zweiten Stock – eine Entwicklung von den primitiven Anfängen zur höchsten Vollendung deklariert, aber den eigentlichen normativen Höhepunkt den Œuvres von Rubens, Van Dyck und Teniers vorbehält, kann man darin wohl den spiegelverkehrten Winckelmannschen Modus erkennen.

Die Anregung zur Auseinandersetzung mit dem Werk Winckelmanns dürfte Mechel sein Lehrer und Mentor Johann Georg Wille gegeben haben. Wille, der nach dem ersten internationalen Erfolg Winckelmanns, den *Gedanken über die Nachahmung*,¹⁶⁶ den Kontakt zum berühmten Autor gesucht und dessen nachfolgende französische Edition der *Geschichte der Kunst des Alterthums* substantiell unterstützt hatte, gilt als der eigentliche Vermittler der Ideen Winckelmanns in Frankreich.¹⁶⁷ Ihm dürfte Mechel auch den Kontakt zu Winckelmann verdanken, der 1766 zum Aufenthalt bei diesem in Rom führte. Mechel schloss dort enge Freundschaft mit Winckelmann und korrespondierte bis zu dessen Tod 1768 mit ihm.¹⁶⁸ In dem kontinuierlich geführten Briefwechsel erwähnt Winckelmann mehrmals die geplante neue und erweiterte Ausgabe der *Geschichte der Kunst des Alterthums*.¹⁶⁹ Winckelmann dachte zunächst aus verlagsrechtlichen Gründen – sein Dresdner Verleger Walther wollte zuerst die erste deutsche Auflage absetzen – an eine französische Ausgabe, weil auch die Übersetzung von 1766 nicht Winckelmanns Ansprüchen entsprach. Mechel sollte ihm dabei den Drucker vermitteln. Für seine Hilfe dankte er ihm wenig später: er wolle den Druck in Berlin persönlich überwachen.¹⁷⁰ Die beschriebene Edition kam zu Lebzeiten Winckelmanns nicht mehr zustande, besagtes Manuskript führte Winckelmann auf seiner Rückreise von Wien, wo er – auf Vermittlung des Staatskanzlers Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg – von Kaiserin Maria Theresia empfangen worden ist, nach Italien mit sich. Nach Winckelmanns Ermordung 1768 in Triest gelangte eben dieses Material an seinen Erben Kardinal Alessandro Albani in Rom und von diesem an Kaunitz in Wien.¹⁷¹ Kaunitz ließ 1776 durch die Wiener Akademie und unter seinem Protektorat die zweite deutsche Edition der *Geschichte der Kunst des Alterthums* unter der Herausgabe von Friedrich Justus Riedel publizieren, zu deren Subskribenten Mechel zählte.¹⁷²



Abb. 38
„Dritte Wand, dem Eingang gegenüber“
im zweiten Zimmer („Gemälde der alten
Niederländischen Meister“) der niederlän-
dischen Schule im zweiten Stock des Oberen
Belvedere. Digitale Rekonstruktion nach
Mechel 1783 (Rekonstruktion: Autorin)

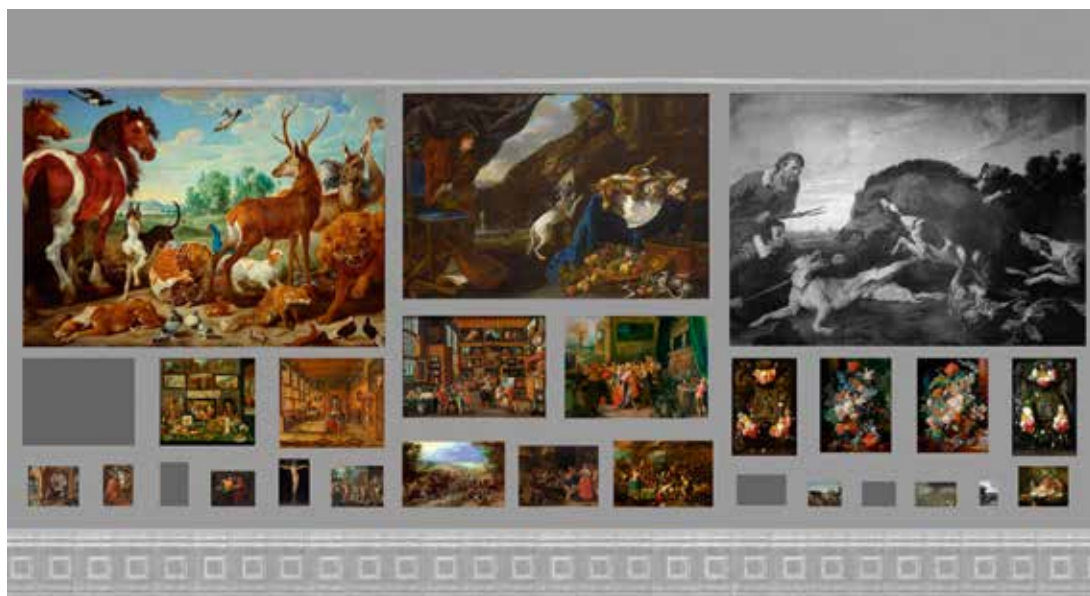


Abb. 39
 „Dritte Wand, zur Linken des Eingangs“ im dritten Zimmer („Gemälde Niederländischer Meister“) der niederländischen Schule im zweiten Stock des Oberen Belvedere. Digitale Rekonstruktion nach Mechel 1783 (Rekonstruktion: Autorin)

neuern Teutschen Meister“, also Zeitgenossen, im vierten und letzten Zimmer.¹⁷³ (Abb. 41)

Die historische Rekonstruktion der deutschen Malerei in einer chronologischen Perspektive, wie sie Mechel in der Galerieaufstellung konzipiert hat, konnte sich auf keine Erfahrung berufen. Auch in keiner Graphiksammlung war eine derartige Zusammenstellung je versucht worden. Die Erkenntnisse der zeitgenössischen Fachliteratur, die theoretische Modelle und gegenstandsspezifische Methoden lieferte, blieben im Fall der deutschen Kunst meist in der historiographischen Tradition der Künstlervita verwurzelt – was im Prinzip eine chronologische Sichtweise voraussetzt, aber zu keiner Gesamtdarstellung deutscher Kunst führte, wie sie Mechel bahnbrechend in der Galerie veranschaulicht hat.¹⁷⁴

Eine Ausnahme bildete die kurze biographische Studie zu Lucas Cranach d.Ä. des Leipziger Universitätsprofessors für Altphilologie und Archäologie Johann Friedrich Christ.¹⁷⁵ Diese Biographie war 1726 als Teil eines projektierten Künstlerlexikons publiziert worden, das jedoch in seiner Gesamtheit nicht verwirklicht wurde. Auch für Christ gab das Schulmodell den geeigneten Rahmen vor, die künstlerische Entwicklung des Künstlers in eine allgemeine Kunstgeschichte einzuordnen. Dabei empfahl er nicht nur eine Einteilung nach Malerschulen, sondern forderte dezidiert die Unterscheidung zwischen deutscher und niederländischer Malerei, die sich selbst im renommierten *Recueil d'estampes* noch nicht durchgesetzt hatte. Für die deutsche Schule entwickelte Christ eine Einteilung in aufeinanderfolgende Epochen. Demnach heißen bei Christ die deutschen Künstler vom ausgehenden 15. Jahrhundert bis 1580 „die Aeltern“, bis 1680 „die Mittlern“ und von da an „die neuern Teutschen Künstler“. Übereinstimmende Zeitabschnitte finden sich auch bei der von Mechel vorgenommenen Periodisierung der deutschen Schule. Den Vorteil dieser Einteilung erklärt Christ damit, dass sie „zu Behuff der Kunst-Critique, so wohl als die fernern Subdistrictiones in die Schulen jeder Nation besonders Licht gibt.“¹⁷⁶

Dass die historische Konzeption Christs am Beispiel Cranach Resonanz gefunden hat,¹⁷⁷ zeigt sich noch eine Generationen später in Christian Ludwig Hagedorns 1755 erschiener *Lettre à un Amateur de la Peinture avec des éclaircissements historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux, qui le composent*,¹⁸⁰ die zwar mit der Absicht verfasst und publiziert worden war, die eigene Sammlung potentiellen Käufern bekannt zu machen, jedoch in ihrer inhaltlichen Ausweitung über die üblichen Verkaufskataloge hinausging.¹⁸¹ Methodisch

Nationale Kunstgeschichte

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

basierte das Werk – in Anlehnung an Christ – auf einer Sammlung von Künstlerbiographien. Der „Brief an einen Liebhaber der Malerei“ war den „eclairissemens“ nur als eine Einleitung vorangestellt und enthielt eine Auflistung der Gemälde der Sammlung Hagedorns und knappe Angaben zu den in der Sammlung vertretenen Künstlern. Den weit größeren und maßgeblicheren Teil der Publikation machten die „eclairissemens“ aus, die sich aus biographischen Angaben zu Künstlern und stilkritischen Werkanalysen ihrer jeweiligen Œuvres zusammensetzten.

In sogenannten „disgressions“ wurden auch zahlreiche Künstler beschrieben, die in Hagedorns Sammlung nicht vertreten waren, ihm aber für den Zusammenhang wichtig erschienen. Diejenigen Künstler, zu denen Hagedorn erstmals Auskünfte gab, wurden mit einem Sternchen versehen, jene, über die er Neues berichten konnte, mit zwei. Speziell zur Deutschen Schule finden sich die meisten „disgressions“ und Zusätze.

Dem erkennbar zentralen Anliegen einer Aufwertung und Anerkennung deutschen Kunstschaffens versuchte Hagedorn in zweierlei Weise entgegenzukommen: zunächst durch die Ausarbeitung einer historischen Rekonstruktion der deutschen Schule, die – analog zur italienischen Kunst – eine Kontinuität in der Entwicklung von den ersten Anfängen neuzeitlicher Kunst bis in die Gegenwart aufweist. So stellt Hagedorn den eigentlichen „eclairissemens“ zu den meist zeitgenössischen deutschen Künstlern einen umfassenden Überblick über die „Anciens peintres allemands. Et principalement de ceux qui ont gravés en petit“¹⁸² voran und fügt ihnen gegen Ende seiner Studie ein kurzes Kapitel zu deutschen Kunstakademien ein, wobei die Künstler der Wiener Kunstakademie besonders hervorgehoben wurden.¹⁸³

Die historische Darstellung einer eigenständigen deutschen Malerschule stellte im späten 18. Jahrhundert weitestgehend ein Desiderat dar, das sich mit dem Gemeinplatz begründete, die deutsche, insbesondere die alte deutsche Kunst mit dem sogenannten „goût gothique“ gleichzusetzen. Die Überwindung des „gotischen Geschmacks“ bildete daher das Kernproblem beim Versuch, die deutsche Kunst in ihrer Bedeutung zu heben. Zwar räumte Hagedorn den italienischen Künstlern eine schnellere Abkehr vom gotischen Geschmack ein, führte aber einige exemplarische Gegenbeispiele an: es hätten die Stiche von Georg Pencz den „vrai goût de Raphael“¹⁸⁴, die profunde Kenntnis der Anatomie in der Zeichnung des Heinrich Aldegrever wiederum die Perfektion Michelangelos.¹⁸⁵

Die Tatsache, dass viele der deutschen Künstler der kaiserlichen Sammlung bei Hagedorn entweder das erste Mal oder mit neuen Kenntnissen genannt worden sind, und der Umstand, dass das Werk in deutschen und Schweizer Künstlerkreisen große Resonanz gefunden hat,¹⁸⁶ lassen vermuten, dass sich auch Mechel in seiner Eigenschaft als Verleger mit den *eclairissemens* auseinandergesetzt hat. Die beiderseitige Betonung des patriotischen Moments und die damit verbundene Hypothese einer deutschen Schule,



Abb. 40

„Dritte Wand, dem Eingang gegenüber“ im vierten Zimmer („Gemälde Niederländischer Meister“) der niederländischen Schule im zweiten Stock des Oberen Belvedere. Digitale Rekonstruktion nach Mechel 1783 (Rekonstruktion: Autorin)

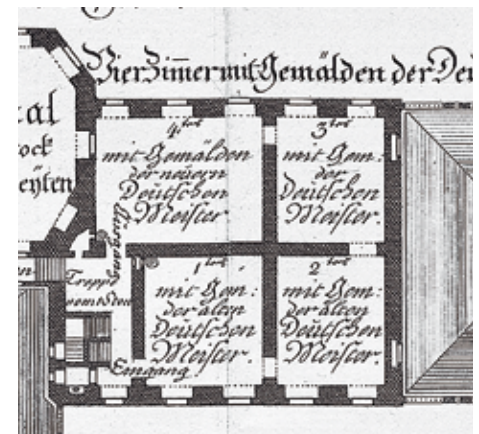


Abb. 41

Grundriss des Oberen Belvedere, Detail: rechter Flügel, zweiter Stock mit der deutschen Schule, in: Mechel 1783, Anhang

Abb. 42
Tommaso da Modena, Maria mit Kind,
hl. Wenzel und hl. Palmatius, 1355–1359.
Schloss Karlstein bei Prag



die nach der Überwindung des gotischen Geschmacks kontinuierlich zur Meisterschaft aufsteigt, verweisen auf analoge Interessen, die in der Aufstellung der deutschen Schule durch Mechel zur Anwendung kamen.

Es wird die deutsche Kunst im zweiten Stock des Belvedere mit den Worten eingeführt: „Hier sind die Beweise was unsere fleißigen unermüdeten Väter in der Kunst gethan haben.“¹⁸⁵ (Abb. 42, 43) Diese „Beweise“ liefert Mechel auf bemerkenswerte Weise: Er stellt an den Beginn der Chronologie der deutschen Schule ein Altar-Triptychon eines gewissen Thomas von Mutina, heute als der italienische Künstler Tommaso da Modena (1325–1379) bekannt, und datiert es auf 1297. Seinem Dafürhalten nach war das Werk das erste Beispiel für Ölmalerei. Mechel übersetzt irrtümlicherweise die lateinische Ortsbezeichnung „Mutina“ mit Muttersdorf, einer Ortschaft in Böhmen.¹⁸⁶ In Zusammenhang mit dieser produktiven Fehleinschätzung steht Gotthold Ephraim Lessings bekanntes Werk *Vom Alter der Ölmalerey aus dem Theophilus Presbyter* (1774), der in der mittelalterlichen Handschrift eben des Theophilus Presbyter eine Anleitung zur Herstellung von in Leinöl aufgelösten Farben fand.¹⁸⁷ Wie Alice Harnoncourt rekonstruieren konnte, untersuchte – angeregt durch Lessings Schrift – der Professor für Universal- und Literaturgeschichte Franz Lothar von Ehemant dieses Bild aus Schloss Karlstein bei Prag und weitere Gemälde von Theoderich von Prag sowie Nikolaus Wurmser und kam mittels eines „Geheimrezepts“ eines gewissen Restaurators Kastner zum Schluss, dass es sich um „wahre Oelgemälde“ handle. Nicht nur Mechels Interesse war damit geweckt; Kaiser Joseph II. ordnete – wohl aufgrund der Anregung von Kaunitz – die Überführung der Bilder nach Wien an.¹⁸⁸ Nach einer ersten offiziellen Untersuchung in der Akademie, die die These Ehemants zu bestätigen schien, kamen die Bilder 1780 unter großer Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit in die Galerie. Hilchenbach berichtete 1781 enthusiastisch: „In keiner Galerie sah man noch diesen Pinsel; in keinen älteren Kunstdenken las man die Nahmen Mutina, Wurmser und Theodoricus; nirgends redete man noch in unserem Vaterland entschieden von wirklich vorhandenen Oelgemälden aus dem dreyzehnden und vierzehnden Jahrhundert. – Hier sind nun die Proben, hergeschafft vom Schlosse Karlstein aus Böhmen, beurkundet aus den Archiven des Landes; und wie die von mehreren Künstlern in Gegenwart des Fürsten von Kaunitz gemachten Proben es zeigten – wie der Augenschein jeden es lehren kann, unwidersprechliche Anwendung des Oels.“¹⁸⁹

Dass in der ausführlichen Beschreibung der vermeintlichen Ölmalereien in der französischen Fassung des Galeriekatalogs Franz Lothar von Ehemant von Mechel mit keiner Silbe erwähnt wurde, ist wohl darauf zurückzuführen, dass Mechel vor allem eigene Interessen

zu deponieren versuchte. Mit der als eigene Forschung zum Ausdruck gebrachten Entdeckung gedachte Mechel die These Lessings zu stützen, dass die Ölmalerei älter sei als – wie bisher angenommen – die der Van Eycks.¹⁹⁰ Mechel suchte deswegen den brieflichen Kontakt zu Lessing und plante, dessen Manuskript zusammen mit einer eigenen Studie zu den Karlsteiner Bildern zu publizieren.¹⁹¹

Mechels – oder Ehemants – Hypothesen stellten sich alsbald als unhaltbar heraus. So berichtet Luigi Lanzi, nicht ohne Seitenhieb auf den „minder kundigen“ Mechel, der sich durch Harze und Eigelb, die den in Öl gemalten Gemälden sehr nahe kamen, täuschen ließ, dass noch 1793 in Venedig – wiederum auf Anordnung von Kaunitz – eine Untersuchung des Bildes von Tommaso da Modena stattgefunden hat, in der eindeutig festgestellt wurde, dass „keine Spur von Öl vorhanden sei, vielmehr sei das Gemälde mit sehr feinen mit Eigelb, oder Eiweiss gemischten Harzen gemacht, wie man dies auch von anderen alten Werken behaupten müsse.“¹⁹² Die Aufstellung der Karlsteiner Bilder hatte für Mechel aber vorerst ihren Sinn und Zweck erfüllt: Als Darstellung der Anfänge der Ölmalerei vorgeführt, verbindet sich mit der Aufstellung der „Ältesten Teutschen Meister“ naturgemäß auch ein gesteigerter Prestigewert der „Geschichte Teutscher Malerei in ganzem Umfange“. Dies gestattete nicht nur eine historische Rekonstruktion der deutschen Malerei, sondern nimmt die Kontinuität einer Deutschen Schule vom Ende des 13. Jahrhunderts bis in das späte 18. Jahrhundert an, wobei es Mechel verstand, die Erfindung der Ölmalerei mit der Überwindung des Gotischen gleichsam gleichzusetzen.

Dass die Episode der Entdeckung des Werks Thomas' von Mutina und die historische Rekonstruktion einer deutschen Schule in der französischen Fassung, dem *Catalogue des Tableaux de la Galerie Imperiale e Royale de Vienne*, viel nachdrücklicher ausgeführt war als in der deutschen, ist ein Hinweis darauf, dass Mechel versuchte, das internationale Interesse auf die deutsche Kunst zu lenken. Damit trug er dem Umstand Rechnung, dass – unter anderen durch Winckelmann und Hagedorn – etwa ab der Jahrhundertmitte in Frankreich der deutschen Kunst und Kultur verstärkte Beachtung gewidmet wurde. Michel Espagne hat in diesem Zusammenhang darauf verwiesen, dass die deutschen Aufklärer zu ihrem Kulturbewusstsein, zur „ästhetischen Bejahung einer deutschen Nation“, erst über die Anerkennung des Phänomens Winckelmann in Frankreich fanden.¹⁹³

Der Katalog, das *Verzeichniß*, sollte ursprünglich durch einen *Catalogue raisonné* ergänzt werden. Mechel selbst verweist im „Vorbericht“ darauf: „Wünschet nun ein Liebhaber sich mehr umzusehen, nähere Kenntnisse zu nehmen, und der Biene gleich sich an das Interessanteste zu wenden, so findet er hier eine kleine Leitung darum, daß die seltensten Stücke mit einem Sternchen * bemerkt sind. Dieses Sternchen bezieht sich auf einen zukünftigen Catalogue raisonné. In diesem Catalogue kann sodann die merkwürdige Geschichte dieser Sammlung, oder welches wegen der engen Verbindung eben so viel ist, die Geschichte teutscher Kunst im ganzen Umfange, behandelt und da sowohl, als bey Beschreibung der seltenen Stücke, die vielen Bemerkungen, die bald die Kunst bald die blosse Geschichte angehen, mitgetheilt werden. Wenige Sammlungen bieten dazu ein so reiches Feld dar.“¹⁹⁴



Abb. 43

„An den Fenster-Pfeilern“ im ersten Zimmer („Gemälde der ältesten Teutschen Meister“) der deutschen Schule im zweiten Stock des Oberen Belvedere. Digitale Rekonstruktion nach Mechel 1783 (Rekonstruktion: Autorin)

Im analogen Zitat der französischen Ausgabe spezifiziert Mechel sein Vorhaben dahingehend, dass er einen „Catalogue raisonné et systématique“ mit begleitenden Stichen der besten Gemälde planen würde.¹⁹⁵ Die Verknüpfung der Sammlungsgeschichte oder – „welches wegen der engen Verbindung eben so viel ist“ – der Geschichte deutscher Kunst mit der „neuen Manier nach chronologischer Ordnung oder der Abfolge der Meister“ verbindet die Geschichte des habsburgischen Kaiserhauses samt seinem durch Generationen tradierten Kunstbesitz mit den patriotischen Momenten einer nationalen Kunstgeschichte.

Point of no Return 1781

Mit der kaiserlichen Gemäldesammlung wurde 1781 erstmals in Europa eine Galerieaufstellung nach geographisch begrenzten Malerschulen und nach historischen Gesichtspunkten ausgerichtet. Mit den Worten Kaiser Josephs II. war die Galerie „in eine geschmackvollere Ordnung, nach denen Klassen und Jahrgängen“ gebracht worden. Er befahl schon im November 1780 (bevor das Eintreffen der Gemälde aus Pressburg und den Niederlanden das Ordnen wieder neu aufrollte), dass man „aber bey dieser anjetzo eingeführten Ordnung künftighin ohnabweichlich beharre, und ab nun gar nichts, ohne besonderen Befehl, abändere.“¹⁹⁶ Nichtsdestotrotz blieb die kaiserliche Galerie weiterhin in ständiger Veränderung begriffen, auch wenn die einmal eingeführte, grundsätzliche Systematik nach Malerschulen beibehalten wurde.

Die einem allgemeinen Publikum öffentlich gemachte kaiserliche Galerie hatte sich mit einer neuen, wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden Galeriekonzeption verbunden und aufgrund dieser Neupositionierung dem Bedeutungswandel zur Institution Museum entsprochen. Die Öffnung der Galerie und die damit veränderte Funktion der fürstlichen Kunstsammlung, deren primäre Aufgabe nicht mehr die höfische Repräsentation, sondern die Vermittlung kunsthistorischen Wissens war, stehen in Zusammenhang mit der Ausarbeitung und Rezeption neuer kunsthistorischer Methoden und Modelle. Was die Neuordnung der kaiserlichen Galerie von 1781 vor anderen auszeichnet, war ihre bemerkenswerte Fähigkeit, in deutlichem Bezug zum zeitgenössischen Diskurs diese kunsthistorischen Konzepte aufzugreifen und darzustellen.

Dabei zeigte sich die Präsentation nach Malerschulen – je nach Flügel im Oberen Belvedere – in ganz unterschiedlich gelagerten Ausformulierungen: regional differenziert bei den Italienern, nach kanonischen Œuvres bei den großen Niederländern, nach dem stilistisch-organologischen Entwicklungsgang bei den Niederländern im zweiten Stock, in historisch-nationaler Perspektive bei den Deutschen im zweiten Stock. Die Systematiken in sich stellen sich als äußerst heterogen dar, ihre Logiken können aus den jeweils unterschiedlichen Standpunkten der Kunstwissenschaft erfasst werden. Dabei kamen verschiedenste Systematisierungsansätze zur praktischen Anwendung: Was an zeitgenössischen Kunsttheorien geeignet schien, wurde rezipiert – oder auf Bewährtes aus anderen Anwendungsbereichen des Sammelwesens zurückgegriffen. Die Einbindung aller möglichen wissenschaftlichen und sammlungsmethodischen Grundlagen zeugt von einem erstaunlich offenen Umgang mit neuen Vorstellungen und Ideen und einem großen Umsetzungsvermögen, was der kaiserlichen Galerie um 1780 einen bemerkenswert experimentellen Charakter verlieh.

Wahrscheinlich lassen sich auch die heftigen Diskussionen, die in Reaktion auf die Neuaufstellung entbrannten, darauf zurückführen.¹⁹⁷ Stellvertretend für die Polemiken rund um die Hängung seien nur zwei Kommentare aus dem pro- respektive dem contra-Mechel-Lager zitiert, die in derselben Zeitschrift, dem *Deutschen Museum* publiziert worden waren: Es sei die kaiserliche Sammlung – so der anonyme Kritiker – im Gegensatz zur sogenannten „Augenweide“ der Dresdener Galerie „um den Charakter einer Galerie gebracht und zu einer Bildermusterkarte reduziert“ worden, sogar von „Galeriemord“ wurde gesprochen.¹⁹⁸ Für den Befürworter, Johann Karl Wezel, dagegen habe die Galerie aufgrund ihrer klaren

Ordnung „den Charakter einer Gallerie unstreitig mehr erlanget, als verloren“, sie sei – so formulierte er – „eine anschauliche Geschichte des menschlichen Geistes.“¹⁹⁹ Im Kern kreiste die Kontroverse also um die Frage, ob die Galerie ein „Lehrgebäude“ der Kunstgeschichte zur Ausbildung des Geistes sein oder die Anschauung der Kunst zur Ausbildung des künstlerischen Geschmacks dienen sollte. Denn in der Mechel-Aufstellung, in der vor allem das Wissen um die Geschichte der Kunst vermittelt werden sollte, wurden – insbesondere im zweiten Stock – die Gemälde unweigerlich als historische Artefakte relativiert und eine qualitativ urteilende Betrachtung der Kunstwerke hintangestellt.

JOSEPH ROSA: WIEDERAUFNAHME DER AGENDEN

Die kunsthistorisch beherrschende und die qualitativ urteilende Betrachtungsweise zu vereinen, darum scheint es im Anschluss an Christian Mechel dem Galeriedirektor und Künstler Joseph Rosa gegangen zu sein, der, nach dem kurzen Intermezzo Mechels, 1781 die Schlüssel zur Galerie wieder übernahm – und die Gemälde sofort umhängte.²⁰⁰

Durch die beträchtliche Vermehrung an Gemälden waren in jenen Jahren einige Rochaden notwendig geworden. 1786 erfuhr die kaiserliche Galerie einen großen Zugewinn durch den Erwerb von 53 – hauptsächlich niederländischen, aber auch französischen und italienischen – Gemälden aus der Sammlung des Grafen Friedrich Moritz Nostitz in Prag;²⁰¹ im Jahr darauf berichtete Rosa erstmals von einem Abschluss der Neuaufstellung der Galerie.²⁰² 1792 und 1793 kamen weitere 18 Gemälde durch einen Bildertausch mit den Uffizien in Florenz in die Galerie, weswegen Rosa in einem Schreiben an den Oberstkämmerer auf die Schwierigkeiten verwies, unter diesen Umständen die Aufstellung der Galerie zu beenden.²⁰³ Rosa bezog sich vermutlich auf den Erwerb aus der Sammlung Nostitz, als er in der abschließenden Anmerkung zum Katalog formulierte: „Nichts ist im Stande, dieses Geschäft mehr zu erschweren, als ein fortwährender Zufluß neuerwerbener Malereyen, indem er die einmal angenommene Ordnung der Gemälde zerstört, und sowohl in der Aufstellung, als in das Verzeichniß derselben große Veränderung bringt. Dieser Fall ergibt sich vorzüglich bey den deutschen und niederländischen Malereyen dieser k. k. Gallerie.“²⁰⁴

Nach der Transaktion des Gemäldetausches mit Florenz 1792/93 konnte Rosa endlich die Neuaufstellung der Galerie und einen Katalog vollenden, denn „Bey so vielen Veränderungen, die zum Vortheile der k. k. Bildergallerie seit einigen Jahren vorgenommen wurden, ist es also nothwendig, Künstlern und Kennern einen neuen Katalog in die Hände zu geben.“²⁰⁵ Die *Gemälde der k.k. Gallerie* erschienen 1796 in zwei Bänden, *Erste Abtheilung, Italienische Schulen* und *Zweite Abtheilung, Niederländische Schulen*. Darin beschreibt er nach dem obligaten Vorwort – Zimmer für Zimmer, Gemälde für Gemälde – den ersten Stock des Belvedere. Was den zweiten Stock mit den Gemälden der alten niederländischen und deutschen Schulen betraf, so unterläge eine Beschreibung „[...] noch in mancherley Rücksicht vielen Schwierigkeiten. Ergänzungen, zumal aus dem Vorrath, der bereits vorhanden ist, ein neuer beträchtlicher Zuwachs, die Angabe der eigentlichen oft billig bezweifelte Meister, und eine gänzliche Veränderung der Plätze, welche ihnen gegenwärtig angewiesen sind, fordern so viel Zeit und Arbeit, daß es mir unmöglich ist, über die Fortsetzung etwas Gewisses zu bestimmen.“²⁰⁶ Tatsächlich sollte es Rosa nicht gelingen, einen solchen Band herauszugeben. Der 1804 veröffentlichte *Nachtrag zum Kataloge der k.k. Bildergallerie* bot nur eine Ergänzung zu den ersten beiden Bänden mit neu hinzugekommenen Kunstwerken.²⁰⁷

Mit der Umgestaltung der Galerie ergriff Rosa die Gelegenheit, seine Vorstellungen und Betrachtungsweisen einer kunstwissenschaftlichen Hängung in der Galerie umzusetzen. Da Rosa die von Mechel vorgebildete Systematik nach Malerschulen bzw. die Raumabfolge der einzelnen Schulen nicht antastete, er aber nur den ersten Stock dokumentiert

hat, kann Rosas Hängung zwar mit der auf älteren Ordnungssystemen beruhenden Schulsystematik, nicht aber mit einer programmatischen Geschichtskonstruktion in Verbindung gebracht werden. Am Mechelschen Arrangement veränderte er die Auswahl und die Hängung der Gemälde im Detail, wobei dem Moment der Vervollständigung im Sinne einer Vervollkommnung eine wesentliche Rolle zukam.

Das Ideal der vollständigen Galerie:

Der Bildertausch von 1792 oder die Suche nach dem missing link

Mit der Neuordnung der Galerie durch Christian Mechel, wo jeder einzelnen Malerschule ein eigener Raum zugewiesen wurde, waren in manchen Abteilungen Mängel und Lücken dramatisch zutage getreten. Mechel musste sich oft mit Werkstattbildern oder Kopien begnügen, wollte er sein Konzept, den historischen und stilistischen Entwicklungsgang innerhalb der Schule zu dokumentieren, nicht gefährden. Rosa versuchte daher, jene Schulen, die mangelhaft ausgewiesen waren, zu komplettieren. Als Bestätigung dieses vornehmlichen Sammelinteresses kann gesehen werden, dass Rosa in seiner ansonsten knapp gehaltenen Sammlungsgeschichte im Vorwort seines Katalogs jene – in zeitgenössischen Berichten kaum rezipierte – Begebenheit, die genau in dieser Hinsicht Abhilfe hätte schaffen sollen, ausführlich kommentiert: einen Tausch von Gemälden mit der großherzoglichen Sammlung in Florenz.²⁰⁸

Der in der Literatur als *der „Bildertausch“* geläufige Tausch zwischen der kaiserlichen Galerie und den Uffizien in Florenz war 1792 von Seiten Wiens mit der Absicht angebahnt worden, vor allem die Florentiner, aber auch die römische und französische Malerschule, die in der kaiserlichen Galerie qualitativ und quantitativ ungenügend vertreten waren, zu vervollständigen.²⁰⁹ Ende des 18. Jahrhunderts, als man auf dem internationalen Kunstmarkt kaum noch erstklassige Werke der genannten Schulen erwerben konnte, schien gerade ein Bildertausch das „schicklichste Mittel zu seyn, die großherzogliche Gallerie zu Florenz und die kaiserliche zu Wien mit Werken der Malerey, die hier und dort mangelten, wechselweise zu bereichern. Denn dadurch, daß beyde von ihrem Überfluß abgaben, gewannen beyde, und verschafften sich einen neuen Glanz, ohne von dem alten zu verlieren.“²¹⁰

Dass letztendlich alle Beteiligten das gemeinsame Ziel, die Galerien „wechselweise zu bereichern“ als verfehlt betrachteten – eine Einschätzung, die noch lange die Rezeption des Bildertausches bestimmen sollte –, basierte auf den unterschiedlich gelagerten Intentionen der Tauschpartner. Neben den nicht zu vereinbarenden Interessen, den Verlust für die eigene Galerie möglichst gering zu halten, aber die Sammlungskapazität der Gegenseite ganz auszuschöpfen, resultierte die Enttäuschung im Grunde aus einem völlig anderen Verständnis dessen, was an Gemälden der eigenen respektive der anderen Galerie „mangeln“ oder diese „bereichern“ würde. Denn die nach Malerschulen und Stilabfolgen entwickelte Hängung in der kaiserlichen Gemäldegalerie unterschied sich erheblich von jener in Florenz. Die Gemälde in der *Galleria degli Uffizi* waren noch Anfang der 1790er Jahre nicht nach der Systematik differenzierter Schulen organisiert, sondern nach der barocken, auf Symmetrien basierenden Pendanthängung ohne Schulzusammenhänge arrangiert. Im Besonderen war die Hängung der Uffizien auf den Höhepunkt der Tribuna hin perspektiviert, in der die Meisterwerke versammelt waren. Wahrscheinlich war ein (Aus-)Tausch, also ein vom Prinzip her auf Ausgleich und Äquivalenz angelegtes Verfahren, allein aufgrund der ungleichen Systematiken beider Galerien von vornherein zum Scheitern verurteilt. Jedenfalls wird in Anbetracht dieser Unterschiede verständlich, warum Joseph Rosa zu Beginn des Bildertausches 1792 gezielt versuchte, ganz bestimmte Meister zu erhalten, die ihm in der Galerie innerhalb des Schulzusammenhangs fehlten oder nicht ausreichend repräsentiert waren, es dem Florentiner Galeriedirektor Giuseppe Pelli Bencivenni andererseits darum ging, Hauptwerke diverser Künstler zu erhalten. Hinzu kam, dass zu Beginn

der Tauschverhandlungen eine Klausel vereinbart worden war, nach der solche Bilder zurückgeschickt werden konnten, die den geforderten Ansprüchen nicht genügten.

Unter diesen Voraussetzungen wurde im Mai 1792 in Wien der sogenannte Bildertausch in die Wege geleitet, in dessen Verlauf – nach einem Austausch von Wünschen – in je zwei Lieferungen, zwei Rück- und Gegenlieferungen mehr als 50 Gemälde ihre Sammlung wechselten. Von den 14 in erster Lieferung aus Florenz nach Wien gelieferten Gemälden (sechs Bilder aus der Galleria degli Uffizi, acht aus dem Palazzo Pitti und den Villen des Großherzogs) wurden aufgrund des Rückgaberechts sechs Bilder abgelehnt und mit der ersten Wiener Lieferung von zwölf Gemälden nach Florenz retourniert. Von der Möglichkeit „daß Wenn im Fall beyderseits nichts anständiges in diesem Dausch wäre, zurückgeschückt werden solle“²¹¹ wurde vor allem von Wien aus reger Gebrauch gemacht und damit die Gegenseite in die Verlegenheit gebracht, ‚besseren‘ Ersatz heranzuschaffen. Die zweite Florentiner Lieferung, auf Kompensation der ersten missglückten Sendung bedacht, enthielt zehn Bilder; die Gegenlieferung aus Wien zwölf Stück. Da vorerst beiderseits auf jede weitere Rücksendung von Gemälden verzichtet wurde, setzte der Tausch im Februar 1793 aus. Nach zwei Tauschrunden standen einander 18 in die Wiener Galerie aufgenommene und 27 in die Florentiner Sammlung gelangte Tauschbilder gegenüber. Trotz des zahlenmäßigen Ungleichgewichts und des zumindest quantitativ günstigen Verhältnisses für Florenz eröffnete der mit Jahresbeginn 1793 neu installierte Galeriedirektor Tommaso Puccini mit einer 1794 angekündigten und 1796 durchgeführten Rücksendung von zwei Gemälden nach Wien den Tauschvorgang von Neuem. In Folge, nach Florentiner Ansprüchen auf Ersatz und einer Reihe von diesbezüglichen Vorschlagsvarianten Puccinis, einigte man sich schließlich 1796 auf die Entsendung von vier Gemälden aus der Wiener Galerie. Aber erst 1821, nach dem Ende der napoleonischen Kriege, kam der Bildertausch mit der dritten Sendung dieser vier Bilder aus Wien nach Florenz zum Abschluss.

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

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

Di Fra Bartolommeo di S. Marco	quadri N° 1
Andrea del Sarto	„1
Alessandro Allori	„1
Agnolo Bronzino	„1
Lodovico Cigoli	„1
Francesco Salviati	„1
Baldassar Franceschini d.o il Volterra	„1
Francesco Vanni	„1
Federigo Barocci	„1
Pietro Berrettino da Cortona	„1
Benedetto Castiglione	„1
Salvator Rosa: Paesi	„2
Claudio Lorenese: dette	„2
Gasparo Pussino: dette	„2
Nicolò Pussino	„1
Carlo Dolci	„1
Francesco Furini	„1
Francesco Albano	„1“ ²¹²



Abb. 44
 „Dritte Wand mit der Ausgangs-Thüre“ im vierten Zimmer („Gemälde aus der Florentinischen Schule“) der italienischen Schulen im ersten Stock des Oberen Belvedere. Digitale Rekonstruktion nach Mechel 1783 (Rekonstruktion: Autorin)

Abb. 45
 „Zweyte Wand, mit der Eingangs-Thüre“ im vierten Zimmer („Gemälde aus der Florentinischen Schule“) der italienischen Schulen im ersten Stock des Oberen Belvedere. Digitale Rekonstruktion nach Mechel 1783 (Rekonstruktion: Autorin)

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

Angesichts der karg gehängten Gemälde auch weniger prominenter Maler im Florentiner Zimmer der Mechel-Galerie wird das Manko deutlich erkennbar. (Abb. 44, 45, 46, 47) Offensichtlich konnte die Florentiner Schule weder in ansprechender Quantität noch in angemessener Qualität gezeigt werden. Von den in der Wunschliste genannten Florentiner Meistern Allori, Bronzino, Cigoli, Salviati und Volterrano war kein einziges Bild gehängt. Fra Bartolomeo war nur mit einer *Maria mit Kind*²¹³ vertreten, zu der Rosa knapp notiert: „Schade, daß dieses Bild gelitten hat.“²¹⁴ Das Interesse an Werken Andrea del Sartos erscheint angesichts bereits vorhandener Gemälde dieses Meisters, *Maria mit Kind*,²¹⁵ *Hl. Sebastian*,²¹⁶ *Beweinung Christi*,²¹⁷ merkwürdig, visierte aber – möglicherweise aus persönlichen Vorlieben – den reichhaltigen Sarto-Bestand in den Uffizien an. Auch das im Florentiner Zimmer gehängte und unter dem Siener Künstler Vanni verzeichnete Gemälde *Maria mit Kind und Johannesknaben*²¹⁸ rechnet Rosa eher dem Œuvre Sartos zu: „Ein schönes Bild, mit einem kräftigen Kolorite. Es scheint aber wohl eher dem Pinsel des Andrea del Sarto anzugehören.“²¹⁹ Dolce war im Florentiner Zimmer nur mit einer kleinen *Mater Dolorosa*²²⁰ vertreten, Furini im Bologneser Zimmer mit einer *Büßenden Magdalena*.²²¹

In einer nach Schulen geordneten Galerie konnte man auf die Florentiner Malerei nicht verzichten, die in allen kunsttheoretischen Ausarbeitungen zum Schulsystem neben der römischen, venezianischen und lombardischen eine zentrale Rolle spielte. Mit der Bemerkung



kung im Vorwort des Katalogs, es seien „unter so vielen Schätzen der Kunst [...] nur sehr wenig von den ersten florentinischen Künstlern, den Wiederherstellern der Malerey“ und es habe Kaiser Franz II. – „eingedenk, daß die florentinische Malerschule lange Zeit der Römischen, Venezianischen und Lombardischen zum Muster gedienet hatte“²²² – mit dem Bildertausch endlich etwas zustande gebracht, was sich seine Vorfahren schon lange gewünscht hätten, verweist Rosa auf diese theoretischen Grundlagen. Der Florentiner Schule als einziger Mittlerin zwischen Mittelalter und Renaissance für die gesamte Malerei Italiens hatte auch Luigi Lanzi in seiner einflussreichen – und mit dem Bildertausch zeitgleichen – Ausarbeitung italienischer Schulen, *Storia pittorica della Italia*, eine Sonderrolle beigemessen.²²³ In der Ausbildung der Schulen habe sich ihr „carattere generale“ allerdings erst im Zeitraum nach den „pittori antichi“ durch die tonangebenden Schulhäupter „Il Vinci, il Bonarruoti, il Frate, Andrea del Sarto“ ausbilden können.²²⁴ Rosa war sich dieses Diskurses offenbar bewusst, visierte er doch zur Veranschaulichung der Malerschulen mit der Wunschliste nicht die Maler des Quattrocento, sondern nur die prominenten Meister des 16. und 17. Jahrhunderts an.

Neben der Florentiner war auch die römische Schule lückenhaft besetzt, worauf Rosa mit der Anfrage nach Gemälden dreier Künstler reagierte. Vom angefragten Barocci war nur ein kleinfiguriges Gemälde, *Die Geburt Christi*,²²⁵ gehängt; Cortona wurde zwar mit zwei Werken verzeichnet, *Wunder des hl. Martin von Tours* und *Paulus erhält durch Ananias sein Augenlicht wieder*,²²⁶ ersteres – wenig repräsentatives – Gemälde übernahm Rosa in seiner späteren Hängung jedoch nicht mehr und letzteres kommentierte er als: „Eine Skizze, auf Leinwand. Das Original ist zu Rom in der Kapuzinerkirche nächst dem Palaste Barberini.“²²⁷ Vom hoch geschätzten Salvator Rosa besaß die Galerie nur einen kleinformatigen *Hl. Wilhelm von Maleval als Büsser*²²⁸ und einen bezüglich der Zuschreibung angezweifelte geharnischten *Krieger*²²⁹: „Ich glaube, hieran den Pinsel des Guercino da Cento zu erkennen.“²³⁰ Allerdings konnte die großformatige und vielfigurige *Römerschlacht* aus der Sammlung Nostitz erworben werden. Von den gewünschten Meistern der Bologneser Schule, Castiglione und Albani, gab es keine Gemälde in der Galerie.

Der äußerst geringe Bestand an französischen Meistern stellte seit jeher ein großes Defizit der kaiserlichen Sammlung dar, zumal in akademischer Kunstauffassung die Werke

Abb. 46

„Erste Wand, auf der Seite der Schloß-Kapelle“ im vierten Zimmer („Gemälde aus der Florentinischen Schule“) der italienischen Schulen im ersten Stock des Oberen Belvedere. Digitale Rekonstruktion nach Mechel 1783 (Rekonstruktion: Autorin)

Abb. 47

Fensterwand im vierten Zimmer („Gemälde aus der Florentinischen Schule“) der italienischen Schulen im ersten Stock des Oberen Belvedere. Digitale Rekonstruktion nach Mechel 1783 (Rekonstruktion: Autorin)

von Nicolas Poussin, Gaspard Poussin oder Claude Lorrain zu den *musts* einer fürstlichen Sammlung zählten. Von Claude Lorrain besaß die Sammlung kein einziges Werk, von Gaspard Poussin eine *Landschaft mit Wettersturm* aus dem Ankauf der Sammlung Nostitz und von Nicolas Poussin das kleinformatige Gemälde *Petrus und Johannes heilen einen Lahmgeborenen im Tempel*,²³¹ das heute Bertholet Flémal zugeschrieben wird. In diesem Zusammenhang erscheint es umso merkwürdiger, dass das Historiengemälde von Nicolas Poussin, *Zerstörung des Tempels in Jerusalem durch Titus*, unter nicht ganz geklärten Umständen zwischen 1772 und 1783 aus der kaiserlichen in die Sammlung des Staatskanzlers Kaunitz gelangt war.²³² Die räumlich getrennte Schulaufstellung hatte jedenfalls den Mangel an französischen Meistern überdeutlich gemacht: mit den wenigen französischen Werken gelang es nicht, eine eigene „Abteilung“ in der Galerie zu bilden. So mussten die französischen Meister entweder den Niederländern oder – etwa im Fall Poussins – der römischen Schule zugeordnet werden.

Nominell entsprach die erste Lieferung an Gemälden von Florenz nach Wien den Wünschen aus Wien,²³³ lediglich Werke der beiden Poussins, von Lorrain sowie von Vanni und Albani wurden aufgrund des fehlenden, geringen oder nicht geeigneten Bestands nicht geliefert.²³⁴ Dennoch wurde die in Wien ankommende Sendung von 14 Bildern von Joseph Rosa äußerst geringschätzig aufgenommen. Seine Einwände galten nicht der Autorenschaft, sondern der Qualität einzelner Gemälde, die „[...] ohne deren Werth zu benennen, nicht in Hießiger Gallerie konten unter augen gesetzt werden [...]“.²³⁵ Er musste feststellen, dass die Florentiner Lieferung zwar der Auflistung entsprach, aber wenige erstklassige Stücke geliefert wurden. Keines der Gemälde aus erster Lieferung war etwa in der unter Pietro Leopoldo 1778 zusammengefassten *Raccolta di quadri dipinti* abgebildet, das in 148 Stichen die aus Medici-Besitz stammenden, renommiertesten Stücke der Uffizien zeigte.²³⁶ In Anbetracht des faktisch Gelieferten brachte Rosa daher jene Klausel zur Anwendung, nach der vereinbart worden war, dass Bilder retourniert werden können, sollten sie nicht gefallen. Sechs Bilder der ersten Sendung aus Florenz – Fra Bartolomeo (*Jesaja*), Volterrano (*Hl. Lukas*), Cortona (*Hl. Martina*), Castiglione (zwei Tierbilder), Furini (*Hl. Sebastian*) – wurden von Rosa abgelehnt und umgehend mit der ersten Wiener Sendung retourniert.²³⁷

In zweiter Lieferung aus Florenz wurden nur drei der zurückgeschickten Werke durch Gemälde desselben Meisters ersetzt – Fra Bartolomeo (*Darbringung Christi im Tempel*), Cortona (*Heimkehr der Hagar*) und Furini (*Büßende Maria Magdalena*) –, ansonsten Bilder von Künstlern geschickt, die auf der Liste nicht erwähnt waren respektive nicht gewünscht wurden: Perugino, Bilivert, Santi di Tito, Vasari und Passignano.²³⁸ Auch wurden zwei weitere Gemälde von Andrea del Sarto überlassen, obwohl das Gemälde aus der ersten Lieferung nicht zurückgeschickt wurde und die Wiener Galerie ohnehin mit Sartos gut ausgestattet war. Von der ursprünglichen Idee, die stilistische Entwicklung der Malerschule anhand ihrer maßgeblichen Meister zu zeigen, war angesichts des praktisch Möglichen nicht mehr die Rede, aber auch die Qualität der nicht gewünschten Werke aus zweiter Lieferung entsprach kaum den Anforderungen. Rosas Kritik daran fiel nicht besser aus als zuvor: „Es wurden vor diese andere hir her gebracht unter welchen eines von Domenico Basignano befand, welches das gastmahl des Königs Ahasvero Vorstelt total Roiniret und Mittelmäßig vor ein gemäld dieses Meysters da doch die hertzogliche Gallerie entbährende stücke von ihm besitzt. das zweyte eine Sacra Famiglia von Giorgio Vasari hingemald, und stükweiß schlecht über malen, vor welches ein anders hette können geschicket werden um so mehr da die Gemälde dieses Künstlers nicht im grossen ansehen stehen.“²³⁹ Dennoch wurde keines der Gemälde retourniert. Zumindest befanden sich in dieser zweiten Sendung auch „Zwey wunderschöne Bilder gemälde Eines vom Santi di Tito, und das andere vom Andrea de Sarto“ und „das zweyte wunder schöne bild auch den Engel und Tobias aber mit mehreren Figorn von obigen Andrea“.²⁴⁰

Den letzten Akt im Bildertausch eröffnete der 1793 ernannte Florentiner Galeriedirektor Tommaso Puccini mit der Rücksendung zweier Gemälde und einer Reihe von entsprechenden Kompensationswünschen – zu einem Zeitpunkt, 1796, als man in Wien den Bildertausch eigentlich als abgeschlossen betrachtet hatte. Sich der ursprünglichen Idee des Bildertausches besinnend, begann man auf Florentiner Seite bezeichnenderweise erst gezielte Forderungen nach bestimmten Gemälden zu stellen, als man in den fünf Kabinetten neben der Tribuna und in zwei großen Sälen eine Schulordnung mit vorwiegend nördlicher und flämischer respektive mit venezianischer Malerei einführte. Mit der Bemerkung, es ließe „[...] sich nicht verhehlen, daß der beabsichtigte Zweck [bisher] nicht ganz erreicht wurde, der nicht einfach darin bestand, die Anzahl guter Gemälde zu vergrößern“, was noch bei Pelli Bencivenni ausdrücklich der einzige Wunsch war, „sondern die Serien der großen Meister zu vervollständigen“²⁴¹, drängte er nachdrücklich auf die Entsendung venezianischer und niederländischer Gemälde zur Komplettierung der Malerschulen. Mit den ausverhandelten Werken von Giorgione (*Gattamelata*), Gaspar de Crayer (*Maria mit Jesuskind und hl. Joseph*), Frans Snyders (*Wildschweinjagd*) und Jan Fyt (*Federvieh*) schien ihm das gelungen. Als diese vier Gemälde endlich – nach den napoleonischen Kriegen im April 1821 – in Florenz einlangten, war keiner der ursprünglich mit dem Bildertausch befassten Sammlungsverantwortlichen mehr am Leben.²⁴²

Die Malerschule erlesen: Das Florentiner Zimmer

Auch wenn Rosas Kommentare den Anschein erweckt hatten, dass die kaiserliche Sammlung durch den Bildertausch einen nicht wieder gut zu machenden Verlust erlitten hatte, kann doch als Errungenschaft gewertet werden, dass Rosa alle letztlich akzeptierten Gemälde aus Florenz unmittelbar in die Galeriehängung integrierte und die Florentiner Schule innerhalb der anderen italienischen Schulen adäquat repräsentiert werden konnte. Zwölf Bilder aus Florenz wurden im Florentiner Zimmer arrangiert: bei 40 Bildern, die das Zimmer insgesamt umfasste, ein beträchtlicher Anteil. 18 ‚schwächere‘ Bilder wurden ersetzt. (Abb. 48, 49, 50, 51)

Die dem Bildertausch zugrunde gelegte Idee der Vervollständigung respektive Vervollkommnung hat nicht nur die Frage nach dem kunsthistorischen Konzept neu aufgeworfen, sondern auch Rosas Aufmerksamkeit auf die zentrale Figur der italienischen Kunstgeschichtsschreibung gegen Ende des 18. Jahrhunderts, Luigi Lanzi, gelenkt. Gleich nach dem überraschenden Einlangen der Wiener Wunschliste hatte man in Florenz mehrere fachkundige Gutachten zur Gemäldeauswahl der ersten Lieferung anfertigen lassen.²⁴³ Neben den Akademieprofessoren Tommaso Gherardini und Gesualdo Ferri, lieferte der durch das sammlungsgeschichtliche Werk *La Real Galleria di Firenze*²⁴⁴ und die Erstausgabe der *Storia pittorica*²⁴⁵ von 1792 prominent ausgewiesene „Antiquar“ der Galerie, Luigi Lanzi, eine profunde kennerschaftliche und quellenkundige Expertise zu den letztlich ausgewählten 14 Bildern.²⁴⁶ In diesem Gutachten beschränkte sich Lanzi nicht nur darauf, die kennerschaftlich ermittelten Gemäldeigenschaften wie Eigenhändigkeit, künstlerische Vollendung und Erhaltungszustand zu untersuchen, sondern brachte auch seine methodischen Kenntnisse aus der archivalischen Forschung zur Anwendung. Er führte historische Quellenschriften zur Provenienz der Werke an und setzte sie in Bezug zum bisherigen Diskurs in der Kunstliteratur. Lanzi entfaltete im Zuge des Bildertauschs ein Studium der Gemälde, das Rosas eigene kunstwissenschaftliche Beschäftigung nachhaltig beeinflussen sollte: Rosa nennt Lanzi aufgrund seiner Befähigung zur Beurteilung von Kunstwerken einen „virtuoso signore“ und erklärt, dass er in Hinblick auf die Bewertung der (Tausch-) Bilder dieselben Kriterien anwenden wolle wie dieser.²⁴⁷

Im Vorwort und in zahlreichen Eintragungen zu einzelnen Gemälden des Katalogs von 1796 führte Joseph Rosa die für seine Kunstauffassung maßgebliche – aktuelle – Fachlite-



Abb. 48
 „Dritte Wand“ im vierten Zimmer („Florentinische Schule“) der italienischen Schulen im ersten Stock des Oberen Belvedere. Digitale Rekonstruktion nach Rosa 1796 (Rekonstruktion: Autorin)

Abb. 49
 „Zweyte Wand“ im vierten Zimmer („Florentinische Schule“) der italienischen Schulen im ersten Stock des Oberen Belvedere. Digitale Rekonstruktion nach Rosa 1796 (Rekonstruktion: Autorin)

ratur an: neben den bekannten Werken von Antonio Maria Zanetti (*Della Pittura Veneziana*, 1771) und Anton Raphael Mengs (*Opere*, 1780) und anderen eben die – als erster nachweisbarer Bezug innerhalb der deutschsprachigen Kunstwissenschaft – allerneueste Forschung von Luigi Lanzi, die 1792 erschienene *Storia pittorica della Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina senese romana napoletana*.²⁴⁸

In der *Storia pittorica* hat Lanzi zunächst die allgemeinen Merkmale der Malweise jeder Schule definiert – für die Florentiner Schule den „disegno“, für die venezianische Schule die Farbigkeit etc. – und unterteilte diese dann in drei, vier oder mehr Zeiträume. Inkonsistenzen in der historischen Rekonstruktion der Malerschule traten in den Epochen des Mittelalters und des Nachmittelalters auf, deren Werke sich nicht unter einen Schulcharakter subsumieren ließen.²⁴⁹ Erst im zweiten Zeitraum habe sich – so Lanzi – der „carattere generale“²⁵⁰ der Schule durch die tonangebenden Schulhüpter ausbilden können, der in den folgenden Zeitabschnitten durch deren Schüler und Nachfolger seine Verbreitung fand. Auf diese Weise ließen sich die stilistischen Entwicklungen und Veränderungen der „capiscuola“ beobachten, auch wenn eine strenge Zeitenfolge dadurch aufgegeben werden musste. Die Florentiner Schule wurde von Lanzi in fünf Zeiträume unterteilt: den ersten Zeitraum bildeten die „pittori antichi“²⁵¹ bis zum Ende des 15. Jahrhunderts, der zweite – eigentlich schulbildende – wird mit „Il Vinci, il Bonarruoti, il Frate, Andrea del Sarto sollevano la Scuola al più alto onore“²⁵² überschrieben, den dritten prägen „Michelangelos Nachahmer“²⁵³, den vierten Cigoli und seine Anhänger²⁵⁴, den fünften die „Cortoni-
 sten“²⁵⁵.

Die großen Künstlerpersönlichkeiten, die Lanzi für den zweiten schulbildenden Zeitraum anführt – „Il Vinci, il Bonarruoti, il Frate, Andrea del Sarto“ – bildeten die Brennpunkte in Joseph Rosas Hängung der ersten Wand im Florentiner Zimmer: *Ganymeds Entführung* und der *Traum des Michelangelo*, die Michelangelo zugeschrieben wurden; zwei Gemälde jeweils mit der *Salome*, die Leonardo zugerechnet wurden; eine *Madonna mit Kind* und die *Darbringung* von Fra Bartolomeo; sowie einen *Hl. Sebastian* und eine *Madonna mit Kind* von Andrea del Sarto. Im Zentrum der ersten Wand fand sich als bedeutendster Neuzugang aus der zweiten Lieferung des Bildertauschs Fra Bartolomeos *Darbringung*.



Auf dieses Bild bezog sich Lanzi in *La Real Galleria* 1782 mit einer ausführlichen Würdigung Fra Bartolomeos als eines der bedeutendsten Meister der Florentiner Schule, der unter anderen von Vasari, Mengs und Algarotti gerühmt wurde.²⁵⁶ Von Lanzis Formulierungen inspiriert, beschrieb Rosa das Gemälde im Katalog als „Hauptgemälde dieses Künstlers, um so schätzbarer je seltener Bartholomeo’s Werke in Deutschland sind. [...] Daher es Vasari, Baldinucci, Peter von Kortona, Algarotti, Mariette und Mengs in ihren Kunstschriften hoch angerühmt haben.“²⁵⁷

Die Wandabwicklung Rosas folgte einem Muster, das auch Lanzi entwickelt hat: Als Angelpunkt fungiert eine Künstlerpersönlichkeit, deren Werke auf der Wand dominieren. Davon ausgehend wurden Lehrer- und Schülerverhältnisse thematisiert. So bildete die *Grablegung*, die Rosa Verrocchio zuschreibt, mit den Gemälden von Leonardo eine Gruppe. Im Katalog kann man die Funktion Verrocchios als Lehrmeister von Leonardo nachlesen, nicht ohne den Hinweis, dass auch Luigi Lanzi Verrocchio hoch geschätzt habe.²⁵⁸ Auch die kleinfigurige *Auferstehung Christi* von Salviati aus dem Bildertausch, dessen „Zeichnung, ganz im Stile seines großen Meisters“²⁵⁹ Michelangelo er im Katalog besonders hervorhebt, ordnete Rosa an der ersten Wand des Florentiner Zimmers an. Die Einfügung der *Beweinung Christi* von Cigoli erfolgte aufgrund ihrer außergewöhnlichen Qualität, die Rosa in seinem Katalog, unter Berufung auf das Urteil von Andrea Sacchi, mit dessen in Rom geschulter Malereiauffassung unterstreicht.²⁶⁰ Dagegen scheint der wenig repräsentative *Christus* von Dolci eher eine Lücke gefüllt zu haben. Die *Madonna mit Kind und Johannesknaben* von Francesco Vanni, dem Hauptmeister der Sieneser Schule, wurde mit dem Verweis versehen, dass Vanni sich zwar nach Barocci gebildet hätte, hier aber Sarto nachgeahmt habe.²⁶¹

Die auffällige Fülle an Sarto-Bildern an der Mittelwand des vierten Zimmers resultierte aus dem Zugang von allein drei Werken durch den Bildertausch, die Joseph Rosa allesamt als „Hauptgemälde“ klassifizierte. Rosa schätzte die Werke von Sarto wegen des „vortrefflichen Kolorits“ besonders hoch ein.²⁶² Sartos *Erzengel Raphael mit Tobias* hatte Rosa 1794 im Zuge des Bildertauschs zwar noch als „dort und da übermald“ kommentiert, auch hätten die Bestände in Florenz eine bessere Auswahl zugelassen, in seinem Katalog rechnet er

Abb. 50

„Erste Wand“ im vierten Zimmer („Florentinische Schule“) der italienischen Schulen im ersten Stock des Oberen Belvedere. Digitale Rekonstruktion nach Rosa 1796 (Rekonstruktion: Autorin)

Abb. 51

„Vierte Wand“ im vierten Zimmer („Florentinische Schule“) der italienischen Schulen im ersten Stock des Oberen Belvedere. Digitale Rekonstruktion nach Rosa 1796 (Rekonstruktion: Autorin)

das Bild dennoch „ohne Zweifel unter die Hauptgemälde des Andrea del Sarto“.²⁶³ Die *Heilige Familie* von Sarto stellt eine Werkstattwiederholung jenes Bildes dar, das 1697 in den Besitz des Wilhelm von der Pfalz kam und im späten 18. Jahrhundert in der Düsseldorfer Galerie ausgestellt war. Höchstwahrscheinlich kannte Rosa dieses Gemälde durch das Galeriewerk Mechels, und ebenso wahrscheinlich war ihm die ähnlich komponierte und in Florenz zurückbehaltene *Sacra Famiglia Medici* von Sarto durch den Stich in der *Raccolta di quadri dipinti* bekannt. Auch von Carlo Dolcis *Madonna mit Kind* existierten mehrere Fassungen; in Florenz verblieb die *Madonna delle Pietre Dure*. Die Entsendung von Kopien oder Werkstattbildern ähnlichen Sujets im Bildertausch eröffnete eine Thematik, mit der sich Rosa im Nachwort seines Katalogs eingehend beschäftigt hat. Neben weiteren Gemälden von Sarto, Gentileschi, Gherardini und Michelangelo waren die Tauschbilder von Bronzino (*Hl. Familie mit hl. Anna und Johannesknaben*), Furini (*Büßende Maria Magdalena*) und Dolci (*Maria mit Kind*) zentraler Bestandteil der Mittelwand des Florentiner Zimmers.

Zu den dominanten Bildern im Wandarrangement der dritten Wand im Florentiner Zimmer gehören die Tauschbilder von Biliverti (heute Matteo Rosselli zugeschrieben), Santi di Tito und Allori. Sie werden allesamt als „große Florentinische Meister“, die durch die Kunstliteratur gewürdigt werden, beschrieben. Die *Heilige Familie* von Vasari, die Rosa lieber durch ein anderes Gemälde ersetzt gewusst hätte, „um so mehr da die Gemälde dieses Künstlers nicht im grossen ansehen stehen“,²⁶⁴ wird dennoch in die dritte Wand aufgenommen, weil Vasari, wie Rosa bemerkt, „der Malerey einen wichtigen Dienst durch seine Kunstgeschichte“ erwiesen hat.²⁶⁵ An prominenten Meistern sind Andrea del Sarto vertreten und auch Cortona als Verweis darauf, dass Cortona zwar zur Römischen Schule gezählt wurde, aber auch in Florenz Schüler gebildet hat – ganz im Sinne Lanzis, der ja den Nachfolgern Cortonas einen eigenen Zeitraum innerhalb der Florentiner Schule widmet. Das durch den Bildertausch in die Galerie gekommene Hauptwerk Cortonas, die *Heimkehr der Hagar*, wurde dementsprechend nicht im Florentiner Zimmer, sondern in das Zimmer der römischen Schule eingefügt.

Die Analyse der Hängung zeigt, wie komplex und vielschichtig die Gemälde an der Wand aufeinander bezogen wurden und wie das neu erworbene Wissen aus der Kunstgeschichte Eingang in das Arrangement gefunden hat. In der Kunsttheorie hatte das Modell der Malerschulen – gerade bei den von Rosa zitierten Zanetti, Mengs und Lanzi – dahingehend eine Weiterentwicklung erfahren, dass auch die historische Quellenlage und der kunstliterarische Diskurs zur umfassenden Analyse und Bestimmung des Kunstwerks beitragen sollte. So ist es zu verstehen, wenn Rosa im Anhang des ersten Bands seines Katalogs in drei miteinander verbundenen Fragestellungen das Thema der Charakterisierung von Kunstwerken noch einmal aufgreift: ob es erfahrenen Künstlern allein zustehe, Gemälde zu beurteilen, oder ob auch Kunstliebhaber Kunstwerke kompetent beurteilen können;²⁶⁶ ob es sichere Regeln gebe, Kopien von Originalen zu unterscheiden;²⁶⁷ und drittens, ob und wie die sichere Zuschreibung des Werkes an einen Künstler erfolgen könne.²⁶⁸ Rosa fasste im Wesentlichen die Überlegungen Filippo Baldinuccis zusammen, die dieser in einem Brief an Vincenzo Capponi von 1681 formuliert hatte. Dass auch in diesem Fall Lanzi die Anregung dazu geliefert hat, ist wahrscheinlich, denn auch Lanzi bezieht sich in seiner *Storia pittorica* von 1792 eingehend auf diesen berühmten Brief.²⁶⁹ Rosa ließ die Beantwortung der aufgeworfenen Fragen allesamt unbeantwortet; und es kann diese Erörterung als Rechtfertigung für die ambivalent bewertete Entscheidung gelesen werden,²⁷⁰ die von Mechel eingeführten Namensschildchen – die wegweisenden „Postsäulen“ – an den Rahmen der Gemälde zu entfernen. Die Schildchen ließ Rosa weg, weil er erkannte: „wie gefährlich diese Arbeit [der Zuschreibung] sey.“²⁷¹

In den Grundsätzen wurde die nach Malerschulen und historischen Zusammenhängen konzipierte Galerieordnung nach 1781 auch von Joseph Rosa beibehalten. Die einmal ent-

worfene, systematische Aufstellung der kaiserlichen Sammlung lieferte ihm wichtige Impulse zur weiterführenden kunsthistorischen Wissensbildung, die wiederum Anlass zu substantiellen ‚Nachbesserungen‘ der Galerie im Sinne einer Vervollständigung und Vervollkommnung gab. Die Galerieaufstellung stand kontinuierlich an der Schnittstelle einander interferierender Sammlungstraditionen und wissenschaftlicher Schulen, die auch in der Hängung Rosas Eingang fanden.

SCHLUSS: ZUR IDEE DER SICHTBAREN GESCHICHTE DER KUNST

Der Beginn der Neustrukturierung der Sammlung 1772, die neuartige Präsentation der Gemälde 1781 und die nachfolgend dokumentierte Galerieaufstellung von 1796 sind die signifikanten Etappen, die den zeitlichen Rahmen dieses Beitrags abstecken. Dabei gewähren – von Runde zu Runde – die Inszenierung der Kunstwerke und die Präsentationsweise der Sammlung Einblick in die Strukturierung und Ordnung der Galerie und machen gleichzeitig ihre Entwicklung und damit den Statuswechsel von der höfischen Galerie zur Institution Museum nachvollziehbar.

Die Musealisierung der kaiserlichen Galerie in der Aufklärung ging mit einem durchgreifenden Prozess der Historisierung und Institutionalisierung der Wissenschaften einher; oder wie Friedrich Nicolai 1806 das Fazit zog: „Die Geschichte trägt der Aufklärung die Fackel vor.“²⁷² In programmatischer Weise war nach der Mitte des 18. Jahrhunderts der Begriff „Geschichte“ in zwei unterschiedlichen kunsttheoretischen Schriften aufgetaucht. 1764 formulierte Johann Joachim Winckelmann den berühmten Satz in der Einleitung zur *Geschichte der Kunst des Alterthums*: „Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachsthum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler lehren und dieses aus den übriggebliebenen Werken des Alterthums, soviel möglich ist, beweisen.“²⁷³ Wenig später, 1771, schreibt der bedeutende Kunstgelehrte Antonio Maria Zanetti in seinem Stichwerk *Della pittura Veneziana*, um seine Publikation als eine Darstellung, die ausschließlich die Geschichte der Kunst zum Inhalt hat, zu definieren: „L’opera mia è un’istoria dell’arte [...]“²⁷⁴ Damit waren die Leitgedanken der Kunstbetrachtung formuliert: die Einführung einer historischen Perspektive und die Entwicklung der Kunstgeschichte zur eigenen Disziplin.

Die Neuaufstellungen der kaiserlichen Galerie gegen Ende des 18. Jahrhunderts reflektierten mit der ‚Verwissenschaftlichung‘ ihrer Systematik und Präsentation richtungweisend genau jene historisch orientierte Kunstgeschichte, indem die geschriebene Kunstgeschichte in eine „sichtbare Geschichte der Kunst“ umgewandelt und im öffentlich gemachten Museum einem breiten Publikum vermittelt wurde.

Erst nach 1800 verhalf der napoleonische Louvre der kunsthistorischen Konzeption, die schon 1780 in der kaiserlichen Galerie in Wien zur Anschauung kam, zum Durchbruch. Auch wenn es im Louvre – dank der ungeheuren Quantität und Qualität der in ganz Europa erbeuteten Gemälde – gelang, die Geschichte der Kunst so umfangreich und detailliert wie nie zuvor zur Darstellung zu bringen und ein zentrales Großmuseum für die Nation zu errichten: bezüglich seiner Systematisierung und Ordnung verdankte das *Musée Napoléon* der kaiserlichen Galerie in Wien die wesentlichen Anregungen. Man wollte dem Museum „un caractère d’ordre, d’instruction et de classification“ geben und plante einen Rundgang durch die Galerie in Form einer Geschichte der bildenden Kunst.²⁷⁵ Die Parallelen zu Mechels Worten „[...] wo alle Wände mit Schätzen von Kunst nach Ordnung, Auswahl und System bedeckt sind“²⁷⁶ und seiner „sichtbaren Geschichte der Kunst“ in der kaiserlichen Galerie in Wien sind unverkennbar.²⁷⁷

- * Dieser Text ist aus meiner Dissertation hervorgegangen, die in den letzten Jahren am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien bei Wolfgang Prohaska durchgeführt wurde. Ihm sowie Gudrun Swoboda, Kristine Patz und Elisabeth Hassmann, die mit mir das Thema diskutierten und mit großer Kompetenz die Erstellung des Textes unterstützt haben, schulde ich meinen besonderen Dank. Danken möchte ich außerdem Karl Schütz, Debora J. Meijers, Elisabeth Zerbst und Michael Nagl für die zahlreichen Denkanstöße und Anregungen, die sie mir gegeben haben.
- 1 Bénédicte Savoy (Hg.), *Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, Mainz am Rhein 2006; darin die Beiträge von: Bénédicte Savoy, *Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert*, S. 9–23; und Edouard Pommier, *Wien 1780 – Paris 1793. Welches der beiden Museen war wohl das revolutionärste?*, S. 55–65; Gabriele Bickendorf, *Schule des Sehens. Die künstlerischen Schulen und der kunsthistorische Blick*, in: Katharina Krause/Klaus Niehr (Hgg.), *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, München/Berlin 2007, S. 33–52; Kristina Kratz-Kessemeier/Andrea Meyer/Bénédicte Savoy, *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750–1950*, Berlin 2010, S. 19–25; Debora J. Meijers, *Classification as a principle*, in: Annemarie Gethmann-Siefert/Bernadette Collenberg-Plotnikov/Elisabeth Weisser-Lohmann (Hgg.), *Kunst als Kulturgut, Band II: „Kunst“ und „Staat“*, München 2011, S. 161–180; Karl Schütz, *Die Einrichtung der Wiener Gemäldegalerie durch Christian von Mechel*, in: Gethmann-Siefert/Collenberg-Plotnikov/Weisser-Lohmann 2011, S. 145–159.
 - 2 Dafür, dass die kaiserliche Sammlung schon 1777 eine öffentliche Galerie im Sinne eines institutionellen Sammlungsbetriebes mit fixen Öffnungszeiten war, hat vor kurzem Elisabeth Hassmann das entscheidende Dokument gefunden: Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA)/Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), Oberstkämmererakten (OKäA), Index Bd. 133, unter „R“, *Eröffnung der Gemäldegalerie im Belvedere*, April 1777. Das betreffende Aktenstück ist nicht mehr erhalten; vgl. Hassmann in dieser Publikation, Band 1, Quelle 43.
 - 3 Debora J. Meijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, Wien 1995. Karl Schütz, *Aufstellungen der Wiener Gemäldegalerie im 18. Jahrhundert*, in: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig Kunstmuseum des Landes Niedersachsen (Hg.), *Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert*, Braunschweig 2004, S. 44–50; Karl Schütz, *Gemäldegalerie und Kunstakademie in Wien im 18. Jahrhundert*, in: Andreas Blühm/Anja Ebert (Hgg.), *Welt – Bild – Museum. Topographien der Kreativität*, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 163–173. Vgl. auch Thomas Ketelsen, *Künstlerleben, Inventare, Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis*, Hamburg 1988; Agnes Husslein-Arco/Katharina Schoeller (Hgg.), *Das Belvedere. Genese eines Museums*, Weitra 2011.
 - 4 Die Virtual Reality Umgebung der Wiener Gemäldegalerie konnte ich mit Hilfe einer Software realisieren, die von Tristan Weddigen dem Projekt zur Verfügung gestellt wurde. Ihm gilt mein herzlicher Dank.
 - 5 Pommier 2006 (Anm. 1), S. 55–65.
 - 6 Anonym, *Auszug eines Briefes von Wien, den 12. Juni 1763*, in: Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste, Bd. IX, 1763, S. 327.
 - 7 Gudrun Swoboda, *Die Wege der Bilder. Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen von 1600 bis 1800*, Wien 2008, S. 96–109; Gudrun Swoboda, *Die verdoppelte Galerie. Die Kunstsammlungen Kaiser Karls VI. in der Wiener Stallburg und ihr Inventar*, in: Sabine Haag/Gudrun Swoboda (Hgg.), *Die Galerie Kaiser Karls VI. in Wien. Soliminas Widmungsbild und Storffers Inventar (1720–1733)*, Wien 2010, S. 11–32.
 - 8 Johann Basilius Küchelbecker, *Allerneueste Nachricht vom Römisch-Kaysrl. Hofe. Nebst einer ausführlichen historischen Beschreibung der Kaysrl. Residentz-Stadt Wien, und der umliegenden Oerter. Theils aus den Geschichten, theils aus eigener Erfahrung zusammen getragen und mit saubern Kupffern ans Licht gegeben*, Hannover 1730, S. 866–867.
 - 9 Ferdinand Storffer, *Neu Eingerichtetes Inventarium der Kayl. Bilder Gallerie in der Stallburg, welches nach denen Numeris und Maßstab ordiniret, und von Ferdinand a Storffer gemahlen worden*, 3 Bde., Wien 1720, 1730, 1733. KHM Wien, Gemäldegalerie. – Zum *Storffer-Inventar* grundlegend: Swoboda 2010 (Anm. 7), S. 11–32.
 - 10 Anton Joseph von Prenner, *Theatrum artis pictoriae in quo tabulae depictae, quae in Caesarea Vindobonensi Pinacotheca servantur, leviore coelatura aeri insculptae exhibentur*, 4 Bde., Wien 1728, 1729, 1731, 1733.
 - 11 Franz von Stampart, Anton Joseph von Prenner, *Prodromus, oder Vor-Licht des eröffneten Schau- und Wunder-Prachtes aller deren an dem Kaisl. Hof in Allerhöchst Seiner Kaiserl. Königl. und Cathol. Majestät unseres glorwürdigst Regierenden Monarchens Carl des Sechsten Haupt- und Residenz-Stadt Wienn sich befindlichen Kunst-Schätzen und Kostbarkeiten. Sonderheitlichen deren alldarinnen häufig aufbehaltenen Bewunderungs-würdigen Schildereyen / Gemälden / Statuen / Bild-Saulen und anderen von denen allervornehmsten Meistern gefertigten Gemächtnüssen. Betreulich und ohne Abgang in das Kupfer gebracht und nebst einiger Einleitung denen Kunst-liebenden zu Nutz- und Ergetzung*, Wien 1735. – Vgl. Heinrich Zimmerman, *Franz von Stamparts und Anton von Prenners Prodromus zum Theatrum Artis pictoriae von den Originalplatten in der k.k. Hofbibliothek zu Wien, abgedruckt und mit einer erläuternden Vorbemerkung neu herausgegeben*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 1888, Bd. 7, 2. Teil, S. VII–XIV; Astrid Bähr, *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800). Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband*, Hildesheim/Zürich/New York 2009, S. 141–166.
 - 12 Swoboda 2010 (Anm. 7), S. 19–25.
 - 13 Zur ikonographischen Vorbildlichkeit Kaiser Karls V. für Karl VI. vgl. Franz Matsche, *Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, 2 Bde., Berlin/New York 1981, S. 242–248.
 - 14 Zum Pendantsystem grundlegend: Felix Thürlemann, *Vom Einzelbild zum Hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, in: Ada Neschke-Hentschke (Hg.), *Les herméneutiques au seuil du XXIème siècle – evolution et débat actuel*, Louvain/Paris/Dudley 2004, S. 223–247; Felix Thürlemann, *Von der Wand ins Buch – und zurück an die Wand*, in dieser Publikation, Bd. 2; vgl. auch Swoboda 2010 (Anm. 7), S. 15.
 - 15 Anonym 1763 (Anm. 6), S. 327.
 - 16 Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principe*, Paris 1708. Darin war am Schluss die berühmte *Balance des Peintres* enthalten, worin in einer Skala Punkte von eins bis zwanzig für „Composition“, „Dessin“, „Coloris“ und „Expression“ eines Künstlers vergeben wurden. Rubens und Raffael nahmen in diesem „Ranking“ die Spitzenplätze ein.
 - 17 Roger de Piles, *Abrégé de la vie des Peintres*, Paris 1699, S. 726–735; Vgl. dazu Joachim Penzel, *Der Betrachter ist im Text. Konversations- und Lesekultur in deutschen Gemäldegalerien zwischen 1700 und 1914*, Berlin/Münster/Wien/Zürich/London 2007, S. 39.

- 18 Thürlmann 2004 (Anm. 14), S. 234.
- 19 Zur Galerie im Palais de Luxembourg: Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge /New York 1994, S. 13–48.
- 20 Zur Dresdner Galerie: Gregor J. M. Weber, *Die Galerie als Kunstwerk, Die Hängung italienischer Gemälde in der Dresdner Galerie 1754*, in: Barbara Marx (Hg.), *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, Dresden 2000, S. 229–242; Virginie Spenlé, *Die Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich. Der „bon goût“ im Sachsen des 18. Jahrhunderts*, Beucha 2008; Tristan Weddigen, *Die Sammlung als sichtbare Kunstgeschichte. Die Dresdner Gemäldegalerie im 18. und 19. Jahrhundert*, Habilitation (im Druck).
- 21 Zur kurfürstlichen Galerie in Düsseldorf: Bayerische Staatsgemaldesammlungen (Hg.), *La Galerie Électorale de Dusseldorf: Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf*, Nachdruck der Ausgabe Basel 1778. Mit einer Einführung von Reinhold Baumstark, München 2009; Thomas W. Gaetgens, *Making an Illustrated Catalogue in the Enlightenment*, in: Thomas W. Gaetgens/Louis Marchesano (Hgg.), *Display Art History. The Düsseldorf Gallery and its Catalogue*, Los Angeles 2011, S. 1–51; Thomas W. Gaetgens, *Auf dem Weg zur Kunstgeschichte: Pigages und Mechels Katalog der Düsseldorfer Gemäldegalerie*, in dieser Publikation, Bd. 2.
- 22 Elisabeth Hassmann hat das Dokument im Österreichischen Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv entdeckt. ÖStA/HHStA, Obersthofmeisterakten (OmeA), SR, Karton 370, Mappe Nr. 3, fol. 639–640, *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien*, o. D. [1765]; vgl. Hassmann in dieser Publikation, Band 1, Quelle 1.
- 23 *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie 1765*: „1^{mo} É necessario, che tutti i quadri della galleria si riducano in un sol luogo, e se ne formi una nota, per poi in appresso farne l’inventario in quei modi, che dal rappresentante sarà stimato, conforme l’arte opportunamente convenire.“
- 24 *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie 1765*: „2^{do} Ridurre i quadri di tutta la galleria à quattro ordini, e secondo il loro pregio separarli distintamente l’ottimo dal buono, ed il mediocre dall’infimo, per distribuire poi nei castelli, palazzi, ed altri luoghi di delizie di Vostra Sagra Maestà Cesarea tutti quei quadri, che formerebbero gli ultimi tre ordini.“
- 25 *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie 1765*: „3^{mo} Fare una scelta dei quadri ottimi con ordinazione alfabetica, e numerarli à luogo per luogo, considerando con attenzione le scuole più antiche e moderne secondo il loro rispettivo ordine, e dovuta osservazione, e con una esatta, specifica annotazione del rappresentato di ogni quadro, come istoria, favola, o allegoria, colla loro giusta misura dell’altezza, e larghezza, e col nome del suo vero rispettivo autore.“
- 26 *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie 1765*: „4^{to} Si richiederebbero dei commissari denominati dalla Sagra Cesarea Maestà Vostra per apporvi il sigillo cesareo à ciascheduno quadro autentificato, ed approvato dai piu esperti professori, che giudicati ottimi destinerebboni per la galleria, ed anche per evitare poi molti inconvenienti. 5^{to} L’inventario in forma dovrebbe essere autorizzato dalla firma di Vostra Sagra Cesarea Maestà per renderlo rispettabile, e di stimolo servisse maggiormente più ai custodi, che ne avrebbero la consegna per custodirlo, e conservarlo con la dovuta attenzione.“
- 27 *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie 1765*: „6^{to} Fare una esatta, e diligente rivista di tutti i quadri per riparare agli inconvenienti, che la trascuratezza gli averà fatti incorrere, ed impedire quelli, che stanno per incorrervi, poiche poco vi vuole per rovinare un quadro di impareggiabile prezzo, e quindi sarà necessaria la cognizione delle maniere, che si sono serviti i medesimi autori.“
- 28 *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie 1765*: „8^{mo} Per rendere sempre più brillante poi la prefata galleria conviene, anzi rendesi indispensabile una generale rivista di tutti i sopraccennati quadri della Sagra Cesarea Maestà Vostra (lo che sembra quasi impossibile per la copiosa quantità, che ne tiene, mà pero fattibile) dalla quale rivista si scuoprirebbe immancabilmente con somma maraviglia le cose più pregievole, e più stimabili, che sepolte ora ritrovansi, e scordate.“
- 29 *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie 1765*: „7^{mo} Devesi avere una somma attenzione di collocare i quadri più belli in luogo, ove ricevino quel lume, che è loro più favorevole, affinché possino fare quello spicco, e produrre quello effetto, che dal maestro fù ricercato.“
- 30 *Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie 1765*: „9^{mo} Per mantenere il buono ordine, e constantamente conservare regolata la prefata galleria fa di mestieri corredarla di cinque persone, cio è di un direttore, che sia dotato delle cognizioni requisite, un ispettore, un scrivano, e due serventi, i quali abbiano dipendenza dal direttore, ed egli poi unitamente con gli altri tutti dovranno essere subordinati onninamente al ciambellano maggiore di Vostra Sagra Cesarea Maestà, e ciò per molti motivi, come confusioni, sbagli, e simili, del che il detto direttore debba esserne responsabile, come responsabile debba essere altresì della perdita di alcun quadro, e della acconciatura dei medesimi, che occorrere possa, poiche molti sono quelli, che s’immischiano di raccomodare i quadri, mà pochi sono quelli, che riescano in tale impresa per mancanza di cognizione dell’autore, presumendo, più per ignoranza di renderli nel primiero suo pregio, quando che gli rovinano affatto.“
- 31 Archivio di Stato di Firenze (ASF), Miscellanea di Finanze A, 323, *Memoria von Bernardino Riccardi*, 26. Juli 1768: „Inoltre trovandosi nelle diverse altre camere della real Galleria una quantità di quadri de’ più insigni autori mescolati con altri di minor classe, ed all’incontro essendo sparsi nelle reali ville e palazzi di città e di campagna di quelli che possono meritare di essere collocati nella real Galleria, perché d’autori della prima classe S.A.R. vuole che di questi quadri i migliori sieno trasportati e posti nella real galleria e levati gl’inferiori che vi sono, i quali potranno servire per rimpiazzare quelli che saranno levati [...]“; vgl. Miriam Fileti Mazza/Bruna Tomasello, *Galleria degli Uffizi 1758–1775: la politica museale di Raimondo Cocchi*, Modena 1999, S. 37.
- 32 ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie B, Karton 3, Nr. CLXIX, *Umfassende personelle Veränderungen in der Gemäldegalerie*, 3. Oktober 1772. Publiziert von Heinrich Zimmermann, *Inventare, Akten und Regesten aus der Registratur seiner k. und k. apostolischen Majestät Oberstkämmereramtes*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 1903, Bd. 24, S. LXI, II. Teil, Reg. 19367; vgl. Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle 5.
- 33 Zu Joseph Rosa grundlegend: Schütz 2004 (Anm. 3), S. 46–47; Schütz 2011 (Anm. 3), S. 169–170.
- 34 Zit. nach Manfred Altner/Jördis Lademann, *Die Akademie von den Anfängen bis zum Tode Hagedorns*, in: Hochschule für

- Bildende Künste Dresden (Hg.), *Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste 1764–1989*, Dresden 1990, S. 44.
- 35 Weber 2000 (Anm. 20), S. 229–242.
- 36 Spenlé 2008 (Anm. 20), S. 257–259.
- 37 ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie B, Karton 3, Nr. CC62 ½, *Der Maler Anton von Maron soll Bilder für die Galerie auswählen*, undatiertes Konzept; Zimmermann 1903 (Anm. 32), S. LXI, Reg. 19366; Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle 4.
- 38 ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38a, Johann Primisser, *Auszug aller der idealen bilder, welche sich in dem k.k. schlosse Ambras vorfinden, aus den verschiedenen vorhandenen Verzeichnissen mit Weglassung der Portraits gezogen*, 1773; Zimmermann 1903 (Anm. 32), S. XIII–XXXVII, Reg. 19383.
- 39 Vgl. die Bemerkung im *Vortrag zum Inventar 1772*: „In das gallerieinventarium sind jene stuck, welche der Marron und Rosa aus dem böden- und zimmervorrath wie auch in der schazcammer zur gallerie ausgesucht haben, bereits eingetragen [...]“, KHM, Direktion der Gemäldegalerie, einliegend im Galeriehauptinventar von 1772, Nr. CCC93 (auf der ersten Seite), Nr. 51 (auf der letzten Seite). Gedruckt bei Eduard Ritter von Engerth, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis*, 3 Bde., Wien 1881, 1884, 1886, Bd. 1, S. LIX–LXI; Zimmermann 1903 (Anm. 32), S. LXIII, Reg. 19375; Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle 6.
- 40 Steffie Röttgen, *Antonius de Maron faciebat Romae. Zum Werk Anton von Marons in Rom*, in: *Österreichische Künstler und Rom vom Barock zur Sezession*, Ausst.-Kat., Rom/Wien 1972, S. 35–52, hier S. 43. – Anton von Maron war sowohl als Hofmaler mit zahlreichen Portraits der kaiserlichen Familie beauftragt als auch als Ratgeber mit Vorschlägen zur Akademiereform in Wien tätig; vgl. ebda. und Schütz 2011 (Anm. 3), S. 167.
- 41 Durch Quellen sind die diesbezüglichen Reisen Rosas nach Prag und Tirol belegt: Ihm wurden im März 1773 zur Bestreitung seiner Reise nach Prag ein Vorschuss von 200 Gulden angewiesen, in: ÖStA, HHStA, OKäA, Akten Serie B, Karton 4, Nr. CCC2, *Rosa erhält für die Herstellung der Bildergalerie 300 Gulden Vorschuss*, 11. März 1773; Zimmermann 1903 (Anm. 32), S. LXXI, Reg. 19383; Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle 9. – Außerdem besagt die Weisung vom 26. Juni 1773, „daß dero Bilder-Galerie-Director Joseph Rosa unverzüglich die Reise nach Tyrol antreten solle, um die dortigen k.k. Bilder in Augenschein zu nehmen, und die besten hirvon zur der hiesigen kaiserlich königlichen Gallerie auszusuchen,“ in: ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38a, Mappe I, Nr. CCC38, *Rosa soll in Tirol [Schloss Ambras] die besten Bilder für die Galerie auswählen*, 26. Juni 1773; Zimmermann 1903 (Anm. 32), S. LXXII, Reg. 19388; Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle 12.
- 42 *Vortrag zum Inventar 1772* (Anm. 39).
- 43 *Vortrag zum Inventar 1772* (Anm. 39). – Die Inventarisierungen der Bilder im Schloss Troja in Prag, der ehemals von Baron von Czesny bewohnten Räume des königlichen Schlosses von Prag und des Hauptgeschoßes des königlichen Schlosses von Prag sowie in Ambras wurden 1773 abgeschlossen, deren Inventare eingeschickt: ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38a, Ignaz Loth, *Inventarium über die, in dem kays. königl. stifts-guth Trojer schloß annoch befindliche bilder wie folget [...]* schloß Troja den 1. martii anno 1773; Zimmermann 1903 (Anm. 32), S. XIII–XXXVII, Reg. 19380. – ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38a, Elias Richter/Wenzel Cyranj von Vollchhaus, *Inventarium deren im königl. Prager schloß in des herrn baron von Czesny inngehabten quartiers annoch befindlichen nachbenannten bildern, als [...] Prager Schloß den 10. martii anno 1773*; Zimmermann 1903 (Anm. 32), S. XIII–XXXVII, Reg. 19381. – HHStA, OKäA, SR 38a, Wenzel Cyranj von Vollchhaus, *Inventarium über die in denen königl. Prager schloßeszimmern befindlichen bildern, als [...] königl. Prager schloß den 10. martii anno 1773*; Zimmermann 1903 (Anm. 32), S. XIII–XXXVII, Reg. 19382. – ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38a, Primisser 1773 (Anm. 38); Zimmermann 1903 (Anm. 32), S. XIII–XXXVII, Reg. 19383.
- 44 KHM, Direktion der Gemäldegalerie, Nr. CCC93, Joseph Rosa, *Inventarium über die in der Kaiserlich-Königlichen Gallerie vorhandenen Bilder und Gemälde; Verzeichniß deren auf den kaiser/königlichen Gallerie Zimmern vorgefundene Gemälde, Bücher und Handzeichnungen; Verzeichniß der auf den Gallerie-Böden vorgefundene Gemälde; Ausschuß von denen auf den Gallerie-Böden vorgefundene Gemälden*, 1772. – Von diesem Inventar wurde vom Oberstkämmereramtsekretär Joseph Thoss eine aus drei Bänden bestehende Zweitversion angefertigt, die nachträglich mit zusätzlichen Bleistifteintragungen versehen wurde. Der Band mit den Gemälden der „Galeriezimmer“ befindet sich in der Gemäldegalerie des KHMs, jener der „Böden“ im ÖStA/HHStA, OKäA, Serie D, Bd. 37, jener der Gallerie ist nicht mehr auffindbar. Vgl. Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle 6.
- 45 *Inventar 1772* (Anm. 44). – Vgl. auch die Eintragung im *Vortrag zum Inventar 1772* (Anm. 39): „In dem alten Gallerie-Inventario sind nur jene Stück enthalten, welche in der Gallerie aufgemacht waren, folglich ist über die auf den Gallerie-Böden vorgefundene 1011: Stück gute Bilder, wovon 43. Stück von dem Marron und Rosa zu der Gallerie ausgesucht worden, und 521. Stück Ausschuss, dan über die in den Gallerie-Zimmern angetroffene 810. Stück, wovon gleichfalls 26 Stück zur Gallerie gewidmet worden, und über 79. Bücher gar kein Inventarium geführt worden.“
- 46 Kunsthistorisches Museum (Hg.), *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichniß der Gemälde*, Wien 1991, S. 16.
- 47 *Vortrag zum Inventar 1772* (Anm. 39): „Eure Majestät geruhen dem Schatzmeister, oder einem anderen aufzutragen, die sachen zu übernehmen, auch die Untersuchung vorzunehmen, ob unter denen nicht beschriebenen Sachen sich noch einige gute oder rare Stücke befinden, auch allergnädigst zu verordnen, dass die Kasten, in welchen obige Sachen verwahrt worden, aus dem schwarzen Cabinet zum anderweitigen Gebrauch weggebracht werden, massen der Gallerie-Director Rosa dieses Zimmer völlig mit Bildern bekleiden möchte.“
- 48 Vgl. Carl von Lützow, *Geschichte der kais. kön. Akademie der bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes*, Wien 1877, S. 60–61.
- 49 Dem Grafen Luigi Malabaila di Canale kaufte Maria Theresia um 6000 fl. Gemälde ab. Die laut *Inventar 1772* im Jahr 1773 (das Datum 1772 bezeichnet den Beginn der Inventarisierung, die bis 1773 fortgeführt wurde) angekauften Gemälde: Peter Paul Rubens, *Schlosspark* (GG 696), Guido Reni, *Hl. Magdalena* (nicht identifiziert), zwei Gemälde mit einem *Jahrmarkt* von Adam Pankratz Ferg (nicht identifiziert). Vgl. auch: ÖStA/Hofkammerarchiv (HKA), Camerale, Fasz. 51 (2066), Hofstaatsbesoldungen und Auslagen 1769–1779, 1. Juli 1773; Hanns Leo Mikoletzky, *Die „Fräulein-Steuer“. Der Haushalt Maria Theresias während ihrer letzten Regierungsjahre*, in: Hugo Hantsch/Alexander Novotny,

- Festschrift für Heinrich Benedikt*, Wien 1957, S. 39–60, zum Ankauf von Luigi Malabaila di Canale: S. 43.
- 50 Die laut *Inventar 1772* im Jahr 1773 aus Tirol (das erstgenannte Bild der Gruppe) respektive Ambras nach Wien gekommenen Gemälde: Jan Both, *Landschaft* (nicht identifiziert), Matteo Rosselli, *Christus und die Samariterin* (GG 287), Bonifazio Veronese, *Triumph der Liebe* (GG 1517), Bonifazio Veronese, *Triumph der Keuschheit* (GG 1521), Raffael, *Madonna im Grünen* (GG 175), Ottavio Vannini, *Rebekka und Elieser am Brunnen* (GG 1573), Agostino Carracci, *Stigmatisation des hl. Franz von Assisi* (GG 238), Schule Veronese, *Christus in Bethanien* (GG 1), Niederländisch, *Christus unter den Schriftgelehrten* (GG 365), Lodovico Buti, *Verbeißung der drei Engel an Abraham* (GG 1520), nach Annibale Carracci, *Venus und Adonis* (GG 234), Antonio Carracci, *Lautenspieler* (GG 269), Andrea del Sarto, *Hl. Sebastian* (Caen, Musée des Beaux Arts, Inv. 197), Empoli, *Susanna im Bade* (GG 1518), Perugino, *Taufe Christi* (GG 139), Michele Tosini, *Bildnis eines Jünglings mit Brief* (GG 1570).
- 51 Wenzel Cyranj von Vollchhaus, *Inventarium über die in denen königl. Prager schloßesimmern befindlichen bildern, als [...] Item deren allerhöchsten herrschaften portraits von Wien [...] Mehr deren von Wien anhero ins königl. Prager schloß überschickten viechstuckbildern [...] königl. Prager schloß den 10. martii anno 1773*. ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38a; Zimmermann 1903 (Anm. 32), S. XIII–XXXVII, Reg. 19382. – Die laut *Inventar 1772* im Jahr 1773 aus Prag nach Wien gekommenen Gemälde: Cassetti [?], *Madonna* (nicht identifiziert), Jan Brughel d.Ä., *Landschaft* (nicht identifiziert), Roeland Savery, *Landschaft* (nicht identifiziert), Hans Holbein d.J., *Männerportrait* (nicht identifiziert), Samuel van Hoogstraten, *Alter Mann am Fenster* (GG 378), nach Correggio, *Madonna* (nicht identifiziert), Francesco Vanni, *Maria mit Kind und Johannesknaben* (GG 216).
- 52 Die laut *Inventar 1772* im Jahr 1773 aus Pressburg nach Wien gekommenen Gemälde: zwei nicht identifizierte Landschaften von Bassano, Tintoretto, *Hl. Hieronymus* (GG 46), Tizian, *Danae* (GG 90), Andrea Sacchi, *Trunkenheit Noabs* (GG 146) sowie Cesare da Sesto, *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers* (GG 202), Carl Ruthart, *Eine Bärenjagd* (nicht identifiziert). Die letzten zwei Eintragungen sind unter den vom Grafen Canale angekauften Gemälden nachträglich hinzugefügt worden. Vgl. zu den Transferierungen von und nach Pressburg Gerlinde Gruber, *Das Bilderverzeichnis der Pressburger Burg von 1781. Ein Beitrag zur Sammlungsgeschichte der Gemädegalerie des Kunsthistorischen Museums*, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Bd. 8/9, 2006/07, S. 355–400; Theodor Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemädesammlungen*, Erster Halbband: Einleitung und Geschichte der kaiserlichen Gemädegalerie, Leipzig 1899, S. 239–240.
- 53 Joseph Rosa im *Rückblick 1787*, ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie D, Karton 112, Cahier 3, Beilage zu Akt Nr. 1102 ex 1901 (liegen in Akt Nr. 2208 ex 1901), unfol., Bericht nach Elisabeth Hassmann von Rosas Hand, ohne Unterschrift und Datum; mit Bleistift von wesentlich späterer Hand auf der ersten Seite links oben „ad 41/787 / Mai 1887“ [sic]; siehe Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle 156; vgl. Engerth 1881 (Anm. 39), Bd. 1, S. LXXII. – Vgl. auch die Mitteilung des Obersthofmeisters Khevenhüller-Metsch an Generalhofbaudirektor Kaunitz-Rietberg, dass Kaiserin Maria Theresia aufgrund der „fördersamst“ eingerichteten sieben Zimmer der Galerie 300 fl. zukommen lässt. ÖStA/HHStA, Hofbauamt (HBA), Karton 10, 6. Session, Nr. 72 ex 1775, fol. 635 und 637, *300 Gulden Vorschuss für die Bilderrahmen des siebenten Galeriezimmers*, 10. Juli 1775; Walter Pillich, *Kunstregesten aus den Hofparteiprotokollen des Obersthofmeisteramtes von 1638–1780*, Teil V, in: Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs, Bd. 19, Wien 1966, S. 511–539, Kurzregest Nr. 726; Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle 21.
- 54 ÖStA/HHStA, OMeA, Sonderlegung, Karton 370, in Mappe Nr. 5, ohne Nr., fol. 269v–272r, *Rosenbergs Überarbeitung von Rosas Bericht zur Gemädegalerie*, ohne Datum [1787]; Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle 157.
- 55 ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38a, *Mitteilung des Oberstkämmereramtes an das Hofmeisteramt, daß Maria Theresia und Joseph II. die Transferierung der Galerie angeordnet haben*, 10. Juni 1776; Zimmermann 1903 (Anm. 32), S. LXXXIII, Reg. 19409; Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle 27.
- 56 Es wurden Bilder aus den Klöstern von Antwerpen, Brüssel, Namur, D’Alost, Brügge und Malines erworben, vgl. Engerth 1881 (Anm. 39), Bd. 1, S. LIV–LVI.
- 57 Joseph Rosa im *Rückblick 1787*, ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie D, Karton 112, Cahier 3, Beilage zu Akt Nr. 1102 ex 1901, unfol.: „In dieser Zwischen Zeit wurden Seiner May. aus denen osterreichischen Nieder Landen die Catalogen von Mahlereyen, so allorth die Ex Jesuiten besessen haben, eingesendet, weil solche hätten sollen verkauft werden, und unter welchen die herlichen Werke des Rubens, Van Dück und anderer Nationall Meister waren. Ich wusste von weithen, daß diese nach Frankreich, Engelandt und Russlandt würden verkauffet werden, dahero meine schuldigste Anzeige thath, und allerhöchst gedachte May., um diesen Verlust zu hindern und vorzukomen, befahlen so gleich, das ich die Reise dahinn machen solle, um die Gemähde zu wählen, welche zur k. k. Gallerie solten genohmen und erkauffet werden; es geschahe.“ Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle 156. – Joseph Rosa werden für seine Dienstreise in die Niederlande 200 Dukaten angewiesen. ÖStA/HHStA, OKäA, *Insinuat*, 20. November 1775; Zimmermann 1903 (Anm. 32), S. LXXXII, Reg. 19403.
- 58 ÖStA/HHStA, OKäA, Index Bd. 133, unter „R“, ohne Angabe einer Geschäftszahl, *Eröffnung der Gemädegalerie im Belvedere*, April 1777. Das betreffende Aktenstück ist nicht mehr erhalten; Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle 43.
- 59 Joseph Rosa im *Rückblick 1787*, ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie D, Karton 112, Cahier 3, Beilage zu Akt Nr. 1102 ex 1901, unfol.; vgl. Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle 156.
- 60 Jean-Etienne Liotard an seine Frau, Wien 9. November 1777: „[...] nous avons été voir hier matin la Gallerie de Tableaux de l’Empereur qui est superbe et bien rangée dans chaque chambre sont les différentes Ecoles [...]“, zit. nach: Marcel Roethlisberger/Renée Loche, *Liotard. Catalogue, sources et correspondance*, 2 Bde., Doornspijk 2008, Bd. 2, S. 743. Ich danke Gudrun Swoboda für diesen Hinweis.
- 61 Joseph von Kurzboeck, *Neueste Beschreibung aller Merkwürdigkeiten Wiens. Ein Handbuch für Fremde und Inländer*, Wien 1779, S. 55–56; vgl. Savoy 2006 (Anm. 1), S. 485.
- 62 Klára Garas, *Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm*, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 63 (Neue Folge Bd. XXVII), 1967, S. 42; Renate Schreiber, „ein galeria nach meinem humor“ *Erzherzog Leopold Wilhelm*, Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. 8, Wien/Mailand 2004, S. 98–99; Swoboda 2008 (Anm. 7), S. 40–69.

- 63 Joes. Antonius van der Baren, Mathias Henndt, Christian Wasserfasz, Jacob Weinzerle, *Inventarium aller unndt jeder Ihrer hochfürstlichen Durchleucht Herrn Leopoldt Wilhelmen Ertzherzogen zue Österreich, Burgundt etc. zue Wienn vorhandenen Mablereyen, Zeichnungen, Handtrüesz, item der stainenen unndt metallenen Statuen unndt andern Figuren, so den vierzehenden Monatstag July im Jahr tausend sechs hundert neun vnd fünfzig durch die verordnete vnd zu End underschribene Commissarios beschrieben unndt vollendet worden. Verzeichnusz der italienischen Stuckh gezeichnet mit Creutz. [...] Mablerey von teutsch unndt niederländischen Malhern, alle numeriert, ohne Creutz. [...] Vertzaichnusz der Zeichnungen und Handtrüsz. [...] Vertzaichnusz der stainenenen, metallenen Statuen, anderer Antiquitäten undt Figuren.* Fürstlich Schwarzenberg'sches Centralarchiv in Wien. Publiziert von Adolf Berger, *Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich. Nach der Originalhandschrift im fürstlich Schwarzenberg'schen Centralarchiv*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1883, Bd. 1, S. LXXXVI–CLXXVII, Reg. 495.
- 64 *Davidis Teniers Antverpiensis, Pictoris, et a Cubiculis, Ser^{mo}. Principibus Leopoldo Guil. Archiduci, et Joanni Austriaco, Theatrum pictorium. In quo exhibentur ipsius manu delineatae, eiusque cura in aes incisae Picturae Archetipae Italicae, quas ipse Ser^{mo}. Archidux in Pinacothecam suam Bruxellis collegit. Eidem Ser^{mo}. Principi Leopoldo Guil. Archiduci. &c. Ab auctore dedicatum. Bruxellae Sumptibus auctoris, anno M.DC.LX. Cum Privilegio Regio.* – Im *Theatrum Pictorium* werden 2 Werke Raffäel, 6 Giovanni Bellini, eines Michelangelo und 13 allein Giorgione zugeschrieben. Der Hauptteil der reproduzierten Gemälde gehört der Venezianischen Schule des 16. Jahrhunderts an. Es wurden in den 245 Einzelstichen 47 Gemälde als Werke Tizians bezeichnet, 13 als Werke Tintoretto's, 14 als Werke Veroneses und 23 als Werke Bassanos.
- 65 Zum *Theatrum Pictorium*: Margret Klinge, *David Teniers and the Theatre of Painting*, in: *David Teniers and the Theatre of Painting*, hg. von Ernst Vegelin van Claerbergen, Ausst.-Kat. Courtauld Institute of Art Gallery, Somerset House, London 2006, S. 10–39; Bähr 2009 (Anm. 11), S. 23–41.
- 66 Vorwort der französischen Ausgabe *Le Theatre des Peintures de David Teniers*: „Extrait de la Lettre cy-devant mentionnée [...] L'on passe de la en d'autres Sales, Chambres, & Cabinets, ou les Pieces plus rares & de haute estime sont monstre des plus subtils chef-d'œuvres du pinceau, avec un merveilleux ravissement des Espris bien entendus; en sorte que les personnes desireuses de contempler a souhait tant de gentilleses, avroient besoing d'un loisir, de plusieurs semaines, voire mesme de beaucoup de mois pour les bien examiner selon qu'elles meritent. En sortant d'icy, on entre en deux autres Galeries, dont la moindre comprend les principaux Dessesins des plus fameux Maitres Italiens & Flamands, crayonnez & elabourez à la plume; mais en la plus grande sont estallées les Pieces plus grandes, selon la proportion du lieu. A celles-cy suit une Sale plus spatieuse, digne d'estre nommée le Palays de Minerve, longue de cent & vingt pieds, large de trente, ou vous pourriez veoir les Tableaux d'extraordinaire grandeur, & de plus somptueuse magnificence, de-peints pour la plus grande partie par les Peintres du Pays-Bas, qui ont esté en renommée tant au siecle passé, que de nôtre temps, tels qu'on esté Maître Quintin, Jan Masseys, Jan de Maubeuge, François Floris, Pierre Paul Rubens, Antoine van Dijck, & plusieurs autres. Et pour ne me pas trop arrester en cette Sale (car ie ne vous déchifre tout cecy qu'en passant) nous entrerons dans la Bibliotheque contiguë, & bastie au bout d'icelle, ou nous ne serons que passer, sans nous y arrester non plus. Elle est encores nouvellement construite, mais si admirable en abondance & richesse de Livres, que mesmes l'aurois crainte d'estre par trop prolix, en vous specifiant tant seulement le nombre, les noms, les tiltres, & les argumens de ceux qui traittent de nostre art. Il y a plusieurs Volumes de Dessesins crayonnez par les plus fameux Graveurs, tant en bois, qu'en cuivre, & grand nombre de curieuses Miniatures, ou Pieces enluminées a l'eau. Mais pour la fin, & pour le plus rare de tout, se presente le Cabinet des Pieces d'Italie, lequel (selon que i'entens) vous ferés bien-tost veoir a tout le Monde, & mettrés en lumiere sur vôtre industrieux & superbe Theatre des Peintures.“ – Vgl. Nadja Lowitzsch, *Studien zur Sammeltätigkeit Erzherzog Leopold Wilhelms und zur Aufstellung seiner Gemäldesammlung in Brüssel und in Wien*, Wien: Diss. 2004, S. 102–103.
- 67 Zur Dresdner Galerie grundlegend: Weddigen (im Druck; Anm. 20).
- 68 Karl Heinrich von Heineken, *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde. I. volume. Contenant cinquante pièces avec une description de chaque tableau en françois et en italien. Imprimé à Dresde M.DCC.LIII. II. volume. Contenant cinquante pièces avec une description de chaque tableau en françois et en italien*, Dresden 1757.
- 69 Weddigen (im Druck; Anm. 20).
- 70 ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie B, Karton 3, Nr. CCXXVII, *Gebaltserhöhung für Rosa aufgrund seiner Leistung bei der Einrichtung der Galerie*, 7. November 1776; Zimmermann 1903 (Anm. 32), S. LXXXIV, Reg. 19412; Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle 36.
- 71 *Inventar 1772*.
- 72 Der nachträgliche Eintrag im *Inventar 1772* durch Joseph Rosa gibt als Datum der Schlüsselübergabe den 19. Jänner 1780 an, vgl. *Inventar 1772*.
- 73 ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38a, Mappe I, Nr. 157 ex 1781, *Joseph II. erklärt die Einrichtung der Galerie für beendet*, 14. September 1781; Engerth 1881 (Anm. 39), Bd. 1, S. LXIV–LXV; Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle 125.
- 74 Zum Konflikt Rosa gegen Mechel vgl. Meijers 1995 (Anm. 3), S. 64–76.
- 75 Zur Biographie Mechels nach wie vor grundlegend: L.H. Wüthrich, *Christian von Mechel. Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Kunstbändlers (1735–1817)*, Basel/Stuttgart 1956 (= Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Bd. 63).
- 76 *La Galerie Électorale de Dusseldorf 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 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.
- 77 Die Relation Lavaters zum großen Teil wiedergegeben bei Wüthrich 1956 (Anm. 75), S. 140–143.
- 78 Joseph Rosa im *Rückblick 1787*, ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie D, Karton 112, Cahier 3, Beilage zu Akt Nr. 1102 ex 1901, unfol.: „Da Seine kay. Majesteth der Kayser aber zur Armée im Böhmen reisete, wurde von dem Herrn Herrn Staths Canzler Fürsten von Kaunitz Ritberg fürstliche Gnaden auf weitere Verbesserung gedacht, sie machten einen Vortrag an Seine May. der allerhöchst seelichen Kayserin, sie erhielten von der Monarchin die Erlaubnus. Der Fürst

- wählte sich zur Verbesserung den Kupferstecher und Handler Herrn Mechel und diese Verbesserung kostete drey Jahr [bei Engerth: durch Jahre] Arbeit, nemlich bis 1781.“ Vgl. Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle 156.
- 79 Memorandum vom 25. Mai 1770, zit. nach: Walter Wagner, *Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Wien 1967, S. 37–38.
- 80 Dazu grundlegend: Elife Miklautz, *Geschenkt. Tausch gegen Gabe – eine Kritik der symbolischen Ökonomie*, München 2010, insbesondere die Kapitel „Ein Tausch im Spannungsfeld von Ökonomie und Moral“ und „Semantische Vertauschungen“, S. 123–130.
- 81 Kaunitz war einer der ersten Subskribenten der Enzyklopädie und ein begeisterter Leser Voltaires. Vgl. Franz A.J. Szabo, *Kaunitz and the enlightened absolutism*, Cambridge 1994, S. 33, Anm. 113.
- 82 Vgl. Voltaires Enzyklopädie-Artikel zum Begriff „Gout“, in: Diderot et d’Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Vol. 7, S. 761–770.
- 83 Memorandum vom 25. Mai 1770, zit. nach: Wagner 1967 (Anm. 79), S. 37–38.
- 84 Vgl. auch: Gerlinde Gruber, „En un mot j’ai pensé à tout“. *Das Engagement des Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg für die Neuaufstellung der Gemäldegalerie im Belvedere*, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, 2008, Bd. 10, S. 190–205.
- 85 Mechel an Unbekannt, 6. Juli 1779: „C’etoit mon Père, mon guide, ma lumiere sur ma Route à la cour; je n’ai jamais connu personne etre plus chaudement portée & s’interesser pour qui il prit une fois de l’amitié“, zit. nach Wüthrich 1956 (Anm. 75), S. 148.
- 86 Vgl. Zitat in Anm. 78.
- 87 Karl Wilhelm Hilchenbach, *Schreiben aus Wien über die Verdienste des Hrn. Von Mechel um die K. K. Bildergalerie*, in: Johann Georg Meusel (Hg.), *Miscellaneen artistischen Inhalts*, 30 Stück, 1779–1787, 11, 1782, S. 300.
- 88 Wüthrich 1956 (Anm. 75), S. 150.
- 89 Hilchenbach 1782 (Anm. 87), S. 300–303.
- 90 Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, HS 484, *Korrespondenz Christian von Mechel mit Friedrich Domenikus Ring*, 16. Jänner 1779. Der Briefwechsel zwischen dem Kupferstecher und Verleger Mechel und dem badischen Prinzen-erzieher in Karlsruhe Friedrich Dominik Ring ist unter <http://freimore.uni-freiburg.de> veröffentlicht. Dieser Brief vom 16. Jänner scheint auf dieser Homepage nicht auf, wird jedoch von Wüthrich zitiert; vgl. Wüthrich 1956 (Anm. 75), S. 150.
- 91 Hilchenbach 1782 (Anm. 87), S. 300.
- 92 Wüthrich 1956 (Anm. 75), S. 151.
- 93 Christoph Gottlieb von Murr, *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustand der kaiserlichen Bildergalerie in Wien. Eingelaufen im Junio 1780*, in: Johann Georg Meusel (Hg.), *Miscellaneen artistischen Inhalts*, 30 Stück, 1779–1787, 4, 1780, S. 60.
- 94 Wüthrich 1956 (Anm. 75), S. 154.
- 95 ÖStA/Allgemeines Verwaltungsarchiv (AVA), Studienhofkommission, Sign. 15, Karton 75/Akademie, einliegend in der Mappe „Akademie der bildenden Künste“, fol. 44–45; einliegend auch das Erstkonzept, Alexander Novotny, *Staatskanzler Kaunitz als geistige Persönlichkeit* (Österreichische Heimat, Bd. 5), Wien 1947, Nr. 15, S. 185f., Wüthrich 1956 (Anm. 75), S. 155; Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle 95.
- 96 Karl Wilhelm Hilchenbach, *Über die kaiserl. Königl. Bildergalerie in Wien. An Hrn. Hofr. Meusel in Erlangen*, in: *Miscellaneen artistischen Inhalts*, 30 Stück, 1779–1787, Bd. 2, Heft 8, Beitrag 4, 1781, S. 104: „Und alles wäre bereits vollendet, wenn nicht beständig neuer Zuwachs zusammengebracht würde. Der wichtigste von Brüssel und Pressburg, der gegenwärtig herbeigeschafft wird, soll diesen Vermehrungen vor erste ein Ziel setzen und dann wird Hr. von Mechel ohnverzüglich sein allgemeines Verzeichnis herausgeben, dem ein andres rasonnierendes über die vornehmsten Stücke so bald als möglich folgen soll.“
- 97 Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, HS 484, *Korrespondenz Christian von Mechel mit Friedrich Domenikus Ring*, 7. Jänner 1781; <http://freimore.uni-freiburg.de>; Meijers 1995 (Anm. 3), S. 12.
- 98 ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38a, Mappe I, Nr. 157 ex 1781, *Handbillet mit eigenhändiger Unterschrift Josephs II.*, 14. September 1781; Engerth 1881 (Anm. 39), Bd. 1, S. LXIV–LXV; Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle 125.
- 99 Brief von Christian Mechel an Friedrich Domenikus Ring. Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, HS 484, *Korrespondenz Christian von Mechel mit Friedrich Domenikus Ring*, 7. Jänner 1781. <http://freimore.uni-freiburg.de>; vgl. Wüthrich 1956 (Anm. 75), S. 75–76.
- 100 Christian von Mechel, *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlich Bilder Gallerie in Wien, verfaßt von Christian von Mechel der Kaiserl. Königl. und anderer Akademien Mitglied nach der von ihm im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung*, Wien 1783. – Christian von Mechel, *Catalogue des Tableaux de la Galerie Impériale et Royale de Vienne, composé par Chrétien de Mechel, Membre de diverses Académies, d’après l’arrangement qu’il a fait de cette Galerie en 1781*, Basel 1784.
- 101 Die virtuelle Rekonstruktion der historischen Hängung der Wiener Gemäldegalerie von 1781 erfolgte mit Hilfe einer Software, die eigens für die Rekonstruktion historischer Galeriehängungen entwickelt wurde. Vgl. Anm. 4.
- 102 Mechel 1783 (Anm. 100), S. XIX–XX.
- 103 J. K. Wezel, *Auszüge aus Briefen. Wien, den 15. Dez. 1782*, in: Deutsches Museum, Bd. 1, 1783, S. 184.
- 104 *La Galerie Électorale de Dusseldorf 1778* (Anm. 76). – Zur Geschichte der Publikation siehe Heidrun Rosenberg, „... mindeste Connexion nicht habend ...“. *Zu den Galeriepublikationsprojekten von Wilhem Lambert Krabe und Nicolas de Pigage*, in: *Schloss Benrath und sein Baumeister Nicolas de Pigage 1723–1796*, hg. vom Stadtmuseum Düsseldorf, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Düsseldorf, Köln 1996, S. 119–135; Bayerische Staatsgemäldeausstellungen (Hg.) 2009 (Anm. 21); Gaechtens 2011 (Anm. 21), S. 1–51; Gaechtens in dieser Publikation, Bd. 2.
- 105 Als Initiator und *Spiritus rector* des Gesamtwerks fungierte Nicolas de Pigage, Oberbau- und Gartendirektor des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz, als Autor oder zumindest als Mitautor des *Catalogue raisonné* zeichnete möglicherweise – wie jüngst von Thomas W. Gaechtens vorgeschlagen – Jean-Charles Laveaux verantwortlich, vgl. Gaechtens 2011 (Anm. 21), S. 1–51 und in dieser Publikation, Bd. 2.
- 106 Gaechtens 2011 (Anm. 21), S. 1–51 und in dieser Publikation, Bd. 2.

- 107 Thürlemann 2004 (Anm. 14), S. 223–247 und in dieser Publikation, Bd. 2.
- 108 Pigage/Mechel 1778 (Anm. 76), *Préface*, S. XI: „Toutes les Estampes sont numérotées suivant l'ordre que les Tableaux gardent dans les Salles, & sur chacune on lit le nom du Peintre. Les Numéro écrits sur les Estampes deviennent un peu embarassans à trouver après la lecture des descriptions, parce qu'ils ne se suivent pas, mais il faut observer à chaque Façade que le Tableau du milieu est le premier décrit & numéroté, ensuite un Tableau de côté, & après celui-ci son Pendant qui est au côté opposé; & ainsi de suite, en partant toujours du Tableau du milieu, que l'on saute continuellement pour parler des Pendants qui sont à droite & à gauche.“
- 109 Mechel 1783 (Anm. 100), S. XIX–XX.
- 110 ÖStA/AVA, 75 Studien-Hofkommission Sign. 15, Akademie der bildenden Künste (Kaunitz-Konvolut), fol. 36–40, Brief von 15. Juli 1780, Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg an Kaiser Joseph II.: „En même tems, J'ai taché de faire simetriser un peu beaucoup plus, qu'on n'avait fait jusqu'à présent, parce qu'il n'est pas indifférent du tout que l'oeuil de la multitude puisse se plaire être tout aussi satisfaite de la material été d'un arrangement, que l'oeuil de petite nombre des gens intelligents de ce qu'il voit, ques celui de l'homme docte et intelligent. [...]“ Zur Tätigkeit von Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg in der Galerie, vgl. Gruber 2008 (Anm. 84), S. 190–205, das Zitat S. 199 bzw. S. 201 in der Übersetzung von Sabine Penot.
- 111 Zum Publikumsbegriff der „Multitude“ im 18. Jahrhundert siehe: Eva Kernbauer, *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2011, insbesondere das 4. Kapitel „Multitude“, S. 161–212.
- 112 Heineken 1757 (Anm. 68), Avertissement, unpag.: „Un amas de belles peintures, rangées avec simmetrie & avec intelligence, ne peut manquer d'exciter l'imagination & d'élever l'ame du spectateur; il est très naturel, que cette infinité d'objets nous inspire le désir, d'acquérir des connoissances, qui nous manquoient encore. Celui, qui nommeroit une galerie une école publique, ne rencontreroit pas si mal, parcequ'on y peut apprendre par la seule vuë, & dans le même lieu, ce qu'on seroit obligé de chercher ailleurs dans plusieurs livres.“
- 113 Mechel 1783 (Anm. 100), S. V–VIII.
- 114 Mechel 1783 (Anm. 100), S. V–VIII.
- 115 Penzel 2007 (Anm. 17), S. 149.
- 116 Swoboda 2010 (Anm. 7), S. 19–25.
- 117 So schrieb der Rezensent in den *Miscellaneen artistischen Inhalts*, einer von dem Schweizer Johann Georg Meusel herausgegebenen Kunstzeitschrift: „Durch die Vorkehrungen, die damit nach den Befehlen und selbst unter der Aufsicht des Kaisers in den letztvergangenen Jahren getroffen worden, durch ihre Aufstellung in dem prächtigen von dem unsterblichen Eugen erbauten Lustgebäude Belvedere, und durch die geschehene Vermehrung und klaßische Eintheilung erhielt diese merkwürdige Sammlung einen höhern Werth, und kann gegenwärtig ein wahrer Kunsttempel genannt werden.“, in: Anonym, „Vermischte Nachrichten“, Johann Georg Meusel (Hg.), *Miscellaneen artistischen Inhalts*, 30 Stück, 1779–1787, 17, 1783, S. 313. – In diesem Sinn trägt auch der grundlegende von Bénédicte Savoy herausgegebene Sammelband zur Sammlungsgeschichte der bedeutendsten Galerien des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum (mit Fallstudien zu den Galerien in Salzdahlum, Düsseldorf, Dresden, Kassel, Braunschweig, Potsdam/Sanssouci, Mannheim, Göttingen, Wien, München und Mainz) den Titel *Tempel der Kunst*, vgl. Savoy 2006 (Anm. 1).
- 118 *La Galerie Électorale de Dusseldorf 1778* (Anm. 76).
- 119 Bei der *Himmelfahrt Mariens* handelt es sich um das ehemalige Altarbild der Marienkapelle der Jesuitenkirche, bei dem *Wunder des hl. Ignatius von Loyola* und dem *Wunder des hl. Xaver* um abwechselnd gezeigte Hochaltarbilder der Jesuitenkirche.
- 120 Thürlemann 2004 (Anm. 14), S. 238–239, und in Band 2 dieser Publikation.
- 121 Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, 12 Bde., Berlin/Stettin 1783–1796, Bd. 4, 1784, S. 499–500: „Es ist eine unbeschreibliche Empfindung, wenn man eine Zeitlang von dieser Betrachtung des Schönen [im Van Dyck-Zimmer] erfüllt ist, und nun in das vierte Zimmer, in den großen Saal tritt, wo man den erhabenen Rubens in seiner ganzen Größe erblickt.“ [*] So sehr Rubens durch die unaufhaltsame Gewalt seiner Kunst an sich zieht, so fährt doch der Zuschauer, welcher gesunden Verstand liebt, zusammen, wenn er sehen muß, daß dieser Künstler die absurdesten Legenden durch seinen Pinsel fortgepflanzt hat. Z.B. dienen die hier befindlichen, als Kunstwerke, herrlichen Vorstellungen, wie Ignaz Lojola aus Besessenheit den Teufel austreibt, und wie Franz Xaver vor dummen Indianern Wunder thut. Wie weit edler würde Rubens sich zeigen, wenn er durch seine unnachahmliche Kunst vorgestellt hätte, wie Ignaz und Xaver durch ihren abscheulichen blinden Gehorsam, durch ihre abscheuliche Moral, die gesunde Vernunft in Fesseln geschlagen und den Jesuitismus ins menschliche Geschlecht gebracht haben, der auch daran als ein verborgener Krebs naget, und dessen beste Kräfte verdirbt! Man ist in Erstaunen verlohren über diesen Anblick, und empfindet, daß hier die ganze Macht der Kunst erschöpft ist.“ Vgl. Savoy 2006 (Anm. 1), S. 488.
- 122 Mechel 1783 (Anm. 100), S. XI–XII.
- 123 Vgl. auch Oliver Kase, *Mit den Worten sehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert*, Petersberg 2010, S. 297; Kristine Patz, *Die Bibliothek als Bildfeld. Zur Formierungsphase des modernen Kunstmuseums bei Luigi Lanzi und Christian von Mechel*, Florenz (im Druck).
- 124 Samuel Quicchelberg, *Inscriptiones vel tituli Theatri Amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias. ut idem recte quos dici possit: promptuarium artificiosarum miraculosarumque rerum, ac omnis rari thesauri et pretiosae suppellectilis, structurae atque picturas, quae hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspectione tractationeque singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admirande, cito, facile ac tuto comparari possit. auctore Samuele a Quiccheberg Belga*, München 1565.
- 125 Stephan Brakensiek, *Vom „Theatrum mundi“ zum „Cabinet des Estampes“. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821*, Hildesheim/Zürich/New York 2003, S. 62.
- 126 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig 1771, S. 416.
- 127 Luigi Antonio Lanzi, *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, Pisa 1782, S. 9: „In una parola il Real Museo di Firenze ridotto quasi al sistema delle benintese biblioteche, ove ogni classe tiene un luogo separato e distinto da tutte le altre.“

- 128 Mechel 1783 (Anm. 100), S. XI. und S. XIX.
- 129 Mechel 1783 (Anm. 100), S. IX.
- 130 Robert Felfe/Kirsten Wagner (Hgg.), *Museum, Bibliothek, Stadtraum. Räumliche Wissensordnungen 1600–1900*, Berlin 2010, bes. die Einleitung von Robert Felfe und Kirsten Wagner S. 3–22.
- 131 Zur Ausarbeitung des Malerschulmodells siehe Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998.
- 132 Mechel 1783 (Anm. 100), S. XIV.
- 133 Mechel 1783 (Anm. 100), S. XV.
- 134 Mechel 1783 (Anm. 100), S. XV–XVI.
- 135 Mechel 1783 (Anm. 100), S. XVI.
- 136 Der *Trattato* von Giovanni Battista Agucchi ist vollständig abgedruckt in: Denis Mahon, *Studies in seicento art and theory*, Westport 1971, S. 231–275.
- 137 Mechel 1783 (Anm. 100), S. XVIII–XIX.
- 138 *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, & dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres cabinets. Divisé suivant les différentes écoles; avec un abrégé de la Vie des Peintres, & une Description Historique de chaque Tableau. Tome premier, contenant l'Ecole Romaine, Paris 1729; Tome second, contenant la suite de l'Ecole Romaine et l'Ecole Vénitienne, Paris 1742.* – *Mercur de France*, Mai 1728, S. 1002–1010. – Zum *Recueil d'estampes*: Francis Haskell, *The Painful Birth of the Art Book*, London 1987. Deutsche Ausgabe: *Die schwere Geburt des Kunstbuchs*, Berlin 1993; Bickendorf 2007 (Anm. 1), S. 33–52; Bähr 2009 (Anm. 11), S. 101–136.
- 139 Bemerkenswert auch der Wien-Bezug von Pierre-Jean Mariette: Aus einer bedeutenden Verlegerdynastie stammend, wurde er im Alter von nur 23 Jahren 1717 bis 1718 zum Sammlungsaufbau der Graphiksammlungen des Prinzen Eugen hinzugezogen. Siehe dazu: Selma Krassa, „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; 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.
- 140 Bickendorf 2007 (Anm. 1), S. 39.
- 141 Mechel 1783 (Anm. 100), S. XVIII.
- 142 Mechel 1784 (Anm. 100), S. X und S. XI.
- 143 Das geht aus einem Brief von Hugues-Adrien Joly, Leiter des königlichen Kupferstichkabinetts in Paris, an Karl-Heinrich von Heinecken, Leiter des kurfürstlichen Kupferstichkabinetts in Dresden, hervor: W. McAllister Johnson (Hg.), *Hugues-Adrien Joly. Garde du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque du Roy. Lettres a Karl-Heinrich von Heinecken 1772–1779*, Paris 1988, S. 58. Vgl. Wüthrich 1956 (Anm. 75), S. 129–130.
- 144 Bickendorf 2007 (Anm. 1), S. 36. Ebenso: Bickendorf 1998 (Anm. 131), S. 353.
- 145 Mechel 1783 (Anm. 100), S. XIV, XV.
- 146 Mechel 1783 (Anm. 100), S. XV.
- 147 Mechel 1783 (Anm. 100), S. XV.
- 148 Mechel 1784 (Anm. 100), S. XIV: „L'objet principal de ce plan fut non-seulement de distribuer les tableaux par écoles, et de réunir autant qu'il étoit possible les ouvrages d'un Maître dans la même salle, ce qui produit, par exemple, dans celle du Titien un si heureux effet, qu'on se trouve par là en état de comparer ce grand Maître à lui-même dans ses différens âges, et dans les différens genres où il s'est exercé.“
- 149 Mechel 1783 (Anm. 100), S. XI.
- 150 Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, HS 484, *Korrespondenz Christian von Mechel mit Friedrich Domenikus Ring*, 7. Jänner 1781: „Dieser heisse glühende Wunsch ist nun erfüllet, und Ihr Freund geht jetzt vergnügth, und froh in Eugens Ruhesitz herum wo alle Wände mit Schätzen von Kunst nach Ordnung, Auswahl und System bedeckt sind und wo wie ich es selbst sagen darf zum erstenmal in einer grossen Sammlung Plan und Ordnung herrscht.“ Dieser Brief ist unter <http://freimore.uni-freiburg.de> veröffentlicht.
- 151 Mechel 1784 (Anm. 100), S. XIV–XV: „[...] pour distribuer ensuite ce choix d'une Manière nouvelle par ordre chronologique ou par succession de maîtres. De là est résulté un tout aussi instructif que frappant, puisque de salle en salle la gradation ou les caractères des siècles sont devenus si sensibles, que la simple vue en apprend infiniment plus que ne feroient ces mêmes morceaux distribués sans égard au tems où ils ont été faits. Personne ne disconvindra des avantages sans nombre, que l'on peut retirer dans tous les tems de cet arrangement systématique; et il doit être intéressant pour les Artistes et les Amateurs de tous les pays de savoir qu'il existe actuellement un Dépôt de l'histoire visible de l'Art.“
- 152 Mechel 1783 (Anm. 100), S. XV–XVI.
- 153 Unter anderen Elisabeth Décultot, *Zur Entstehung des Museums als „sichtbare Geschichte der Kunst“*. Christian von Mechels Verhältnis zu Johann Georg Wille und Johann Joachim Winckelmann, in dieser Publikation, Bd. 2, und 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.
- 154 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, S. IX–X: „Die Geschichte der Kunst des Alterthums, welche ich zu schreiben unternommen habe, ist keine bloße Erzählung der Zeitfolge und der Veränderungen in derselben, sondern ich nehme das Wort Geschichte in der weiteren Bedeutung, welche dasselbe in der Griechischen Sprache hat, und meine Absicht ist, einen Versuch eines Lehrgebäudes zu liefern. Dieses habe ich in dem Ersten Theile, in der Abhandlung von der Kunst der alten Völker, von jedem insbesondere, vornehmlich aber in Absicht der Griechischen Kunst, auszuführen gesucht. Der Zweyte Theil enthält die Geschichte der Kunst im engeren Verstande, das ist, in Absicht der äußeren Umstände, und zwar allein unter den Griechen und Römern.“ Hier wurde die kritische Edition der Erstausgabe von 1764 und der Wiener Auflage von 1776 herangezogen: Johann Joachim Winckelmann; Adolf H. Borbein/Thomas W. Gachtgens/Johannes Irmscher/Max Kunze (Hgg.), *Geschichte der Kunst des Alterthums, Text: Erste Auflage Dresden 1764. Zweite Auflage Wien 1776*, Mainz am Rhein 2002.

- 155 Mechel 1783 (Anm. 100), S. XV.
- 156 Mechel 1783 (Anm. 100), S. XV–XVI.
- 157 Mechel 1783 (Anm. 100), S. XV.
- 158 Mechel 1783 (Anm. 100), S. XVI.
- 159 Wezel 1783 (Anm. 103), S. 184–185.
- 160 Mechel 1783 (Anm. 100), S. XVIII: „In diesem Catalogue kann sodann die merkwürdige Geschichte dieser Sammlung, oder welches wegen der engen Verbindung eben so viel ist, die Geschichte teutscher Kunst im ganzen Umfange, behandelt und da sowohl, als bey Beschreibung der seltenen Stücke, die vielen Bemerkungen, die bald die Kunst bald die blosser Geschichte angehen, mitgetheilt werden. Wenige Sammlungen bieten dazu ein so reiches Feld dar.“
- 161 Elisabeth Décultot in dieser Publikation, Bd. 2: „Der erste, im Prinzip ahistorische Teil handelt in Wirklichkeit ebenso sehr von der Geschichte der Kunst, wie der zweite, im Prinzip historische, von einer überzeitlichen Schönheitslehre berichtet.“
- 162 Winckelmann 1764 (Anm. 154), S. X.
- 163 Mechel 1783 (Anm. 100), S. XVI.
- 164 Décultot 2007 (Anm. 153), S. 20–23.
- 165 Winckelmann 1764 (Anm. 154), S. 248: „Das Schicksal der Kunst überhaupt in neuern Zeiten ist, in Absicht der Perioden, dem im Alterthume gleich: es sind ebenfalls vier Haupt-Veränderungen in derselben vorgegangen, nur mit diesem Unterschiede, daß die Kunst nicht nach und nach, wie bey den Griechen, von ihrer Höhe herunter sank, sondern so bald sie den ihr damals möglichen Grad der Höhe in zween großen Männern erreicht hatte, (ich rede hier allein von der Zeichnung) so fiel sie mit einmal plötzlich wieder herunter.“
- 166 Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, Dresden 1756.
- 167 Elisabeth Décultot in dieser Publikation, Bd. 2; 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.
- 168 Wüthrich 1956 (Anm. 75), S. 33–34.
- 169 Johann Joachim Winckelmann; Leonhard Usteri (Hg.), *Winckelmanns Briefe an seine Freunde in der Schweiz*, Zürich 1779, Johann Joachim Winckelmann an Christian Mechel, S. 165 (8. April 1767), S. 174 (12. Mai 1767); S. 192–193 (8. August 1767); S. 202 (12. Dezember 1767), S. 206–207 (13. Jänner 1768).
- 170 Winckelmann; Usteri 1779 (Anm. 169), S. 99–105 (2. März 1768).
- 171 Winckelmann; Borbein/Gaechtens/Irmscher/Max Kunze 2002 (Anm. 154), Vorwort der Herausgeber, S. VIII.
- 172 Im Verzeichnis der Subskribenten in der Wiener Edition der *Geschichte der Kunst des Alterthums von 1776* wird Christian Mechel mit der Subskription für vier Exemplare angeführt. Vgl. Winckelmann; Borbein/Gaechtens/Irmscher/Max Kunze 2002 (Anm. 154), S. XXXIII.
- 173 Mechel 1783 (Anm. 100), Grundriss.
- 174 Zu nennen sind die Künstlerviten von: Matthias Quadt von Kinkelbach, *Teutscher Nation Herligkeit*, Köln 1609; Joachim von Sandrart, *L'Academia Todeasca della Architettura Scultura et Pictura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675 sowie die früheste Monographie zu Dürer: Heinrich Conrad Arend, *Das Gedechtniß der ehren eines deren vollkommesten künstler seiner und aller nachfolgenden Zeiten*, Goslar 1728. Vgl. dazu: Karin Hellwig, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin 2005.
- 175 Johann Friedrich Christ, *Leben des berühmten Lucas Cranach, als eine Probe und Auszug von dem Künstler-Lexico, welches Herr Cabinet-Secretarius Christ, laut der dritten Sammlung dieser Actorum pag. 20 zu ediren versprochen hat*, in: Fränkische Acta erudita e curiosa, Bd. 5, Sammlung Nr. VII, 1726, S. 338–355.
- 176 Christ 1726 (Anm. 175), S. 339–340.
- 177 Auf die Bedeutung Christ's, der durch die ausschließliche Hervorhebung Winckelmanns unterschätzt wurde, verweist u. a. Wilhelm Waetzold, *Deutsche Kunsthistoriker von Sandrart bis Rumohr*, Bd. 1, Leipzig 1921, S. 43ff.
- 178 Christian Ludwig Hagedorn, *Lettre à un Amateur de la Peinture avec des éclairissemens historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux, qui le composent*, Dresden 1755.
- 179 Zu Hagedorn: Claudia Susannah Cremer, *Hagedorns Geschmack. Studien zur Kunstkennerchaft in Deutschland im 18. Jahrhundert*, Bonn 1989; 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 XVIIe au début du XVIIIe siècle*, Lille 2002, S. 333–352.
- 180 Hagedorn 1755 (Anm. 178), S. 138–157.
- 181 Hagedorn 1755 (Anm. 178), S. 323.
- 182 Hagedorn 1755 (Anm. 178), S. 139–140.
- 183 Hagedorn 1755 (Anm. 178), S. 143.
- 184 In der Schweiz wurden die *éclairissemens historiques* von Johann Rudolph Füssli vereinzelt als Quelle für sein 1763 erschienenen *Allgemeines Künstler-Lexicon* benutzt, vgl. Cremer 1989 (Anm. 179), S. 216.
- 185 Mechel 1783 (Anm. 100), S. XVI.
- 186 Zur Geschichte der Karlsteiner Bilder sehr ausführlich: Alice Hoppe-Harnoncourt, *Geschichte der Restaurierung an der k.k. Gemäldegalerie, 1. Teil: 1772–1828*, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Bd. 2, 2001, S. 148–151. Und: Alice Hoppe-Harnoncourt, *Die Malerschule der „alten deutschen Meister“ in der kaiserlichen Gemäldegalerie 1781–1837*, in dieser Publikation Bd. 1.
- 187 Gotthold Ephraim Lessing, *Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Presbyter*, Braunschweig 1774.
- 188 Betreffend Karlstein die Akten vom 2. April 1780, 7. April 1780, 19. April 1780, 25. April 1780 in: ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie D, Karton 112, Cahier 3, Beilagen zu Akt Nr. 1102 ex 1901 (liegen in Akt Nr. 2208 ex 1901), unfol.; Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle 77; Engerth 1886 (Anm. 39), Bd. 3, S. 281.
- 189 Karl Wilhelm Hilchenbach, *Kurze Nachricht von der kaiserl. Königl. Bildergalerie in Wien und ihrem Zustande im Jenner 1781*, Frankfurt 1781, S. 18.

- 190 Mechel 1784 (Anm. 100), 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.“
- 191 Ein Entwurf zu dieser Studie Mechels in Form eines Briefes an Lessing wurde von Antiquar Weigel 1845 ausgeschrieben: Rudolf Weigel, *Kunstlager-Catalog*, Abt. 17, Nr. 14710, Leipzig 1845: „Nachricht von uralten Ölgemälden aus dem 13. und 14. Jahrh. (im kgl. Schloss von Karlstein in Böhmen, aus den Zeiten Karls IV.) als eine Beilage zu Herrn Lessings Abhandlung vom Alter der Ölmalerey, welche in Braunschweig 1744 erschienen. In einem Schreiben an gedachten Verfasser von Chr. von Mechel 1780. Original Ms. von 22 Folioseiten.“ Zit. nach Wüthrich 1956 (Anm. 75), S. 165.
- 192 Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bd. 1, Bassano 1809, S. 70: „Oltre la cera si faceva uso in antico di certe gomme e di rossi d'uovo che facilmente ingannano i men periti; tanto si avvicinano i quadri così dipinti a' quadri dipinti con poco olio, siccome osservò nella pittura Veneziana il Sig. Zanetti (p. 20), e l'analisi della pittura di Tommaso da Modena lo ha confermato a meraviglia. Deggio tal notizia al fu sig. conte Durazzo, che nel 1793 in Venezia mi assicurò che mentr' era in Vienna ne vide fare l'esame da più periti, per comando e in presenza del sig. principe Kawnitz; e che il voto concorde di que' professori era stato non trovarsi quivi segno di olio, ma che quella pittura fu fatta con finissime gomme impastate con rossi o con chiara d'uovo, e lo stesso giudizio dover formarsi di simili opere degli antichi.“
- 193 Espagne 1994 (Anm. 167), S. 71–93.
- 194 Mechel 1783 (Anm. 100), S. XVIII.
- 195 Mechel 1784 (Anm. 100), S. XXIX–XXX.
- 196 ÖStA/HHStA, OKäA, Sonderlegung, Karton 38a, Mappe I, Nr. 67 ex 1780, *Handbillet des Kaisers an den Grafen von Rosenberg*, 22. November 1780; Engerth 1881 (Anm. 39), Bd. 1, S. LXIV; Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle 94.
- 197 Dazu in dieser Publikation der Beitrag von Kristine Patz; vgl. auch Meijers 1995 (Anm. 3), S. 79–86.
- 198 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.
- 199 Wezel 1783 (Anm. 103), S. 182–185.
- 200 ÖStA, HHStA, HBA, Karton 51, 5. Session, Nr. 49 ex 1782, fol. 823r, ohne Datum [1782 Mai, Wien]. Vgl. Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle 140. ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie B, Karton 8, Nr. 63 ex 1783, unfol., 23. November 1783. Vgl. Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle 150.
- 201 1786 kaufte Joseph II. 53 Gemälde (44 Posten) aus der Sammlung des Grafen F.M. Nostitz. ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38a, Mappe I, im Konvolut Nr. 298 ex 1786, *Handbillet des Kaisers* (Nr. 57), 3. Oktober 1786. Vgl. Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle Nr. 153. Zu diesem Ankauf siehe: Swoboda 2008 (Anm. 7), S. 114 und Anm. 218; Lubomír Slavíček, *Delitiae imaginum, oder Gemälde und Bilderlust. Die Nostitz als Kunstsammler*, in: *Barocke Bilderlust. Holländische und flämische Gemälde der ehemaligen Sammlung Nostitz aus der Prager Nationalgalerie*, hg. von Lubomír Slavíček, Ausst.-Kat. Braunschweig 1994, S. 18–19; Theodor Frimmel, *Von der Galerie Nostitz in Prag*, in: *Blätter für Gemäldekunde*, Bd. V, Heft 1, 1909, S. 2–3; Engerth 1881 (Anm. 39), Bd. 1, S. LVIII.
- 202 Joseph Rosa im Rückblick 1787, ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie D, Karton 112, Cahier 3, Beilage zu Akt Nr. 1102 ex 1901, unfol.; vgl. Hassmann in dieser Publikation, Bd. 1, Quelle 156.
- 203 ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38a, *Rosa an Rosenberg*, 20. Juni 1794.
- 204 Joseph Rosa, *Gemälde der k.k. Gallerie. Erste Abtheilung, Italienische Schulen. Zweyte Abtheilung, Niederländische Schulen*, 2 Bde., Wien 1796, Bd. 2, S. 203.
- 205 Rosa 1796 (Anm. 204), Bd. 2, S. XII.
- 206 Rosa 1796 (Anm. 204), Bd. 2, S. 202–203.
- 207 Joseph Rosa, *Nachtrag zum Kataloge der k.k. Bildergallerie*, Wien 1804.
- 208 Rosa 1796 (Anm. 204), Bd. 1, S. XI–XII.
- 209 Die Quellen zum Geschehen des Bildertauschs aus dem Archivio delle Gallerie Fiorentine, dem Archivio di Stato di Firenze und dem Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien zum Ablauf des Bildertauschs zwischen der kaiserlichen Galerie und der Galleria degli Uffizi und der Dokumentation der involvierten Bilder wurden im Zuge eines Forschungsprojekts von H.E. Weidinger, Elisabeth Zerbst und der Autorin recherchiert. Ebenso wurden im Rahmen dieses Projekts – insbesondere von Elisabeth Zerbst – kultur- und kunsthistorische Fragestellungen erarbeitet, in: Elisabeth Zerbst, *Fragen an den Bildertausch*, unveröffentlichtes Manuskript, Wien o.J. Aus diesem Projekt hervorgegangen sind mehrere Veröffentlichungen, die den Bildertausch respektive die Galeriegeschichte der Zeit in kunst-, sozial- und kulturhistorischer Sicht beleuchten: Miklautz 2010 (Anm. 80); Debora J. Meijers, *Een schilderijenruil tussen de hoven van Wenen en Florence in 1792: hoe twee broers besloten wederzijds hun galerijen te vervolledigen met de overloed van de ander*, in: Johann-Christian Klamt/Kees Veelenturf, *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]; Miriam Fileti Mazza/Ettore Spalletti/Bruna M. Tomasello, *La Galleria rinnovata e accresciuta. Gli Uffizi nella prima epoca lorenese*, Florenz 2008; Karl Schütz, *Joseph Rosa. Von Wien nach Dresden und zurück*, in: Andreas Henning/Uta Neidhardt/Martin Roth (Hgg.), *„Man könnte vom Paradies nicht angenehmer träumen“. Festschrift für Prof. Dr. Harald Marx zum 15. Februar 2009*, Berlin 2009, S. 196–201. – Den Fokus auf den Bildertausch legten zuvor nur die Untersuchungen des Wiener Galeriedirektors Eduard R. von Engerth; vgl. Engerth 1881 (Anm. 39), Bd. 1, S. LXV–LXX sowie Engerth 1886 (Anm. 39), Bd. 3, S. 291–314.
- 210 Rosa 1796 (Anm. 204), Vorwort, S. XI–XII.
- 211 ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38b, „Nota“ von Joseph Rosa, 20. Juni 1794.
- 212 AGF, f. XXV, 1792, n. 32, Per Il Direttore della Real Galleria Giuseppe Bencivenni già Pelli. Quadri mandati a Vienna, *Beilage B: Bilderliste von Joseph Rosa*, o. D. [vor dem 6. Juni 1792].

- 213 Mechel 1783 (Anm. 100), S. 45.
214 Rosa 1796 (Anm. 204), Bd. 1, S. 122.
215 Mechel 1783 (Anm. 100), S. 46.
216 Mechel 1783 (Anm. 100), S. 46. Das Gemälde wurde 1809 im Zuge der napoleonischen Requirierungen 1809 nach Frankreich gebracht und befindet sich heute in Caen, Musée des Beaux Arts, Inv. 197.
217 Mechel 1783 (Anm. 100), S. 49.
218 Mechel 1783 (Anm. 100), S. 45.
219 Rosa 1796 (Anm. 204), Bd. 1, S. 125.
220 Mechel 1783 (Anm. 100), S. 48.
221 Mechel 1783 (Anm. 100), S. 55.
222 Rosa 1796 (Anm. 204), Bd. 1, S. XI.
223 Luigi Lanzi, *La storia pittorica della Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina senese romana napoletana compendiata e ridotta a metodo per agevolare a' dilettauti la cognizione de' professori e de' loro stili*, Florenz 1792.
224 Vgl. Gabriele Bickendorf, *Luigi Lanzis „Storia pittorica della Italia“ und das Entstehen der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung*, in: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, 1986, Bd. II, S. 231–272, hier S. 247.
225 Mechel 1783 (Anm. 100), S. 73.
226 Mechel 1783 (Anm. 100), S. 44f.
227 Rosa 1796 (Anm. 204), Bd. 1, S. 135.
228 Mechel 1783 (Anm. 100), S. 35.
229 Mechel 1783 (Anm. 100), S. 36.
230 Rosa 1796 (Anm. 204), Bd. 1, S. 97.
231 Mechel 1783 (Anm. 100), S. 32.
232 1820 ergaben angestellte Recherchen des Oberstkämmereramtes über den Verbleib des Bildes, dass Mechel das Bild als nicht geeignet aus der Galerie ausgeschieden hatte und es in der Folge in der Privatgalerie des Fürsten Kaunitz landete. Man beschloss, das Gemälde bei der Versteigerung der Kaunitz'schen Bilder (Verkaufskatalog Artaria vom 13.3.1820 unter Nr. 126) zurückzukaufen (und dafür bis zu 3000 Gulden zu zahlen). Der Kauf gelang nicht; laut handschriftlichen Eintragungen des Auktionshauses kaufte Baron Karl Badenfeld das Bild, aus dessen Besitz es schließlich im Mai 1835 um 2850 Gulden für die kaiserliche Galerie wieder erworben wurde. Ich danke Gudrun Swoboda für diese Hinweise.
233 AGF, f. XXV, 1792, n. 32, Per Il Direttore della Real Galleria Giuseppe Bencivenni già Pelli. Quadri mandati a Vienna, 23. Juni 1792; ASF, Imperiale e Regia Corte Lorenese 3469, Guardaroba, Affari diversi dal 3351 al 3450, 1792, n. 3373, 23. Juni 1792. – Die von Großherzog Ferdinand am 23. Juni genehmigte Sendung enthielt Werke von: Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, Alessandro Allori, Agnolo Bronzino, Lodovico Cardi, gen. Cigoli, Francesco Salviati, Volterrano, Federico Barocci, Pietro da Cortona, Benedetto da Castiglione (2), Salvator Rosa, Carlo Dolci, Francesco Furini.
234 AGF, f. XXV, 1792, n. 32, *Giuseppe Bencivenni Pelli an Luigi Bartolini*, 6. Juni 1792. – In dem Bericht, in dem Lanzi die Auswahl der Bilder begründet, heißt es: „Per questa ragione [der schlechte Erhaltungszustand] si è lasciato un Claudio [...]. Di Gaspar Pussino, nulla si è trovato a proposito, Niccolò manca affatto nella Raccolta [...].“ AGF, f. XXV, 1792, n. 32, Per Il Direttore della Real Galleria Giuseppe Bencivenni già Pelli. Quadri mandati a Vienna, *Beilage C: Bericht von Luigi Lanzi*, o. D. [vor dem 6. Juni 1792].
235 ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38b, Nr. 74, „Nota“ von Joseph Rosa, 20. Juni 1794: „2. ist Hochselben durch Eyegenen genohmenen augenschein bekannt wissent, in welchen zustande verschiedene bilder aus Florenz seind überschicket worden. Da doch dieser Dausch zwischen S. Mayt. des Kayssers, und S. Konigl: Hoheit des großherzogs v Toscana in hiefsiger seiner Gallerie und im Beysein des Fürsten Obrist Kämmerer, und S Eccel des HI Marchese Manfredini auf einen schuldigsten Vortrag des allerhöchsten dienstes, beyderseits stipuliret wurde, daß Wenn im Fall beyderseits nichts anständiges in diesem Dausch wäre, zurückgeschückt werden solle, wegen welcher ursach willen ich sieben Stücke von der Ersten Sendung auß Florenz wieder übersende, weil der zustand dieser, ohne deren Werth zu benennen, nicht in Hiefsiger Gallerie konten unter augen gesetzt werden.“
236 *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.
237 ASF, Imperiale e Regia Corte Lorenese 3470, Guardaroba, Affari diversi dal 3451 al 3540 (1792–93), n. 3504, Quadri per La R:[eal] Galleria, *Nota di Quadri venuti di Vienna*, o. D. [nach dem 29. Februar 1793].
238 ASF, Imperiale e Reale Corte Lorenese 3469, Guardaroba, Affari diversi dal 3351 al 3450 (1792), n. 3426, Quadri a Vienna per Seconda Mandata & Quadri Venuti di Vienna di Francia, *Nota dei Quadri da mandarsi a Vienna*, o. D. [nach dem 23. Oktober].
239 ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38b, „Nota“ von Joseph Rosa, 20. Juni 1794.
240 ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38b, „Nota“ von Joseph Rosa, 20. Juni 1794.
241 AGF, f. XXVI, 1793–94, n. 52, „Memoria“ von Galeriedirektor Tommaso Puccini für Oberstkämmerer Graf Rosenberg, o. D. [Oktober 1794]: „Siccome però alcuni di essi erano Opera di Artefici dei quali Essa abbondava, così non è a dissimulare,

- che non si ottenne pienamente il fine propostosi, che era quello non già di accrescere il numero dei buoni Quadri, ma bensì la Serie de' grandi Autori.“
- 242 ÖStA/HHStA, OKäA, SR 38b, *Betreffend Entschließung vom 20. Dezember 1820, Gemälde nach Florenz zu schicken*, 26. Dezember 1820.
- 243 AGF, f. XXV, 1792, n. 32, Per Il Direttore della Real Galleria Giuseppe Bencivenni già Pelli. Quadri mandati a Vienna, *Beilage A: Bericht des ersten Custoden Pietro Bastianelli mit der Beurteilung der Bilder durch die Professoren Tommaso G[herardini und Gesualdo Ferri; Beilage C: Bericht von Luigi Lanzi*, o. D. [vor dem 6. Juni 1792].
- 244 Lanzi 1782 (Anm. 127).
- 245 Lanzi 1792 (Anm. 223). Die nachfolgenden um Schulen erweiterten Auflagen: Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII Secolo*, Bassano 1795–96; Lanzi 1809 (Anm. 192).
- 246 AGF, f. XXV, 1792, n. 32, Per Il Direttore della Real Galleria Giuseppe Bencivenni già Pelli. Quadri mandati a Vienna, *Beilage C: Bericht von Luigi Lanzi*, o. D. [vor dem 6. Juni 1792].
- 247 AGF, f. XXV, 1792, n. 32, Per Il Direttore della Real Galleria Giuseppe Bencivenni già Pelli. Quadri mandati a Vienna, *Joseph Rosa, Direktor der kaiserlichen Galerie in Wien, an die Galerie in Florenz*, Juli 1792, Abschrift: „Nota di Quadri presi dall’Imperiale Galleria in Belvedere, i quali saranno spediti in contraccambio di quelli 14. pezzi venuti da Firenze, conforme la Lista d[e]l Sig.[no]re Luigi Lanzi, e secondo l’accordo fatto nella sopradetta fra Sua Maestà Imperiale, e Sua Altezza Reale il Gran Duca di Toscana, servendomi delli istessi termini del Sopradetto e Virtuoso Sig[no]re Lanzi, che a ragione del tempo anno sofferto: ma non tanto, come furono mandati, sperando che li Sig.[no]ri Ferri e Gherardini peritissimi Professori, non disapproveranno il Cambio fatto; ed ecco li pezzi trascelti.“
- 248 Lanzi 1792 (Anm. 223). Zum Galerieverzeichnis Rosas vgl. Penzel 2007 (Anm. 17), S. 157–160, zum Bezug auf Lanzi S. 158, Anm. 284.
- 249 Vgl. Bickendorf 1986 (Anm. 224), S. 247.
- 250 Lanzi 1792 (Anm. 223), S. 14.
- 251 Lanzi 1792 (Anm. 223), S. 39–75.
- 252 Lanzi 1792 (Anm. 223), S. 75–92.
- 253 Lanzi 1792 (Anm. 223), S. 92–112.
- 254 Lanzi 1792 (Anm. 223), S. 112–138.
- 255 Lanzi 1792 (Anm. 223), S. 138–149.
- 256 Lanzi 1782 (Anm. 127), S. 184–185.
- 257 Rosa 1796 (Anm. 204), Bd. 1, S. 123.
- 258 Rosa 1796 (Anm. 204), Bd. 1, S. 127.
- 259 Rosa 1796 (Anm. 204), Bd. 1, S. 124.
- 260 Rosa 1796 (Anm. 204), Bd. 1, S. 119.
- 261 Rosa 1796 (Anm. 204), Bd. 1, S. 125.
- 262 Rosa 1796 (Anm. 204), Bd. 1, S. 140.
- 263 Rosa 1796 (Anm. 204), Bd. 1, S. 141.
- 264 HHStA, OKäA, SR 38b, „Nota“ von Joseph Rosa, 20. Juni 1794.
- 265 Rosa 1796 (Anm. 204), Bd. 1, S. 131.
- 266 Rosa 1796 (Anm. 204), Bd. 1, S. 212–221.
- 267 Rosa 1796 (Anm. 204), Bd. 1, S. 222–231.
- 268 Rosa 1796 (Anm. 204), Bd. 1, S. 231–244.
- 269 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. – Lanzi 1792 (Anm. 223), S. 24; vgl. dazu Bickendorf 1986 (Anm. 224), S. 239.
- 270 E. Kämmerer, *Auszug aus einem Schreiben von Olmütz den 27. April 1797*, in: Johann Georg Meusel (Hg.), *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts*, VI, 1797, S. 825–828.
- 271 Rosa 1796 (Anm. 204), S. XIV–XV.
- 272 Zitiert nach Horst Walter Blanke, *Historiographieggeschichte als Historik*, Stuttgart/Bad Cannstatt 1991, S. 122.
- 273 Winckelmann 1764 (Anm. 154), Vorrede, S. X.
- 274 Antonio Maria Zanetti, *Della pittura Veneziana e delle opere pubbliche de’ Veneziani Maestri, Libri V*, Venedig 1771, S. VIII.
- 275 Archives Nationales Paris, AF IV 1049 (2). Zitiert nach Thomas W. Gachtgens, *Das Musée Napoléon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte*, in: Antje Middeldorf Kosegarten (Hg.), *Jobann Dominicus Fiorillo, Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800. Akten des Kolloquiums Jobann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen*, Göttingen 1997, S. 339–369; Vgl. auch Bickendorf 2007 (Anm. 1), S. 36 und McClellan 1994 (Anm. 19), S. 140.
- 276 Brief von Christian Mechel an Friedrich Domenikus Ring. Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, HS 484, *Korrespondenz Christian von Mechel mit Friedrich Domenikus Ring*, 7. Jänner 1781; <http://freimore.uni-freiburg.de>. Vgl. auch Wüthrich 1956 (Anm. 75), S. 75–76.
- 277 Vgl. Pommier 2006 (Anm. 1), S. 55–65.



Eine ungewöhnliche Einrichtung wird zum fixen Bestandteil der kunsthistorischen Ordnung

DIE MALEREISCHULE DER „ALTEN DEUTSCHEN MEISTER“
VON 1781 BIS 1837

Abb. 1
Theoderich von Prag,
Hl. Ambrosius, um 1365.
Schloss Karlstein bei Prag

Für den heutigen Galeriebesucher ist die deutsche Malereischule als Bestandteil einer nach kunsthistorischen Gesichtspunkten geordneten Gemäldegalerie eine Selbstverständlichkeit – vor 230 Jahren hingegen war dies neuartig und beispiellos. Als Christian von Mechel in Wien die neue Aufstellung der kaiserlichen Gemäldegalerie 1781 vollendet hatte, konnte man im zweiten Geschoß auf der Ostseite des Gebäudes erstmals eine deutsche Schule der Malerei besichtigen: „Dann folgen [...] Vier Zimmer, die der wahre Patriot nicht ohne warme Empfindung betritt. Die Aufschrift ist: Teutsche Schule.“¹ Hier waren die Werke vom 14. Jahrhundert bis zu den zeitgenössischen, noch lebenden Künstlern in vier aufeinander folgenden Räumen ausgestellt. Mechel gelang es dabei, sein didaktisches Ziel, die Entwicklung der deutschen Kunst zu lehren, mit dem patriotischen Aspekt zu verbinden. Er verknüpfte die frühen Höhepunkte der heimischen Malerei mit dem Mäzenatentum der Herrscher Karl IV., Maximilian I. und Rudolf II.²

Mit Mechels Katalog von 1783 besitzen wir eine zuverlässige Quelle, wie die Gemälde auf die einzelnen Galeriezimmer aufgeteilt waren. Der Besucher vor Ort bekam mittels der auf den Bilderrahmen angebrachten Schilder mit Katalognummer Informationen über den jeweiligen Künstler und dessen Lebensdaten.³ Als François-Xavier de Burtin im Winter 1805/06 das Belvedere besuchte galt diese Art der Präsentation und die Ansammlung so vieler deutscher Gemälde in einer Galerie europaweit als einzigartig: „Entre toutes les galeries de l'Europe, c'est celle du *Belvédère* seule, où l'on peut apprendre à connoître l'*école allemande*, dont elle possède tant de tableaux que, quoique tous de petite forme, ys emplissent deux salles entières, dans lesquelles on admire sur-tout la *Trinité*, les *Martyrs* et autre ouvrages très-précieux d'*Albert Durer*, fondateur de cette école.“⁴ Doch wie war die kaiserliche Gemäldegalerie in den Jahren nach der Mechelschen Einrichtung tatsächlich gestaltet? Angesichts der neuartigen Wertschätzung der älteren Kunst, die sich in den Jahren nach 1800 formierte, wurde der Fokus dieser Untersuchung auf die altdeutsche Schule und deren Präsentation in der Zeit zwischen 1781 und 1837 gerichtet.⁵

Der Beitrag wird zeigen, dass die Neueinrichtung der Wiener Galerie durch Christian von Mechel im Prinzip auch für die nachfolgenden Galeriedirektoren richtungsweisend blieb. Die Veränderungen bis 1837 deuten auf die Entwicklung der Galerie hin zu einer wissenschaftlich orientierten Institution, die in der Präsentation allerdings einen verstärkt ästhetischen Anspruch erhob. Ausgangspunkt der Untersuchung ist die Einrichtung der „alten deutschen Meister“ in der Galerie von 1781 sowie die besondere Hervorhebung der ältesten Ölmalereien, die in der Kunstliteratur der nächsten Jahrzehnte große Resonanz fand. Welche Bedeutung hatte diese Präsentation in der Zeit nach 1800, in den Jahren, als die Frühromantiker ein neuartiges Interesse an den Gemälden der alten Meister zu erkennen gaben? Hinweise liefern zeitgenössische Stimmen, aber auch die Vorgänge um den

napoleonischen Kunstraub. Für ein besseres Verständnis der Situation werden auch die engen Bande zwischen der klassizistisch ausgerichteten Akademie und der Gemäldegalerie beleuchtet. Ein Generationenwechsel bei den Kunstverantwortlichen wird erst nach 1820 in den kaiserlichen Institutionen spürbar und bereitet den Weg zur Gestaltung der Galerie in der Form, die den Normen der neuen Kunstmuseen gerecht wurde. Die Argumentation wird durch die bildliche Rekonstruktion der altdeutschen und alten niederländischen Schule der Gemäldegalerie von 1837 unterstützt.⁶

Die angeblich ältesten Ölmalereien aus Böhmen

1781 wurden die „ältesten teutschen Meister“ des 14. bis 16. Jahrhunderts im zweiten Stock des Oberen Belvedere im ersten Zimmer der Ostseite arrangiert: „Das erste Zimmer enthält drey merkwürdige Epochen: ehrwürdige Werke aus den Zeiten Kaiser Carl des IV^{ten} und Maximilian des I^{ten}, Werke eines Mutina, des ältesten aller nun bekannten Oelmalers, Theodorichs von Prag und Wurmsers von Straßburg, Stücke von Martin Schöns, Wohlgemuths und die zahlreichen meist Hauptwerke Albrecht Dürers, der Cranachen, der Holbeinen und ihrer Schüler und Nachahmer.“⁷ Mechel hob als Besonderheit der altdeutschen Schule die (in seinen Augen) ältesten bisher bekannten Ölgemälde hervor. Dadurch erzielten diese in den folgenden Jahren eine besonders hohe Aufmerksamkeit. Es handelt sich um sechs Gemälde, die aus dem Schloss Karlstein bei Prag 1780 geholt worden waren und bis 1901 Bestandteil der kaiserlichen Galerie blieben:⁸ ein dreiteiliges Altarbild von Tommaso da Modena, welches Kaiser Karl IV. zwischen 1358 und 1364 erworben hatte, und drei Werke von Theoderich von Prag, welche für die Kreuzkapelle im Schloss Karlstein in Auftrag gegeben worden waren.⁹ Folgt man den Angaben im Katalog, ist die Anordnung der Gemälde zwischen den Fenstern des ersten Zimmers im zweiten Stock des Oberen Belvedere auch heute noch nachvollziehbar: Mechel bezeichnete das durch eine Inschrift signierte Triptychon als ein Gemälde des „Thomas von Mutina, oder von Muttersdorf in Böhmen“ und datierte es in das Jahr 1297 (*Abb. 2*). Damit war es nach seiner Ansicht das älteste aller bekannten Gemälde in Öl. Dem folgten die *Kreuzigung* von „Niklas Wurmser von Strasburg“ und schließlich die zwei Kirchenlehrer *Hl. Ambrosius* (*Abb. 1*) und *Hl. Augustinus* von Theoderich von Prag.¹⁰ Für die frühe Datierung ins Jahr 1297 und für die Annahme, „Mutina“ sei aus „Muttersdorf“ und daher ein böhmischer Maler, gibt es noch keine nähere Erklärung im 1783 erschienenen deutschen Katalog. Die ein Jahr später erschienene französische Ausgabe widmet den Karlsteiner Gemälden und den darüber erfolgten Forschungen mehr Platz: „Des recherches exactes dans plusieurs archives nous ont procuré d’anciens documens qui attestent que *Thomas de Mutina* étoit un Gentilhomme Bohémien, et qu’il florissoit dans le XIII. siècle.“ Weiters erwähnt er, dass ausführliche chemische Tests vor Zeugen eindeutig bewiesen hätten, dass die Bilder in Öl gemalt seien; somit wäre Lessings Theorie, dass bereits vor van Eyck diese Technik angewandt wurde, praktisch bewiesen.¹¹ Mechel bezieht sich damit auf die wenige Jahre zuvor erschienene Publikation von Gotthold Ephraim Lessing über das Alter der Ölmalerei: Darin widerlegte der Autor Vasaris legendenhafte Schilderung um die Erfindung der Ölfarben in den Niederlanden. Lessings Argumentation stützte sich auf die mittelalterliche Handschrift des Theophilus Presbyter, die bereits ein Rezept für die Herstellung von in Leinöl aufgelösten Farben enthält. Er schloss daraus, dass es Ölgemälde geben müsse, die älter als jene der Brüder van Eyck sind.¹²

Verschiedene Beiträge zum vermeintlichen Ölgemälde Tommasos da Modena zeigen, wie Mechel zu dem Aufsehen erregenden Ergebnis kam, dass es bereits im 13. Jahrhundert Ölgemälde im böhmischen Raum gegeben habe: Franz Lothar Ehemant, Professor für Literatur und Universalgeschichte in Prag, verkündete im Jahr 1779 unter Hinweis auf Lessings Publikation, die ältesten vaterländischen Ölgemälde auf Schloss Karlstein gefunden



zu haben.¹³ Erst in Folge dieser Publikation wurden auf allerhöchsten Befehl genauere Untersuchungen vorgenommen, über die der Historienmaler Jan Quirin Jahn später Folgendes zu berichten wusste: Unter der Leitung von Ehemant wurde eine vom Gemälderestaurator Kastner eigentlich zur Reinigung von Ölgemälden entwickelte gelatineartige Masse auf die Gemälde aufgetragen. Diese entfernte nach kurzer Zeit den Schmutz, würde aber auch die wasserlöslichen Farben oder Wachs sofort lösen. Da die Farben intakt blieben, wurden die Bilder als echte Ölgemälde anerkannt.¹⁴ Ehemant korrespondierte direkt mit Staatskanzler Fürst Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg über die Karlsteiner Gemälde und schilderte dabei das mechanische Vorgehen bei den Tests noch eindrucksvoller: „Aber nach vilem Beizen und Frottiren, sogar mit harten Bürsten, spürte man weder den geringsten Firnißgeruch, noch wurden die feinsten Lasirungen der Oelmalerei angegriffen.“¹⁵ Im Sommer 1780 erwartete man in der Wiener Galerie bereits die Bilder „von einem gewissen alten Wurmser aus Böhmen; eben daher von einem sichern Mutina und Herr von Mechel will daraus erweisen, daß Jan van Eyk nicht der Erfinder der Oelmalerey seyn könne, weil dieser Meister fünfzig Jahre früher, als er, mit Oel gemalt habe.“¹⁶ Im Herbst 1780 wurden die Bilder nach Wien gebracht und komplettierten das Arrangement des ersten Zimmers der deutschen Malerschule. Sobald die Galerie fertig eingerichtet war, berichtete der Theologe Karl Wilhelm Hilchenbach sichtlich bewegt über die neue Einrichtung: „Ueberdies muß jeder Deutsche noch mehr zu theilnehmenden Empfindungen erweckt werden, wann er am Eingange hier die Aufschrift: Alte deutsche Schule erblickt. Das erste nun, was hier beym Eintritt ins Auge fällt, sind zwischen den Fenstern vier grosse Gemälde auf einem vergoldeten Grunde. In keiner Galerie sah man noch diesen Pinsel; in keinen ältern Kunstdrucken las man die Nahmen Mutina, Wurmser und Theodoricus; nirgends redete man noch in unserm Vaterland entschieden von wirklich vorhandenen Oelgemälden aus dem dreyzehnden und vierzehnden Jahrhundert. Hier sind nun die Proben,

Abb. 2

Tommaso da Modena, Triptychon Maria mit Kind, hl. Wenzel und hl. Palmatius, 1355–1359. Schloss Karlstein bei Prag

hergeschafft vom Schlosse Karlstein aus Böhmen, beurkundet aus den Archiven des Landes; und wie die von mehreren Künstlern in Gegenwart des Fürsten von Kaunitz gemachten Proben es zeigten – wie der Augenschein jeden es lehren kann, unwidersprechliche Anwendung des Oels.“¹⁷ Hilchenbach berichtet auch über die Vorgeschichte: Staatskanzler Fürst von Kaunitz-Rietberg sei erst durch Ehemants Publikation von 1779 auf den Fund aufmerksam geworden, und auf Grund von dessen Recherchen sei der inschriftlich genannte Maler Mutina als Böhme identifiziert worden.¹⁸ Diese Informationen greift Mechel in seinem später verfassten Katalog auf. Seine rätselhaft frühe Datierung auf 1297 scheint ebenfalls auf Ehemant zurückzugehen, wie aus Josef Dobrowskys 1783 verfasstem Beitrag hervorgeht: „Es sind aber in der Beschreibung des Hrn. von Mechel, die er nach des sel. Prof. Ehemant Briefen gemacht hat, folgende Umstände zu berichtigen. [...] Der Meister hieß also Thomas und war von Mutina. Mutina ist doch nichts anderes als Modena, folglich war der Meister kein Böhme. [...] Dieses Altarblatt, sagt Hr. von Mechel, ist das älteste von allen bisher bekannten Gemälden in Oel und rühret vom Jahre 1297 her. Woher will man dies wissen? Den sel. Prof. Ehemant, wie ich es aus seinem Munde hörte, brachte die Aehnlichkeit des Marienbildes zu Königsaal, welches der Stifter König Wenzel der II. im J. 1292 dahin verehrt haben soll, mit demjenigen des Thomas von Mutina, auf diese Vermuthung.“¹⁹

„Thomas von Mutina“ im Spiegel der frühen Kunsthistoriographie

Die Rezension Dobrowskys zu Mechels Katalog ist nicht nur hinsichtlich der Begründung der frühen Datierung interessant: Bemerkenswerterweise macht der Autor bereits unmittelbar nach Erscheinen der deutschen Ausgabe darauf aufmerksam, dass „Thomas von Mutina“ kein Böhme, sondern Italiener war und „Mutina“ als „Modena“ zu übersetzen sei. Ein Blick auf nachfolgende Publikationen zeigt, dass Mechels Beitrag viele weitere kontroverse Reaktionen auslöste. So ordnete Luigi Lanzi in seiner *Storia pittorica della Italia*, deren erster Teil 1792 erschien, das Gemälde der Modeneser Schule zu.²⁰ Im Widerspruch zu Mechel berichtet er von Proben an den Gemälden, die erwiesen hätten, dass *keine* Spur von Öl vorhanden sei.²¹ Ein weiterer Autor, Domenico Maria Federici, nahm 1803 zu Mechels Katalog Stellung. Er zitiert Giuseppe Garampi, der von 1776 bis 1785 apostolischer Nuntius in Wien war und als Zeitzeuge über die Ereignisse berichtete: Die Bilder seien nach den chemischen Analysen, die ergaben, dass sie in Öl gemalt seien, zu Mechel, der gerade die Gemäldegalerie einrichtete, nach Wien gebracht worden. Garampi habe sich damals empört, dass Tommasos Werk an die Spitze der deutschen Schule gesetzt worden sei. Mechel habe aber behauptet, dass nicht Modena, sondern „Mauthen“ der Heimatort sei. Als Garampi nach archivalischen Untersuchungen festgestellt habe, dass „Mauthen“ niemals „Mutina“ genannt worden war, sei ihm mitgeteilt worden, es handle sich nicht um „Mauthen“, sondern um „Muttensdorf“.²² So verwendete Federici Garampis Aussage als eines mehrerer angeführter Argumente, die Tommasos Identität als Italiener letztlich klärten. Bezüglich der erstmaligen Anwendung der Ölmalerei gab Federici – im Gegensatz zu Lanzi – Mechel Recht: Tommaso da Modena sollte solange die Ehre gebühren, bis eindeutige Beweise vorlägen, dass ein älterer Künstler bereits in Öl gemalt habe.²³ Die Herkunft Tommasos aus Italien schien für die Kunstwissenschaft nun geklärt, während die Frage der Ölmalerei noch weiter zur Debatte stand: Während Séroux d’Agincourt Federicis Meinung gefolgt war und Tommaso für den Erfinder der Ölmalerei hielt, erachtete 1822 Gustav Friedrich Waagen unter Hinweis auf Lanzis Recherchen Mechels Angaben als falsch.²⁴

Mechels frühe Datierung des Gemäldes in das Jahr 1297 und die Lokalisierung des Künstlers nach Böhmen gehen also auf Ehemants Recherchen zurück, dessen Forschungsergebnisse er ohne Erklärung in seinem Katalog abdruckte. Am Ende des Vorwortes merkt

er an, dass „Zurechtweisungen“ ihn veranlassen würden, „seine Gründe, so wie die Quellen, woraus er geschöpft hat“ darzulegen.²⁵ Im Vorwort der französischen Ausgabe von 1784 erklärt der Autor, dass die Begründung für die böhmische Herkunft des Malers auf Archivrecherchen beruhe.²⁶ Nach Kenntnis der kontroversen Reaktionen erscheint es möglich, dass diese Erklärung eine Erwiderung auf die kritischen Stimmen war.

*Der „Vater der deutschen Schule“
Albrecht Dürer*

Der eingangs zitierte Galeriebesucher de Burtin begeisterte sich besonders für Albrecht Dürer, den er als „fondateur“ der deutschen Schule bezeichnete.²⁷ Dies war eine verbreitete Ansicht, die bereits Jahre zuvor auch von Mechel vermittelt worden war. Dieser erläutert dem Leser des Katalogs, dass die Qualität von Albrecht Dürers Kunst letztlich durch das Wirken Kaiser Maximilians ermöglicht wurde: „Aber endlich erschien Kaiser Maximilian I. und mit ihm für deutsche Kunst die erste Epoche. Er rief mit Macht dem Genie, unterstützte es großmüthig, und unter ihm war Albrecht Dürer, der Vater der deutschen Schule, Muster und Lehrer für eine Menge Künstler, die seinen Grundsätzen und seiner Manier folgten. Ihm verdankt die jetzige k.k. Gallerie die meisten Werke seiner Zeit, die man nirgends in solcher Anzahl und Schönheit antrifft.“²⁸ Neben dem neuerlichen Hinweis auf die bedeutende Rolle

des habsburgischen Kaisers unterstreicht Mechel die Rolle Dürers als wichtigstes Vorbild für die deutsche Kunst. Im Katalog von 1783 sind 15 zum Teil großformatige Werke Dürer zugeschrieben. Darunter Hauptwerke wie die *Marter der 10.000 Christen* (GG 835) und das *Allerheiligenbild* (GG 838), aber auch das *Porträt Kaiser Maximilians* (GG 825), die *Madonna mit Kind an der Brust* (GG 846) von 1503 und die *Madonna mit der Birne* (GG 848) von 1512, *Johannes Kleberger* (GG 850), die *Anbetung der hl. drei Könige*²⁹ und das *Porträt eines jungen Mannes* (GG 849) sowie zwei Zeichnungen für das *Heller-Epitaph*³⁰. Damals waren noch zwei weitere Bilder, Maria mit Kind darstellend, als originale Werke aus den Jahren 1518 und 1520 präsentiert: Es handelt sich um Gemälde von Joos van Cleve, die falsche Dürer-Monogramme trugen.³¹ Ebenso präsentierte Mechel das Werk eines späteren Nachahmers, da das einst zur kaiserlichen Sammlung gehörende Original nicht mehr verfügbar war. Im Katalog ist es als Gemälde „nach Albrecht Dürer“ bezeichnet und als Altarbild mit der Mutter Gottes unter einem Baum, vor ihr der „auf einer Zither“ spielende Engel, zur Rechten die hl. Katharina und zur Linken Kaiser Maximilian I. kniend,



Abb. 3

Nach Albrecht Dürer, *Das Rosenkranzfest mit Kaiser Maximilian und hl. Katharina*. Lyon, Musée des Beaux Arts

dem der Rosenkranz aufgesetzt wird, beschrieben (Abb. 3). Im Hintergrund sei Dürers Selbstbildnis mit einer Schrifttafel zu sehen, deren Inschrift Mechel übersetzt: „Albrecht Dürer, ein Teutscher, hat dieses im Jahre 1506 in Zeit fünf Monaten verfertigt.“³² Dieses Bild ist demnach eine freie Variation nach Albrecht Dürers *Rosenkranzfest* von 1506 (Abb. 4), das damals in der kaiserlichen Schatzkammer in Prag aufbewahrt wurde. In den Inventaren des 18. Jahrhunderts ist das *Rosenkranzfest* als sehr zerstört beschrieben, so dass man es schließlich 1782, während die Variante in der Wiener Galerie ausgestellt war, als Ausschuss zur Versteigerung freigab, wo es um nur 1 fl. und 18 x verkauft wurde.³³ Christian Mechel bereiste 1779 Böhmen und Mähren, um Bilder aus kaiserlichem Besitz für die neu einzurichtende Galerie auszuwählen.³⁴ Damals sah er möglicherweise das stark beschädigte originale *Rosenkranzfest* Dürers in der Prager Schatzkammer.³⁵ Es gab auch getreue Kopien nach Werken Dürers, die dem Galeriebesucher präsentiert wurden: Die Gemälde *Marter der ersten Christen* (GG 841) und das *Allerheiligenbild* (GG A147) von Johann Christian Ruprecht sind signiert und 1653 und 1654 datiert. Diese Werke waren aber nicht im ersten Raum neben den Originalen des 16. Jahrhunderts zu sehen, sondern im zweiten Zimmer, unter den deutschen Meistern des frühen 17. Jahrhunderts.³⁶ Im Gegensatz zum *Rosenkranzfest* hat Mechel diese Kopien chronologisch richtig nach ihrer Entstehungszeit eingeordnet. So finden sie sich unter den „Früchten der Kunst-Beförderung Kaiser Rudolfs des II^{ten}“³⁷, auf dessen Interesse letztlich auch der große Bestand an Werken von Albrecht Dürer in den kaiserlichen Sammlungen zurückgeht.

Die „altdeutschen Meister“ zwischen Akzeptanz und Bewunderung

Dem durchschnittlichen Kunstliebhaber des frühen 19. Jahrhunderts hat sich die deutsche Schule der Malerei nicht ohne weiteres erschlossen. Dies geht aus dem Bericht des sächsischen Pfarrers Christian Müller über seinen Galeriebesuch im Jahr 1812³⁸ hervor: „Da findet man die herrlichsten Martin Schön, Lukas van Leyden, Cranach, Hollbein, Dürer ec., vor denen die Kunstverständigen tagelang bewundernd weilen. Mich aber lassen die meisten altdeutschen Bilder kalt, weil ich sie nicht gehörig nach dem ihnen eigenthümlichen Verdienste zu würdigen verstehe, indem ich nun einmal undeutsch und wälsch genug bin, die schönen, idealen Bildungen der italienischen Kunst, welche an die Griechen und ihre Schöpfungen erinnern, den Bildern vorzuziehen, deren größtes Verdienst nur Treue, Wahrheit und Fleiß ist. [...] Die Aufstellung aller Bilder nach Schulen, und diese wieder nach ihrem successiven Fortschreiten, ist für die Ausbildung der Künstler sowohl, als für das Studium der Kunstgeschichte sehr lobenswerth.“³⁹ Müller findet für die Gemälde der Hauptvertreter der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts sachliche Worte der Anerkennung. Die Bewunderung dafür überlässt er den Kunstsachverständigen, welche die Gemälde in ihrer Entwicklung zu würdigen wüssten. Die Anordnung der Bilder nach ihrer Entwicklung innerhalb der Malerschulen war nach Ansicht des Galeriebesuchers von 1812 vor allem ein wichtiger Beitrag zur Ausbildung der Künstler.

Und so finden sich in jenen Jahren auch junge angehende Maler unter den Besuchern der Gemäldegalerie. Franz Pforr und Johann Friedrich Overbeck, beide Schüler der Wiener Akademie, machten bei ihrem Besuch von 1808 ganz neue Erfahrungen mit den Bildern, und daher entstand folgender Bericht: „Wir eilten in die deutsche Schule der alten Meister, wie angenehm überraschte sie uns, wie lieblich und rein sprach hier jede Empfindung uns an. [...] Die edle Einfalt sprach mit der bestimmten Charakteristik laut an unser Herz, hier war keine Bravour des Pinsels, keine kühne Behandlungsart, einfach stand alles da, als wäre es nicht gemalt, sondern so gewachsen. Wir verweilten lange Zeit hier und verließen das Zimmer mit der größten Ehrerbietung.“⁴⁰ Diese Empfindungen angesichts der Werke der „alten deutschen Meister“ manifestieren die Wende in ihrer Kunstauffassung: Bilder von Tintoretto, Veronese, Maratti, den Carraccis, Correggio, Reni und



Tizian, die sie bisher bewundert hatten, verloren an ideellem Wert, während Werke von Moretto, Michelangelo, Perugino und aus Raffaels Schule, so wie die deutschen Tafeln des 14. bis 16. Jahrhunderts, diese ehrfurchtsvolle Begeisterung hervorriefen.⁴¹

Die unterschiedliche Art der Anerkennung weist auf einen Wandel, der sich in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts vollzog: Der vom klassizistischen Geschmack geleitete Kunstgenießer Müller überlässt die Wertschätzung jenen, die aus der Kunst auch lernen sollen: Künstlern und Kunstwissenschaftlern. Die Künstler Pforr und Overbeck zeigen eine neuartige Wertschätzung der altdeutschen Malerei: Ihnen geht es nicht um die Schule als Teil einer Entwicklungsgeschichte, sondern um das Gefühl, das die Betrachtung der frühen Gemälde in ihnen auslöst.

Abb. 4:
Albrecht Dürer, *Das Rosenkranzfest*,
1506. Prag, Nationalgalerie

Von Paris bis Karlstein: Friedrich Schlegels Betrachtung altdeutscher Kunst

Um 1800, als Europa bereits seit einigen Jahren im Bann der französischen Revolution und der damit verbundenen Kriege war, blickte die kunstinteressierte Welt nach Paris. Denn es waren nicht nur territoriale und politische Bestrebungen, die Frankreich antrieben, sondern man nutzte die militärischen Erfolge, um Paris durch gezielten Kulturgütertransfer zum kulturellen Zentrum zu machen. Hauptwerke der Kunst aus Italien und den flämischen Gebieten waren im Louvre zu sehen.⁴² Bei der französischen Mission in Süddeutschland von 1800 bis 1801 hatte der zuständige Kommissär François-Marie Neveu den Auftrag, altdeutsche Kunst für das Pariser Museum auszuwählen. Dies entsprach nicht der geschmacklichen Vorliebe der Verantwortlichen, sondern resultiert aus dem Bestreben, die Eigenheiten aller Kunstschulen an einem Ort zeigen zu können.⁴³ Ab 1802 hielt sich Friedrich Schlegel, der Hauptvertreter des frühromantischen Kreises, in Paris auf und berichtete in der Zeitschrift „Europa“ (1803–1805) über die im Musée Napoléon angesammelten Kunstwerke. In verschiedenen Beiträgen offenbart sich seine Hinwendung zu einer neuartigen, sich vom Klassizismus abhebenden Kunstbetrachtung:⁴⁴ Nach Schlegels Ansicht fand die alte Kunst viel zu wenig Beachtung. Die altitalienische Malerei gäbe den ursprünglichen Begriff und Zweck der Kunst viel reiner und richtiger zu erkennen als die späteren Werke. Er bemerkte kritisch, dass die altdeutsche Kunst noch weitaus unbekannter sei, obwohl er sie als ebenso wichtig wie die altitalienische einstufte.⁴⁵ An anderer Stelle sprach Schlegel voller Bewunderung über Albrecht Altdorfers *Alexanderschlacht* aus der Münchener Gemäldesammlung, die damals im Louvre zu sehen war. Er empfahl den heimischen Künstlern nach München zu pilgern, sollte es dort noch mehr derartige Werke geben. Schließlich äußerte Schlegel den Wunsch, dass ein „kunstliebender deutsch gesinnter“ Fürst alle noch vorhandenen, zum Teil aber zerstreuten Kunstdenkmäler möglichst in einer Sammlung altdeutscher Gemälde vereinigen möge.⁴⁶ Diese Aufforderung wurde wohl hinsichtlich der damals zahlreichen Säkularisierungen deutscher geistlicher Fürstentümer und Klöster ausgesprochen. So wurden zu jener Zeit viele Kunstschatze aus altem kirchlichem Besitz entweder landesfürstlichen Sammlungen einverleibt oder versteigert. Auf diese Weise akquirierte die bayrische Gemäldesammlung unter Maximilian von Bayern zwischen 1802 und 1816 300 altdeutsche und altniederländische Gemälde.⁴⁷ Auch Privatsammler nahmen nun die Möglichkeit wahr, alte Kunst zu kaufen. Ein prominentes Beispiel aus dem unmittelbaren Umfeld von Friedrich Schlegel sind die Brüder Melchior und Sulpiz Boisserée, in deren Nachfolge ab dem zweiten Jahrzehnt einige Privatsammler eine Vorliebe für altdeutsche Kunst entwickelten.⁴⁸

Die Kreuzkapelle des Schlosses Karlstein bei Prag war nach wie vor mit vielen Heiligenbildern des Theoderich von Prag ausgestattet, auch wenn die Hauptwerke der Altarwand seit 1780 in der Wiener Galerie waren. Friedrich Schlegel besuchte 1808, kurz nach seiner Übersiedlung nach Wien, das Schloss und besichtigte die verbliebenen Kunstschatze. Besonders beeindruckt zeigte sich Schlegel von den Heiligenköpfen des Theoderich von Prag: „Für das Auge am anziehendsten und für die Kunstgeschichte unstreitig am wichtigsten sind die Heiligenköpfe von Theodorich. Es sind derer etwa noch 120, alle meistens in einem Format, Brustbilder etwas über Lebensgröße [...]. Die Köpfe sind durchgehends ausdrucksvoll, weich von Blick und Farbe, viele von hoher Schönheit; wie man es schon weiß, daß die Köpfe auf den ältesten Gemälden zu seyn pflegen; sinnvoll und edel gestaltet, tief gefühlt und so glücklich und leicht hingemahlt, daß der neuere Künstler es wohl beneiden möchte.“⁴⁹ Schlegel weist aber nicht nur auf die von ihm tief empfundene Schönheit der Gemälde hin, sondern betont auch ihre Bedeutung als Entwicklungsglied in der Kunstgeschichte: „Ich bin weit entfernt, den Theodorich von Prag als Mahler mit einem Giotto oder Gozzoli vergleichen zu wollen. Allein daß Theodorichs Bilder keineswegs gering zu schätzen sind, und ein sehr merkwürdiges Glied in der Entwicklung der fortschreitenden

Kunst ausmachen, darin werden mir wohl alle Sachkundigen beystimmen, wenn diese Alterthümer erst allgemeiner bekannt seyn werden.“⁵⁰ Mit solchen Worten und Ansichten brachte Schlegel das ästhetische Empfinden der Frühromantiker zum Ausdruck. Eine Gruppe junger Kunststudenten der Wiener Akademie folgte in ihrer künstlerischen Ausrichtung dem von Schlegel formulierten Ansinnen: Die Bildthemen und Ausdrucksformen sowie Formen und Farben der älteren Meister des 14. und 15. Jahrhunderts wurden zum Vorbild, um dem gefühlvollen Aspekt ihres Kunstschaffens näher zu kommen. Dieser Kreis um Johann Friedrich Overbeck und Franz Pforr vereinigte sich bekanntlich 1809 zum Lukasbund. Ihre Herangehensweise stand im Kontrast zum akademischen Lehrwesen, welches das handwerkliche Können nach vorgegebenen Formen in den Vordergrund gestellt hatte.⁵¹

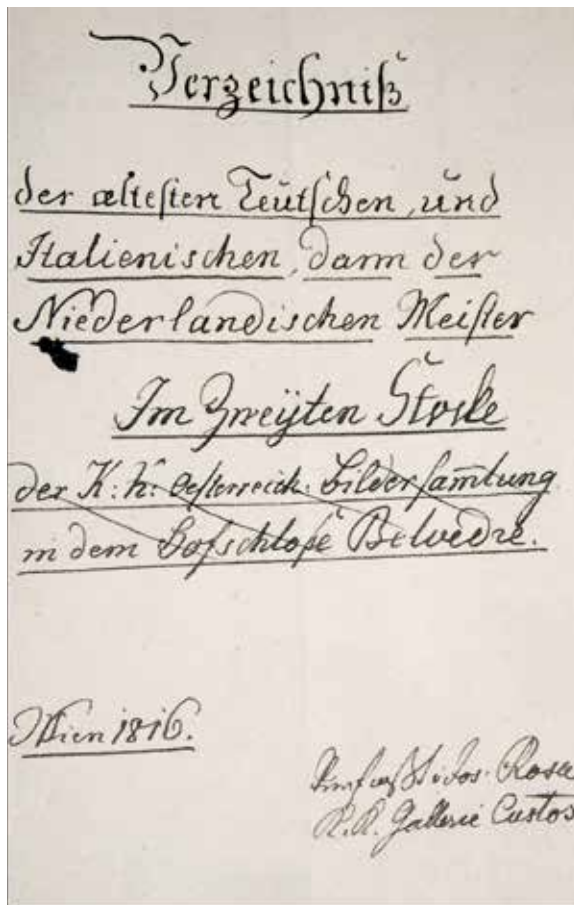
Das klassizistisch geprägte Lehrwesen an der Akademie und die Gemäldegalerie

Die Wiener Akademie war eine von höchsten politischen Ebenen geförderte Institution: Staatskanzler Kaunitz agierte seit der Reorganisation der Akademien 1772 bis zu seinem Tod 1794 als engagierter Protektor.⁵² Er förderte unter anderem auch die Karriere des jungen Malers Heinrich Friedrich Füger und konnte ihn nach einem Rom-Stipendium an Wien binden. Ab 1782 war Füger an der Akademie tätig, ab 1795 sogar in leitender Funktion als ihr Direktor. Während seines Wirkens wurde die Akademie europaweit als klassizistisch geprägte, nach strengen Lehrregeln agierende Bildungsstätte bekannt.⁵³ Dieser gute Ruf als Kunstschule war wohl der Grund, weshalb junge, gebildete Männer wie Overbeck und Pforr im ersten Jahrzehnt nach Wien kamen. Während sie anfangs noch beharrlich nach Gipsabgüssen und Reproduktionen das Zeichnen zu erlernen hatten, vollzog sich neben der Ablehnung der Lehrmethoden der Akademie auch eine innere Distanzierung vom klassizistischen Kunstideal.⁵⁴

Im 18. Jahrhundert wurde die kaiserliche Gemäldegalerie auch für angehende Künstler geöffnet und war daher für die akademische Ausbildung von Bedeutung: zum einen für die kunsthistorische Ausbildung, und zum anderen, um die praktischen Fähigkeiten anhand von Meisterwerken zu schulen.⁵⁵ Im Vorfeld der Reorganisation der Akademien von 1772 setzte sich unter anderen Kaunitz dafür ein, dass die kaiserliche Bildergalerie für Studenten zugänglich gemacht werde.⁵⁶ Dieses Privileg konnte er für die Akademie durchsetzen und so wurde es in der Belvedere-Galerie Usus, dass die Schüler nach ihrer Wahl in der Gemäldegalerie kopieren durften. Als Galeriedirektor Josef Rosa dies 1798 aus konservatorischen Gründen in Frage stellte, reagierten die Funktionäre der Akademie mit Protest. Durch ein kaiserliches Dekret wurde das Anliegen, die Galerie als Ort der Lehre für Kunststudenten zu sehen, bestärkt; die Schüler durften weiterhin vorbehaltlich der Zustimmung des Galeriedirektors Gemälde nach ihrem Wunsch kopieren.⁵⁷ Die Verflechtung der Interessen beider Institutionen wird im Vorfeld der Ernennung Fügers zum Galeriedirektor besonders augenscheinlich: Nach Joseph Rosas sen. Rücktritt erstellten die Verantwortlichen der Akademie ein Gutachten über die notwendigen Fähigkeiten des künftigen Galeriedirektors. Ihr eigener Direktor Füger bewarb sich erfolgreich und übernahm von 1806 bis 1818 die Leitung der Gemäldegalerie.⁵⁸ Auch wenn er seinen Posten an der Akademie zurücklegte, führte das zu keinem Wechsel der Lehrmethode,⁵⁹ für die er sich weiterhin persönlich engagierte: Als Galeriedirektor oblag ihm die Entscheidung, welche Schüler der Akademie gut genug wären, um nach Originalen im Belvedere kopieren zu dürfen.⁶⁰ Sein weitreichender Einfluss zeigte sich auch 1811 bei einem denkwürdigen Konflikt mit dem noch in Wien verbliebenen Vertreter des Lukasbundes Josef Sutter: Das Unverständnis der Professoren für die künstlerischen Ambitionen der Jungen kam offen zum Ausdruck.⁶¹ Füger war nun Direktor einer Galerie, die seit 25 Jahren die Besonderheit einer Gemäldeschule der „alten deutschen Meister“ hatte. Allerdings steht sein Verständnis für die alte Kunst nicht im Einklang mit den neuen geistesgeschichtlichen und künstlerischen Strömungen.

Füger versus Denon: Die altdeutsche Malerschule in den Jahren der napoleonischen Kriege
 Die 1781 eingeführte Ordnung der altdeutschen Schule wurde erst nach Fügers Antritt als Galeriedirektor tiefgreifend verändert. Die Säkularisierung des Fürsterzbistums Salzburg und dessen spätere Eingliederung in das habsburgische Erbland im November 1807 brachte einen umfangreichen Zuwachs an Gemälden dieser Schule.⁶² Zahlenmäßig war dies keineswegs vergleichbar mit den Akquisitionen der Münchener Galerie in jener Zeit. Jedoch sind die ältesten dieser Tafeln aus Salzburg sehr großformatig und dem damaligen Geschmack nach auffallend altertümlich: Darunter waren die Altarflügel von Rueland Frueauf d.Ä., die große *Kreuzigung* von Conrad Laib von 1449 sowie eine etwas kleinere um 1470 datierte *Kreuzigung*.⁶³ Die Ausstellung dieser Gemälde in der Galerie hätte wegen ihres Formates auf jeden Fall eine Veränderung des Bereichs der altdeutschen Schule von 1781 verursacht. Es ist unbekannt, ob Füger die Bilder 1808 in die Galerie brachte oder vorerst deponierte, doch gibt es einen Hinweis, dass er bereits zu Beginn seiner Amtszeit eine Veränderung im zweiten Stock vorgenommen hatte: Als im Frühjahr 1809 ein Teil der Galerie auf Grund des vierten Koalitionskrieges gegen Frankreich nach Temeswar evakuiert werden musste, wurden nach Gemäldeschulen geordnete Listen erstellt. Dort ist erstmals im zweiten Stock zusätzlich zur altdeutschen und altniederländischen Schule auch eine altitalienische Schule verzeichnet.⁶⁴ Diese Veränderung blieb allerdings nicht lange bestehen. Füger musste angesichts des Heranrückens der französischen Truppen in kurzer Zeit auswählen, welche Gemälde in Sicherheit gebracht werden sollten. Da er keine die Auswahl betreffende Befehle erhielt, orientierte er sich an den vergangenen Evakuierungen⁶⁵ und konzentrierte sich vor allem auf den Hauptbestand im ersten Stock mit den „ausgezeichneten Stücken“ der italienischen und niederländischen Schulen sowie auf die „besonders wertvollen Stücke“ der altdeutschen und altniederländischen Schulen. Alles andere wurde deponiert.⁶⁶

Nach der Besetzung Wiens durch die napoleonischen Truppen wurden die Depots zu französischem Eigentum erklärt. Der Generaldirektor der französischen Museen, Dominique-Vivant Denon, übernahm die Auswahl der Gemälde, die nach Paris gebracht werden sollten. An die 400 Bilder verblieben bis 1815 in Paris, während die evakuierten 1810 wieder in die Wiener Galerie zurückkehrten.⁶⁷ Bis 1811 war Füger mit der Neueinrichtung der Galerie beschäftigt. Im Juni 1811 berichtete er, dass die altdeutsche Schule im zweiten Stock bereits fertig aufgestellt sei. Darauf würden noch die altniederländische, die altitalienische Schule sowie die Ausstellung nicht näher benannter neuerer Bilder folgen.⁶⁸ Somit war die Mechelsche Grundeinteilung aufgehoben und tatsächlich, wie bereits vor 1809, um eine altitalienische Schule erweitert. Da die alten Kataloge von Mechel und Rosa als Galerieführer nicht mehr tauglich waren, brachte er neue Nummern auf den Rahmen an, die sich auf eine in jedem Raum angebrachte Tafel mit den verzeichneten Künstlernamen bezogen.⁶⁹ Gegenüber der Mechelschen Ordnung muss das erste Zimmer mit den altdeutschen Gemälden einen ganz anderen Eindruck hinterlassen haben: von den oben besprochenen Gemälden aus Karlstein verblieb nur das Triptychon Tommasos da Modena. Denn neben den eben erst aus Salzburg eingelangten Altartafeln waren auch die *Kreuzigung* und die Kirchenväter *Hl. Ambrosius* und *Hl. Augustinus* von Theoderich von Prag unter den Bildern, die der französische Kommissär Denon 1809 für das Pariser Museum ausgewählt hatte. Der Verlust so vieler Gemälde dürfte ein tragisches Ereignis in Fügers bisher glänzender Karriere gewesen sein. Kaiser Franz machte dem Galeriedirektor speziell den Verlust so vieler deutscher Gemälde zum Vorwurf. Zu seiner Verteidigung erklärt der Galeriedirektor, dass keine Werke von großem Kunstwert darunter gewesen seien. Doch diese Meinung schien man bei Hof nicht zu teilen, denn Füger wurde der üblicherweise an Hofbeamte verliehene Titel eines „kaiserlichen Raths“ unter Hinweis auf den großen Verlust vorerst verweigert.⁷⁰



Zweyter Stock Zweyter Zimor. Alt Italienische Schule

Nr.	Beschreibung des Gemäldes	Namen der Künstler
1.	Großbild am Ofen, Labandgrupp	
2.	Großbild, Jüngst.	
3.	Portrait eines Manns	
4.	Ditto	
5.	Ditto. mit einem Frauen 1815 gemalt	
6.	zwei Personen, Jüngst.	
7.	Großbild am Ofen	
8.	zwei Personen, Jüngst.	Joh. Mandin.
9.	Maria mit dem Kind, Jüngst. auf dem Boden neben einem Engel, sein ein einseitiges Mann, Jüngst.	J. Mandin.
10.	zwei Personen, Maria mit dem Kind, Jüngst. ein einseitiges	B. van Orley.
11.	zwei Personen, Jüngst.	Joachim Patinier.
12.	zwei Personen, Jüngst.	
13.	zwei Personen, Jüngst. auf dem Boden, und Jüngst. auf dem 2 Personen, Jüngst. Jüngst. in einem einseitigen	Hugo van der Goes.
14.	Maria mit dem Kind, Jüngst. in einem einseitigen	
15.	zwei Personen, Jüngst. mit einem einseitigen ein einseitiges	
16.	zwei Personen, Jüngst. Jüngst. Jüngst. Jüngst.	ant. d. Mantegna
17.		
18.		

Im Gegensatz zu Füger wird Denon – nicht zuletzt wegen seiner Auswahl an Bildern aus der Wiener Galerie – ein großes Interesse an altdeutscher Kunst nachgesagt. Er war bereits im August 1805 als Privatmann im Belvedere und hatte zudem auch die Möglichkeit, sich durch Mechels Katalog gezielt auf seine Auswahl vorzubereiten.⁷¹ Die Gemälde aus Wien wurden nicht in die bestehende Aufstellung im Louvre integriert; allerdings zeigte man viele der Werke bei der Ausstellung *Écoles Primitives de l'Italie, de l'Allemagne et de plusieurs autres tableaux de différentes écoles* 1814–1815.⁷² Im Vorwort des Kataloges heißt es, dass ein Großteil der Bilder in dieser Ausstellung aus der Zeit vor dem schönen Jahrhundert der modernen Malerei stamme, dessen Höhepunkt Raffael, Tizian und Correggio darstellen.⁷³ Neben vielen italienischen Gemälden des Trecento und Quattrocento finden sich im Ausstellungskatalog als Teil der „École Allemande Ancienne“ die Gemälde *Hl. Ambrosius* und *Hl. Augustinus* von Theoderich von Prag und die *Kreuzigung*, damals Nicolaus Wurmser zugeschrieben. Im Katalog der Pariser Ausstellung wird darauf hingewiesen, dass es sich um alte Ölgemälde handeln könnte. Allerdings werden die Angaben von Mechels Katalog zumindest in technischer Hinsicht kritisch hinterfragt, indem man meint, der Glanz und die fettigen Substanzen könnten auch von späteren Restaurierungen herrühren.⁷⁴ Die Präsentation dieser Bilder in Paris in einer Sonderausstellung steht in Kontrast zu Fügers oben zitiertem Einschätzung, dass dies keine Werke von großem Kunstwert seien und daher ihr Verlust für die Gemäldegalerie zu verkraften sei.⁷⁵

Abb. 5

Joseph Rosa, Entwurf zu einem Katalog der Gemäldegalerie, 1816 (vgl. Anm. 57): Titelseite mit Beschreibung der Gemälde im zweiten Stock und erste Seite mit der Benennung der Bilder der altitalienischen Schule im zweiten Zimmer

Nachhaltige Veränderung: Neuarrangement der alten Meister unter Füger

Die meisten der nach Paris gebrachten Gemälde wurden 1815 restituiert und nach Wien zurückgebracht, darunter auch die kurz davor im Louvre präsentierten altdeutschen Gemälde. Füger konnte nun auch die 1807 aus Salzburg hinzugekommenen Gemälde langfristig in die altdeutsche Schule der Galerie integrieren. Im Juni 1816 waren der erste und zweite Stock der Gemäldegalerie fertig eingerichtet.⁷⁶ In den folgenden Monaten arbeitete Füger an einem Katalog, der niemals zur Publikation gelangte. Sein Entwurf für ein Vorwort hat sich allerdings erhalten.⁷⁷ Das Gemäldeverzeichnis ist von Kustos Joseph Rosa jun. verfasst. Daraus ist ersichtlich, welche Gemälde an derselben Wand platziert waren (Abb. 5):⁷⁸ Die Katalognummer 1 an der Eingangswand bildete das bereits seit Mechel Martin Schongauer zugeschriebene Kreuzigungstriptychon von Rogier van der Weyden (GG 901), während sich das (nach wie vor 1297 datierte) Altarbild von Tommaso da Modena an der gegenüberliegenden dritten Wand befand, umgeben von Porträts von Amberger und Holbein. Ruprechts Kopie nach Dürers *Marter der 10.000 Christen* (GG 841), welche bei Mechel unter den Gemälden des 17. Jahrhunderts eingeordnet war, stellte Füger direkt dem Original (GG 835) an derselben Wand gegenüber. Im zweiten Zimmer, das ab 1781 ausschließlich dem deutschen 17. Jahrhundert gewidmet war, gab es die größte Veränderung: Füger kombinierte hier italienische, deutsche und niederländische Werke des 15. und 16. Jahrhunderts. Demnach fanden sich im zweiten Zimmer an der Wand mit der Eingangstüre unter anderen die vier Passionsszenen von Rueland Frueauf,⁷⁹ Joachim Patinirs *Taufe Christi* von 1512 (GG 981), der *Triumphzug Caesars* nach Andrea Mantegna,⁸⁰ ein Porträt von Hans Baldung Grien (GG 864), der *Hl. Cyriakus* aus dem 15. Jahrhundert,⁸¹ Hans Memlings *Johannesaltärchen* (GG 939), Alessandro Alloris *Martha und Christus* (GG 1625), die *Anbetung* von Gerard David (GG 904) und Bruegels *Selbstmord Sauls* (GG 1011). Die gegenüberliegende dritte Wand enthielt fast ausschließlich Werke des Quattrocento aus unterschiedlichen Regionen Italiens, darunter Signorellis *Geburt Christi* (GG 313), Palma Vecchios *Johannes der Täufer* (GG 35), *Maria mit Kind und Heiligen* von Perugino (GG 151) sowie der *Hl. Sebastian* von Mantegna (GG 301). Im dritten Zimmer fand sich der größte Teil der frühen niederländischen Schule – die unter Mechel noch im gegenüberliegenden Flügel des Gebäudes der deutschen gegenübergestellt war. Das vierte wird noch als niederländisches Zimmer bis zur blühendsten Epoche bezeichnet. Die Durchmischung setzte sich bei den Zimmern linker Hand des Marmorsaales fort: Im ersten Raum waren die Bilder italienischer Meister verschiedener Epochen, im zweiten „vermischte Gemälde mittlerer Niederländer und neuerer vaterländischer Künstler“, im dritten meist deutsche, zum Teil noch lebende österreichische Maler und im vierten ebenfalls vermischte Werke niederländischer und deutscher Künstler untergebracht.⁸² Fügers Beschreibung der Räume hinterlässt, besonders im Vergleich zu Mechels Anordnung, einen planlosen Eindruck. Der Vorbericht für den Katalog enthält keinerlei Erklärung zu didaktischen Absichten bei der neuen Aufstellung: „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 übereinstimmten.“⁸³

Kustos Rosa jun. äußerte sich nach Fügers Tod 1818 kritisch zur Anordnung der Gemälde und stufte den geplanten Katalog als unwissenschaftlich ein. Der verstorbene Direktor habe die Namen der Meister falsch oder gar nicht erwähnt und außerdem die Schulen vermengt, nur um die Symmetrie beizubehalten.⁸⁴ Daher bot sich Rosa jun. an, die Galerie „wieder in ihre vorige Würde und Cronologische Ordnung“ zu bringen. Für Kenner, Künstler und Fremde erhalte sie dann wieder „Werth und Achtung“. Auf Grund der von seinem

Vater Rosa sen. erworbenen Kenntnisse sah er sich dazu in der Lage.⁸⁵ Zum Beweis seiner Kenntnisse verfasste Rosa 1820 ein weiteres handschriftliches Verzeichnis, in dem sich berichtende Angaben finden: Beim Gemälde Tommasos da Modena ist vermerkt, dass die Jahreszahl 1297 „irrig angegeben“ sei, wie auch der Name des Malers selbst, der „Tomaso da Modena sich nannte, und zu Treviso 1352 arbeitete“.⁸⁶ Trotz der Kritik an der Aufstellung war es Fügers hinterbliebenen Mitarbeitern Rosa jun. und Karl Ruß untersagt, in die bestehende Gemäldeanordnung einzugreifen. Man erkannte zwar, dass eine „mehr systematische Ordnung“ notwendig sei, wollte dies aber dem nächsten Galeriedirektor überlassen.⁸⁷ Offenbar wollte man wieder eine sinnvollere Anordnung der Gemälde, aber nicht mehr jenes didaktische System, für das die Galerie im ausgehenden 18. Jahrhundert so bekannt geworden war.

Das geistige Umfeld der Gemäldegalerie im Wandel

Eines der Ziele der akademischen Ausbildung in Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts war es, das Niveau des heimischen Kunstschaffens wieder anzuheben. Füger selbst bezeichnete die Akademie 1812 als „Pflanzstätte vaterländischer Kunst“.⁸⁸ Die Schülerlisten der ersten zwei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts bestätigen diese Einschätzung: „[...] zahlreiche Namen von bestem Klang aus Oesterreich, wie Daffinger, Petter, Carl Russ, Molitor, Kriehuber, Waldmüller, Fendi, Hauslab, Erasmus Engert u.A. auch einer grossen Anzahl von Künstlern aus Deutschland, der Schweiz und Italien“ würden der Wiener Akademie ihre Bildung verdanken.⁸⁹ Die Künstler des Lukasbundes sind frühe und extreme Akteure eines beginnenden Wandels. Nachdem ihre wichtigsten Vertreter Wien 1810 Richtung Rom verlassen hatten, bildete sich ein dem Lukasbund verbundener Künstlerkreis, dem Friedrich Schlegels Stiefsohn Philipp Veith, die Brüder Olivier, die Brüder Schnorr von Carolsfeld, Joseph Sutter sowie Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff angehörten.⁹⁰ Neben den Malern war auch ein federführender bis in höchste politische Ebenen reichender Kreis von der frühromantischen Bewegung erfasst. So etablierte sich im zweiten Jahrzehnt ein tief religiös geprägter Zirkel um Friedrich Schlegel und den Redemptoristenpater Clemens Maria Hofbauer. Unter ihnen war auch Graf (ab 1813 Fürst) Lothar Clemens Wenzel Metternich, der 1811 zum Protektor der Akademie der vereinigten bildenden Künste gewählt wurde.⁹¹ Trotz seiner geistigen Nähe zum Schlegelschen Umfeld blieb Metternich gegenüber dem frühromantischen Künstlerkreis weiterhin ablehnend eingestellt.⁹² Dennoch wird an der Akademie eine neue Künstlergeneration ausgebildet, die ab den 1820er Jahren langsam Anteil an öffentlichen Aufträgen oder Posten hatte: Dies waren beispielsweise Ludwig Schnorr von Carolsfeld, der für den Kaiser in Laxenburg arbeitete, oder Karl Ruß, der ab 1818 Kustos an der Wiener Gemäldegalerie war.⁹³ Im zweiten Jahrzehnt erlangte der ehemalige Schüler Fügers Johann Peter Krafft durch eine Kombination aus Realismus, Klassizismus und patriotischer Themenwahl eine wichtige künstlerische Position als Maler und wurde später als Professor an der Akademie und ab 1828 als Galeriedirektor ein einflussreicher „Kunstbeamter“.⁹⁴ Im Jahr 1822 erhielt die Akademie der bildenden Künste mit dem Vermächtnis des Grafen Lamberg-Sprinzenstein ihre eigene Gemäldesammlung.⁹⁵ Damit war die kaiserliche Galerie nicht mehr die primäre öffentliche „Lehrsammlung“ der angehenden Künstler.

Aloys Prümmer, Leiter der im unteren Belvedere untergebrachten Ambraser Sammlung, teilte gewiss viele Interessen mit dem romantischen Kreis in Wien.⁹⁶ Er reiste Anfang der 20er Jahre nach Karlstein, um, den Spuren Friedrich Schlegels folgend, die dortige Kreuzkapelle zu besichtigen. Mit seiner Publikation darüber wollte er einen weiteren Beitrag zur Bekanntmachung der in seinen Augen wichtigen Kunstwerke leisten.⁹⁷ Prümmer bezog sich auch auf die seit 1781 in Wien ausgestellten Gemälde: Die italienische Identität Tommasos da Modena galt mittlerweile als unbestritten. Doch bezeichnete er ihn als

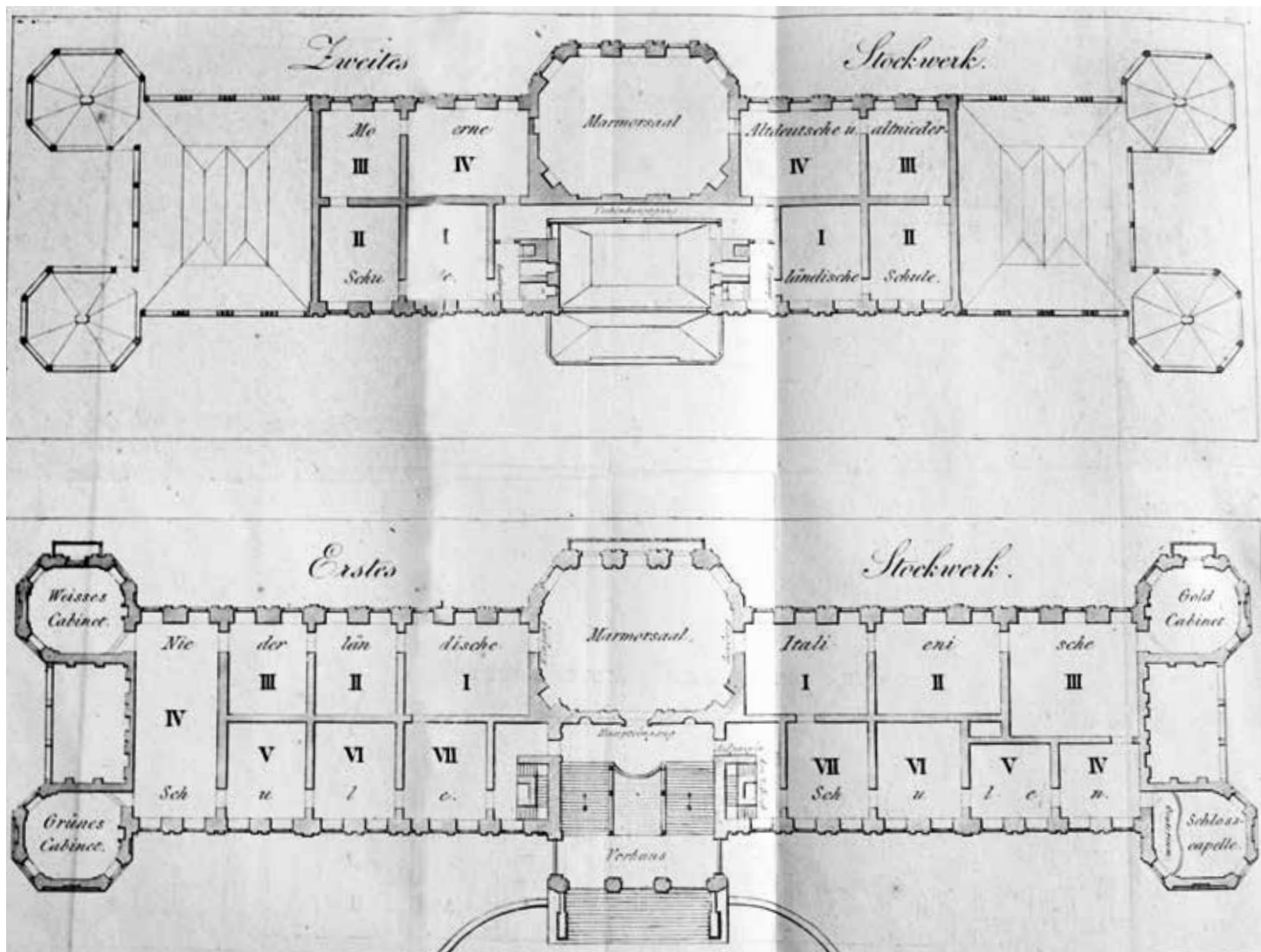


Abb. 6 Grundriss der Ausstellungsräume der kaiserlichen Gemäldegalerie im Belvedere mit Benennung der Gemäldeschulen, in: Krafft 1837

„wahrscheinlichen Gründer einer eigenen Kunstschule in Böhmen“, da er nach Primisser Meinung von Karl IV. nach Böhmen geholt worden sei.⁹⁸ Bezüglich der nach wie vor geführten Debatte über die Anwendung der Ölmalerei folgte Primisser der aktuellsten Kunstliteratur, nämlich Georg Friedrich Waagens kurz zuvor erschienenen Publikation über Jan van Eyck.⁹⁹ Somit war auch für ihn nachgewiesen, dass es sich bei dem Altarbild Tommasos da Modenas um ein in Tempera ausgeführtes Gemälde handle.¹⁰⁰ Im Katalog der kaiserlichen Gemäldegalerie von 1837, der im folgenden Abschnitt besprochen wird, steht Tommasos Gemälde als erste Katalognummer wieder an der Spitze der altdeutschen Schule. Allerdings wurde die Datierung auf 1352 korrigiert. Auf die Identität von „Thomas von Mutina oder Modena“ sowie auf die Frage der Ölmalerei geht der Beitrag aber nicht näher ein.¹⁰¹ Offenbar war die böhmische Provenienz des Gemäldes Grund genug für die Einordnung in der Galerie unter den deutschen Gemälden.

Maler und Wissenschaftler: Johann Peter Krafft und sein Sohn Albrecht verändern die Gemäldegalerie

Nach dem frühen Tod des Galeriedirektors Joseph Rebell übernahm 1828 Johann Peter Krafft dieses Amt. Die Galerie erlebte gerade eine großangelegte Renovierung der Räume, und auch die Gemälde wurden mittels neuer Methoden einer Restaurierung unterzogen.¹⁰² Spätestens Anfang der 30er Jahre nahm Krafft eine neue Einteilung der Gemäldeschulen im zweiten Stock vor. Nach Vollendung der Galerieeinrichtung wurde 1837 ein Katalog herausgegeben.¹⁰³ Dies ist das erste gedruckte Verzeichnis seit Mechels Publikation von 1783 (bzw. 1784), in dem auch der zweite Stock der Galerie dokumentiert ist. In Anlehnung an den Vorgänger ist ein Grundriss als Übersichtsplan beigelegt (*Abb. 6*), der sich jedoch auf oberflächliche Angaben beschränkt. Der zweite Stock war, wie bei Mechel, der altdeutschen und der altniederländischen Schule gewidmet. Allerdings nicht gegenüberliegend, sondern in den vier Räumen des Ostflügels ineinander verflochten. Die von Füger eingeführte Schule der altitalienischen Gemälde hat Krafft nicht mehr weitergeführt. Nun war auch eine eigene Abteilung für die moderne Schule in den vier Zimmern des Westflügels vorgesehen. Diese sollte durch Ankäufe ständig erweitert werden und wurde daher im Katalog der alten Meister nicht mit einbezogen.¹⁰⁴ Der Autor des Katalogs war Albrecht Krafft, der Sohn des Galeriedirektors. Er arbeitete nicht als Künstler, sondern brachte sich wissenschaftlich als Kunstschriftsteller ein. Dies war ein früher, letztlich aber vergeblicher Versuch seitens des Direktors, einen Wissenschaftler an der Gemäldegalerie zu etablieren.¹⁰⁵ Nun konnte der Autor die seit über 50 Jahren nicht veränderten Zuschreibungen und Datierungen dem aktuellen Wissensstand anpassen und publizieren. Neben der Korrektur der Lebensdaten und der Herkunft Tommasos da Modena wurden auch die Dürer-Monogramme auf den beiden oben genannten Madonnen-Bildern von Joos van Cleve kritischer betrachtet: Diese sind im Katalog als falsch ausgewiesen und die Gemälde folglich einem „Niederdeutschen Nachahmer“ Dürers zugeschrieben.¹⁰⁶ Unter anderem zeigen diese Hinweise aus dem Katalog, dass Albrecht Krafft den Anspruch erhob kritisch und kunsthistorisch zu arbeiten. Die differenzierte Auseinandersetzung mit Meinungen aus der Kunstliteratur sowie „ästhetische und kunsthistorische Bemerkungen und Erläuterungen“ sollten erst in einem zweiten Teil, einem „raisonierenden Katalog“ erfolgen.¹⁰⁷

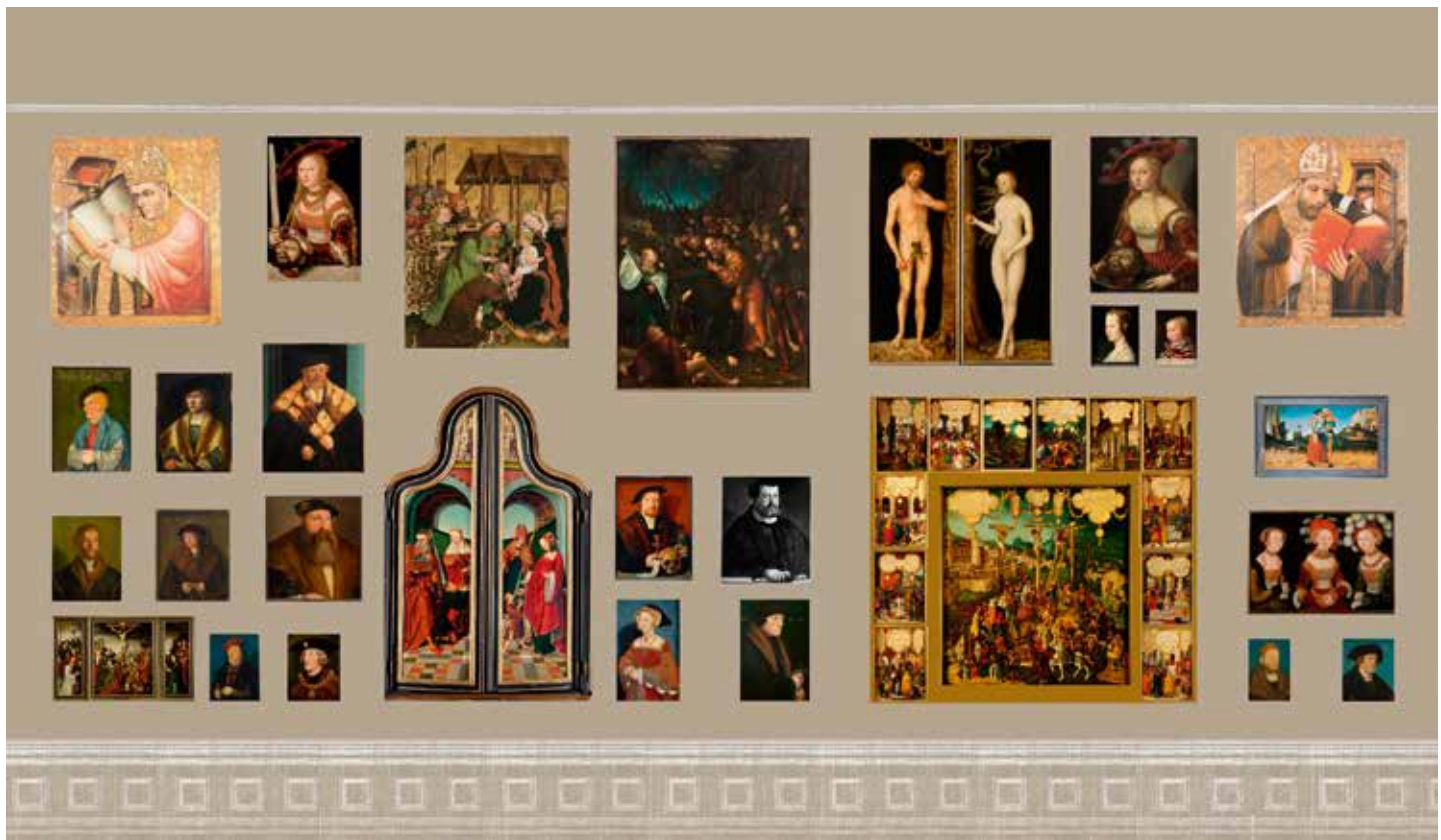
Die Neuordnung der deutschen Gemälde von 1837

Der Katalog von 1837 dokumentiert Peter Kraffts Auswahl und die neue Ordnung der Gemälde. Es ist bemerkenswert, dass die Einteilung bis zur Übersiedlung in das „Kunsthistorische Hofmuseum“ 1892 nur geringfügig verändert wurde. Das erste Zimmer im zweiten Stock mit den Gemälden der deutschen Schule blieb sogar erhalten. Wie nach Mechels Einrichtung von 1781 waren hier die Werke aus der alten deutschen Schule von den „ältesten Zeiten“ bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zu sehen.¹⁰⁸ Da die Wandaufriese in Bleistiftzeichnungen 1891 dokumentiert worden sind,¹⁰⁹ lässt sich die Anordnung der Gemälde von 1837 verlässlich rekonstruieren. Die Wand mit der Eingangstüre im ersten Zimmer (*Abb. 7*) zeigt, dass die symmetrische Anordnung gegenüber einer streng chronologischen Abfolge der Gemälde dominiert: Das Triptychon von Tommaso da Modena und die *Kreuzigung* aus dem 15. Jahrhundert stechen durch den Goldgrund besonders hervor. In symmetrischer Anordnung flankieren sie ein großes Gemälde aus dem 16. Jahrhundert, das sich durch die Darstellung einer Renaissance-Architektur mit Landschaftsausblick (GG 822) besonders von den gotischen Kirchenbildern abhebt. An derselben Wand ist Ruprechts Kopie der *Marter der 10.000 Christen* spiegelbildlich zum Original von Albrecht Dürer eingepasst. Ähnlich könnte diese Anordnung bereits 1816 ausgesehen haben.¹¹⁰ An der zweiten Wand (*Abb. 8*) markieren die Kirchenväter *Hl. Augustinus* und *Hl. Ambrosius*



Abb. 7
Rekonstruktion der Anordnung der Gemälde
im zweiten Stock, erstes Zimmer, Wand mit
der Eingangstüre. Nach Krafft 1837
(Rekonstruktion: Autorin)

von Meister Theoderich aus dem 14. Jahrhundert die symmetrischen Eckpfeiler; parallel dazu sind Cranachs *Judith* (GG 858) und die *Salome* von Joseph Heintz (GG 862) angeordnet.¹¹¹ Nach Angabe des Kataloges sollten im zweiten Zimmer ausschließlich Gemälde der „alten niederdeutschen oder niederländischen Schule“ von van Eyck bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts ausgestellt sein.¹¹² Tatsächlich waren Werke unterschiedlicher Regionen des Nordens einander gegenübergestellt (Abb. 9). Denn, wie bereits bei Fügers Einteilung von 1816, dominierten die Passionstabern von Rueland Frueauf d.Ä. die Eingangswand des zweiten Zimmers. Darunter waren frühe niederländische Gemälde eingereiht. An der Fensterwand war die 1449 datierte *Kreuzigung* von Conrad Laib direkt über Jan Massys' *Lot und seinen Töchtern* aus dem Jahr 1563 zu sehen (Abb. 10).¹¹³ Diese Ansicht zeigt, dass man kontrastreiche Gegenüberstellungen nicht scheute: Auf diese Weise wurde die Entwicklung der Malerei des Nordens plakativ präsentiert. Nach Angabe des Kataloges folgten im dritten Zimmer Gemälde aus der niederländischen Schule von der zweiten Hälfte des 16. bis Anfang des 17. Jahrhunderts und im vierten Zimmer Gemälde aus der deutschen Schule von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts.¹¹⁴ Im Vorwort wird die Schwierigkeit der Einteilung nach Schulen und der chronologischen Aufstellung kommentiert: „Bei dieser neuen Einrichtung wurde die Einteilung der Gemälde nach Schulen als die überhaupt zweckmässigste und insbesondere für abgetheilte Gemächer anwendbarste so viel als möglich auszuführen gesucht, aber die Grösse vieler Bilder, besonders aus den italienischen Schulen, im Verhältnis zu den



Zimmerwänden und manche andere Umstände, deren Erörterung hier zu weit führen würde, hinderten, diese Anordnung in 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; nur in der alten deutschen und alten niederländischen Schule im zweiten Stockwerke, wo die vielen kleinen Bilder es möglich machten, ist dieselbe wenigstens der Hauptsache nach befolgt worden.“¹¹⁵

1781 bis 1837:

Präsentationen zwischen wissenschaftlicher Ordnung und ästhetischem Gesamtbild

Rückblickend auf die drei beschriebenen Phasen, nämlich Mechels Einrichtung der altdeutschen Meister 1781, Fügers Umgestaltung der didaktischen Ordnung und die weiterführende Umstellung, die sich im Katalog von 1837 manifestiert, wird eine veränderte Präsentation der altdeutschen Gemälde sichtbar: Anhand der Katalogvorworte der Galerien direktoren Füger 1816/17 und Krafft 1837 ist zu sehen, dass prinzipiell die Einteilung nach Schulen und die Beachtung einer chronologischen Abfolge zur Grundvoraussetzung einer öffentlichen Galerie geworden waren. Doch bei der tatsächlichen Umsetzung nahm man eine gewisse Inkonsequenz in Kauf.¹¹⁶ Offenbar war bei der Einteilung die strikte Verfolgung eines didaktischen Systems nicht mehr vordergründig bestimmend, vielmehr schien der optische Gesamteindruck eine größere Bedeutung erlangt zu haben.

Abb. 8

Rekonstruktion der Anordnung der Gemälde im zweiten Stock, erstes Zimmer, zweite Wand. Nach Krafft 1837
(Rekonstruktion: Autorin)

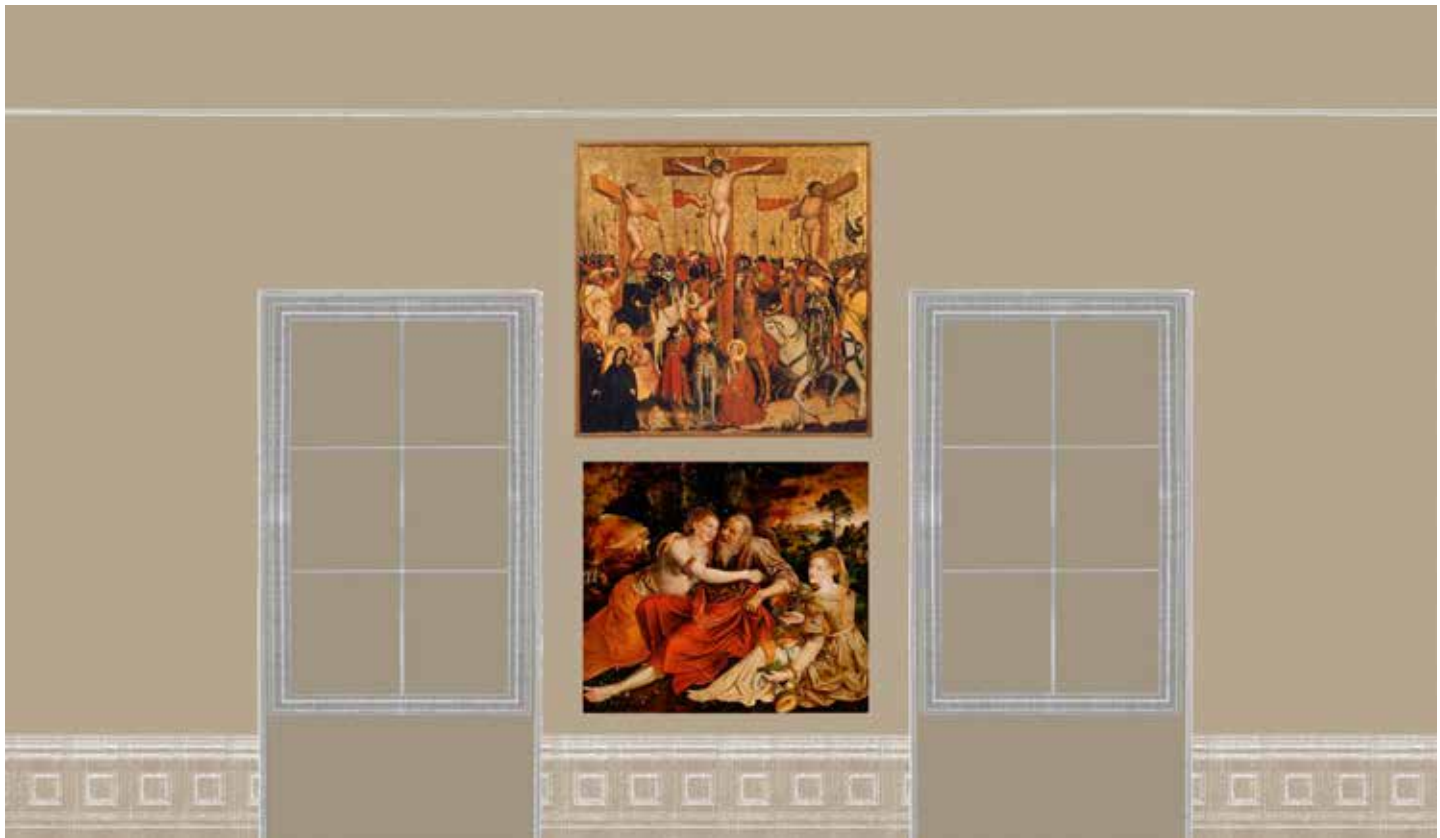


Abb. 9
Rekonstruktion der Anordnung der Gemälde
im zweiten Stock, zweites Zimmer, Wand mit
der Eingangstüre. Nach Krafft 1837
(Rekonstruktion: Autorin)

Gegen Ende unseres Beobachtungszeitraumes war die kaiserliche Galerie nicht mehr die Einzige, die eine deutsche Schule der Malerei zeigte. Als die Münchener „Pinakothek“ 1836 ihre Tore öffnete, konnten altdeutsche und altniederländische Gemälde, u.a. aus den kurz zuvor erworbenen Sammlungen der Brüder Boisserée und des Fürsten zu Oettingen-Wallerstein, gezeigt werden.¹¹⁷ Im neuen Museum wurden sie innerhalb ihrer Malerschulen präsentiert, doch dürfte – vergleichbar mit der Wiener Einteilung von 1837 – das ästhetische Erscheinungsbild wichtiger als die Chronologie oder die Zusammengehörigkeit der Werke gewesen sein.¹¹⁸ Bereits zuvor, im Jahr 1830, wurde das erste Museum in Berlin eröffnet. Auch dort sollte die Verschmelzung der frühen deutschen und niederländischen Schulen die Entwicklung der Malerei des Nordens präsentieren und die Einflüsse aufzeigen.¹¹⁹

Während also Christian von Mechel das Ziel verfolgte, die Gemälde in der Galerie „mehr zum Unterricht noch, als nur zum vorübergehenden Vergnügen“ zu arrangieren,¹²⁰ modifizierten Karl Friedrich Schinkel und Gustav Friedrich Waagen diesen Anspruch, als sie im Vorfeld der neu einzurichtenden Berliner Galerie 1828 folgendes anmerkten: „Es soll indeß hiermit nicht gesagt werden, daß sich das aesthetische mit dem historischen Interesse nicht in einem gewissen Grade verbinden ließe [...]; wenn nur immer der Grundsatz festgehalten wird: erst erfreuen dann belehren.“¹²¹

Betrachtet man abschließend das Triptychon von Tommaso da Modena und seine Bedeutung in der Wiener Galerie, lässt sich nachvollziehen, wie eine ungewöhnliche und innovative Einrichtung zum fixen Bestandteil der kunsthistorischen Ordnung wurde:



Mechel verlieh dem Werk einen ganz besonderen Stellenwert, indem er es als ältestes Ölgemälde des deutschen Raumes titulierte. Es bedurfte wohl einer solchen Besonderheit, um ein derartig altertümlich wirkendes Gemälde in der Galerie präsentieren zu können. Auf die umgehenden Einwände der Kritiker, dass ein italienischer Künstler an der Spitze der deutschen Schule stehe und dass es kein Ölgemälde sei, ging man nicht näher ein. Allerdings nahm wenig später Füger dem Triptychon seine prominente Vorrangstellung in der deutschen Schule, indem er die chronologische Anordnung der Gemälde aufhob. Primissers wissenschaftlicher Ansatz der frühen 1820er Jahre, den italienischen Meister als Begründer einer böhmischen Malerschule unter Karl IV. anzusehen, wurde bei der Neuaufstellung der deutschen Schule in den frühen 30er Jahren mit einbezogen. Somit blieb das Triptychon von Tommaso da Modena bis zur Übersiedlung in das Kunsthistorische Hofmuseum 1892 an der Spitze der deutschen Malerschule. Mit dieser Vorgangsweise konnte ein mittlerweile traditioneller Bestandteil der deutschen Schule erhalten und zugleich den veränderten wissenschaftlichen und ästhetischen Ansprüchen der Galerie angepasst werden.

Abb. 10
Rekonstruktion der Anordnung der Gemälde
im zweiten Stock, zweites Zimmer,
Fensterwand. Nach Krafft 1837
(Rekonstruktion: Autorin)

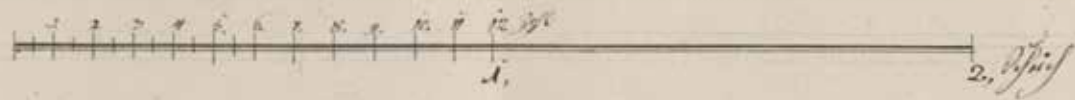
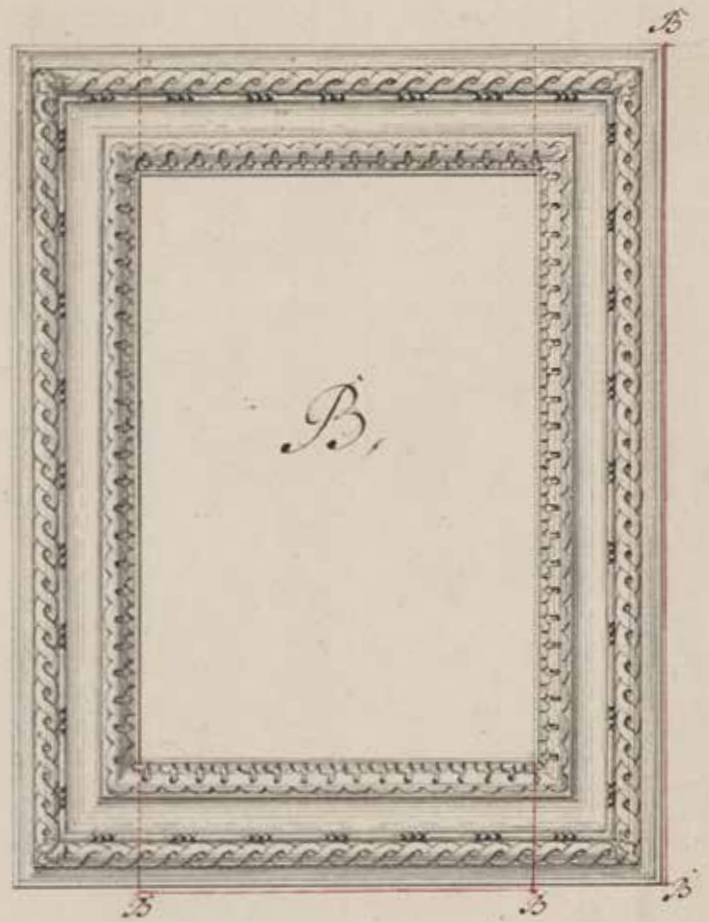
- 1 Christian von Mechel, *Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien*, Wien 1783, S. XVI.
- 2 Nora Fischer inkludiert den Aspekt der „nationalen Kunstgeschichte“ bei ihren profunden Studien zu Mechels Neueinrichtung der Gemäldegalerie von 1781. Vgl. Nora Fischer in dieser Publikation. Debora J. Meijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780* (Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. 2), Wien 1995, S. 33–50; Virginie Spenlé, „Eine chronologische Historie der Malerey in Gemälden. Vorschläge aus dem Jahre 1771 zu einer Neuordnung der Dresdner Gemäldegalerie“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 4, 2004, S. 464–465; Edouard 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. 57; Annette Schryen, *Die k.k. Bilder-Galerie im Oberen Belvedere in Wien*, in: Bénédicte Savoy (Hg.), *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, Mainz am Rhein 2006, S. 289.
- 3 Mechel 1783 (Anm. 1), S. XX.
- 4 François-Xavier de Burtin [um 1806], *Bemerkungen auf einer Reise von Thüringen nach Wien im Winter 1805 bis 1806*, Weimar 1808; zitiert nach Schryen 2006 (Anm. 2), S. 500.
- 5 Allgemein zur kaiserlichen Galerie im frühen 19. Jahrhundert siehe: Eduard Ritter von Engerth, *Zur Geschichte der kaiserlichen Gemälde-Galerie*, in: Eduard Ritter von Engerth, *Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis. Kunsthistorische Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 1. Band: *Italienische, Spanische und Französische Schulen*, Wien 1882, S. LXXIV–LXXXIX; Alphons Lhotsky, *Die Geschichte der Sammlungen. Von Maria Theresia bis zum Ende der Monarchie*, Zweite Hälfte (Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes, 2.2.), Wien 1941–1945, S. 516; Alice Hoppe-Harnoncourt, *Geschichte der Restaurierung an der k.k. Gemäldegalerie. I. Teil: 1772 bis 1828*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 2, 2001; Schryen 2006 (Anm. 2), S. 291; 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.
- 6 Ich danke Prof. Tristan Weddigen, der die Software „Gallery Creator“ für die Rekonstruktion der historischen Hängungen der Gemäldegalerie zur Verfügung stellte. Ebenso geht mein Dank an Dr. Gudrun Swoboda, da sie mir im Rahmen des von ihr geleiteten Forschungsprojektes „Zur Geburt der Kunstgeschichte aus dem Geist des Museums“ die Recherchen zu diesem Beitrag ermöglichte.
- 7 Mechel 1783 (Anm. 1), S. XVII.
- 8 Kaiser Franz Joseph I. befürwortet im Juli 1901 den Vortrag des ersten Oberstkämmerers, dass die Gemälde wieder nach Karlstein gebracht werden sollten. Denn der böhmische Landtag hatte bereits geplant, die Gemälde aus Karlstein zurückzufordern, woraufhin man im Oberstkämmereramte eine Recherche über die Herkunft beauftragte, um die Rechtslage aufzuklären: mit dem Ergebnis, dass die Übertragung der Gemälde nach Wien für rechtens befunden wurde, da das Schloss Karlstein 1780 zum kaiserlichen Besitz gehörte. Der Vortrag vom 30.6.1901 wurde am 13.7.1901 genehmigt und liegt mit Abschriften der Korrespondenzen aus dem Jahr 1780 im KHM, Archiv der Gemäldegalerie, Galerieakten Zl. 1303/1901 Cah. 3 (Kanzleinumerierung des Oberstkämmereramtes).
- 9 Tommaso da Modena, *Triptychon Maria mit Kind, Hl. Wenzel und Hl. Palmatius*, Karlstein, Inv. KA 3668; Theoderich von Prag, *Kreuzigung*, Karlstein, Inv. KA 3686; Theoderich von Prag, *Hl. Ambrosius*, Karlstein, Inv. KA 3790; Theoderich von Prag, *Hl. Augustinus*, Karlstein, Inv. KA 3787. Die Gemälde wurden zuletzt ausführlich besprochen in: Jiří Fajt (Hg.), *Magister Theodoricus. The pictorial decoration of the shrines at Karlstejn castle*, Klášter Sv. Anežky České, Národní Galerie, Prag 1998.
- 10 Mechel 1783 (Anm. 1), S. 229–231, Nr. 1–4. Nora Fischer konnte nach den Angaben von Mechels Katalog die Anordnung der Gemälde rekonstruieren; vgl. ihren Beitrag in dieser Publikation, bes. Abb. 43 (Rekonstruktion der Fensterwand).
- 11 Christian von Mechel, *Catalogue des Tableaux de la Galerie Impériale et Royale de Vienne*, Basel 1784, S. VI–VII.
- 12 Gotthold Ephraim Lessing, *Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Presbyter*, Braunschweig 1774, S. 40.
- 13 Franz Lothar Ehemant, *Kunstsachen – etwas zur Kunstgeschichte Böhmens*, in: *Böhmische Litteratur auf das Jahr 1779*, Erster Band, Drittes Stück, 1779, S. 210–214. Es handelt sich vermutlich um denselben, der 1782 als Käufer des *Rosenkranzfestes* von Albrecht Dürer vermerkt ist (siehe unten Anm. 33).
- 14 Jan Quirin Jahn, *Etwas von den ältesten Malern Böhmens, nebst einem Beytrage zur Geschichte der Oelmalerey und Perspektive*, in: *Archiv der Geschichte und Statistik, insbesondere von Böhmen*, Bd. 1, 1792, S. 29, Anm. p. Ausführlicher mit weiterer Literatur siehe Hoppe-Harnoncourt 2001 (Anm. 5), S. 149–151.
- 15 Die Briefe werden 1834 in Hormayr's Taschenbuch zitiert. Vgl. *Die Schildereien der böhmischen Königsburg Karlstein*, in: *Taschenbuch für vaterländische Geschichte*, hg. von Joseph Freiherrn von Hormayr, NF 5, 1834, S. 89.
- 16 Christoph Gottlieb von Murr, *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustand der kaiserlichen Bildergalerie in Wien, eingelaufen im Junio 1780*, in: *Miscellaneen artistischen Inhalts*, Bd. 1 (1. Heft 1779 – 6. Heft 1780), 4. Heft 1780, S. 61.
- 17 Karl W. Hilchenbach, *Kurze Nachricht von der kaiserl. königl. Bildergalerie zu Wien und ihrem Zustande im Jenner 1781*, Frankfurt am Main 1781, S. 18–19.
- 18 Hilchenbach 1781 (Anm. 17), S. 19–20 Anm. (*).
- 19 Joseph Dobrowsky, *IV. Bibliothekarische Nachrichten*, in: *Litterarisches Magazin von Böhmen und Mähren*, 3. Stück für das Jahr 1783, 1787, S. 45–46.
- 20 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, Bd. 2, S. 267. Fiorillo weist ebenfalls auf die irrtümliche Zuordnung bei Mechel hin (Johann Dominik Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste. Geschichte der Malerei in Italien*, Bd. II, 1801, S. 242). An anderer Stelle berichtet er über seine Forschungen zum Alter der Ölmalerei. In Bezug auf die Gemälde in Wien folgt er ebenfalls Lanzis Meinung.

- dass Untersuchungen ergeben hätten, dass es keine Ölgemälde seien, und berichtet über viele weitere Untersuchungen zu dem Thema (Johann Dominik Fiorillo, *Kleine Schriften artistischen Inhalts*, Göttingen 1803).
- 21 Ich danke Nora Fischer für den Hinweis auf diese Textstelle. Lanzi 1830–1833 (Anm. 20), Bd. 1, S. 62. Damit sind nicht die oben geschilderten Tests gemeint, denn diese fanden vor dem Transport nach Wien statt. Bezüglich der u.a. bei Lanzi erwähnten Tests an der Wiener Akademie konnte bisher kein Nachweis gefunden werden. Auch Primisser berichtet von chemischen Tests, allerdings ohne nähere Zeitangabe. Siehe unten Anm. 100.
- 22 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, S. 71.
- 23 Federici 1803 (Anm. 22), S. 63.
- 24 Jean Baptiste Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIIe*, Band 2: *Texte. Sculpture. Peinture*, Paris 1823, S. 117. Gustav Friedrich Waagen, *Über Hubert und Johann van Eyck*, Breslau 1822, S. 118–119; „So ergab sich aus der in Gegenwart des Fürsten Kaunitz angestellten Untersuchung der alten Gemälde des Thomas von Mutina (Modena) zu Wien, welche noch von Mechel in seinem Catalog als sehr alte Oelgemälde anführt, daß sie mit dem feinsten Gummi und mit Eigelb, also a tempera gemalt sind. [Nachweis: Lanzi, *Stor. Pitt.* Vol. 1, p. 70f.]“
- 25 Mechel 1783 (Anm. 1), S. XXII.
- 26 Siehe oben, Anm. 11.
- 27 Siehe oben, Anm. 4.
- 28 Mechel 1783 (Anm. 1), S. VI.
- 29 Das Gemälde kam im Zuge des Bildertauschs zwischen den Brüdern Großherzog Pietro Leopoldo von Toskana und Kaiser Joseph II. 1792 nach Florenz und ist heute in den Uffizien zu sehen. Zum Bildertausch vgl. Nora Fischer in dieser Publikation.
- 30 Diese zwei Zeichnungen waren in einem Rahmen präsentiert (Mechel 1783 [Anm. 1], S. 231 Nr. 6), wurden aber im Zuge des Napoleonischen Kunstraubs getrennt. Albrecht Dürer, *Auferstehung Christi*, Wien, Albertina, *Simsons Kampf gegen die Philister*, Berlin, Kupferstichkabinett.
- 31 Joos van Cleve, *Maria mit Kind*, um 1530, Kunsthistorisches Museum, GG 836, und Joos van Cleve, *Heilige Familie*, ehem. Kunsthistorisches Museum. Vgl. Mechel 1783 (Anm. 1), S. 236, Nr. 17 und Nr. 18.
- 32 Mechel 1783 (Anm. 1), S. 234–235, Nr. 14. 1809 kam das Gemälde im Zuge des Napoleonischen Kunstraubs nach Paris und dann in die Filialgalerie nach Lyon, wo es sich noch heute befindet: Lyon, Musée des Beaux Arts, Inv. A 62c.
- 33 Es gab am 13. Mai 1782 eine Auktion. Als Käufer ist in der Liste der verkauften Gegenstände ein „Ehemann“ genannt, der üblicherweise mit Franz Lothar Ehemant (1748–1782) identifiziert wird. Siehe 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. 126.
- 34 Lukas Heinrich Wüthrich, *Christian von Mechel. Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Kunstbändlers (1737–1817)* (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Bd. 63), Basel/Stuttgart 1956, S. 151.
- 35 Im *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur*, hg. von C.G. v. Murr, 9. Teil, 1780, S. 54–56, ist die Kopie nach Dürer mit ähnlichen Worten beschrieben. Der Autor bittet um Hinweise über den Verwahrungsort des Originals. Fiorillo nimmt an, dass Mechel der Autor der Anfrage ist; demnach hätte er vom Original in der Prager Schatzkammer nichts gewusst. Johann Dominik Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*, Bd. 2, Hannover 1817, S. 349–350.
- 36 Mechel 1783 (Anm. 1), S. 265, Nr. 1 und S. 275, Nr. 44.
- 37 Mechel 1783 (Anm. 1), S. XVII.
- 38 Schryen 2006 (Anm. 2), S. 501.
- 39 Christian Müller [1812], *Reise von Berlin nach Paris im Jahre 1812 durch Preußen, Sachsen, Oesterreich, Baiern, Württemberg und die Rheinlande*, 2 Bde., Mainz 1816, Bd. 1; zitiert nach Schryen 2006 (Anm. 2), S. 501.
- 40 *Studiumsbericht von Franz Pförr an seinen Vormund Sarasin*, März 1810; zitiert nach Fritz Herbert Lehr, *Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pförr der Meister des Lukabundes*, Marburg an der Lahn 1924, S. 38.
- 41 Stefan Matter/Maria-Christina Boerner, „... kann ich vielleicht nur dichtend malen?“ *Franz Pförns Fragment eines Künstlerromans und das Verhältnis von Poesie und Malerei bei den Nazarenern* (Pictura et poesis 25), Köln 2007, S. 129–134. Sie besuchten die Galerie, während Overbeck an seinem wichtigsten Frühwerk, der *Auferweckung des Lazarus* von 1808, arbeitete; siehe Brigitte Heise, *Johann Friedrich Overbeck. Das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen*, Köln/Weimar/Wien 1999, S. 64–65.
- 42 Von 1794 bis 1801 waren die Rheingebiete, Italien und Süddeutschland von der französischen Eroberung erfasst. Die Aneignung der Kulturgüter war als Projekt zur Befreiung des Kulturerbes gedacht. Daraus ergab sich schließlich die Chance, ein großangelegtes wissenschaftliches Unternehmen zu beginnen, was zu einem ‚Sammlerzwang‘ führte; siehe 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. 41. Vgl. auch James J. Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*, München 2002, S. 82–86.
- 43 Savoy 2010 (Anm. 42), S. 74, 143. Neveus Mission wurde nicht als Erfolg eingestuft, auch wenn er damals die *Alexanderschlacht* von Albrecht Altdorfer von München nach Paris brachte.
- 44 Regine Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln 2004, S. 99–100.
- 45 Friedrich von Schlegel, *Zweiter Nachtrag alter Gemälde*, in: Europa, Bd. 2, 2. Stück, 1802–1805, S. 2.
- 46 Friedrich von Schlegel, *Dritter Nachtrag alter Gemälde*, in: Europa, Bd. 2, 2. Stück, 1802–1805, S. 115.

- 47 Martin Schawe, *Altdeutsche und altniederländische Malerei* (Alte Pinakothek: Katalog der ausgestellten Gemälde / hg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München; Bd. 2), Ostfildern 2006, S. 26–33.
- 48 Vgl. dazu Enno Krüger, *Frühe Sammler „altdeutscher“ Tafelgemälde nach der Säkularisation von 1803*, Dissertation, Ruprecht-Karls-Universität, Institut für Europäische Kunstgeschichte, Heidelberg 2008. Krüger untersucht 14 Persönlichkeiten, deren Sammlungen einen hohen Anteil an altdeutscher Malerei aufweisen. Sie begannen aber nicht, wie die Boissérées, unmittelbar nach den Säkularisierungen, sondern ein Jahrzehnt später.
- 49 Friedrich von Schlegel, *Schloß Karlstein bey Prag*, in: Deutsches Museum, 2. Band, Zehntes Heft, 1812, S. 358–359.
- 50 Schlegel 1812 (Anm. 49), S. 364.
- 51 Carl Friedrich Arnold von Lützow, *Geschichte der k.k. Akademie der bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes*, Wien 1877, S. 86–87.
- 52 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*, Graz 1996, bes. S. 369–377; Kurt Haslinger, *Die Akademie der bildenden Künste in Wien im 18. Jahrhundert – Reformen unter Kaunitz*, Diplomarbeit, Universität Wien, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Wien 2008, S. 107. Der Protektor agierte u.a. als Vermittler zwischen Akademie und dem Monarchen. Walter Wagner, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien 1967, S. 44, S. 54. Lützow 1877 (Anm. 51), S. 83.
- 53 Bettina Hagen, *Antike in Wien. Die Akademie und der Klassizismus um 1800*, Ausst.-Kat. Akademie der Bildenden Künste Wien/Winkelmann-Museum Stendal, Mainz am Rhein 2002, S. 21–36. Siehe auch: Sabine Grabner, *Mehr als Biedermeier. Klassizismus, Romantik und Realismus in der Österreichischen Galerie Belvedere*, München 2006, S. 25–26; Wagner 1967 (Anm. 52), S. 46; Lützow 1877 (Anm. 51), S. 84–85.
- 54 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, Schweinfurt 1968, S. 33–40; Rupert Feuchtmüller, *Vom Lukasbund zur Wiener Spätromantik*, in: ebenda 1968, S. 45–46; Heise 1999 (Anm. 41), S. 58–65.
- 55 Meijers sieht einen engen Zusammenhang zwischen der Reorganisation der Akademie 1772 und dem Wunsch nach Neueinrichtung der Gemäldegalerie; siehe Meijers 1995 (Anm. 2), S. 63, S. 103, Anm. 15.
- 56 Wagner 1967 (Anm. 52), S. 41. Der Maler Anton Maron empfahl bereits in seinem Gutachten bezüglich der Vereinigung der Akademien, dass die Schüler die kaiserlichen Sammlungen für Besichtigungen, aber auch zum Kopieren nutzen dürften; siehe Haslinger 2008 (Anm. 52), S. 75; Meijers 1995 (Anm. 2), S. 63.
- 57 Hoppe-Harnoncourt 2001 (Anm. 5), S. 156 und S. 191 Anhang V.
- 58 Hoppe-Harnoncourt 2001 (Anm. 5), S. 158 mit Quellen und älterer Literatur.
- 59 Lützow 1877 (Anm. 51), S. 86.
- 60 Füger lehnte beispielsweise Franz Pffors Ansuchen um die Erlaubnis, in der Galerie kopieren zu dürfen, ab. So berichtet Pffor im *Studiumsbericht an seinen Vormund Sarasin* im März 1810; zitiert bei Lehr 1924 (Anm. 40), S. 38.
- 61 Der Brief des erbosten Sutter an seine „theuren Brüder“ in Rom ist publiziert bei 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. 128–135. Siehe auch Jensen 1968 (Anm. 54), S. 38. Wie sehr diese Gegnerschaft zur Akademie seitens der Nazarener gepflegt wurde, zeigt Cornelia Reiter, *Pharisäer und Philister. Zu einer Zeichnung von Julius Schnorr von Carolsfeld in der Wiener Akademie*, in: Städel-Jahrbuch NF Bd. 18, 2001, S. 251–270. In diesem Beitrag bespricht sie die Zeichnung *Das Abrengleichnis* von Julius Schnorr von Carolsfeld aus dem Jahr 1816. Demnach ist die Gegnerschaft der Lukasbündler zu dem ehemaligen Akademiedirektor Füger in dieser Darstellung verbildlicht.
- 62 Die bereits aufgelöste erzbischöfliche Sammlung wurde 1806 bis 1807 teilweise in die kaiserliche Gemäldegalerie integriert. Hinweise zu dem Gemäldetransport nach Wien bei Robert Stiaßny, *Altsalzbürger Tafelbilder*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 24, 1903, S. 50–51; Imma Walderdorff, *Rekonstruktion der Gemäldesammlung des Erzstiftes Salzburg*, in: Roswitha Juffinger (Hg.), *Erzbischof Guidobald Graf von Thun 1654–1668. Ein Bauberr für die Zukunft*, Ausst.-Kat. Residenzgalerie Salzburg, Salzburg 2008, S. 328.
- 63 Diese Gemälde waren Bestandteil des Kunsthistorischen Museums und sind seit 1953 in der Österreichischen Galerie im Belvedere: Rueland Fruauf d.Ä., *Christus am Ölberg* (ÖG Inv. 4840), *Geißelung Christi* (ÖG Inv. 4841), *Kreuztragung* (ÖG Inv. 4842) und *Kreuzigung* (ÖG Inv. 4843), sowie die abgetrennten Rückseiten: *Verkündigung an Maria* (ÖG Inv. 4838), *Geburt Christi* (ÖG Inv. 4955), *Anbetung der Könige* (ÖG Inv. 4839) und *Himmelfahrt Mariens* (ÖG Inv. 4844); Conrad Laib, *Kreuzigung Christi, 1449* (ÖG Inv. 4919); Salzburger Maler um 1470, *Christus am Kreuz zwischen den hl. Maria und Johannes, Katharina und Sebastian* (ÖG Inv. 4835).
- 64 Im Nominalverzeichnis der Evakuierungsliste sind vier Kisten aus der altitalienischen Schule im 2. Stock aufgezählt; es ist jedes einzelne Gemälde pro Kiste unter Nennung des Künstlernamens und einer kurzen Angabe der Darstellung angeführt. ÖStA (Österreichisches Staatsarchiv), HHStA (Haus, Hof und Staatsarchiv), OKäA-B (Oberstkämmerer-akten Reihe B), Karton 102, Z.248/1813.
- 65 „In der Voraussetzung, daß bei Ertheilung der ehemaligen Befehle der Wille seiner Majestät dahin gieng, eigentlich nur diejenigen Bilder einzupacken, welche einen klassischen oder sonst vorzüglichen Werth hätten, sind auch bei den vorigen Versendungen nur die Gemälde von dieser Qualität eingepackt worden. Viele Stücke von minderem Werthe hatte man hier und an ihren Plätzen in der Gallerie gelassen.“ ÖStA, HHStA, OKäA-B, Z.681: Füger an OKäA 30.3.1809. Publiziert in Hoppe-Harnoncourt 2001 (Anm. 5), S. 192–193, Anhang VIII.
- 66 ÖStA, HHStA, OKäA-B, Z.248/1813: Bericht Fügers über die Besetzung 22.11.1809. Vgl. Hoppe-Harnoncourt 2001 (Anm. 5), S. 160.

- 67 Savoy 2010 (Anm. 42); Sabine Pénot, *Der napoleonische Kunstraub im Belvedere (1809) und seine Folgen*, in: Matthias Pfaffenbichler (Hg.), *Napoleon. Feldherr, Kaiser und Genie*, Ausst.-Kat. Schallaburg 2009, S. 111–119; Hoppe-Harnoncourt 2001 (Anm. 5), S. 160–161.
- 68 Bericht Fügers vom 10. Juni 1811. ÖStA, HHStA, OKäA-B, Karton 89, Z.1044/1811. Publiziert in Hoppe-Harnoncourt 2001 (Anm. 5), Anhang X, S. 194–195.
- 69 Füger berichtet im handschriftlich überlieferten Vorwort seines geplanten Kataloges der Aufstellung von 1816 über die 1811 durchgeführte Neueinrichtung. Engerth 1882 (Anm. 5), S. LXXXIII–LXXXVIII. Es gibt einige handschriftliche Etiketten auf Rückseiten von Gemälden, die sich vermutlich auf die Nummerierung von 1811 beziehen. Siehe auch Hoppe-Harnoncourt 2001 (Anm. 5), S. 162.
- 70 Seitens des Oberstkämmereramtes sprach man für Füger, da dieser von der altdeutschen Schule 87 Gemälde gerettet habe (um 39 mehr als 1805). ÖStA, HHStA, OKäA-B, Karton 75, Z.696/1810, Vortrag an Franz I. vom 31.1.1810. Füger legte eine Liste der beschlagnahmten altdeutschen Gemälde bei, um zu unterstreichen, dass dies keine Bilder von großem Kunstwert gewesen seien. Ebenda, Karton 104, Z.685/1813. Vgl. dazu Lhotsky 1941–1945 (Anm. 5), S. 516.
- 71 Sabine Pénot brachte viele neue Aspekte zum napoleonischen Kunstraub zutage. Pénot 2009 (Anm. 67). Savoy 2011 (Anm. 42), S. 143–145. Preti Hamard weist darauf hin, dass Denon bereits 1802–1803 Schlegels Salon in Paris frequentierte und bereits früh sein Interesse für alte Kunst zeigte. 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'oeil de Napoléon*, Ausstellungskatalog Paris 1999, S. 239.
- 72 Preti Hamard vermutet, dass die Gemälde aus Wien auf Grund der Heirat von Marie-Louise von Österreich erst 1814 bei der Sonderausstellung präsentiert worden waren. Preti Hamard 1999 (Anm. 71), S. 240. Laut Pénot stammten mindestens 25 der 138 ausgestellten Gemälde aus der Wiener Galerie. Pénot 2009 (Anm. 67), S. 115.
- 73 Dennoch will man mit folgenden Worten das Interesse wecken: „Mais les vrais connaisseurs qui, toujours en petit nombre, savent déterminer la valeur réelle de chaque objet, ne verront point, sans le plus vif intérêt, une suite chronologique de tableaux qui leur offre les moyens d'étudier sur les ouvrages originaux l'histoire de l'art, celle de la marche et du développement de l'esprit humain.“ Zit. nach: „Avertissement“, in: 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, Paris, April 1815, S. i–ii.
- 74 Ausstellungskatalog Paris 1814–1815 (Anm. 73), S. 82, Nr. 97 und 98, der *Hl. Ambrosius* und der *Hl. Augustinus* von Theoderich von Prag, S. 91 Nr. 113 die *Kreuzigung* von Nicolaus Wurmser. Pénot 2009 (Anm. 67), S. 115.
- 75 Siehe oben Anm. 70.
- 76 Tagebucheintragung Fügers vom 8. Juni 1816; zitiert bei 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. 110.
- 77 Fügers Vorbericht ist publiziert bei Engerth 1882 (Anm. 5), S. LXXXIII–LXXXVIII.
- 78 Joseph Rosa jun., *Haupt Verzeichnis der k.k. österreichischen Bilder Sammlung in dem Hofschlos Belvedere 1816 et 1817. Verfaßt v. Jos. Rosa. k.k. Gallerie Custos*, Manuskript, Kunsthistorisches Museum, Archiv der Gemädegalerie, Inventar Nr. 2. In diesem Verzeichnis sind die Gemälde innerhalb eines Zimmers durchnummeriert, Farbstiftmarkierungen deuten an, wann eine neue Wand beginnt; Künstlernamen sind, wenn bekannt, mit Lebensdaten versehen und die Darstellung sehr sparsam beschrieben; Maßangaben fehlen. Da ein späteres Inventar (Joseph Rebell, *Verzeichnis aller im Galeriegebäude befindlichen Gemälde*; vermutlich zwischen 1824 und 1833 verfasst [Datierung 1824 erst nachträglich], Manuskript, Kunsthistorisches Museum, Archiv der Gemädegalerie, Inventar Nr. 9), das noch Fügers Ordnung widerspiegelt, Maßangaben enthält, ließen sich viele Gemälde identifizieren; zahlreiche Etiketten auf Gemälderückseiten haben sich erhalten und sind ebenfalls hilfreich.
- 79 Angaben zu den Passionsbildern siehe oben Anm. 63.
- 80 Es handelt sich um 8 Stück, wobei 4 als Paare zusammen montiert gewesen sein dürften, daher scheinen im Verzeichnis von 1816/17 nur 6 Einträge auf. Im Verzeichnis von 1824 gibt es Maßangaben, die darauf schließen lassen (Rebell zwischen 1824 und 1833 [Anm. 78], 2. Stock, 2. Zimmer, Nr. 17–22): GG 297, GG 298, GG 299, GG 300, GG 302, GG 303, GG 304 und GG 305.
- 81 *Hl. Cyriakus mit Stifter*, Passauer Maler, tätig um 1470, Österr. Galerie Belvedere, Inv. 4979.
- 82 Zitiert nach Engerth 1882 (Anm. 5), S. LXXXVII. Sabine Grabner konnte auch bei der Einteilung der zeitgenössischen Kunst kein Konzept ausmachen; diese war im zweiten Stock auf verschiedene Zimmer aufgeteilt und mit Werken anderer Länder und älterer Epochen vermischt. Grabner 2011 (Anm. 5), S. 100.
- 83 Zitiert nach Engerth 1882 (Anm. 5), S. LXXXV.
- 84 ÖStA, HHStA, OKäA-B, Z. 412/1819: Rosa an OKäA (18.2.1819). Hoppe-Harnoncourt 2001 (Anm. 5), S. 169–170.
- 85 ÖStA, HHStA, OKäA-B, Z. 347/1819: Rosa an OKäA (12.2.1819). Publiziert in Hoppe-Harnoncourt 2001 (Anm. 5), S. 197, Anhang XV.
- 86 Joseph Rosa jun., *Catalog der K.K. Bilder Gallerie, II.ter Stock. Alt Deutsche, Italienische und Niederländer Schule. Verfast vom Joseph Rosa K.K. Erster Gallerie Custos, Wienn 1820*, Manuskript, Kunsthistorisches Museum, Archiv der Gemädegalerie, Inventar Nr. 7, Bd. 4: 2. Stock, 1. Zimmer, Nr. 86.
- 87 ÖStA, HHStA, OKäA-B SR Karton 38b, Z.1094/1821, OKäA am 12.7.1821. Zitiert nach Hoppe-Harnoncourt 2001 (Anm. 5), S. 171.
- 88 Diese Aussage des Galeriedirektors Füger erwähnt Josef Sutter im Jahr 1811; zitiert nach Grote 1935 (Anm. 61), S. 131.
- 89 Lützwow 1877 (Anm. 51), S. 86.
- 90 Feuchtmüller 1968 (Anm. 54), S. 47.

- 91 Feuchtmüller 1968 (Anm. 54), S. 46–47.
- 92 Feuchtmüller 1968 (Anm. 54), S. 47.
- 93 Feuchtmüller 1968 (Anm. 54). Ludwig Schnorr bewarb sich 1818 an der Akademie, wurde aber von Metternich abgelehnt, da er dem Lukasbund zu nah war. Er wurde 1841 Kustos an der Gemäldegalerie.
- 94 Marianne Frolid-Schneemann, s.v. *Jobann Peter Krafft*, in: *Neue deutsche Biographie*, Bd. 12, Berlin 1980, S. 645–646; Grabner 2006 (Anm. 53), S. 26.
- 95 Lützow 1877 (Anm. 51), S. 101.
- 96 Lhotsky schätzte Primisser als den „Romantiker“ unter den kaiserlichen Kustoden ein. Lhotsky 1941–1945 (Anm. 5), S. 492. Er publizierte mit dem Germanisten F. H. von der Hagen deutsche Gedichte des Mittelalters und brachte einen Katalog der neu aufgestellten Ambraser Sammlung heraus (Aloys Primisser, *Die kaiserlich königliche Ambraser Sammlung*, Wien 1819); vgl. Elisabeth Scheicher, s.v. *Alois Primisser*, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Bd. 8, 1981, S. 281–282.
- 97 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.
- 98 Primisser 1824 (Anm. 97), S. 47.
- 99 Waagen 1822 (Anm. 24), S. 118–119.
- 100 Primisser 1824 (Anm. 97), S. 51–52. Er berichtet auch von einem Test in Wien, sagt aber nicht, wann dieser stattfand: „Bey der Analyse jenes Bildes, die in Wien von Chemikern vorgenommen wurde, fand man, daß es a tempera, mit feinem Gummi und Eygelb als Verbindugnmittel der Farbe, gemalt sey.“
- 101 Albrecht Krafft, *Verzeichniss der kais. kön. Gemälde-Gallerie im Belvedere zu Wien*, Wien 1837, S. 189–190, Nr. 1. und S. 426.
- 102 Hoppe-Harnoncourt 2001 (Anm. 5), S. 177–189; Alice Hoppe-Harnoncourt, *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>)
- 103 Krafft 1837 (Anm. 101).
- 104 Grabner 2006 (Anm. 53), S. 10–12. Und zuletzt: Grabner 2011 (Anm. 5), S. 106.
- 105 Nach Grabner bestand Kaiser Franz II. auf die Bestellung Joseph Rebells; hingegen wollte Metternich keinen Künstler, sondern einen Kunstsachverständigen als Galeriedirektor, was letztlich die Ernennung einige Jahre verzögerte. Grabner 2011 (Anm. 5), S. 102, und in dieser Publikation.
- 106 Krafft 1837 (Anm. 101), S. 193–194, Nr. 16 und S. 195, Nr. 20. Angaben zu den Bildern siehe oben Anm. 31.
- 107 Krafft 1837 (Anm. 101), S. VI. Von diesem geplanten zweiten Teil ist auf Grund von Albrecht Kraffts frühem Tod 1847 nur ein Teil posthum erschienen: Albrecht Krafft, *Historisch-kritischer Katalog der K.K. Gemälde-Gallerie im Belvedere zu Wien*, Bd. 1: *Italienische Schule*, Teil 1: *Venezianische Schule, die Heilige Justina und die Gemälde Raphaels*, Wien 1854. Otto Mazal, s.v. *Albrecht Krafft*, in: *Österreichisch Biographisches Lexikon 1815–1950*, Bd. 4, Lfg. 17, 1967, S. 187. Im Galeriearchiv haben sich Arbeitsnotizen erhalten, die auf Albrecht Kraffts Beschäftigung mit der verfügbaren Kunstliteratur hinweisen: „Excerpte aus sämtlichen Kunsthistorischen Werken, welche in Wien zu finden sind, enthalten die in denselben vorkommenden Daten und Nachrichten, die auf die k.k. Gemälde-Gallerie oder Gemälde derselben irgend Bezug haben, nebst einem Verzeichnisse jener Kupferstiche, welche nach Bildern derselben oder ähnlichen Werken bisher bekannt geworden sind. Begonnen von Albrecht Krafft im Jahre 1834“, Wien, Kunsthistorisches Museum, Archiv der Gemäldegalerie.
- 108 Krafft 1837 (Anm. 101), S. XIII.
- 109 Kustos Wartenegg dokumentierte zeichnerisch jede Wand der Belvedere-Galerie, bevor die Bilder abgenommen und ins Kunsthistorische Hofmuseum übertragen wurden: Wilhelm von Wartenegg, *Aufstellung der Kaiserlichen Gemäldegalerie im Belvedere. Aufgenommen im Jahre 1891 durch Wilhelm von Wartenegg*, Kunsthistorisches Museum, Bibliothek. Ich danke Wencke Deiters für den Hinweis auf diese Quelle.
- 110 Rosa jun. 1816 (Anm. 78). Vergleicht man diese Rekonstruktion mit dem Zimmer 1 im zweiten Stock der Liste der Aufstellung von 1816, findet sich als Nr. 7 das Original (GG 835) und Nr. 29 die Kopie (GG 841), das *Allerheiligenbild* (GG 838) könnte mit Nr. 16 die Mitte gebildet haben. Die Kopie des *Allerheiligenbildes* (GG A147) war nicht mehr in der Galerie ausgestellt und kam vielleicht bereits damals nach Laxenburg.
- 111 Im Verzeichnis von 1816 sind die Kirchenlehrer (Nr. 26 und 28) an den Fensterpfeilern u.a. gemeinsam mit der figurenreichen *Kreuzigung* von Conrad Laib (Nr. 27) und Gemälden von Pieter Bruegel d.Ä. (Nr. 31 und Nr. 35). Rosa jun. 1816 (Anm. 78), 2. Stock, 2. Zimmer.
- 112 Krafft 1837 (Anm. 101), S. XIII.
- 113 Angaben zu Conrad Laib siehe oben Anm. 63; Jan Massys, *Lot und seine Töchter*, KHM, GG 1015.
- 114 Krafft 1837 (Anm. 101), S. XIII.
- 115 Krafft 1837 (Anm. 101), S. IV–V.
- 116 Siehe oben Anm. 83 und Anm. 115.
- 117 Schawe 2006 (Anm. 47), S. 34–44; Rüdiger an der Heiden, *Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder*, München 1998, S. 69.
- 118 Schawe zählt in zwei Sälen und acht Kabinetten der altdeutschen und altniederländischen Schule 270 Gemälde. Mehrteilige Altarflügel wurden sogar demontiert und symmetrisch angeordnet. Schawe 2006 (Anm. 47), S. 44–47.
- 119 Meijers 1995 (Anm. 2), S. 161.
- 120 Mechel 1783 (Anm. 1), S. XI.
- 121 Karl Friedrich Schinkel und Gustav Friedrich Waagen über die Aufgaben der Berliner Galerie, August 1828; zitiert nach Kristina Kratz-Kesemeier (Hg.), *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte; 1750–1950*, Berlin 2010, S. 28.



Quellen zur Geschichte der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien (1765–1787)

EINE CHRONOLOGIE ZU DEN AUFSTELLUNGEN
UNTER ROSA UND MECHEL¹

Abb. 1
Vergoldeter Bilderrahmen
aus der Zeit von J. Rosa und
C. v. Mechel. Wien, KHM,
Gemäldegalerie

Abb. 2
Standardrahmung der
Bildergalerie, ohne Beschriftungsschild; Zeichnung des
Hofbauamtes von 1781
(siehe Dok. 99). Wien,
ÖStA/HHStA

Die vom Basler Kupferstecher, Kunsthändler und Verleger Christian von Mechel im September 1781 abgeschlossene Aufstellung der damals im Belvedere befindlichen kaiserlichen Gemäldegalerie galt schon seinerzeit als bahnbrechend. Mechel konnte dabei aber auf wesentliche Vorarbeiten des Galeriedirektors Joseph Rosa aufbauen. Rosa hatte im Jahr 1773 damit begonnen, die unter Kaiser Karl VI. in der Stallburg rund fünfzig Jahre zuvor eingerichtete kaiserliche Bildergalerie zu modernisieren. Dieses Projekt wurde jedoch nicht zu Ende geführt, da Kaiserin Maria Theresia und Mitregent Joseph II., wahrscheinlich ausgelöst durch Platzmangel, im Mai 1776 die Verlegung der Bildergalerie von der Stallburg ins obere Schlossgebäude des Belvederes anordneten. Schon kaum ein Jahr später, im April 1777, waren die Arbeiten soweit abgeschlossen, dass die Galerie im Belvedere regelmäßig den Besuchern geöffnet werden konnte.

Leider gibt es weder für die Abänderungen Rosas in der Stallburg-Galerie noch für die von ihm geschaffene Neuaufstellung im Oberen Belvedere bildliche oder schriftliche Quellen, die einen genaueren Aufschluss über die jeweilige Form der Einrichtung geben könnten. So klafft zwischen dem illustrierten Inventar des Malers Ferdinand Storffer von 1720 bis 1733,² das die Galerie Karls VI. zeigt, und dem 1783 erschienenen unebilderten Verzeichnis Mechels,³ das die Gemälde seiner 1781 abgeschlossenen Hängung umfasst, eine Dokumentationslücke. Umso wertvoller sind daher einzelne archivalische Nachrichten, die diese Lücke zumindest punktuell schließen können.

Die erste archivalisch dokumentierte Geschichte der kaiserlichen Gemäldegalerie stammt von Eduard Engerth.⁴ Er und seine Mitarbeiter sichteten ab 1873 unter anderem einen Teil der Akten des kaiserlichen Oberstkämmereramtes, unter dessen Leitung die Galerie seit dem Tod von Gundacker Ludwig Graf Althan (28. Dezember 1747) stand.⁵ Ausführlicher als Engerth geht Theodor Frimmel auf die von Mechel vorgenommenen Änderungen in der Gemäldegalerie ein. Frimmel erachtet Mechels Bestellung für begründet, da Rosa seiner Meinung nach nicht in der Lage gewesen wäre, einen Katalog zu verfassen, wobei er auch Mängel von Mechels Katalog anmerkt.⁶ 1903 erschienen die von Heinrich Zimmermann bearbeiteten Quellen und Regesten der Akten des Oberstkämmereramtes, die den Zeitraum von 1744 bis 1776 umfassen.⁷ Alfred Stix wertete zu seinem 1922 erschienenen Aufsatz zur Gemäldegalerie auch gedrucktes Quellenmaterial aus der Zeit um 1780 und danach aus, wobei insbesondere die Berichte des mit Mechel befreundeten Karl Wilhelm Hilchenbach⁸ das Bild der Galeriegeschichte bereichern. Alphons Lhotsky zog für die Geschichte der Gemäldegalerie innerhalb des hier behandelten Zeitabschnittes hauptsächlich die von Engerth, Zimmermann und Stix benützten Schriftquellen heran, wobei er ausführlich auf den von Galeriedirektor Rosa im Jahr 1787 verfassten Bericht zur Gemäldegalerie (Dok. 156) eingeht.⁹ Debora J. Meijers unternahm für ihre 1990 abgeschlossene

Arbeit zur Neuaufrichtung der Gemäldegalerie offenbar kaum selbst Archivrecherchen, wertete aber das bislang vorliegende Material genauestens und vorurteilslos aus, wobei sie der von Frimmel, Stix und Lhotsky geäußerten Kritik an Rosa dessen Verdienste gegenüberstellt, wozu sie unter anderem die Einteilung der Gemälde nach Schulen zählt.¹⁰ Die beiden von Gerlinde Gruber veröffentlichten, bis dahin unbekanntem Schreiben des Staatskanzlers Wenzel Fürst Kaunitz vom Juli 1780 geben Einblick zu dessen damaligem Einfluss auf die Einrichtung der Gemäldegalerie,¹¹ den schon Stix in seinem genannten Aufsatz hervorhob. Die von Alice Hoppe-Harmoncourt erstmals edierten Dokumente des Oberstkämmereramtes zur Gemäldegalerie von 1781/82 erhellen die Situation nach Abschluss der von Mechel vorgenommenen Hängung.¹²

Neben dem Oberstkämmereramte waren auf dessen oder auf kaiserliche Veranlassung noch weitere Hofstellen mit Belangen der Gemäldegalerie befasst. An erster Stelle ist hier das Obersthofmeisteramt zu nennen, das die Verbindungsstelle zur kaiserlichen Hofkammer bildete und dieser die aus der Staatskasse zu bestreitenden Zahlungsanweisungen erteilte wie etwa Besoldungen, Pensionen, Zulagen, Spesenabrechnungen, Lieferanten- und Handwerkerrechnungen.¹³ Aus den Protokollbüchern dieses obersten Hofamtes hat Walter Pillich Regesten zu kunsthistorisch relevanten Eintragungen erstellt, die auch die Gemäldegalerie betreffen.¹⁴ Für kurze Zeit war das Obersthofmeisteramt gemeinschaftlich mit dem Oberstkämmereramte für die kaiserlichen Sammlungen und damit auch für die Gemäldegalerie zuständig. Dies betrifft die Zeit nach der Ernennung von Franz Xaver Graf Orsini-Rosenberg zum Oberstkämmerer,¹⁵ nachdem Oberstkämmerer Heinrich Fürst Auersperg im Oktober 1774 resigniert hatte, und vor dem Tod des Obersthofmeisters Johann Joseph Fürst Khevenhüller-Metsch im April 1776. Die damals angefallenen Akten zur Gemäldegalerie wurden im Obersthofmeisteramt aufbewahrt.

Das Hofbauamt, das von 1772 bis 1788 unter der Leitung von Ernest Christoph Graf Kaunitz-Rietberg, dem ältesten Sohn des Staatskanzlers Kaunitz, stand, musste aus der regulären Dotation dieses Amtes (damals 200.000 Gulden pro Jahr; siehe Dok. 60) die bauliche Erhaltung der Hofbauten und die damit verbundenen Personalkosten bestreiten. Die Kosten für Neuherstellungen waren darin nicht inbegriffen und bedurften der kaiserlichen Genehmigung. Das betraf auch die Neueinrichtung der Gemäldegalerie im Belvedere (siehe Dok. 91). Der sich daraus ergebende Schriftverkehr gibt Aufschluss über die erfolgten Arbeiten in der Gemäldegalerie. Er wird ergänzt durch die Protokolle der Hofbauamtskommissionssitzungen (seit 1772) und die monatlich vorzulegenden Hofbauberichte (seit Jänner 1777; Dok. 39). Die Akten des Hofbauamtes wurden bereits, soweit sie die baulichen Maßnahmen beim Belvedere betreffen, von Gertrude Aurenhammer,¹⁶ und soweit sie die Änderungen an der Stallburggalerie unter Rosa 1773–1775 und deren Abbruch 1778 betreffen, von Anna Mader-Kratky¹⁷ ausgewertet. Dabei wurde jedoch nur ein Teil der Dokumente zur Gemäldegalerie herangezogen, sodass nun nach neuerlicher Sichtung des Materials zahlreiche bislang unbekanntes Daten vorgelegt werden können. Sie betreffen auch die Tätigkeit Christian von Mechels für die Gemäldegalerie, die in den anderen hofamtlichen Akten nur schwer fassbar ist, da Mechel in keinem Dienstverhältnis zum Kaiserhof stand und seine Arbeit im Belvedere unentgeltlich durchführte.

Diese ehrenhalber ausgeführte Tätigkeit brachte mit sich, dass Mechel zwar der Kaiserin und dem Kaiser sowie seinem Mentor Staatskanzler Wenzel Fürst Kaunitz verpflichtet war, im Übrigen aber niemandem unterstand und weisungsungebunden war. Als es im Verlauf der Tätigkeit Mechels im Jänner 1780 zur Suspendierung des Galeriedirektors Rosa (Dok. 72) und drei Monate später sogar zur Ausschaltung des Oberstkämmerers kam, indem Fürst Kaunitz mit der Oberleitung der Galerie betraut wurde (Dok. 82 und 144), hatten Kaunitz und Mechel völlig freie Hand für ihre Arbeit erlangt. Doch war damit in administrativer Hinsicht ein Ausnahmezustand geschaffen worden, bei dem die Sicherheit des

Gemäldebestandes und die Kostenkontrolle nicht mehr gewährleistet waren. Staatskanzler Kaunitz versuchte Kaiser Joseph II. mehrfach von der Redlichkeit und dem Eifer Mechels zu überzeugen, betonte aber schließlich im Februar 1781, er könne seinerseits für die Vorgänge in der Gemäldegalerie nicht mehr zur Verantwortung gezogen werden (Dok. 102). Schlussendlich gelang es Kaunitz doch, beim Kaiser Ende Oktober 1782 die Lossprechung Mechels zu erwirken, wobei der Kaiser gleichzeitig allen Beteiligten „über diese ganze Angelegenheit das ewige Stillschweigen“ auferlegte (Dok. 144).

Anlass für die seitens der Wiener Hofstellen von Mechel eingeforderte Rechtfertigung war dessen angeblich unkorrekte und überhöhte Spesenabrechnung vom Februar 1782 (Dok. 131). In der Monographie zu Mechel von Lukas Wüthrich wird diese letzte Phase von Mechels Wien-Aufenthalt nach Abschluss der Einrichtung der Gemäldegalerie ausführlich behandelt, wobei Wüthrich mehrere Briefe Mechels und Akten der k. k. Staatskanzlei heranzieht.¹⁸ Wüthrich sieht Mechel als Opfer verschiedener Intrigen, hinter denen zweitrangige Hofbeamte standen (womit wohl Rosenberg und Rosa gemeint sind). Den Vortrag Rosenbergs zu den Vorfällen während Mechels Tätigkeit (Dok. 144) hält er für bewusst irreführend. Allerdings kannte Wüthrich nicht jenes Dokument, aus dem hervorgeht, dass Mechel einerseits – abgesehen vom Oberstkämmerer – selbst von seinen eigenen Mitarbeitern belastet und andererseits keineswegs generell vom Galeriepersonal abgelehnt wurde (Dok. 135). So hatte er im ersten Kustos der Gemäldegalerie, Johann Tusch, einen engen Vertrauten gefunden, der ihm im Belvedere auch Kost und Quartier gewährte, bis Mechel dort ein eigenes Zimmer erhielt (Dok. 143).

Der Abschluss der Einrichtung der Gemäldegalerie fällt in die Zeit der Alleinregierung Kaiser Josephs II. Das mit „13 Ok 1781 V. Fischer“ bezeichnete allegorische Gemälde zur Übertragung der kaiserlichen Bildergalerie ins Belvedere zeigt Joseph II. und Minerva, die in Richtung Oberes Belvedere weist (Abb. Eingangsseite). Das dazu verfasste Gedicht von Michael Denis ist betitelt: „Von Kaiser Joseph II^{ten} Anwendung des Lust-Schlusses Belvedere für die k. k. Bildergalerie in Wien.“¹⁹ Auch Rosa und Rosenberg geben 1787 an, die Übertragung der Galerie ins Belvedere sei auf Josephs II. Veranlassung erfolgt (Dok. 156 und 157). Hingegen lassen die zu Lebzeiten Kaiserin Maria Theresias abgefassten Dokumente erkennen, dass die Überstellung auf Anordnung der Kaiserin (Dok. 23, 24 und 27) beziehungsweise auf Anordnung beider Majestäten (Anm. zu Dok. 27) erfolgte. Bei den Anordnungen zu den Arbeiten in der Bildergalerie ist der Kaiser häufiger als die Kaiserin zu belegen. Leider lässt sich nicht nachweisen, wer von beiden Mechel im Jänner 1779 mit den Arbeiten für die Bildergalerie betraute (Dok. 128). Die Ende Februar 1779 erfolgte Anweisung, einige Bilder der Schatzkammer „dem zur Einrichtung“ der „Bilder Gallerie bestelten hier befindlichen Kupfer Stecher Herrn Mecheln“ zu übergeben, stammt jedenfalls von Joseph II. (Dok. 61). Er erteilte auch im Jänner 1780 die einschneidende Anordnung, Mechel die Schlüssel der Galerie zu übergeben (Dok. 72). Ob die zuvor im März 1779 getroffene Regelung hinsichtlich der Kosten für die Arbeitsleute, die Mechel für die Einrichtung der Galerie benötigte, von der Kaiserin, dem Kaiser oder beiden stammte, ist unklar (Dok. 62). Die Kontrolle der Kosten der für die Galerie tätigen Handwerker und deren Freigabe beruhten auf Resolutionen der Kaiserin (Anm. zu Dok. 46 sowie Dok. 83 und 91), das galt auch für die nach ihrem Tod ausgeführten Arbeiten. Erst als der Kaiser im Juni 1781 „unbegrifflich“ hohe Unkosten konstatierte (Dok. 114), verlangte er eine verschärfte Kontrolle. Doch damals war bereits der Großteil der Kosten für die Einrichtung der Bildergalerie angefallen. Wie die Dokumente zum Ankauf der Bilder des Hofrats Greiner²⁰ von Juni/Juli 1780 zeigen, betrachtete die Kaiserin die Galerie als eine ihren Sohn und Staatskanzler Kaunitz betreffende Angelegenheit, aus der sie sich heraushalten wollte (siehe Dok. 84). Wie die Gemäldesammlung damals aussah, ist nur durch einen Bericht vom Juni 1780 dürftig überliefert (Dok. 80). Die Kaiserin hatte sie am 14. August 1780 in Begleitung

von Mechel besucht (Dok. 86). Sie sah die damals noch nicht ganz vollendete Galerie in dem Zustand, wie sie Mechel unter der Leitung des Staatskanzlers Kaunitz eingerichtet hatte (dazu Dok. 82). Für die Kaiserin war wohl eher Kaunitz als Mechel der geistige Schöpfer der geänderten Galerieeinrichtung. Kaunitz, der im Oktober 1772 zum Protektor der vereinigten Kunstakademie ernannt worden war, hatte die Kaiserin bereits 1774 in Galeriefragen beraten (Dok. 14). Mit der Aufstellung der Büste des Staatskanzlers Kaunitz im Belvedere erfüllte der Kaiser offenbar einen Wunsch seiner Mutter (Dok. 122). Mehrfach zu belegen ist jedoch, dass diese im November 1780 auf Anordnung der Kaiserin und des Kaisers abgeschlossene erste Aufstellung (Dok. 94) im Jahr 1781 von Mechel umfangreich abgeändert wurde, wobei der Einfluss von Kaunitz nach bislang bekannter Quellenlage diesmal wesentlich geringer gewesen sein dürfte. Ein Rechtfertigungsschreiben des Staatskanzlers vom Februar 1781 (Dok. 102) lässt vermuten, dass diese Zurückhaltung sogar von Joseph II. gefordert wurde. Als Vermittler zwischen dem Kaiser und Mechel fungierte Kaunitz jedoch weiterhin bis zum Erscheinen von Mechels Galerieverzeichnis im Jahre 1783 (siehe Dok. 148). In der Galerie dürfte Mechel im Jahr 1781 bis zum Abschluss der Arbeiten im September weitgehend unabhängig agiert und *de facto* die Direktion geführt haben (Anm. zu Dok. 135). Deren Oberleitung lag damals allein beim Kaiser, da Kaunitz eingeschränkt wurde und Rosenberg ausgeschaltet blieb.

Ein wesentliches Dokument zur Geschichte der kaiserlichen Gemäldegalerie ist der schon erwähnte Bericht des Galeriedirektors Rosa von 1787, der die Zeit von 1765 bis 1787 umfasst. Er wird hier erstmals in seinem Gesamtumfang und Originalwortlaut wiedergegeben (Dok. 156). Bislang war unbekannt, weshalb er erstellt wurde. Damit konnte auch nicht dessen Verlässlichkeit eingeschätzt werden. Meijers (1995, S. 75) erwägt, ob Rosa ihn aus Anlass von Mechels abermaligem Wien-Aufenthalt im Mai 1787 verfasst hatte, als er sich in seiner Position als Galeriedirektor durch Mechel „erneut bedroht gefühlt haben“ könnte. Dann wäre es nicht verwunderlich, dass Rosa seine Leistungen gegenüber jenen von Mechel besonders hervorhebt. Meijers bestechend scheinende Überlegung entspricht aber nicht dem wahren Hintergrund. Es war ein vom Kaiser geforderter Bericht, der ihm einen Überblick zu den innerhalb der Zeit seiner Mitregentschaft und Alleinregierung seit September 1765 stattgefundenen Veränderungen verschaffen sollte (Dok. 155). Rosas Bericht kann übrigens durch die von Oberstkämmerer Rosenberg vorgenommene Überarbeitung (Dok. 157) objektiviert und zum Teil ergänzt werden. Auffallend ist bei beiden Darlegungen, dass die Mechel-Periode von 1779–1782 nur ganz kurz behandelt, ja eigentlich übersprungen wird. Dies muss nicht unbedingt als Missachtung der Leistungen Mechels bewertet werden, bedenkt man das bereits erwähnte, vom Kaiser erteilte Gebot des ewigen Stillschweigens in der *Causa Mechel* (Dok. 144).

Das hier zusammengetragene Schriftquellenmaterial zur Gemäldegalerie umfasst eben jenen von Rosa und Rosenberg besprochenen Zeitraum von 1765 bis 1787. Der überwiegende Teil dieses Materials wird hier erstmals der Forschung allgemein zugänglich gemacht. Zwei wichtige Quellen fehlen aber nach wie vor: Zum einen der Vortrag des Staatskanzlers Kaunitz an Maria Theresia vom Frühling oder Frühsommer 1778 und zum anderen die von Maria Theresia oder Joseph II. im Jänner 1779 erteilte Erlaubnis an Mechel zur Einrichtung der Galerie (siehe Exkurs zu Dok. 59). Es ist durchaus möglich, dass beides nur mündlich erfolgte, sodass dazu weiterhin nur gemutmaßt werden kann, allerdings nunmehr mit einigen konkreteren Anhaltspunkten. Insgesamt ist der von Stix und Lhotsky konstatierte Befund, wonach die „archivalischen Nachrichten über Mechel [...] unerheblich“ seien,²¹ zu revidieren. Anhand der nun verfügbaren Schriftdokumente können auch die drei Berichte, die Hilchenbach zur Einrichtung der Gemäldegalerie durch Mechel vorlegte (Dok. 97, 110 und 128), ergänzt und überprüft werden. Dabei zeigt sich, wie erstaunlich genau Hilchenbach über die damaligen Vorgänge Bescheid wusste. Warum

dies der Fall war und welche Rolle Hilchenbach einnahm, lässt sich jedoch durch die hofamtlichen Akten nicht erschließen (siehe Exkurs zu Dok. 147). Hinsichtlich der Zeit vor Mechel ist das wahrscheinlich überraschendste Ergebnis dieser Quellenrecherche die Nachricht zur Eröffnung der Galerie im Belvedere bereits im April 1777 (Dok. 43), knapp ein Jahr nach Anordnung zu deren Transferierung aus der Stallburg (Dok. 24). Gleichfalls unbekannt war bislang, dass auch die zuvor in Angriff genommene Modernisierung der Stallburg-Galerie bereits für den öffentlichen Besuch angelegt wurde (Dok. 18). Dort nahm auch die sogenannte Josephinische Einheitsrahmung ihren Ausgang (Dok. 20), die somit nicht mehr als Erfindung Mechels gelten kann²² und zu der nun erstmals eine authentische Bildquelle vorliegt (siehe Dok. 99, Abb. 2). Dies und noch eine Anzahl weiterer Maßnahmen belegen die enorme Leistung Rosas sofort nach Antritt seiner Stelle als Galerieleiter im Oktober 1772. Er hatte also diesbezüglich in seiner Darstellung von 1787 keineswegs übertrieben. Sein Bericht und dessen Überarbeitung durch Rosenberg (Dok. 156 und 157) empfehlen sich als Einstieg bei der Lektüre der folgenden Quellenübersicht, die zwar als ergänzt, aber nicht als vollständig anzusehen ist.

Editionsrichtlinien

Quellenauswahl: Es wurde in erster Linie der Aktenbestand jener k. k. Hofämter systematisch nach relevanten Dokumenten durchsucht, die von Amts wegen unmittelbar mit der Einrichtung der Gemäldegalerie befasst waren.²³ Bewusst ausgeklammert wurde eine genauere Recherche nach Dokumenten zur Galerie im Zusammenhang mit Staatskanzler Kaunitz, da diesbezüglich eine weitere Publikation von Gerlinde Gruber geplant ist.²⁴ Auch die recht zahlreichen in Druck erschienenen Reaktionen auf Mechels Aufstellung im Belvedere wurden weggelassen.²⁵ Schließlich konnten aus Platzgründen auch nicht alle die Änderungen und Neuordnungen der kaiserlichen Gemäldegalerie betreffenden Archivalien innerhalb des behandelten Zeitraumes aufgenommen werden. Maßgebliches Auswahlkriterium war, den Ablauf insgesamt nachvollziehbar darzustellen. Einzelne Bereiche wie Erwerbungen und der Austausch von Gemälden oder die Abrechnungen zu baulichen Maßnahmen und zu den Bilderrahmen mussten vielfach eingeschränkt werden, auch wenn davon bislang unbekanntes Quellenmaterial betroffen ist. Hingegen wurden bereits bekannte Dokumente aufgrund ihrer Relevanz teils auch in vollem Wortlaut wiedergegeben. Dies gilt vor allem für einige bei Engerth publizierte Dokumente, zumal sein dreibändiger Sammlungskatalog zur Gemäldegalerie nicht leicht zugänglich ist. Die von Zimmermann bearbeiteten Dokumente wurden hingegen nur in Form von Kurzregesten aufgenommen, da das *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, wo sie abgedruckt sind, auch online verfügbar ist.²⁶ Nach Möglichkeit wurden auch bereits edierte Dokumente nochmals gesichtet und von der Originalvorlage übernommen.

Quellen- und Regestenbearbeitung: Die Transkription erfolgte weitgehend buchstabengetreu. Lediglich die Groß- und Kleinschreibung, die Interpunktionen und diakritischen Zeichen wurden dem heutigen Gebrauch angepasst sowie heute ungeläufige, aber damals übliche Wortkürzungen stillschweigend aufgelöst. Auch offenkundige Verschreibungen wurden stillschweigend berichtigt. Darüber hinausgehende Ergänzungen wie auch erschlossene Daten wurden generell in eckige Klammer gesetzt. Auslassungen von einem oder wenigen Wörtern wurden mit drei Punkten, längere von einem oder mehreren Sätzen durch [...] gekennzeichnet. Die Kanzleischriften waren generell sehr gut lesbar, sodass es kaum Zweifelsfälle gab. Die in den Konzepten bisweilen vorgenommenen Änderungen waren zumeist nur Umformulierungen und wurden daher nicht aufgenommen. Dies erfolgte nur, wenn sich eine Sinnänderung ergab, ebenso im Falle von Änderungen bei der Datierung und der Geschäftszahl. Die Hervorhebung einzelner Namen und Wörter durch Auszeichnungsschrift blieb unbeachtet, Unterstreichungen wurden jedoch über-

nommen. Personen- und Ortsnamen wurden unverändert übernommen, aber jeweils im Anmerkungstext vereinheitlicht und auch in dieser Form indiziert. Dabei wurde die in der Fachliteratur gängige Schreibweise übernommen; sofern eine solche fehlt, waren die Hof-schematismen maßgeblich. Die Abkürzungen für Gulden, Kreuzer und Denar wurden vereinheitlicht. Die damals in Wien gebräuchlichen Währungs- und Längenmaßeinheiten können im Wien-Lexikon von Felix Czeike nachgeschlagen werden. Die für die vorliegende Publikation geltende Richtlinie, Zitate stets unter Anführungszeichen zu setzen und kursiv zu schreiben, wurde insofern modifiziert, als nur Zitate aus Primärquellen in kursiver Schrift, Literaturzitate hingegen in aufrechter Schrift wiedergegeben werden. Bei nicht auffindbaren Dokumenten wurde die bereits gedruckte Transkription unverändert übernommen. Die Kurzregesten beschränken sich auf den für die Gemäldegalerie relevanten Inhalt. Sofern nichts anderes erwähnt, bezieht sich die vorangestellte Datumsangabe auf das Ausstellungsdatum, wobei erschlossene Datierungen in eckiger Klammer erscheinen. Die Reihung erfolgte (mit Ausnahme von Dok. 16, 72, 86 und 93) möglichst chronologisch. Die auf den Vorträgen vermerkten kaiserlichen Resolutionen sind, wie damals üblich, undatiert und werden unter dem Ausstellungsdatum des jeweiligen Vortrags angeführt. Bei den Verweisen zum Druck wird zumeist nur die früheste diesbezügliche Veröffentlichung angegeben. Auch in den Hinweisen und Anmerkungen wird nur fallweise auf die sich ergebenden Revisionen zur bisherigen Fachliteratur eingegangen. Die in den Hinweisen und Anmerkungen zu den einzelnen Dokumenten kurz zitierte Literatur findet sich in der umfassenden Bibliographie am Ende dieses Bandes.

Abkürzungen

Anm.	Anmerkung
AVA	Allgemeines Verwaltungsarchiv
d	Denar
Dok.	Dokument (Verweis auf die im Beitrag angeführte Quelle)
f.	Gulden
fol.	folio (Blatt)
FHKA	Finanz- und Hofkammerarchiv
HBA	k. k. Hofbauamt
HHStA	Haus-, Hof- und Staatsarchiv
KHM	Kunsthistorisches Museum, Wien
k. k., kai. könig.	kaiserlich königlich
m. p.	manu propria (eigenhändig)
OKäA	k. k. Oberstkämmereramt
OMeA	k. k. Obersthofmeisteramt
ÖStA	Österreichisches Staatsarchiv
p. t.	pleno titulo (mit vollem Titel auszufertigen)
S.	Seite
r	recto (Blattvorderseite)
unfol.	unfoliiert (ohne Blattzahl)
v	verso (Blattrückseite)
v.	von (bei Personennamen)
xr	Kreuzer

- 1 Dieser Beitrag basiert auf den im Zuge der Aufarbeitung der Oberstkämmererakten zu den kaiserlichen Sammlungen erfassten Daten, die speziell für das für Muse-Forschungsprojekt „Zur Geburt der Kunstgeschichte aus dem Geist des Museums. Transformationen der kaiserlichen Gemäldegalerie im Wien um 1800“ durch Heranziehung weitere Archivbestände des Österreichischen Staatsarchivs ergänzt wurden. Der Projektleiterin Gudrun Swoboda und den Projektmitarbeiterinnen Nora Fischer und Alice Hoppe-Harnoncourt danke ich für die ausgezeichnete Zusammenarbeit, ohne die der vorliegende Beitrag in dieser Form nicht möglich gewesen wäre. Weiters danke ich Gerlinde Gruber, Elfriede Iby, Karl Schütz und Elisabeth Zerbst für ihre Anregungen und Hinweise. Stephan Buchon und Mario Döberl danke ich für ihre Hilfe bei den in Französisch und Italienisch abgefassten Schriftstücken. Mario Döberl übernahm dankenswerterweise auch die kritische Durchsicht des Manuskriptes. Schließlich gilt mein Dank Irmgard Pangerl, der für die Hofarchiv zuständige Referentin im Haus-, Hof- und Staatsarchiv, und Franz Pichorner, dem stellvertretenden Generaldirektor und Direktor des Archivs des Kunsthistorischen Museums, für ihre kompetente und verlässliche Unterstützung bei der Durchführung der Arbeit, die im März 2012 abgeschlossen wurde.
- 2 Zum Inventar Storffers siehe Anton Ritter von Perger, *Studien zur Geschichte der k.k. Gemäldegalerie im Belvedere zu Wien*, in: *Berichte und Mitteilungen des Alterthums-Vereines zu Wien*, Bd. 7, 1864, S. 99–168, besonders S. 134–150, und Sabine Haag/Gudrun Swoboda (Hgg.), *Die Galerie Kaiser Karls VI. in Wien. Solimenas Widmungsbild und Storffers Inventar (1720–1733)*, Wien 2010.
- 3 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; siehe ebd., S. 392) 1783. Eine bildliche Rekonstruktion von Mechels Galerieaufstellung von 1781 wurde von Nora Fischer anhand von Mechels Verzeichnis erstellt; siehe die Wandabwicklungen im vorliegenden Band.
- 4 Eduard Ritter von Engerth, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichniß*, Bd. 1: Italienische, spanische und französische Schulen, 1. Auflage Wien 1881 (zum hier erfassten Zeitraum siehe S. XXXVII–XLIII, S. XLIX, S. LIII–LXV und S. LXXI–LXXIV) und Eduard Ritter von Engerth, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichniß*, Bd. 3: Deutsche Schulen, Wien 1886 (Regestenanhäng). Engerth war 1871 bis 1892 Direktor der Gemäldegalerie. Zur Entstehung seines Kataloges siehe Alphonse Lhotsky, *Die Geschichte der Sammlungen*, 1. und 2. Hälfte (Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes, 2. Teil), Wien/Horn 1941–1945, besonders S. 584). Eine ganze Anzahl der von Engerth herangezogenen Archivalien müssen heute als verschollen gelten.
- 5 Vortrag des Obersthofmeisters Johann Joseph Khevenhüller-Metsch an Maria Theresia, 1774 Dezember 20, Wien; wörtlich abgedruckt bei Ludwig Bittner, *Gesamtinventar des Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchivs*, Bd. 2 (Inventare österreichischer staatlicher Archive, Bd. V/5), Wien 1937, S. 352f. Althan leitete 1716–1742 das Hofbauamt und wurde 1727 von Kaiser Karl VI. zum Direktor der Wiener Kunstakademie ernannt.
- 6 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, S. 227–247; zum Katalog S. 234f. Rosa verfasste 1796 selbst einen zweibändigen Galeriekatalog, den Frimmel als „Dilettantenarbeit in üblem Sinne“ (ebd., S. 261) bezeichnet. Deutlich positiver urteilt die heutige Forschung; siehe etwa die Gegenüberstellung von Mechels und Rosas Katalogen bei Joachim Penzel, *Der Betrachter ist im Text. Konversations- und Lesekultur in deutschen Gemäldegalerien zwischen 1700 und 1914* (Politica et ars, Bd. 13), Berlin 2007, S. 148–160, und 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, besonders S. 89.
- 7 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. Die Akten des Oberstkämmereramtes sind erst für die Zeit ab 1744 erhalten (Bittner 1937 [Anm. 5], S. 349). Die von Zimmermann angekündigte Fortsetzung der Quellen- und Regestenedition zu den Oberstkämmererakten unterblieb und ist für die nächste Ausgabe des Jahrbuchs des Kunsthistorischen Museums (Bd. 15/2013) geplant. Dort werden auch die aus diesem Bestand stammenden Quellen zur Gemäldegalerie, die hier aus Platzgründen nicht abgedruckt werden konnten, enthalten sein.
- 8 Es handelt sich um drei Berichte Hilchenbachs, die den Zustand der Gemäldegalerie im Jänner 1781, im April 1781 und im November 1781 beschreiben (Dok. 97, 110 und 128). Zuvor erschien ein anonymes Bericht mit der Beschreibung des Zustandes im Juni 1780 (Dok. 80).
- 9 Lhotsky 1941–1945 (Anm. 4), S. 418–420 und S. 434–451.
- 10 Debora J. Meijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780* (Schriften des Kunsthistorischen Museums, hg. von Wilfried Seipel, Bd. 2), Wien 1995, Abschluss der Arbeit 1990 (ebd., S. 194), Würdigung Rosas (ebd., besonders S. 64f.).
- 11 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; siehe hier Dok. 82.
- 12 Alice Hoppe-Harnoncourt, *Geschichte der Restaurierung an der k. k. Gemäldegalerie*, Teil I: 1772–1828, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Bd. 2, Wien 2001, S. 135–206, besonders S. 139–152 und S. 189–191.
- 13 Bittner 1937 (Anm. 5), S. 276–282 mit weiterer Literatur; Lhotsky 1941–1945 (Anm. 4), S. 405; Irmgard Pangerl in Michael Hochedlinger/Petr Mat' a/Thomas Winkelbauer (Hgg.), *Verwaltungsgeschichte der Habsburgermonarchie in der frühen Neuzeit*, Bd. 1 (in Druck).
- 14 Walter Pillich, *Kunstregesten aus den Hofparteiensprotokollen des Obersthofmeisteramtes von 1638–1780*, Teil V, in: *Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs*, Bd. 19, Wien 1966, S. 511–539. Pillichs Regestenbearbeitung endet mit dem Jahr 1780.
- 15 Zur Eidesablegung Rosenbergs als Oberstkämmerer am 8. April 1775 siehe 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, S. 70, S. 229f., Anm. 62.
- 16 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, besonders S. 48–51, S. 53 und S. 57–63.
- 17 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.
- 18 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, S. 139–167 und S. 210, behandelt Mechels Tätigkeit für die Gemäldegalerie weitgehend losgelöst von der ihr eigenen Geschichte und der höfischen Verwaltungsstruktur, was wohl zu mancher Fehleinschätzung führte. Die von Wüthrich herangezogenen Akten der Staatskanzlei (ÖStA/HHStA, Weisungen und Berichte Schweiz) wurden aus Anlass des vorliegenden Beitrags nicht erneut gesichtet. Sehr detailliert wird auch die erste Zusammenkunft zwischen Kaiser Joseph II. und Mechel im Jahr 1777 sowie Mechels Beziehung zu Kaunitz und zu Mitgliedern der kaiserlichen Familie dargestellt.
- 19 Aurenhammer 1969 (Anm. 16), S. 59 und S. 149f., Anm. 109.
- 20 Den Hinweis auf die von 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 edierte Korrespondenz zwischen der Kaiserin und Hofrat Greiner verdanke ich Stephan Buchon (20. Februar 2012).
- 21 Lhotsky 1941–1945 (Anm. 4), S. 445.
- 22 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, S. 24.
- 23 Zum Umfang des gesichteten Materials siehe das Verzeichnis zu den ungedruckten Quellen im Anhang des Beitrages.
- 24 Gruber 2008 (Anm. 11), S. 192, Anm. 11.
- 25 Diese Berichte bei Stix 1922 (Anm. 22), S. 28–31; Lhotsky 1941–1945 (Anm. 4), S. 464; Meijers 1995 (Anm. 10), S. 79–85; Annette Schryen, *Über die k. k. Bilder-Gallerie 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 (reicht bis 1812); Penzel 2007 (Anm. 6), S. 96–99.
- 26 <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak?sid=c213c437af0191c184aa49b7b9fe2120>

GRUNDLEGENDE REFORMEN IN DER
GEMÄLDEGALERIE UNTER
OBERSTKÄMMERER AUERSPERG 1772.

1
**Detailliertes Programm zur Reorganisation
der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien.**

[1765]

Ein bislang unbekanntes, neun Punkte umfassendes, ins Jahr 1765 datierbares anonymes Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Bildergalerie, das an „*Vostra Sagra Maestà Cesarea*“ gerichtet ist. Die wichtigsten Forderungen lauten: Alle in der Galerie befindlichen Gemälde sollen an einen gemeinsamen Ort gebracht und verzeichnet werden, damit anschließend das Inventar in der vom „*rappresentante*“ gewünschten Form angelegt werden könne. Die Gemälde sollen in vier Kategorien eingeteilt werden. Die besten sind für die Galerie auszuwählen; sie sind zu numerieren, nach älteren und neueren Schulen einzuteilen, die Maler zu identifizieren, die Darstellung zu beschreiben und die Maße zu nehmen. Es sei wichtig, die besten Bilder an dem Ort mit den für sie vorteilhaftesten Lichtverhältnissen zu zeigen. Die Bilder der drei unteren Kategorien (gut, mittel, minderwertig) sollen auf die kaiserlichen Paläste, Schlösser und Lustorte verteilt werden. Um die Galerie weiter zu verbessern, wäre es notwendig, alle kaiserlichen Bilder einer Revision zu unterziehen, auch wenn dies aufgrund ihrer hohen Anzahl unmöglich scheint, denn man werde dabei bestimmt höchst schätzbare Werke entdecken. Dadurch könne auch den an den Bildern durch Nachlässigkeit entstandenen Schäden abgeholfen und weiteren vorgebeugt werden. Die für die Galerie geeigneten Bilder sollen von den sachkundigsten „*professori*“ ausgewählt werden. Zur ordentlichen Führung der Galerie benötige man fünf Personen: einen Direktor mit den nötigen Kenntnissen sowie diesem untergeordnet einen Inspektor, einen Schreiber und zwei Diener. Der Direktor, der wie das übrige Personal dem Oberstkämmerer der kaiserlichen Majestät unterstehen solle, habe die Verantwortung für die Vollständigkeit des Inventars und für die fachkundige Instandsetzung der Gemälde, bei der häufig Schaden angerichtet werde, da es meistens an Kenntnissen über den Künstler des jeweiligen Werkes fehle.

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

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

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

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

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

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

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

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

^{9no} Per mantenere il buono ordine, e costantemente conservare regolata la prefata galleria fà di mestieri corredarla di cinque persone, cio è di un direttore, che sia dotato delle cognizioni requisite, un inspettore, un scrivano, e due serventi, i quali abbiano dipendenza dal direttore, ed egli poi unitamente con gli altri tutti dovranno essere subordinati onnina-

mente al ciambellano maggiore di Vostra Sagra Cesarea Maestà, e ciò per molti motivi, come confusioni, sbagli, e simili, del che il detto direttore debba esserne responsabile, come risponsabile debba essere altresì della perdita di alcun quadro, e della acconciatura dei medesimi, che occorrere possa, poiche molti sono quelli, che s’immischiano di raccomodare i quadri, mà pochi sono quelli, che riescano in tale impresa per mancanza di cognizione dell’autore, presumendo, più per ignoranza di renderli nel primiero suo pregio, quando che gli rovinano affatto.“

ÖStA/HHStA, OMeA, Sonderreihe, Karton 370, Mappe Nr. 3, fol. 639–640. Abschrift, in Italienisch, ohne Ausstellungsdatum und -ort, ohne Angabe des Verfassers und Empfängers, als Wasserzeichen ein Posthorn. Auf fol. 639r von anderer Hand links oben: „1765 B. 3^{io} / No 13^{io}“.

Druck: Bislang unpublishiert.

Hinweis: Überlegungen zum Entstehungsumfeld dieses wohl für Kaiserin Maria Theresia erstellten Programms stellt Nora Fischer in ihrem Beitrag der vorliegenden Publikation an. Laut Archivbehelf zum Bestand des Obersthofmeisteramtes müsste sich in der Sonderreihe, Karton 112, Nr. 3 ein Bilderverzeichnis mit Maßangaben in italienischer Sprache befinden; leider war das Dokument nicht auffindbar, sodass ungewiss ist, ob ein Zusammenhang mit dem Neun-Punkte-Programm besteht.

Anmerkung: Dieses Programm, dessen Verfasser und Anlass unbekannt sind, enthält bereits jene Forderungen, die im Wesentlichen, beginnend mit 1772, tatsächlich umgesetzt wurden. Mit „*tutti i quadri della galleria*“ sind wohl auch jene Bilder gemeint, die sich auf den (Dach-)Böden und den Galerienebeneräumen der Stallburg befanden, die bislang noch überhaupt nicht inventarmäßig erfasst waren (siehe hier Dok. 6). Da der damalige Galerieinspektor Johann Martin Rausch die ihm aufgetragene Neuinventarisierung des Gemäldebestandes trotz mehrmaliger Aufforderung nicht erstellt hatte (Zimmermann 1903, Nr. 19296; 1753 November 20), existierte damals nur das Inventar Storffers, das sich auf die in der Galerie gezeigten Bilder beschränkt (Perger 1864, S. 134–150; Haag/Swoboda 2010). Die hinter diesem Programm stehende Idee der zentralen Evidenzhaltung des kaiserlichen Gemäldebesitzes, die eine qualitative Verbesserung der Gemäldegalerie ermöglichen sollte, existierte somit schon Jahre, bevor Rosa 1772 Direktor der Bildergalerie wurde und kann daher nicht von ihm stammen. In diesem Programm ist keine Rede von einer geplanten Öffnung der Bildergalerie für das allgemeine Publikum, daher kann nicht entschieden werden, ob dies vielleicht der Grund für die anzustrebenden Verbesserungen war.

2
**13 Marmorstatuen römischer Kaiser [des Hauses Habsburg]
kommen ins Belvedere.**

1766 Jänner 27, Wien

Oberhofarchitekt Nikolaus Pacassi teilt Generalhofbaudirektor Adam Philipp Losy von Losymthal mit, Maria Theresia habe ihm angeordnet, „*die 13 Statuen von die Römische Kayser von Genueser Marmo, so in Bau Statl ligen, in das Bel Veder zu bringen und zurichten zu lassen, damit selbe alda in Sall aufgestellt werden können.*“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 2, Mappe 1765–1770, Nr. 231 ex 1766, fol. 106–107, eigenhändiges Promemoria von Pacassi.

Druck: Erwähnt bei Aurenhammer (1969, S. 50f. und S. 145, Anm. 49).

Hinweis: Aurenhammer identifiziert diese Statuen als Teil jener von Paul und Peter Strudel geschaffenen Habsburger Ahnengalerie, die ihrer Meinung in den Marmorsaal des Unteren Belvederes kamen, „das damit immer mehr zu einem Ruhmestempel des Hauses Habsburg werden sollte“.

Anmerkung: Nach der Beschreibung Mathias Fuhrmanns von 1770 (Dok. 3) befanden sich diese Figuren damals in den an die *Sala terrena* angrenzenden vier nordseitigen Erdgeschoßräumen des Oberen Belvederes. Dort standen sie laut Beschreibung des Edlen von Rotenstein auch im Jahr 1782 (siehe Dok. 141). Ein Transport der Figuren vom Unteren ins Obere Belvedere ist archivalisch nicht belegbar. Es scheint, dass diese Statuen bereits 1766 unter Pacassi im Oberen Belvedere und nicht im Saal des Unteren Belvederes aufgestellt wurden. Im Jahr 1800, als in der kaiserlichen Schlossanlage von Laxenburg der Bau einer monumentalen Ruhmeshalle des Hauses Habsburg geplant war, wurden die Statuen entfernt und nach Laxenburg gebracht (Aurenhammer 1969, S. 64; Bürgler 1998, S. 80f.). Nun konnten auch die Erdgeschoßräume des Oberen Belvederes für Galeriezwecke genutzt werden (Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 152). In Laxenburg hingegen wurde der Plan einer selbständigen Ruhmeshalle aufgegeben und stattdessen der ovale Habsburgersaal der dortigen Franzensburg für diese Funktion eingerichtet. In diesem Saal fanden schließlich die 13 und zwei weitere Statuen der Habsburger Ahnengalerie der Brüder Strudel ihre Aufstellung (Bürgler, ebd.). Die übrigen Figuren dieser insgesamt 31 Statuen umfassenden Ahnengalerie

befinden sich, größtenteils seit 1730, im Prunksaal der ehemaligen Hofbibliothek am Josefsplatz in Wien. Ob das Untere Belvedere tatsächlich jemals die Funktion einer Ruhmesstätte der Habsburgerdynastie besaß, erscheint in Anbetracht der archivalischen Nachrichten und der beiden Beschreibungen von Fuhrmann (1770) und Rotenstein (1782) fraglich. Eher könnte diese Funktion, wenn überhaupt, dem Oberen Belvedere zugekommen sein. Mit Sicherheit wurde dieses Konzept der Ruhmesstätte jedenfalls in Laxenburg unter Kaiser Franz II./I. realisiert, wo möglicherweise bereits 1713 eine Ahnengalerie geplant und in Entstehung war (Lhotsky 1941–1945, S. 397f.).

3

Fuhrmanns Beschreibung des Haupt- und Erdgeschoßes vom Oberen Belvedere.

Druck 1770

In den Zimmern des Oberen Belvederes befanden sich laut Fuhrmanns Beschreibung (die hier sehr gekürzt zusammengefasst wird) fünf Gemälde zur ersten Hochzeit Josephs (II.) mit Elisabeth Maria Isabella, Infantin von Parma, und weitere fünf Gemälde zur Wahl und Krönung Josephs II. zum römischen König in Frankfurt. Diese Gemälde habe Kaiserin Maria Theresia anfertigen und ins Belvedere überbringen lassen. Sie wurden von mehreren Malern (darunter Vinzenz Fischer) unter der Aufsicht des Direktors der Maler- und Bildhauer-Akademie [Martin van] Meytens gefertigt. In der ehemaligen Handbibliothek des Prinzen Eugen hing ein Gemälde von Holbein mit dem Porträt des „*Theophrastus Paracelsus sammt seinem Gevatter*“. Ein anderes Zimmer ist mit „*Bataillen-Stücken der siegreichen Prinz Eugenischen Feldschlachten ausgezieret, welche aus dem in der Himmelpfortgassen gelegenen Pallast*“ ins Belvedere kamen. In einem anderen Zimmer wurden „*in einem grossen Glaskasten 84 porcellänene, ungefehr einen Schuh hohe Statuen*“ alter und junger Chinesen und Chinesinnen samt dem „*Kaiser aus China mit seiner Familie*“ aufbewahrt. Diese von Fuhrmann genau beschriebenen Figuren ließ Kaiser Franz Stephan aus China bringen.

Zum Erdgeschoß wird angegeben, dass in den an die *Sala terrena* angrenzenden vier Räumen „*16 weißmarmorne Statuen fast in Mannsgröße*“ standen, darunter eine Kaiser Karls VI. von Georg Raphael Donner und eine Prinz Eugens von Balthasar [Permoser], dem „*berühmten Bildhauer in Dresden*“, die 20.000 Taler gekostet haben soll. Die übrigen Statuen, darunter Kaiser Leopold [I.] und Joseph I. nebst anderen aus dem Erzhaus Österreich soll „*Baron von Strudel*“ gefertigt haben. Schließlich wird eine Büste der Kaiserin von „*L. Delvaut*“ [recte Delvaux] mit Jahreszahl 1751 genannt, die Herzog Karl Alexander von Lothringen der Kaiserin zum Namenstag geschenkt habe. Zum Unteren Belvedere heißt es lediglich: Am „*Ende des Gartens ein Gebäude, in welchem sich gleichfalls ein schöner und kunstreich gemahlter Saal zu ebener Erde mit eingetrichterten Zimmern befindet.*“

Mathias Fuhrmann, *Historische Beschreibung und kurz gefaßte Nachricht von der Römisch. Kaiserl. und Königlichen Residenzstadt Wien und Ihren Vorstädten*, 3. Teil, Wien 1770, S. 29–37.

Hinweis: Die von Fuhrmann aufgezählten Gemälde sind bei Perger (1864, S. 156) aufgelistet und werden von Frimmel (1898, S. 220f.) besprochen. Mehrere Ausgaben zur Ausstattung des Belvederes nach Ankauf des Schlosses durch Maria Theresia im Jahr 1752 bei Fleischer (1932); dazu auch Aurenhammer (1969, S. 48 und S. 143, Anm. 35). Die „*Einrichtung deren Herrschaftlichen Zimmern in dem Bellvedere*“ wurde übrigens 1753 von Galerieinspektor und Kammermaler Johann Martin Rausch vorgenommen (Fleischer 1932, Nr. 120).

Anmerkung: Der bislang offenbar noch nicht vorgenommene Vergleich der Belvedere-Beschreibung von Fuhrmann mit jener von Gottfried Rotenstein von 1782 (Dok. 141) lässt die Veränderungen beim Belvedere erkennen, die durch die 1776 erfolgte Widmung als Aufbewahrungsort der kaiserlichen Gemäldegalerie entstanden. Demnach kam ein Teil der Ausstattung des Hauptgeschoßes vom Oberen ins Untere Belvedere. Die großformatigen Bilder zur ersten Vermählung und zur Krönung Josephs II. kamen hingegen nach Schönbrunn (Frimmel 1898, S. 220).

4

Der Maler Anton von Maron soll Bilder für die Galerie auswählen.

[1772 September 21, Wien]

Anton von Maron erhält von Maria Theresia und Joseph II. den Auftrag und die Vollmacht, „*daß er die in der allhiesigen Schaz-Cammer oder zu Presburg, oder in anderen kayslerlich-königlichen Schlößern, und Gebäuden vorfindige Bilder und Gemähldte nach Gutdünken ansehen, untersuchen, und ohne weitere Anfrage in die kaiserlich-königliche Gallerie transportiren laßen*“ könne. Gleichzeitig wird „*Schazmeister Herrn Philipp von*

Schouppe zu dem Ende nachrichtlich eröffnet, damit er gedachtem Herrn Marron an Vollzug eingangs gedachten allerhöchsten Auftrags keineswegs hindern, vielmehr ihm allen guten Willen und Vorschub bezeigen“ solle.

ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie B, Karton 3, Nr. CC62 ½, unfol., undatiertes Konzept. Zur Datierung: Die am 21. September 1772 in Wien ausgestellte Ausfertigung bei Zimmerman (1895, Nr. 12640).

Druck: Regest bei Zimmermann (1903, Nr. 19366).

Anmerkung: Anton Maron legte [1772] im Auftrag der Kaiserin ein Konzept zur Reorganisation der Kunstakademie vor, das sie und Staatskanzler Kaunitz, der im Oktober 1772 zum Protoktor der vereinigten Kunstakademie ernannt wurde, beauftragte (Lützow 1877, S. 53f.). Dazu auch Stix (1922, S. 19) und Meijers (1998, S. 63 und S. 164). Maron und Rosa wählten aus dem „*Böden- und Zimmervorrath*“ der Galerie in der Stallburg 69 Stück für die dortige Schausammlung aus (siehe Dok. 6). Außerdem sichtete Maron mit Johann Baptist Primisser die auf Schloss Ambras (bei Innsbruck) befindlichen Bilder (Zimmermann 1903, Nr. 19393; Lhotsky 1941–1945, S. 442; Schütz 2004, S. 46f.). Rosa beschreibt in seinem Bericht von 1787 (Dok. 156) recht ausführlich die 1772 vorgenommenen Inventararbeiten, erwähnt aber nicht die Mitarbeit Marons. Diese wird hingegen vom offenbar gut informierten Autor des „*Almanach de Vienne en faveur des etrangers ...*“ (Wien 1773 bei Joseph Kurzböck, S. 63f.) ausdrücklich hervorgehoben. In der 1774 erschienenen deutschen Ausgabe („*Almanach von Wien zum Dienste der Fremden ...*“, Wien 1774 bei Joseph Kurzböck, S. 47f.) wird dies nochmals ausgeführt und zusätzlich bemerkt, dass Maron die ihm angebotene Stelle als Direktor der Kunstakademie abschlug.

5

Umfassende personelle Veränderungen in der Gemäldegalerie.

1772 Oktober

Der bisherige Galerieinspektor, Kammermaler Johann Martin Rausch, wird in Ruhestand versetzt. Statt seiner wird der aus Dresden berufene Maler Joseph Rosa d. Ä. (geboren 1726 in Wien) aufgenommen, für den die Stelle eines Galeriedirektors neu geschaffen wird. Zu seiner Unterstützung werden die beiden Maler Joseph Hickel und Georg Gruber als Galerieadjunkten aufgenommen. Zusätzlich wird noch Johann Neuwig als Galeriedienstler angestellt.

ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie B, Karton 3, Nr. CLXIX sowie Karton 4, Nr. CCC88 und Nr. CCC94, unfol.

Druck: Vollregesten dazu bei Zimmermann (1903, Nr. 19367 betreffend Rosa und Hickel, 1772 Oktober 2 und 3; Nr. 19369 betreffend Gruber und Neuwig, 1772 Oktober 16 und 20; Nr. 19376 zur Regelung der Pension Rauschs, 1772 Dezember 19). Hinweis: Regesten betreffend Rosa, Hickel, Gruber und Rausch aus OMeA-Akten bei Pillich (1966, Nr. 698, 699, 700, 705). Weder für den Galeriedirektor noch für das übrige Personal der Galerie liegen Dienstinstruktionen vor. Neu bei Rosa gegenüber Rausch ist, dass nun die Restaurierarbeit im Gehalt inkludiert ist, weshalb es von 500 auf 1.200 Gulden jährlich erhöht wurde (Zimmermann 1903, vergleiche Nr. 19368 mit Nr. 19376). Zu Rosa und seiner Berufung nach Wien siehe Schütz (2007, S. 46) und den Beitrag von Nora Fischer im vorliegenden Band.

Anmerkung: Eine der ersten Maßnahmen, die Galeriedirektor Rosa in der Stallburg-Galerie veranlasste, war die Montage von Fenstervorhängen aus grünem „*Zwillich*“ zwecks „*Conservirung*“ der dortigen Bilder (Zimmermann 1903, Nr. 19371, 1772 Oktober 28; Pillich 1966, Nr. 702, 1772 Oktober 29).

6

Inventarisierung der in und außerhalb Wiens befindlichen kaiserlichen Gemälde.

1772 Dezember 19, Wien

Oberstkämmerer Auersperg berichtet der Kaiserin, er habe Galeriedirektor Rosa und Amtsekretär Thoss gemäß [nicht erhaltener oder nur mündlich erteilter] Anordnung der Kaiserin mit der Inventarisierung der in der Galerie, auf den Galerie-Böden und in den Galeriezimmern befindlichen Gemälde beauftragt. Demnach befänden sich auf den Böden 1011 gute Bilder und 521 „*Stück Ausschuss*“, in den Galerierebenräumen 810 Bilder. Zu diesen Gemälden habe es bislang kein Inventar gegeben, da im alten Inventar [„*Storffer-Inventar*“] nur die in den Galerieräumen befindlichen Bilder erfasst gewesen seien. Auersperg lege der Kaiserin die nun fertigen neuen „*Inventaria ... zur allernädigst beliebigen Einsicht*“ und weiteren Beschlussfassung vor. Das Galeriehauptinventar beinhalte bereits jene Gemälde, die Rosa und Maron zusätzlich zur Hängung

in der Galerie ausgesucht haben (43 aus den Galerieböden, 26 aus den Galerienebeneräumen und eine nicht genannte Zahl aus der kaiserlichen Schatzkammer). Es weise verschiedene Rubriken auf, damit werde „man zu allen Zeiten sehen können, wo in Anno 1772 sich ein jedes zur Gallerie gehöriges Stück befunden, wohin es transferirt, ob und wem es geschenkt, oder ob es ausgemustert worden.“ Nicht enthalten seien jedoch die in den Kästen des Schwarzen Kabinetts der Bildergalerie befindlichen Objekte. Da Rosa diese Kästen entfernen wolle, um dieses Kabinett vollständig mit Bildern zu behängen, bittet Auersperg, es möge der Schatzmeister oder jemand anderer diese Objekte übernehmen. Betreffend die weitere Bilderinventarisierung schlägt der Oberstkämmerer vor, „daß die Inventaria über alle in den kaiserlich-königlichen Lust-Schlössern und Gebäuden, wie auch zu Prag, Innsbruck, Ofen, Presburg, vorhandene Bilder eingeschicket würden, damit diese Inventaria gleichförmig eingerichtet und ein Haupt-Inventarium, in welchem alle obige Inventaria, jedoch seperatim enthalten, bei der Gallerie und in der Obrist Cammer Amts-Kanzley fortgeführt werden können“.

Die Kaiserin resolveierte dazu: „Dieses [das neu angefertigte Inventar zu den Gemälden] wäre in der Bibliothek aufzuheben, ist sehr wohl verfasst, das Cabinet desgleichen und dem Schatz also zu inventiren. Alles, was er [gemeint wohl Rosa] nicht haben will in der Galerie, Schoupe [Schatzmeister Schouppe] zu geben, die alte Bilder [der Ausschuss] nach und nach bey Licitationen weegbringen.“

KHM, Direktion der Gemäldegalerie, einliegend im Galeriehauptinventar von 1772, Nr. CCC93 (auf der ersten Seite), Nr. 51 (auf der letzten Seite), unfol., Ausfertigung mit gänzlich eigenhändiger Resolution der Kaiserin.

Druck: In vollem Wortlaut bei Engerth (1881, S. LIX–LXI), größtenteils auch bei Zimmermann (1903, Nr. 19375).

Hinweis: Das 1772 angelegte, die Galerie-, Zimmer-, Böden- und Ausschussbilder umfassende vierteilige Galeriehauptinventar (die Handzeichnungen, Bücher und Druckwerke sind im Zimmer-Inventar erfasst) befindet sich in der Direktion der Gemäldegalerie des KHM. Dort werden auch zwei weitere, gesondert gebundene Exemplare zu den Galerie- und Zimmerbildern aufbewahrt, die wohl jene Zweitausfertigungen sind, die Oberstkämmerersekretär Joseph Thoss 1773 mit Hilfe eines Schreibers angefertigt hatte (siehe Zimmermann 1903, Nr. 19377, 1773 Jänner 24). Diese Zweitausfertigungen dienen wohl dem Oberstkämmereramt zur zusätzlichen Bestandssicherung. Das Zweitexemplar zu den auf den Böden deponierten Bildern befindet sich im ÖStA/HHStA, OKäA, Serie D, Bd. 37. Bei Frimmel (1898, S. 227f.) eine kurze Besprechung der 1772 angelegten Inventare. Zu Konzept und Ablauf der Inventarisierungsarbeiten von 1772/73 siehe die ausführliche Darstellung von Nora Fischer im vorliegenden Band.

Anmerkung: Rosa und Thoss haben im letzten Viertel des Jahres 1772 die damals in der Stallburg befindlichen Bilder erfasst. Jedes der vier Teilinventare beginnt mit der Inventarnummer 1. Demnach waren in der Galerie 1025, in den Zimmern 862 und auf den Böden 1011 Bilder; gesondert gezählt wurden die Ausschussbilder mit 521 Stück. Gleichzeitig mit der Anlage des Inventars wurde vermerkt, welche der Zimmer- und Bodenbilder in die Galerie kommen, und welche an andere kaiserliche Wohn- und Lustorte abgegeben werden sollen. Dieser schon Ende 1772 beschlossene Zuwachs für die Galerie bestand laut Inventarzusatz aus 43 Bodenbildern, 26 Zimmerbildern und 16 Schatzkammerbildern. Die dann ab 1773 ausgewählten Bilder ergaben laut Inventarnachtrag einen Zuwachs von 16 Bildern aus Schloss Ambras, 7 Bildern aus Prag, ursprünglich 10 Bildern aus Pressburg und 19 Bildern aus Laxenburg. Die höchste Inventarnummer der Galerie war nun 1162. Da es sich um ein aus Laxenburg stammendes Stück handelt, war seine vollständige Inventarnummer 40L/1162. Diese Anzahl ist jedoch nicht mit der Gesamtzahl der damaligen Galeriebilder gleichzusetzen, da auch einige Plastiken und Handzeichnungen mit einer Galerieinventarnummer versehen wurden, mehrteilige Bilder nur eine gemeinsame Inventarnummer erhielten und einige Bilder ausgeschieden worden waren.

7 [1772 Dezember 27, Wien]
Reinigung der Galerie in der Stallburg und Vornahme kleinerer Reparaturen.

„Rosa Gallerie Director machet den 27^{ten} December das abermahlige Ansuchen, ihme die zur Säuberung der kai. könig. Bilder Gallerie nöthige Requisiten zu verschaffen, auch wäre er noch zweyer Dischler Gesellen benöthiget, um ein und andere zur Gallerie gehörige Blind Ramen zu repariren, und aufzumachen, wie dann auch noch auf den Boden, allwo die in Vorrath befindlichen Bilder aufbewahret, noch etliche Fenster einzurichten kommen.“

Das Hofbauamt bewilligt die sofortige Ausfolgung der Putzwerkzeuge. Bezüglich der Tischlergesellen wird befunden, dass deren Beistellung nur nach vorheriger Besichti-

gung der erforderlichen Arbeit durch den Hofbauinspektor Thaddäus Karner erfolgen könne, der dann auch die Durchführung der Arbeiten in die Hand nehmen würde.

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 4, 1. Session, Nr. 1 ex 1773, Protokoll der Hofbauamtskommission, fol. 21r–v, Ausfertigung.

Druck: Bislang unpubliziert.

Anmerkung: Rosa hatte bei seinem ersten Ansuchen um „zwey grosse Feder-Buschen, zwey Bartwisch, vier Ellen ordinaires Tuch oder Flanell“ gebeten (HBA, Karton 3, fol. 32v, Protokoll der 2. Hofbauamtskommissions-sitzung, abgehalten am 12. Dezember 1772). Hofbauinspektor Karner riet, diesem Wunsch nicht zu entsprechen, da die Beschaffung dieser „Putzungs Requisiten eine Sache ist, welche von dem Hof-Bau-Amte niemahlen ist abgereicht worden, [...] folgsam als eine ungewöhnliche und dem Hof-Bau-Amte ganz neu aufgetrungene Anverlangung betrachtet werden köne, sich auch in Hinkonft nicht damit einzulaßen“ (ebd., fol. 99v). Als die Generalhofbaudirektion Rosas Anliegen doch als begründet erachtete, meinte Karner, da ihm „nicht wüssent sein kan, wie dieße Requisiten sollen beschaffen sein“, dass Rosa sie selbst bestellen solle (ebd., fol. 102v, 1773 Jänner 2). Dies zeigt, mit welchen Problemen sich Rosa zu Beginn seiner Direktionszeit herumschlagen musste. Der damalige Zustand der Galerie in der Stallburg dürfte tatsächlich nicht „belobenswert“ gewesen sein, wie Rosa 1787 (Dok. 156) noch genauer beschreibt.

ROSAS UNVOLLENDETE MODERNISIERUNG DER BILDERGALERIE IN DER STALLBURG (1773–1775).

8 1773 Februar 6, Wien
Die Kaiserin fordert besonderen Bedacht auf die Verschönerung der Bildergalerie.

„Der Hofkammer-Präsident [Kolowrat] schreibt an das Prager Gubernium, es habe der k. k. Oberstkämmerer Fürst Auersperg die Inventarien der Bilder, welche sich auf den k. k. böhmischen Schlössern befinden, abverlangt, weil Ihre Majestät wegen Verschönerung der hiesigen Bildergalerie den besonderen Bedacht zu nehmen angeordnet hätten. Da aber diese Inventarien sich in der k. k. Hofkammer-Registratur nicht befinden, so verlangt man, dass das Gubernium solche nach Wien sende.“

Nach Angabe Engerths: „K. k. Statthaltereie-Archiv in Prag“.
 Druck: Kurzregest bei Engerth (1886, S. 273f., Nr. 115); von dort zitiert.

9 1773 März 11, Wien
Rosa erhält für die Herstellung der Bildergalerie 300 Gulden Vorschuss.

ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie B, Karton 4, Nr. CCC2, unfol., Ausfertigung der Note des Hofkammerpräsidenten Leopold Graf Kolowrat an Oberstkämmerer Auersperg.
 Druck: Regest bei Zimmermann (1903, Nr. 19383).

Anmerkung: Dies ist offenbar die erste Vorschusszahlung zur Herstellung der Galerie in der Stallburg. Sie könnte zur Abdeckung der Unkosten für neue Bilderrahmen gedient haben (vergleiche die spätere Vorschusszahlung von 300 Gulden zur Herstellung der Bilderrahmen, Dok. 21). Hofbildhauer Wenzel Egger und Kammervergolder Mathias Landerer geben später an, dass sie im Jahr 1773 mit den Arbeiten an den Bilderrahmen begonnen haben (Dok. 16).

10 ohne Datum [1773 Mai 24, Wien]
Reparaturen in der Stallburg-Bildergalerie und Überstellung zweier Statuen ins Belvedere.

„Rosa, Bilder Gallerie Director, bittet [beim Hofbauamt] um Vornehmung einer Besichtigung der in der kay. Bilder Gallerie in der alten Stallburg sowohl, als auch in seiner Wohnung alda sich schadhafft befindenden Fenster-Stöcken, Glaß-Tafeln, Fuß-Böden, wie auch deren Thüren und Schlössern, wobey er zugleich anzeigt, wie daß auf allerhöchstem Befehl Ihrer Mayestät der Kayserin die dermahlen in der Gallerie aufbewahrten zwey Statuen, das Portraits Seiner Mayestät des Kayzers höchstseeligen Gedächtnuß vorstellend, nunmehr in das Belvedere solte überbracht werden.“

Mit der Besichtigung und Vornahme der erforderlichen Reparaturen wird daraufhin (in der 18. Hofbauamtskommissionssitzung am 11. Juni 1773) Oberhofarchitekt Franz Anton Hillebrand beauftragt. Er soll auch die Überstellung der beiden Figuren veranlassen.

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 4, 18. Session ex 1773, zu Nr. 2, Protokoll der Hofbauamtskommission fol. 44, Ausfertigung. Zur Datierung: Im HBA Protokoll/Index Bd. 2, fol. 76, zu Exhibit Nr. 2 der 24. Mai vermerkt.

Druck: Erwähnt bei Aurenhammer (1969, S. 53 und S. 146, Anm. 60).

Anmerkung: Wie aus anderen Dokumenten zu ersehen ist, handelte es sich nicht um zwei Statuen Kaiser Franz Stephans, sondern nur um eine; die andere war eine Statue Maria Theresias (siehe Dok. 11). Sie können mit den beiden Zinnfiguren von Franz Xaver Messerschmidt identifiziert werden, die sich auch heute im Unteren Belvedere befinden (Lechner 2011, S. 76f., Abb. 6 und 7).

11 ohne Datum [vor 1773 Juni 23, Wien]
Beyers Vorschlag zur Aufstellung von Statuen im Belvedere und im Bürgerlichen Zeughaus.

Der Bildhauer und Kammerarchitekt Johann Wilhelm Beyer erstellte ein (undatiertes) Promemoria zu den „zwey Statuen ihrer beeden apostolischen Majestaeten der Kaiserin und des Kaisers Franz höchst seligen Gedächtniß, welche in der k. k. Bilder Gallerie stehen“ und auf „Befehl ihro kai. könig. apostolischen Majestaet“ von dort „hinweggenommen und anders wo versetzt werden“ sollen. Beyer meint, dass diese beiden Statuen ins Bürgerliche Zeughaus passen und dorthin kommen sollten. Die fünf nicht näher beschriebenen Statuen von Georg Raphael Donner, die sich in einem Schuppen oder Stadel des Bürgerlichen Zeughauses befinden, sollten hingegen ins Belvedere kommen, da sie besser zu den dort „schon vorhandenen Kunststücken“ passen. Oberhofarchitekt Hillebrand findet Beyers Vorschlag gut, doch werden seiner Meinung „die Eigenthümer von denen Figuren“ Donners [das Unterkammeramt der Stadt Wien] diese nicht „so leichter dings“ abgeben (mit 23. Juni 1773 datierter Vermerk auf Beyers Promemoria).

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 4, 12. Session, Nr. 19 ex 1773, fol. 320, 322, Ausfertigung. Druck: Bislang unpubliziert.

Anmerkung: Die von Beyer angesprochenen Kunststücke sind wohl die bei Fuhrmann 1770 (Dok. 3) beschriebenen „16 weißmarmorne Statuen fast in Mannsgröße“, die sich den vier Erdgeschoßräumen des Oberen Belvederes befanden. Zur 1766 erfolgten Überstellung von dreizehn dieser Figuren ins Belvedere siehe Dok. 2.

12 1773 Juni 26, Wien
Rosa soll in Tirol [Schloss Ambras] die besten Bilder für die Galerie auswählen.

Anordnung Maria Theresias zum sofortigen Reiseantritt Joseph Rosas nach Tirol [Schloss Ambras], um die dortigen Bilder in Augenschein zu nehmen und die besten für die Bildergalerie in Wien [in der Stallburg] auszusuchen.

ÖStA/HHStA, OKäA, Sonderreihe, Karton 38a, Mappe I, Nr. CCC38, unfol., Konzept der Note des Oberstkämmerers Auersperg an Hofkammerpräsident Kolowrat.

Druck: Zimmermann (1903, Nr. 19388).

Hinweis: Laut Nachtrag im Hauptgalerieinventar von 1772 wurden 16 Ambraser Bilder für die Galerie ausgewählt (siehe Anm. zu Dok. 6). Es dürften damals aber rund 50 Bilder aus Ambras nach Wien gekommen sein, wie aus einem späteren Schreiben des Schlosshauptmanns Johann Baptist Primisser vom März 1780 hervorgeht (Dok. 75).

13 ohne Datum [1773 Juli 12, Wien]
Verschiebung der Arbeiten in der Galerie aufs nächste Jahr, Aufstellung der beiden Statuen im Belvedere.

„Oberhof Architect [Hillebrand] berichtet, er habe zufolge Auftrags die angezeigte Schadhaffigkeiten sowohl in der kaiserlichen Bilder Gallerie [in der Stallburg], als auch in dem Quartier des dießfälligen Directors Rosa beaugenscheinet und dabey gefunden, daß sammentliche Haupt- und Winter-Fenster in der Gallerie sehr schlecht und neu verfertigen zu laßen erforderlich wären. Da jedoch selbe in der Beköstung beträchtlich ausfallen würden, so habe er solches bevor anzeigen wollen, dabey erachtend, ein solches bis auf das künftige

Jahr zu belassen, maßen die so vielen Haupt-Reparaturen [bei den übrigen Hofbauten] anheuer sich ohnehin so hoch belaufen, die kleineren Reparationen aber in dem Quartier des obbemelten Directors würde er bald möglichst vorzunehmen besorgt seyn, wobey übrigens er auch Meldung macht, daß in Folge der allerhöchsten Gesinnung die beyden Statuen bereits in das Belvedere wären überbracht worden, und man in Begriff stünde, dieselben allda auf zu stellen.“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 4, 21. Session ex 1773, zu Nr. 3, Protokoll der Hofbauamtskommission fol. 98v–99r, Ausfertigung. Zur Datierung: Im HBA Protokoll/Index Bd. 2, fol. 90, zu Exhibit Nr. 3 der 12. Juli 1773 vermerkt.

Druck: Bislang unpubliziert

Anmerkung: Hofbauinspektor Karner vermerkt am 23. Juli 1773 ausdrücklich, dass die beiden Statuen [von Franz Xaver Messerschmidt] im Unteren Belvedere aufgestellt wurden. „Bemerkte zwey Statuen sind in dem k. k. untern Belvedere gebracht und alda in dasjenige Zimmer und auf dem nemblichen Platz, welchen der Herr Ober Hof Architect [Hillebrand] ausgesuchet hat, aufgestellt worden.“ (ebd., 12. Session, Nr. 19 ex 1773, fol. 322v). Dieses Zimmer des Unteren Belvederes grenzte direkt an den Saal an (Note Hillebrands, ebd., fol. 321r, 1773 Juni 23).

14 1774 März 2
Entfernung der skulpturalen Werke aus der Bildergalerie und teilweise Überstellung ins Belvedere.

Zitat nach Lützwow: Auf Antrag des Staatskanzlers Kaunitz verordnete die Kaiserin, „dass, weil bey der neuen Einrichtung der Kayserl. Bildergalerie viele Brustbilder, Statuen und Basreliefs aus Stein und anderen Materie sich vorgefunden, die weder in einer Bildergalerie sich schicken noch darin Platz haben, und daher aus selbiger anderswohin zu bringen sind, bey Hofe aber zu nichts dienen können, der vorgedachten Akademie abgegeben, und von ihr diejenigen Stücke, die in der Antiken- oder Zeichnungsschule als Vorbilder zu gebrauchen seyn mögen, behalten, die übrigen hingegen zu der Sammlung von dergleichen Marmorarbeiten in das Belvedere weiters überbracht werden sollen.“

Druck: Lützwow (1877, S. 60f., ohne Quellennachweis).

Hinweis: Im 1735 erschienenen „Prodromus“ sind die damals in der Galerie befindlichen skulpturalen Werke abgebildet. Nachdruck, herausgegeben von Zimerman (1888, S. VII–XIX und folgende Tafeln). Zimerman (ebd., S. XIX) gibt die Anzahl der auf den Tafeln abgebildeten Skulpturen mit 228 Stück an.

Anmerkung: Am 5. Mai 1774 wurde angeordnet, die Stücke an Hofarchitekt und Architekturdirektor der Akademie, Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg, auszufragen (Lützwow 1877, S. 61). Im Galeriehauptinventar von 1772 ist zu den im „Schwarzen Kabinett“ der Stallburg-Galerie (ohne Inventarnummer) verzeichneten 15 Marmorstatuen und 10 Marmorbüsten vermerkt: „alle in die Mahler Academie kommen“. Mit den „dergleichen Marmorarbeiten“ im Belvedere sind wohl die von Fuhrmann 1770 beschriebenen Skulpturen in den Erdgeschoßräumen des Oberen Belvederes gemeint (Dok. 3), die 1766 ins Belvedere kamen (Dok. 2) und die auch Beyer nennt (Dok. 11).

Mit der Entfernung dieser Skulpturen aus der Stallburg wurde auch die Umgestaltung und Renovierung der dortigen Galerieräume in Angriff genommen, wobei bis Jahresende fünf Zimmer fertiggestellt werden konnten (siehe Dok. 20).

15 ohne Datum [1774 Mai 5, Wien]
Beginn der Umgestaltung des ersten Raumes der Galerie, des „Schwarzen Kabinetts“.

Anzeige [vom 5. Mai 1774] beim Hofbauamt: „Rosa Director der k. k. Bilder Gallerie zeigt mittelß der ... von dem Obrist Kämmerer [Auersperg] unterschriebenen Note an, wie daß er zur Aufmachung der Bilder in demjenigen Zimmer, wo die schwarzen Kästen gestanden, wie auch zu Machung der noch abgängigen Lamberien 3 Tischler Gesellen nötig hätte, nebst deme wären auch 9 neue Zier-Rahmen zu machen, wobey die besagten Lamberien samt denen dermahlen noch schwarzen Supra-Porten auf allerhöchsten Befehl solten weiß angestrichen und vergold werden. Übrigens wären auch ein- und andere Fenster Taffn mit neuen Bley einzumachen erforderlich.“

Votum [vom 21. Mai 1774] der Hofbauamtskommission: „Dem k. k. wirk. Rathe und Oberhofarchitekten [Hillebrand] zur Untersuchung der nöthigen Arbeiten, allenfalls deren vorläufiger Veranlassung, und sohiniger Berichterstattung zuzustellen.“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 6, 6. Session, Nr. 9 ex 1774, fol. 90, undatiertes Konzept

zum Protokoll der Hofbauamtskommission. Zur Datierung: Im HBA Protokoll/Index Bd. 3, fol. 28, zu Exhibit Nr. 9 der 5. Mai vermerkt. Die sechste Session 1774 fand am 21. Mai statt (HBA, Karton 7, fol. 583ff.).

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: In späteren Dokumenten ist nur mehr von acht Zierrahmen die Rede (siehe Dok. 17).

Anmerkung: Die Umgestaltung des „Schwarzen Kabinetts“ (Abb. 6 im Beitrag von Nora Fischer) war bereits Ende 1772 von Rosa vorgesehen gewesen (siehe Dok. 6). Dieses Kabinett war der erste der zehn Galerieräume, die um den ebenfalls mit Bildern behängten hofseitigen Galerieumgang im zweiten Obergeschoß der vierflügeligen Stallburg angeordnet waren (Grundriss bei Haag/Swoboda 2010, S. 64). Wie diese Räume vor der Umgestaltung aussahen, zeigt das Inventar Storffers (Haag/Swoboda 2010, Abb. 21 und Tafeln ab S. 64ff.). Ihr nachmaliges Aussehen ist bildlich nicht überliefert.

16 ohne Datum [wohl 1779 Juli, Wien], betrifft 1774 Juli 3
Preisfestsetzung für Egger und Landerer zur Herstellung der neuen Bilderrahmen.

Wohl im Zusammenhang mit einer im Juli 1779 erfolgten Rechnungsüberprüfung geben Hofbildhauer Wenzel Egger und Kammervergolder Mathias Landerer folgendes an:

„Anno 1773 ist in der k. k. Bilter Gallerie an denen Rammen der Anfang gemacht worden, den 28^{ten} Junii 1774 ist über die schon verfertigt und gelieferte Rammen die Beaugenscheinigung durch ... Herrn Hofrath Johann Pabst v. Bolza, dann Herrn Hillebrandt und übrig hiezu bestimmten Herrn von einen löblichen k. k. Hof Bauamt, unter den Presitio [Praesidium] Seiner Excellenz Herrn Grafen Ernest v. Kaunitz Rittberg ergangen. Sonach den 3^{ten} Julii 1774 ist der Accord mit dem Hofbilthauer Egger und Cammer Vergolder Lander von einer löblichen Hof Bau Comission bey ... Herrn Hofrath Johann Pabst v. Bolza abgefast und ist gesezet worden, nemlich dem Bilthauer vor jeden laufenden Schuh 48 xr, und den Vergolder vor jeden der Schuhen 1 f. 45 xr, die Kellungen [Kehlungen, gemeint Rahmenleisten] waren bis auf 3 Zoll in der Breite, und den 7^{ten} November 1774 ist die erste Zallung aus einen k. k. Cameral Zall Amt hiraus erfolgt.“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 47, 4. Session, ohne Nr. (gehört zu Konvolut Nr. 12 ex April 1781), unfol., Ausfertigung. Undatierte, von Egger und Landerer unterschriebene Note, die wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Rechnungsprüfung im Juli 1779 ausgestellt wurde (ebd., Karton 40, 7. Session, zu Nr. 53 ex 1779, Protokoll der Hofbauamtskommission fol. 227–228; siehe dazu auch Anm. zu Dok. 41).

Druck: Bislang unpubliziert.

Anmerkung: Der damals festgelegte Preis für die Bilderrahmen galt auch für die spätere Einrichtung der Bildergalerie im Belvedere (siehe Dok. 41, 44 und 99).

17 ohne Datum [1774 Juli 8, Wien]
Abnahme der Holzvertäfelung eines weiteren Raumes, um dort Bilder hängen zu können.

Rosa ersucht das Hofbauamt „mit allerhöchsten Befehl, ihme vor allzeit, so oft er ein paar Tischler Gesellen die Bilder aufmachen und abzunehmen nötig hätte, zu verschaffen, wie auch daß er ihnen die unumgänglich neu zu liefernden Blind-Rahmen zuzumachen und die alten außzubessern geben könne.“ Außerdem „sollen in einem anderen Gallerie Zimmer, welches pur mit Bildern außzuziehen ist, die abgenommene Holz Verkleidung in die alte Material Kammer, wie bereits schon einmahl geschehen, abgegeben werden.“

Votum der Hofbauamtskommission [vom 8. Juli 1774]: „Die Beyschaffung deren abgängigen Lamberien, wo vorhin die schwarze Kästen gestanden seynd, ist eben so nötig als die Vergoltung und AusbeBerung deren Sopraporten und Thüren; mithin ist sowohl in Anbetracht deßsen, als auch wegen Übernehmung deren alten abgenommenen Holz Verkleidungen in die alte Materialien Kammer dem Unterhof Architecten Martinelli, daß ein so anders besorgen solle, aufzutragen. Dem Hofbau Inspector Karner aber ist mitzugeben, daß er sich genau informieren solle, ob die angezeigte 8 neue Ziehr Rammen schon unter deren bereits in der Arbeit seyenden begriffen oder über dieß noch 8 andere neue wären; ingleichen hätte er die Fürkehrung zu treffen, daß dem Galerie Director Rosa, wenn nicht unter denen Feuer Leuten ein Tischler wäre, so die Blind Rammen zu denen Bildern zu machen in Stande wäre, ein Tischler Gesell zu solchen Ende jedes mahl geschicket würde.“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 8, 8. Session, Nr. 23 ex 1774, fol. 40, Konzept. Zur Datierung: HBA, Protokoll/Index Bd. 3, fol. 41 mit Vermerk, dass die 8. Session am 8. Juli 1774 abgehalten wurde. Zu Exhibit Nr. 23 der 28. Juni eingetragen (ebd., fol. 44). Druck: Teils erwähnt bei Mader-Kratky (2010, S. 35 und S. 37, Anm. 8), teils bislang unpubliziert.

Hinweis: Im Juli 1774 wurde der Hofschlermeister Augustin Haunold mit der Anfertigung der Lambrien beauftragt (HBA, Karton 8, 8. Session, Nr. 37 ex 1774, fol. 56). Die Vergabe der Anstreicherarbeiten für die Sommer- und Winterfenster, die Hillebrand bereits im Vorjahr als erforderlich erachtet hatte (Dok. 13), ging ebenfalls im Juli 1774 an den bürgerlichen Anstreicher Andreas Menz (HBA, Karton 6, 9. Session, Nr. 21 ex 1774, fol. 210).

Anmerkung: Die damals beschlossene Demontage der Wandverkleidung könnte das fünfte (Eck-)Zimmer, das sogenannte Medaillenzimmer (Swoboda 2010, S. 20f. und Tafeln S. 80f.) betroffen haben, wo sich neben Münzen und Medaillen auch wohl einige jener Skulpturen befanden, deren Entfernung die Kaiserin März 1774 angeordnet hatte (Dok. 14). Anscheinend waren die ersten umgestalteten Räume die fünf zur Habsburgergasse gelegenen Zimmer.

18 ohne Datum [1774 Oktober 29, Wien]
Zusätzliche Arbeiten werden bewilligt, um die Galerie für Besucher öffnen zu können.

„Hofbau Inspector Karner überreicht ein Geschäftl des Anstreichers Mez in betref der jenigen 30 Sommer- und zwey Winter Fenster Stöken, zwey Thüren, 1 Fenster Laden und 36 Stük Lambrien in die k. k. Bilder Gallerie“. Diese Arbeiten waren nicht in dem bereits approbierten Kostenvoranschlag von Andreas Menz enthalten. Votum der Hofbauamtskommission [vom 29. Oktober 1774] „Zu Herstellung der Galerie in dem Stande, daß die allenfalls dahin kommende Fremde ohne Nachtheil des allerhöchsten Hofes zusehen eingelassen werden können, wäre nötig, dieße Arbeit verfertigen zulaßen“.

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 6, 12. Session, Nr. 7 ex 1774, fol. 296, Konzept zum Protokoll der Hofbauamtskommission. Zur Datierung: HBA Protokoll/Index Bd. 3, fol. 76 mit Vermerk, dass die 12. Session am 29. Oktober 1774 abgehalten wurde. Zu Exhibit Nr. 7 der 4. Oktober 1774 eingetragen (ebd.).

Druck: Bislang unpubliziert.

Anmerkung: Damit liegt ein Hinweis vor, dass beabsichtigt war, die Galerie zukünftig nicht nur den Künstlern, wie dies bereits seit Anfang 1773 nachzuweisen ist (Zimmermann 1903, Nr. 19379), sondern überhaupt dem Publikum zugänglich zu machen. Den Künstlern standen eines oder mehrere der vier „Mahler-Zimer“ direkt neben den Galerieräumen zur Verfügung, wie ein 1773/75 datierbarer Quartierplan der Hofburg zeigt, auf den mich Anna Mader-Kratky aufmerksam machte (ÖStA/HHStA, OMeA, Sonderreihe, Nr. 396, fol. 7 und 8; Reproduktion). Eine beabsichtigte allgemeine Öffnung der Galerie im Jahr 1774 wäre durchaus denkbar, hatten doch die drei kaiserlichen Kabinette bereits 1773 fixe Öffnungszeiten („Almanach de Vienne en faveur des etrangers ...“, Wien 1773 bei Joseph Kurzböck, S. 44).

19 ohne Datum [1774 November 21, Wien]
Bisher über 6.000 Gulden Renovierungskosten für die Galerie in der Stallburg.

„K. auch k. k. Hof Kammer erinnert, wie daß zufolge allerhöchster Entschliessung den Handwerks Leuthen die Gebühnisse für ihre in der k. k. Bilder Gallerie geleistete Arbeiten zusammen mit 6272 f. 42 ½ xr bey dem Universal Cameral Zahl Amte zur Zahlung wären angewiesen worden, übrigens aber der Bedacht ohnehin genohmen seyñ würde, dem Obrist Hofmeister Amte den weiteren Inhalt der allerhöchsten Anordnung zu erinnern, daß nemlich künftighin in einem Jahre für die Bilder Gallerie eine so grosse Summe nicht mehr aufzuwenden, und bevor etwas angefangen würde, Ihrer Mayestät das nötige vorzulegen, solches auch durch das Hof Bau Amt zu bewerkstelligen seye.“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 6, 13. Session, Nr. 14 ex 1774, fol. 355, Konzept zum Protokoll der Hofbauamtskommission. Zur Datierung: HBA Protokoll/Index Bd. 3, fol. 85 zu Exhibit Nr. 14 der 21. November 1774 eingetragen.

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Die erwähnte Resolution der Kaiserin wurde bereits in der am 24. September 1774 abgehaltenen Hofbauamtskommissionssitzung besprochen (HBA, Karton 8, 11. Session, Nr. 63 ex 1774, fol. 34v–35r). Dabei wurde festgehalten, dass die Kaiserin

Galeriedirektor Rosa, bevor diese Resolution ans Hofbauamt gelangt war, mündlich bereits die Erlaubnis zur Durchführung weiterer Arbeiten erteilt hatte. Dies belegt, dass sich Maria Theresia persönlich von Rosa die Planungen zur Gemäldegalerie vorlegen ließ.

Anmerkung: In diesem Betrag sind wohl nicht die 150 Gulden enthalten, die die Kaiserin Rosa monatlich für den Mehraufwand bei der „Herstellung der Bilder“ (Zimmermann 1903, Nr. 19389, 1773 Juli 6) „bis zur vollkommenen Herstellung der Gallerie“ (Zimmermann 1903, Nr. 19392, 1773 Oktober 9) gewährt hatte. Diese Zusatzzahlungen an Rosa belegen jedenfalls, dass mit der Modernisierung der Galerie auch vermehrte Restaurierungsarbeiten an den Gemälden verbunden waren. Zu diesen Restaurierungen siehe Hoppe-Harnoncourt (2001, S. 142–144).

20 ohne Datum [1775 Jänner 25, Wien]
Rosas Konzept zur Einrichtung der weiteren fünf Galeriezimmer in der Stallburg.

Galeriedirektor Rosa ersucht das Hofbauamt, „Ihrer Mayestät in Gewärtigung der allerhöchsten Befehle allerunterthänigst vorzutragen, daß, nachdem er mit neuer Einrichtung des 5^{ten} Zimmers in der Gallerie gleich den anderen dermahlen zu Stande gekommen, die Zier-Rahmen in denen noch übrig einzurichten kommenden 5 Zimmern gleichförmig herstellen zu lassen erforderlich seyn wolle, weilen er alle praetiosen Bilder auß dem Gallerie Gange allda aufmachen würde, damit solche beysamen, und nicht zersteut blieben, anbey wolte er die annoch tauglichen alten Rahmen dazu verwenden, so aber doch neu vergolde, zu denen vorrätig aufbewahrten Bildern hingegen müsten neue Rahmen gemacht werden.“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 9, 1. Session, Nr. 28 ex 1775, fol. 98, Konzept zum Protokoll der Hofbauamtskommission. Zur Datierung: HBA, Protokoll/Index Bd. 4, fol. 3 zu Exhibit Nr. 28 der 25. Jänner 1775 eingetragen.

Druck: Erwähnt und zum Teil zitiert bei Mader-Kratky (2010, S. 35 und S. 37, Anm. 9). Hinweis: Im Juli 1775 bewilligte die Kaiserin 300 Gulden für die Rahmen des siebenten Zimmers (Dok. 21), daher hatte sie wohl zuvor auch die diesbezüglichen Kosten für das sechste Zimmer genehmigt.

Anmerkung: Diesem Antrag Rosas ist zu entnehmen, dass einerseits die Neurahmungen einheitlich waren, und dass andererseits auch alte Rahmen, sofern sie noch zu restaurieren waren, Verwendung fanden. Im Galeriehauptinventar von 1772 (Anm. zu Dok. 6) ist bei einigen der insgesamt 338 Gemälde der drei Gänge von Rosas Hand vermerkt: „ist in die Zimmer kommen“ oder nur kurz „inwendig“. Rosa erwähnt in seinem Bericht von 1787 (Dok. 156), dass sein Plan, die Bilder nach Schulen zu hängen, nach seiner wohl im März/April 1776 erfolgten Rückkehr aus den Niederlanden (siehe Anm. zu Dok. 25) genehmigt worden sei. Daraus lässt sich rückschließen, dass seine Stallburg-Aufstellung noch nicht nach Schulen geordnet gewesen sein dürfte. In Rosenbergs Bericht von 1787 (Dok. 157) heißt es hingegen, Rosa hätte die Gemälde bereits anlässlich der Inventarisierung im Jahr 1772 in Schulen eingeteilt. Im Inventar von 1772 ist jedoch keine derartige Einteilung zu erkennen (siehe dazu die Ausführungen zu Rosas Inventarisierung von Nora Fischer in der vorliegenden Publikation). Da Rosenberg erst ab 1775 Oberstkämmerer war und die Situation von 1772 nicht aus eigener Anschauung kannte, ist in diesem Punkt Rosas Bericht als der verlässlichere anzusehen.

21 1775 Juli 10, Wien
300 Gulden Vorschuss für die Bilderrahmen des siebenten Galeriezimmers.

Obersthofmeister Khevenhüller-Metsch teilt Generalhofbaudirektor Kaunitz-Rietberg mit, Kaiserin Maria Theresia habe angeordnet, „daß das siebende Zimmer in der Bilder Gallerie förderstamst eingerichtet, und in Folge dessen dem Bilder Directori Joseph Rosa zur Verfertigung der zur Einrichtung gedachten Zimmers erforderlichen Rahmen 300 f. auf Verrechnung verabfolget werden sollen“.

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 10, 6. Session, Nr. 72 ex 1775, fol. 635 und 637, Ausfertigung. Druck: Erwähnt bei Mader-Kratky (2010, S. 35 und S. 37, Anm. 9); vgl. dazu Pillich (1966, Kurzregest Nr. 726 aus dem OMeA-Protokollbuch).

Hinweis: Das ist die letztmalige Zahlungsbewilligung für die Renovierung der Bildergalerie in der Stallburg. Aus Rosas Bericht von 1787 (Dok. 156) geht hervor, dass auch dieses siebente Zimmer „hergestellt“ wurde. Akten des Hofbauamtes zur Renovierung dieses Zimmers liegen nicht vor.

22 1775 August 5, Wien
Ausbesserungen bei der Stiege zur Galerie und Lager für restaurierbedürftige Bilder.

Oberstkämmerer Rosenberg teilt dem Obersthofmeisteramt mit, es erfordere „theils die Anständigkeit, theils die unumgängliche Nothwendigkeit, daß die Absaz-Pläze auf der zur kaiserlich-königlichen Bilder Gallerie führenden Stiege im 2^{ten} Stock, anstatt deren schon ausgebrochenen Ziegeln, mit Stein-Platten belegt, allda saubere Hand-Gelender gemacht, die daselbst an der Seite befindlichen Laternen, wegen abzuwendender Bemacklung der Mauern, in die Mitte übertragen, und in dem Keller nahe an dem Französischen Theater eine Thür verändert, und allda zur sicheren Aufbewahrung deren zu reparierenden Gallerie-Bildern ein Verschlag verfertigt werde.“ Rosenberg bittet um entsprechende Veranlassung beim Hofbauamt.

ÖStA/HHStA, OMeA, Sonderreihe, Karton 370, in Mappe Nr. 15, unfol., Ausfertigung des Insinuats.

Druck: Erwähnt bei Mader-Kratky (2010, S. 37, Anm. 9).

Hinweis: Die Arbeiten wurden von der Hofbauamtskommission am 29. August 1775 veranlasst (ÖStA/HHStA, HBA, Karton 10, 7. Session, Nr. 35 ex 1775, fol. 20r; Datierung der Sitzung auf fol. 3r). Weitere Renovierungsarbeiten in der Bildergalerie der Stallburg sind archivalisch nicht nachzuweisen. Zum 1777/78 erfolgten Abbruch der dekorativen Ausstattung der Galerie und deren Umbau zu acht Wohnungen für Mitglieder der kaiserlichen Leibgarde zu Fuß siehe Mader-Kratky (2010). Der in diesem Beitrag nicht erfasste Umbauplan (Grundriss) befindet sich samt der Kostenkalkulation im Konvolut ÖStA/HHStA, HBA, Karton 31, 1. Session, Nr. 29 ex 1778, fol. 166–185. Anmerkung: Der Anlass, warum die Renovierungsarbeiten wohl im September/Oktober 1775 eingestellt wurden, war laut Rosenbergs Bericht von 1787 (Dok. 157) die zu erwartende Überstellung von Gemälden aus den k. k. Sammlungen in Prag sowie Innsbruck und die sich daraus ergebende Platznot in den Räumlichkeiten der Stallburg. Ob damals schon eine Überstellung der Bildergalerie ins Belvedere erwogen wurde, ist nicht belegbar. Die Mitte Dezember 1775 an Oberstkämmerer Rosenberg gestellte Anfrage der Kaiserin, ob es zur „vorhabenden Errichtung einer Savonnerie-Teppich-Fabrique einen schicklichen Ort im Belvedere“ gäbe, was Rosenberg verneinte (Zimmermann 1903, Nr. 19405), könnte darauf hinweisen, dass das Belvedere damals noch nicht als neuer Standort der kaiserlichen Galerie feststand.

ROSAS NEUAUFSTELLUNG DER K. K. BILDERGALERIE IM BELVEDERE (1776/77).

23 1776 April 15, Wien
Dem Vernehmen nach soll die Bildergalerie ins Belvedere überstellt werden.

Obersthofmeister Khevenhüller-Metsch und Oberstkämmerer Rosenberg tragen Kaiserin Maria Theresia gemeinschaftlich vor, der Direktor der Bildergalerie Joseph Rosa habe, da die Kaiserin „dem Vernehmen nach bereits entschlossen, daß die kai. könig. Bilder Gallerie demnächst aus der Stallburg in das Bellvedere übersezt werden solle, [...] bittlich angebracht, daß ihme sein dermaliger Gehalt per 1200 f. nicht hinlänglich wäre, da er wegen täglichen hin- und ruckfahren, das Jahrs hindurch einige hundert Gulden benöthiget hätte, oder sich gar Wagen und Pferd anzuschaffen bemüssiget wäre [...]“.

ÖStA/HHStA, OMeA, Protokoll Bd. 38, fol. 247r–247v, Abschrift.

Druck: Kurzregest bei Pillich (1966, Nr. 734).

Hinweis: Weder der Vortrag noch die Supplikation Rosas waren in den Akten des Obersthofmeisteramtes auffindbar.

Anmerkung: Die Kaiserin resolvierte laut Protokolleintragung nicht auf diesen Vortrag („Notandum dieser Vortrag ist nicht mehr herabgelangt“). Erst nach weitgehend abgeschlossener Überstellung der Bilder von der Stallburg ins Belvedere genehmigte Maria Theresia am 7. November 1776 die Erhöhung von Rosas Gehalt (Dok. 36).

24 1776 Mai 3, Wien
Trotz Verlegung der Galerie ins Belvedere verbleiben der dortige Schlosshauptmann und Zimmerwärter.

Oberstkämmerer Rosenberg erstattet der Kaiserin einen Vortrag, der mit folgendem Satz beginnt: „Eure Majestät haben allergnädigst zu verordnen geruhet, daß dero Bilder-

Galerie aus der so genannten alten Stall-Burg in das Belvedere übertragen werden solle.“ Aufgrund dieser Änderung schlägt Rosenberg vor, den dortigen Schlosshauptmann Philipp Williard und den dortigen Zimmerwärter Joseph Gabriel mit Belassung ihres jeweiligen Gehaltes und Deputates in den Ruhestand zu versetzen. Die Kaiserin sieht jedoch keine Notwendigkeit zur Vornahme von wesentlichen Veränderungen und resolviert, dass beide weiterhin im Dienst verbleiben sollen, nur müsse Williard seine im Belvedere gelegene Dienstwohnung aufgeben.

ÖStA/HHStA, OKäA, Sonderreihe, Karton 38a, Mappe I, Nr. CCCC36, unfol., Ausfertigung mit eigenhändiger Resolution der Kaiserin.

Druck: Kurzregest bei Engerth (1886, S. 279, Nr. 147), größtenteils wörtlich bei Zimmermann (1903, Nr. 19408). Bei Stix (1922, S. 20), Lhotsky (1941–1945, S. 445, Anm. 149) und Aurenhammer (1969, Anm. 65) mit irrtümlicher Signaturangabe CCCC26.

Hinweis: Aurenhammer (1969, S. 58) gibt ohne Quellennachweis an, dass Galeriedirektor Rosa die Wohnung Williards erhielt. Diese Annahme ist wohl zutreffend (siehe Anm. zu Dok. 31).

Anmerkung: Das ist das frühest erhaltene Dokument zum Beschluss der Transferierung der Galerie ins Belvedere.

25 1776 Mai 9, Wien
Die Kaiserin will die aus den Niederlanden angekommenen Gemälde besichtigen.

Das Obersthofmeisteramt zeigt Generalhofbaudirektor Graf Kaunitz-Rietberg an, die Kaiserin habe „anzuordnen geruhet, daß die zu denen aus Niederland angekommenen Gemälden erforderliche Blind Rahmen unverzüglich verfertigt werden sollen, damit Allerhöchst dießelben gedachte Gemähde künftigen Samstag als den 11^{ten} dieses desto gelegener, und besser in Augenschein nehmen können [...].“

ÖStA/HHStA, OMeA, Protokoll Bd. 38, fol. 268v-269r, Abschrift.

Druck: Kurzregest bei Pillich (1966, Nr. 746).

Hinweis: Zu diesem von Rosa getätigten Bilderankauf siehe Engerth (1881, S. LIV–LVII). Für diese Reise in die Niederlande bewilligten die Kaiserin und der Kaiser Galeriedirektor Rosa 200 Dukaten gegen Verrechnung (Zimmermann 1903, Nr. 19403, 1775 November 20).

Anmerkung: Die Koinzidenz der Ankunft der zum Teil über fünf Meter hohen Altarbilder von Peter Paul Rubens in Wien mit der Entscheidung zur Übersiedelung der Galerie von der Stallburg ins Belvedere ist zwar auffallend, der ursächliche Zusammenhang jedoch archivalisch nicht belegbar. Rosa gibt dazu in seinem eigenhändigen Bericht von 1787 (Dok. 156) an: „Nachdeme ich mit diesen Gemählden zurück kame, wurde gleich die Veränderung des Orths vorgenommen, und zur zweiten Einrichtung geschriften, und mein Plan, die Mahlereyen in ihre Schulen einzutheilen, wurde allergnädigst aufgenommen und abrobiret.“

26 ohne Datum [1776, vor Mitte Mai]
Joseph II. erteilt Anweisungen zur Einrichtung der oberen Galeriezimmer.

„Punkten / Für den Obrist-Kämmerer Grafen von Rosenberg ... In der Gallerie ist bestmöglichst zu trachten, daß ehesten alle oberen Zimmer, die noch nicht spalirt sind, mit Spaliren versehen, auch alle Bilder einmal aufgemacht, und die Rahmen nach und nach herbeygeschafet, hiernach aber stückweiß die nöthigen Reparaturen vorgenommen werden. Von Erkaufungs-Vorschlägen welcher Bilder ist kein Gebrauch zu machen; sollte aber ein wesentlich vortheilhafter Tausch sich hervorthun, so ist er nicht auszulaßen. [...]“

ÖStA/HHStA, OKäA, Sonderreihe, Karton 38a, Mappe I, Nr. CC80, unfol., undatierte Ausfertigung mit eigenhändiger Unterschrift „Joseph Co[r]regens“. Zur Datierung: Das Handbillet wurde vor oder während einer Reise des Kaisers verfasst, da dessen „Zurückkunft“ angesprochen wird. Die Einrichtung der oberen Zimmer der Galerie muss die acht Räume im 2. Stock des Oberen Belvederes betreffen. Die Kostenvoranschläge dazu wurden im Juli 1776 vorgelegt (siehe Dok. 29). Weiters wird angeordnet, dass der Marquer Carlotto Mitte Mai („im halben May“) nach Paris geschickt werden soll. Damit ergibt sich eine Datierung „vor Mitte Mai 1776“.

Druck: Bei Engerth (1886, S. 283, Kurzregest Nr. 186) als undatiertes Dokument (ohne genauere Angabe des Inhalts) zwischen September und Oktober 1781 aufgelistet. Diese zeitliche Einordnung ist sicherlich unzutreffend, da Joseph II. als Mitregent unterschreibt.

27 1776 Juni 12, Wien
Das Hofbauamt soll Rosa bei der Einrichtung der Galerie bestmöglich unterstützen.

Das Obersthofmeisteramt zeigt dem Generalhofbaudirektor Graf Kaunitz-Rietberg an, Kaiserin Maria Theresia habe dem „Gallerie Director Joseph Rosa die Überbringung der ihm anvertrauten Bilder Gallerie aus der alten Stallburg in das Belvedere allergnädigst aufgetragen und zugleich anzuordnen geruhet, daß demselben von Seiten des kai. könig. Hof Bau Amts zur bestmöglichen Vollziehung dieses allerhöchsten Auftrages auf sein allmaliges Ersuchen der benöthigte Vorschub, Beystand, und hilfliche Hand auf die wirksamste Art unweigerlich geleistet werden solle.“

ÖStA/HHStA, OMeA, Protokoll Bd. 38, fol. 281r–v, Abschrift.

Druck: Kurzregest bei Pillich (1966, Nr. 750).

Hinweis: In dem mit 10. Juni 1776 datierten Insinuat des Oberstkämmereramtes an das Obersthofmeisteramt heißt es, dass beide k. k. Majestäten diese Anordnung getroffen hätten (Zimmermann 1903, Nr. 19409).

Anmerkung: Das Hofbauamt geriet durch diese Anordnung sehr unter Druck, da es weder über die entsprechenden Geldmittel für diese nicht vorausgeplante bauliche Adaption des Belvederes zur Aufnahme der Gemäldegalerie verfügte, noch genügend Zeit für die vorschriftsmäßige Akkordierung eines Großteils der Arbeiten hatte, wie im Oktober 1776 nach Abschluss der Arbeiten konstatiert wurde (siehe Dok. 33 und 34).

28 ohne Datum [vor 1776 Juni 14, Wien]
Haunold erhält den Auftrag für die Tischlerarbeiten im Hauptgeschoß des Belvederes.

Hoftischlermeister Augustin Haunold und der bürgerliche Tischlermeister Anton Rudtorffer legen Kostenvoranschläge für die in den 14 Zimmern und im Saal erforderlichen Tischlerarbeiten. Da Haunolds Offert mit 1.597 Gulden günstiger als das von Rudtorffer mit 1.756 Gulden ist, erhält Haunold den Auftrag.

Haunold offeriert zum „oberen Stockh in den 14 Zimmern“:

Demontage der „14 waiche Verschlag“ in den 14 Zimmern.

Demontage von „14 alte Thürrn mit Futter und Verkleydungen samd denen Fußtriten“.

Zurichtung von 6 alten Türen.

20 neue Fußstaffeln (21 Schuh lang, 2 Schuh breit) „in denen Zimmern, weillen solche verlängert worden“.

26 äußere Winterfensterstöcke in den Zimmern (über 8 Schuh hoch).

39 große Kreuz-Winterfensterstöcke „in dem Hauptstockh, in denen Zimmern“, jeweils mit 4 Flügeln und integrierten 2 kleinen Flügeln (über 12 Schuh hoch).

1 Parapetwinterfensterstock in einem der Zimmer mit zwei Parapettüren (über 15 Schuh hoch).

5 grosse äußere Winterfensterparapetstöcke im Saal, jeder mit 2 Türen (über 16 Schuh hoch).

8 äußere Winterfensterstöcke „oben auf dem Sall“, unten und oben rund geschweift (über 8 Schuh hoch).

Oberhofarchitekt Hillebrand wird per Hofbauamtsdekret vom 14. Juni 1776 angewiesen, Haunold mit den Arbeiten zu beauftragen.

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 13, 4. Session, Nr. 45 ex 1776, fol. 172 und 177, Ausfertigung. Weder Haunolds noch Rudtorffers Überschlüge sind datiert. Der *Terminus ante* ergibt sich durch das direkt auf der Rückseite von Haunolds Kostenvorschlag (fol. 177v) aufgeschriebene Hofbauamtsdekret.

Druck: Erwähnt bei Aurenhammer (1969, S. 148, Anm. 87).

29 1776 Juli 4, Wien
Ausschreibung für Malerarbeiten im [2. Stock des] Belvedere; Pihl erhält den Auftrag.

Insgesamt vier bürgerliche Vergolder legen Kostenvoranschläge für Arbeiten im „Belvedere Gebäude in obern Schloß“. Das günstigste Angebot stammt von Joseph Pihl (datiert 4. Juli 1776). Es umfasst Türen, Sommer- und Winterfensterstöcke und Lambrien (diese 2 Schuh und 7 Zoll hoch). Soweit erwähnt, werden diese weiß angestrichen, wobei die Stabprofile der Lambrien, der Türen und der Innenseiten der Sommerfensterstöcke grün angestrichen werden sollen. Von Vergolderarbeiten ist keine Rede. Das Gesamtarbeitsausmaß ist nicht ersichtlich, da nur Stückpreise beziehungsweise der Preis pro Klafter angegeben wird; das erklärt auch die geringe Endsumme mit 18 f. 54 xr.

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 17, 5. Session Nr. 33 ex 1776 (liegt ein in 8. Session, Nr. 34 ex 1776), fol. 102, Ausfertigung.

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Die im September 1776 erfolgte Abrechnung Pihls war Anlass für heftige Kritik seitens der Hofbauamtskommission (Dok. 34). Sowohl Hofbauinspektor Karner (siehe Dok. 32) als auch Oberhofarchitekt Hillebrand (siehe Dok. 33) mussten sich verantworten. Aus der Stellungnahme Karners geht hervor, dass Pihls Arbeiten die acht Zimmer im 2. Stock des Oberen Belvederes betrafen.

30 ohne Datum [präsentiert 1776 Juli 26]
Auftrag an Haunold für die Lambrien im ehemaligen Bataille-Saal des Oberen Belvedere.

Offerte des Hof Tischlermeisters Haunold und zweier bürgerlicher Tischlermeister für die Anfertigung von Lambrien im ehemaligen Bataille-Saal des Oberen Belvederes, der offenbar identisch mit dem nachmaligen Rubens-Saal ist (4. westliches Zimmer des Hauptgeschoßes, siehe Grundriss bei Mechel 1783; dies ist der heutige Makart-Saal). Da Haunold der Preisgünstigere war, erhält er den Auftrag. Die Lambrien hatten eine über 13 cm tiefe Abdeckplatte, um dort die Bilder aufstellen zu können.

„In das kay. könig. ober Belvedere in Hauptstockh, in dem gewesten Patallien Sale, die neue Lampry betreffend

Als vor eine Claffter Lampry, von gutten trockhen waichen 5/4 Zoll Holz mit abkehltten Füllungen, die Füllungen in der Nuth mit hartten Federn verleimbt, hinten mit starkhen Einschiebleisten, oben mit abkehltten Gesimbs, und extra darauf durchaus eine 5 Zoll diefe Blatte von waichen 6/4 Zoll Holz, alwo die Bilder darauf stehen, unten extra mit abkehltten Zokhel [Sockel], 2 Schuh hoch zu machen, ist vor eine Klafter Lampry, mit anrichten und anschlagen 2 f. 30 xr.“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 14, 5. Session, Nr. 87 ex 1776, fol. 579–580, Ausfertigung, ohne Ausstellungsdatum, präsentiert 1776 Juli 26.

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Die grünen Marmorierungen und Vergoldungen im Gesimbereich des ehemaligen Bataille-Saals, rundumlaufend in einer Länge von 28 Klafter, führte der bürgerliche Maler und Anstreicher Martin Steinrucker aus (HBA, Karton 15, 6. Session, Nr. 26 ex 1776, fol. 221, Ausfertigung, datiert 1776 August 9).

Anmerkung: Der westliche Bildersaal des Oberen Belvederes misst im Grundriss etwa 10 x 4 Klafter, was mit der Angabe des Umfangs von 28 Klafter übereinstimmt und somit für die Identsetzung spricht. Die Bataille-Zimmer des Unteren Belvederes sind wesentlich kleiner und kommen daher nicht in Betracht.

31 ohne Datum [1776 September 13, Wien]
Übertragung der Bilder aus der Stallburg ins Belvedere.

„Hof Bau Übergeher Renn gewärtiget die hohe Entscheidung, ob denen jenigen Arbeits Leuten, welche die Bilder aus der Stallburg in das Belvedere übertragen, die nach Gutbefunden des Obrist Kammerers Grafen von Rosenberg, und des Gallerie Directors Rosa abzureichende 24 xr täglich wollen bewilliget werden, damit er bis Samstag den Zahlungs Rapport darnach einrichten kann.“

Votum der Hofbauamtskommission: *„Es ist kein Anstand über diesen Taglohn per 24 xr die Passirung decretando zu ertheilen.“*

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 16, 7. Session ex 1776, zu Nr. 39, Protokoll der Hofbauamtskommission fol. 22r, Ausfertigung. Zur Datierung: Im HBA Protokoll/Index Bd. 6, fol. 65, zu Exhibit Nr. 39 der 13. September vermerkt; die Sitzung der Hofbaukommission wurde am 14. September abgehalten (ebd.). Ein eigener Akt zum Transport der Bilder liegt nicht ein.

Druck: Erwähnt bei Aurenhammer (1969, S. 58 und S. 149, Anm. 98).

Anmerkung: Die in Angriff genommene Überstellung der Gemälde war offenbar der Anlass, die für das Galeriepersonal bestimmten Wohnungen im Belvedere zu adaptieren, um damit auch dessen Übersiedelung zu ermöglichen. Im Oktober 1776 wurden die Maler- und Anstreicherarbeiten der Wohnungen des Schlosshauptmanns Philipp Williard, des Galeriegehilfen [Georg Gruber], des Galerietischlers [Mathias Hufnagel] und des Galeriedieners [Johann Neuwig] in Auftrag gegeben (ÖStA/HHStA, HBA, Karton 17, 8. Session, fol. 42r und Konvolut fol. 166–171). In den Kostenvorschlägen ist keine Wohnung für Rosa angeführt. Offenbar erhielt er die Wohnung von Schlosshauptmann Williard, der diese laut Resolution der Kaiserin vom Mai 1776 (Dok. 24)

räumen musste. Kustos Joseph Hickel übersiedelte nicht ins Belvedere, da statt seiner im November 1776 der Maler Johann Tusch aufgenommen wurde (Zimmermann 1903, Nr. 19414; Pillich 1966, Nr. 757). Die Zuweisung der Wohnung an Tusch erfolgte erst im Februar 1777 (ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie B, Karton 6, Nr. 7 ex 1777, unfol.).

32 1776 September 23, Wien
Beschreibung der Arbeiten Pihls in den acht Zimmern des 2. Stocks im Belvedere.

Hofbauinspektor Karner führt aus, dass die Arbeit des bürgerlichen Vergolders Joseph Pihl *„in dem oberen Bellvedere in 8 Zimmern, in zweittten Stock, wohin ein Theil der k. k. Bilder Gallerie kommet, gemacht“* und gemeinsam mit den Arbeiten des Ausmalers in der 5. Session unter Nr. 33 (siehe Dok. 29) bewilligt worden seien. Mit Ausnahme der Sommerfensterstöcke und der Fensterbretter seien jedoch alle übrigen damals angebotenen Arbeiten nachträglich abgeändert worden. Es wurden die Türen vergrößert; die von Pihl begonnenen (kleineren) Türen seien bereits geschliffen gewesen, bevor sie wieder abgebrochen wurden. Weiters waren die Lambrien um 5 Zoll höher auszuführen als im Offert vorgesehen. Die insgesamt acht Klafter Lambrien wurden von Pihl weiß geschliffen, die Stäbe grün gefasst und alles gefirnisst. Karner habe nun alles selbst nachgemessen, um die Arbeitskosten nach Quadratschuh, der verlässlichsten Form der Abrechnung, zu ermitteln. Pro Quadratschuh werden 9 xr verrechnet. Der Preis sei gerechtfertigt, da Pihl infolge der gebotenen Eile zusätzlich viele Arbeitskräfte aufnehmen und dann wieder entlassen musste, wodurch ihm Zusatzkosten entstanden seien.

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 17, 7. Session, Nr. 68 ex 1776 (liegt ein in 8. Session, Nr. 34 ex 1776), fol. 106–107, Note des Hofbauinspektors Karner, Ausfertigung.

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Karner nimmt auch Stellung zur Abrechnung des Hof Tischlers Haunold betreffend dessen nicht akkordierte Arbeiten in den acht Zimmern im 2. Stock des Belvederes in der Höhe von 3.191 f., wobei Karner nach Rücksprache mit Hofoberarchitekt Hillebrand eine Kürzung von 487 f. 54 xr vorschlägt, die bei weiterer Reduktion des Preises für die 10 Doppeltüren von à 32 f. auf à 30 f. in der Summe 507 f. 54 xr betragen könnte (HBA, Karton 17, 7. Session, Nr. 79 ex 1776, fol. 338–339, Konzept).

33 1776 Oktober 9, Wien
Hillebrand zur Verrechnung der Arbeiten Pihls in den acht oberen Zimmern des Belvederes.

Oberhofarchitekt Hillebrand erstattet der k. k. Hofbauamtskommission die angeordnete Stellungnahme zur Vergabe und Durchführung der Arbeiten des Vergolders Joseph Pihl im Belvedere. Diese Arbeiten seien Pihl ohne Hillebrands Wissen und ohne ihm zuvor dessen Kostenvorschlag (siehe Dok. 29) zu zeigen überlassen worden. Auch der mit Pihl geschlossene Akkord sei ohne ihn geschehen. Pihls Kostenvorschlag sei insofern mangelhaft, als er nicht die Kosten für den gesamten Arbeitsaufwand enthalte. Außerdem sei dort die Höhe der Lambrien falsch angegeben. Das erkläre die Differenz zwischen der Abrechnung und dem Überschlag. Zudem habe Kaiser Joseph II., als die Arbeiten bereits weit fortgeschritten waren, gefordert, dass statt der einflügeligen Türen große Doppeltüren gemacht werden sollen. Für diese Abänderung wurden wegen der vom Kaiser und vom Generalhofbaudirektor [Kaunitz-Rietberg] geforderten raschen Durchführung der Arbeiten keine neuen Kostenvorschläge eingeholt. Stattdessen habe Hillebrand den Hofbauinspektor [Karner] angewiesen, die Arbeit des Vergolders nach dem beim Hofbauamt ansonsten üblichen Preistarif abzurechnen.

In Zahlen (soweit sie der Stellungnahme Hillebrands entnehmbar sind): Das ursprüngliche Offert von Pihl betrug in Summe 18 f. 54 xr (Dok. 29). Dann dürfte er 844 f. verrechnet haben. Akzeptiert wurde schließlich offenbar ein Betrag von 475 f. 52 xr.

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 17, 8. Session, Nr. 33 ex 1776, fol. 197 und 108 (sic), Ausfertigung. Die Abrechnung Pihls liegt nicht ein.

Druck: Bislang unpubliziert.

Anmerkung: Es scheint, dass dem Kaiser die acht Räume im Obergeschoß des Belvederes ein besonderes Anliegen waren; jedenfalls erteilt er mehrfach Anweisungen dazu; siehe auch Dok. 26, 82 und wohl auch Dok. 35.

34 ohne Datum [1776 Oktober 12, Wien]
Kritik an der mangelhaften Kostenkontrolle bei der Einrichtung der Galerie im Belvedere.

Hofbauamtskommissionelle Beurteilung der Finanzierung und Kostenbedeckung bei der Einrichtung der Bildergalerie im Belvedere. Anlass dazu war die (anscheinend) krass verfehlte Kostenkalkulation zu den von Vergolder Pihl durchgeführten Arbeiten, die dem Oberhofarchitekten Hillebrand vorgeworfen wurde. Laut Beschluss der unter Vorsitz des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg und Beisitz des Hofkammerrepräsentanten Fritz von Rustenfeld abgehaltenen kommissionellen Hofbauamtsitzung wurde die von Hillebrand vorgeschlagene Abrechnungsform der Arbeiten des Vergolders Joseph Pihl im Belvedere (2. Stock, siehe Dok. 32 und 33) akzeptiert. Was aber die gesamte Durchführung dieses „Bauwesens“ betrifft, womit offenbar die Einrichtung der Bildergalerie im Belvedere gemeint ist, welche dem Vernehmen nach über 20.000 Gulden gekostet habe, hätte der Oberhofarchitekt eigenmächtig gehandelt, da von diesen Kosten nur ein geringfügiger Teil bedeckt gewesen sei. Man hätte trotz der „ganz eifertig“ begonnenen Arbeiten zumindest zu den Hauptarbeiten Kostenvorschläge erstellen müssen. Änderungen dabei hätte man zwar auf der Stelle veranlassen können, aber dann auch dazu die Kostenvorschläge nachreichen müssen. So wäre es möglich gewesen, von der Hofkammer Vorschussgelder zu erwirken, womit die Hofbauamtskasse entlastet gewesen und das Hofbauamt nicht wie nun in eine derartige Verschuldung geraten wäre.

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 17, 8. Session ex 1776, zu Nr. 34, Protokoll der Hofbauamtskommission fol. 24v–29r, Ausfertigung. Zur Datierung: HBA Protokoll/Index Bd. 6, fol. 78 zu Exhibit Nr. 34 der 12. Oktober 1776 vermerkt.
 Druck: Bislang unpubliziert.

35 ohne Datum [1776 Oktober 31, Wien]
Der Kaiser ordnet erneut Arbeiten in der Galerie [wohl im 2. Stock] an.

„Unterhof-Architekt Martinelli berichtet: Er habe zu Folge hohen Auftrages den 30^{ten} October die auf allerhöchsten Befehl Seiner Majestät des Kaisers in der Bilder Gallerie im Belvedere neuerdings zu machen kommende Arbeit mit dem Hof Tischlermeister Haunold behandelt, und zwar ein Klafter Lamberie von weichen Holz à 4 f. 30 xr, eine Supra Porten à 8 f., zusammen also für 8 Klaftern 1 Schuh Lamberie und 3 Supra Porten 60 f. 46 ½ xr [...]“

Votum der Hofbauamtskommission: „Es ist von dieser getroffenen Veranlassung bereits die vorläufige Anzeige gemacht und hierüber die Begenehmigung ertheilet worden, mithin nunmehr die Passirung zu ertheilen kein Anstand.“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 17, 8. Session ex 1776, zu Nr. 83, Protokoll der Hofbauamtskommission fol. 58r–v, Ausfertigung. Zur Datierung: Im HBA Protokoll/Index Bd. 6, fol. 83, zu Exhibit Nr. 83 der 31. Oktober 1776 vermerkt. Ein eigener Akt dazu liegt nicht ein.
 Druck: Bislang unpubliziert.

36 1776 November 7, Wien
Gehaltserhöhung für Rosa aufgrund seiner Leistung bei der Einrichtung der Galerie.

Versicherungsdekret des Oberstkämmereramtes an Galeriedirektor Rosa: Die Kaiserin bewillige Rosa in „Anbetracht seiner bey der neuen prächtigen und kunstreichen Einrichtung dero Bilder-Gallerie erprobten besonderen Geschicklichkeit und ächten Känntniß, auch richtigen Beurtheilung der Mahlereyen, zu denen bishero genoßenen 1200 f. Besoldung noch eine Zulage von 800 f., mithin zusammen jährlich zwey Tausend Gulden Besoldung“.

ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie B, Karton 3, Nr. CCXXVII, unfol., Konzept.
 Druck: Regest bei Zimmermann (1903, Nr. 19412).
 Anmerkung: Diese Gehaltserhöhung gewährte die Kaiserin sicherlich als Anerkennung der Arbeit Rosas bei der Neuaufstellung der Galerie im Belvedere und nicht für die 1775 abgebrochene Modernisierung der Galerieaufstellung in der Stallburg, wie etwa Hoppe-Harnoncourt (2001, S. 145) annimmt, was allerdings beim damals bekannten Stand der Quellenlage keineswegs verwunderlich ist.

37 ohne Datum [1776 November 8, Wien]
Erste Arbeiten in den Zimmern des Unteren Belvederes.

„Oberhofarchitekt Hillebrand machet die Anzeige, wie daß Ihro Majestät allergnädigst anbefohlen hätten, in dem unteren Belvedere in dem Cabinet, wo das neu gemahlte Bild vom Prinz Eugenie aufzumachen kommet, solches durchaus mit Holz zu boisieren, ingleichen zu dem Bild eine Zierrahme zu verfertigen, und zu vergolden, die Tischlerarbeit durchaus in Weiß und Gold herzustellen, nicht minder auch im Bataillen- und das neu errichte Zimmer die Pfeiler und Wände von Tischler-Arbeit errichten zu lassen. In wessen Folge dann der General Hof-Bau-Director die Tischlerarbeit des Boisirens dem Hof-tischler Haunold per 304 f. und die Schneidung der Rahme dem Bildhauer Leitner per 30 f. vermög beyfolgender Überschlügen zu übergeben begnehmiget haben.“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 18, 9. Session ex 1776, zu Nr. 13, Protokoll der Hofbauamtskommission fol. 6v, Ausfertigung. Zur Datierung: Im HBA Protokoll/Index Bd. 5, fol. 2 zu Beschluss Nr. 13 der 8. November 1776 vermerkt.

Druck: Erwähnt bei Aurenhammer (1969, S. 58 und S. 149, Anm. 100) mit Verweis auf das Reiterbildnis des Prinzen Eugen von Johann Gottfried Auerbach (KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 3443).

Hinweis: In der Reisebeschreibung von 1782 (Dok. 141) wird angegeben, dass sich das Bildnis des Prinzen Eugen im zweiten Zimmer des Unteren Belvederes, einem Weiß-Gold-Zimmer, befand.

Anmerkung: Offenbar begann man nach weitgehendem Abschluss der baulichen Adaptierung der Räume des Oberen Belvederes mit den Arbeiten im Unteren Belvedere. Dort befand sich auch das Zimmer, das Pihl „auf Aichen Art mit Gold zu machen“ hatte (ebd., Protokoll der Hofbauamtskommission fol. 15r); daran wurde noch im Jänner 1777 gearbeitet (siehe Dok. 39).

38 ohne Datum [1777 Jänner, Wien]
Remuneration an Bandel für seine fünfmonatige Mitarbeiter bei der Einrichtung der Galerie.

„Bandl Anton Hof Bau Amts Zeichner stellet vor, er habe auf Befehl seiner Excellenz Herrn General Hof Bau Director sich bey Einrichtung der kai. Bilder Gallerie in dem Belvedere vermög des ihme von dem dasigen Gallerie Director v. Rosa ertheilten Zeugniß mit aller Zufriedenheit gebrauchen lassen, wobey er sehr viele Mühe gehabt, und eine Zeit von 5 Monathe darauf angewendet hätte, nebst deme habe er nicht nur durch das Hinaus- und Hereingehen, sondern auch durch den Staub, und üblen Witterung sehr vieles an der Kleidung verdorben, dann wäre er meistens wegen Kürze der Zeit die Kost in dem Würths Haus zu nehmen bemüssiget gewesen, er bätte dahero, ihme hiefür entweder eine Schadloßhaltung oder Remuneration in hohen Gnaden zu ertheilen.“

Generalhofbaudirektor Kaunitz-Rietberg bewilligt eine Remuneration in der Höhe von 50 Gulden.

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 20, 1. Session ex 1777, zu Nr. 12, Protokoll der Hofbauamtskommission fol. 11v–12v, Ausfertigung; Konzept ebd., fol. 66–67, beide undatiert. Dazu liegt offenbar keine Eintragung im HBA Protokoll/Index vor, sodass das Exhibit-Datum nicht feststellbar ist. Aufgrund der niederen Geschäftszahl aber sicherlich vor Mitte Jänner datierbar.
 Druck: Bislang unpubliziert.

39 1777 Februar 1, Wien
Arbeiten in der Galerie und im Unteren Belvedere im Jänner 1777.

„Kay. könig. Belvedere verfertigte Arbeiten. Aldort in der Bilder Gallerie mit Rangirung der Bilder und Wände, auch Reparirung verschiedener Zier- und Blind Ramen continuiret worden. Wird auf weiters [im Februar] fortgefahren.“

Dan sind alda einige Öfen in den Wacht Zimmern ausgebesseret, in der Bilder Gallerie ein Rauchfang abgeendert, für den Gallerie Tischler Hufnagel ein neue Holz Hütten verfertigt, dan in unteren Schloß für die Fergolder einige Gerüste gemacht, und widerum wekgebroschen, in denen 2 braun und vergolden Zimmern die Thüren, Fenster Laden, Suppra Porten, Lamperien, und Fußböden ausgeschahnet [...].“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 21, 2. Session ex 1777, monatlicher Hofbaubericht fol. 664v–665r, von Canevale unterschriebene Ausfertigung.
 Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Der für Jänner 1777 erstellte Hofbaubericht ist der erste dieser Art. In der Folge wurde monatlich ein solcher Bericht abgefasst, der Maria Theresia und nach ihrem Tod Joseph II. vorgelegt wurde. Darin wird angegeben, welche Arbeiten an den Hofbauten innerhalb des vergangenen Monats erfolgten und welche für den kommenden Monat geplant waren. Die Zeitintervalle entsprechen nicht immer genau der Dauer der kalendarischen Monate. Für diesen Bericht wurde der Zeitraum 28. Dezember 1776 bis 28. Jänner 1777 gewählt. Der Übersichtlichkeit halber wird hier und in der Folge in der Betreffzeile nur der Monat angegeben und im Falle einer Abweichung zum Kalendermonat entsprechend darauf hingewiesen. Fast alle diese Hofbauberichte weisen kein Ausstellungsdatum auf und können nur indirekt datiert werden.

Anmerkung: Oberhofarchitekt Franz Anton Hillebrand betreute die Gebäude in der Stadt (so auch die Hofburg), Hofarchitekt Isidor Canevale jene der Vorstädte (somit auch das Belvedere) und Hofarchitekt Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg jene außerhalb der Linie (so auch Schönbrunn). Diese schon zuvor bestehende Aufteilung wird ausdrücklich in einem Vortrag des Generalhofbaudirektors Ernest Graf Kautz-Rietberg an Kaiser Joseph II. vom 18. Dezember 1780 dargelegt (HBA, Karton 46, 12. Session, Nr. 31 ex 1780, fol. 562r).

Im Hofbaubericht wird erstmals die „Rangirung der Bilder“ erwähnt, von der im weiteren immer wieder die Rede sein wird. Für April 1777 heißt es „Rangir- und Einrichtung der Bilder“ (Dok. 45), für Juni 1780 „Rangir- und Aufmachung der Bilder“ (Dok. 81). Darunter ist wohl ganz allgemein die Hängung und Anordnung der Bilder zu verstehen. Bisweilen wird ausdrücklich erwähnt, dass die „Abänderung der Rangirung der Bilder“ vorgenommen wurde (für April 1778, Dok. 54), oder dass die Bilder „anders rangiret“ wurden (für November 1778, Dok. 59; für Februar 1779, Dok. 60; für Jänner 1780, Dok. 73). Im Handbillet des Kaisers vom 14. September 1781 heißt es, dass „die Gallerie vollkommen arrangiret“ ist (Dok. 125). Die Grundbedeutung des Begriffs rangieren dürfte somit weitgehend klar sein, doch muss wohl davon ausgegangen werden, dass damit auch fallweise eine Umordnung der Bilder gemeint sein kann.

40 1777 März 3, Wien
Arbeiten in der Galerie und im Unteren Belvedere im Februar 1777.

„Kay. könig. Belvedere [...] Mit Rangirung der dasigen Bilder Gallerie wird weiters continuiret.

Item in einem Zimmer statt dem abgebrochenen Plaffon, ein Bild dahin verwendet und mit Stokador Verzierung versehen und verfertigt worden.

Sind in unteren Schloß in 2 Cabineter die Fußböden abgezogen worden. [...]“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 23, 4. Session ex 1777, monatlicher Hofbaubericht fol. 323r, von Canevale unterschriebene Ausfertigung.
 Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Der exakte Berichtszeitraum zu den vorgenommenen Arbeiten umfasst den letzten Jänner bis letzten Februar 1777.

Anmerkung: Möglicherweise handelt es sich bei dem erwähnten Plafondbild um jenes, das sich laut Hofbaubericht zum Mai 1781 (Dok. 113) im Mosaik-Zimmer befand; zu diesem siehe Dok. 107.

41 [1777 März 28, Wien]
Erste Abrechnung des Hofmalers Haunold zu den Bilderrahmen fürs Belvedere.

„Hof Bauamts Protokollist von Hofmann überreicht ... einen Conto des Hof Tischlermeisters Haunold in dem Betrag à 1512 f. 35 xr über die von demselben in die neue Bilder Gallerie in das Belvedere gelieferte Rahmen, welche er ... ordnungs mässig liquidiret, und aus selben zu ersehen käme, daß die adjustirte Summe hiebey auf 1263 f. 69 xr ¾ d, folglich ein Abbruch von 248 f. 35 ¼ xr ausgefallen sey.“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 22, 3. Session ex 1777, zu Nr. 51, Protokoll der Hofbauamtskommission fol. 33v, Ausfertigung. Zur Datierung: Die diesbezügliche Note des Hofbauamtsprotokollisten Johann von Hofmann ist datiert 1777 März 28, Wien (ebd., fol. 201 und 207). Die Rechnung Haunolds selbst liegt nicht ein.

Druck: Bislang unpubliziert.

Anmerkung: Mehr als zwei Jahre später wurde aus Anlass einer neuerlichen Abrechnung für Bilderrahmen festgestellt, dass die seinerzeitige Kürzung des Rechnungsbetrages zu Unrecht erfolgt sei. Es habe jedoch auf der Abrechnung der Vermerk „accor-diret“ gefehlt, daher sei nicht ersichtlich gewesen, dass dieser ein geschlossener Ak-

kord zugrundelag (zu diesem siehe Dok. 44). Außerdem sei es die erste Abrechnung dieser Art gewesen (ausführliche Stellungnahme von Hofmann im Juli 1779; HBA, Karton 40, 7. Session, zu Nr. 53 ex 1779, fol. 227r–228v). Haunold erhielt den Betrag von 248 f. 25 ½ xr nachträglich ausbezahlt.

42 ohne Datum [1777 März 31, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im März 1777.

„Kay. könig. Belvedere. Dasselbst ist mit Einrichtung der Bilder Gallerie, Abänderung der Blind- und Zier Ramen continuiret worden. [...]“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 23, 4. Session ex 1777, Hofbaubericht fol. 405v, von Canevale unterschriebene, undatierte Ausfertigung. Zur Datierung: Der dem Bericht Canevales anschließende Bericht von Hohenberg ist mit Schönbrunn, 31. März 1777 datiert (ebd., fol. 406v).

Druck: Bislang unpubliziert.

43 1777 April, ohne Tag
Eröffnung der Gemäldegalerie im Belvedere.

Galeriedirektor Rosa bittet beim Oberstkämmereramt „um allergnädigste Bestimmung, wann die k. k. Bilder Gallerie denen Fremden vorgewiesen werden dürfte“. Er erhält als Antwort: „Ist auf allerhöchsten Befehl durch öffentliche Zeitungen bekannt gemacht worden, daß selbe Montag, Mittwoch und Freytag zu sehen seye.“

ÖStA/HHStA, OKäA, Index Bd. 133, unfol., unter „R“, ohne Angabe einer Geschäftszahl. Das betreffende Aktenstück ist nicht mehr erhalten.

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Eine diesbezügliche Zeitungsanzeige konnte noch nicht aufgefunden werden. Die bereits 1777 erfolgte dreitägige Öffnung der Galerie pro Woche wird aber durch die Supplikation des Zimmerputzers im Belvedere, Stephan Zauner, bestätigt (Dok. 49). Mit der Öffnung fürs Publikum wird wohl auch die im April 1777 erfolgte Anlage eines neuen Weges in die Galerie zusammenhängen (siehe Dok. 45).

Anmerkung: Die Öffnung der Galerie knapp ein Jahr nach Anordnung zu deren Über-stellung ins Belvedere setzt wohl voraus, dass die Einrichtung damals größtenteils präsentabel war. Rosas Leistung beschränkte sich in der Zeit vor Mechels Einschreiten also keineswegs auf bloße Transportarbeiten (Lhotsky 1941–1945, S. 447) oder gar „vielleicht etwas gemütlich und ziellos“ verrichtete Arbeiten (Wüthrich 1956, S. 150). Die bis dahin unter enormem Zeitdruck erfolgte Einrichtung der Gemäldegalerie war aber im April 1777 noch nicht abgeschlossen. Wie anhand der monatlichen Hofbauberichte zu ersehen ist (Dok. 50, 52 und 53), fanden trotz Publikumsbetriebs weiterhin Arbeiten bei der Hängung der Bilder und deren Rahmungen statt. Im April 1778 (Dok. 54) wurde die Anordnung einer ganzen Wand geändert. Der Grund, warum Kaiser Joseph II. mehrfach auf möglichst rasche Beendigung der neuen Aufstellung im Belvedere drängte (siehe Dok. 26, 32, 33 und 34), konnte anhand der gesichteten Archivalien nicht festgestellt werden.

44 1777 April 29, Wien
Bezeugung Karners zur Preisfestsetzung für die neuen Bilderrahmen.

Hofbauamtsinspektor Karner bezeugt nachträglich: „Daß im Jahr 1774 und 1775 die jenigen Rahmen, welche damals in die k. k. Bilder Gallerie sind gemacht worden, in folgenden Preysen vom Herrn Hofrath Pabst v. Bolza p. t. sind accordiret worden, als dem Hof Tischlermeister Haunold den laufenden Schuh anstatt 28 xr zu 24 xr, dem Bildhauer Wenzl Egger anstatt 1 f. zu 48 xr, eine alte Ram anstatt 51 xr zu 42 xr, den Kammer Vergolder Mathias Lander vor Vergoldung derselben anstatt 2 f. 15 xr mit 1 f. 45 xr ebenfalls der laufende Schuh ist behandelt und accordiret worden. Thue [ich] der Wahrheit gemäß am- mit attestiren. Wienn den 29^{ten} April 1777 / Karner“

[Begläubigung von anderer Hand:] „Daß gegenwärtige Abschrift dem bey denen dies-seitigen Actis verwahrlich aufbehaltenen Originali von Wortt zu Wortt gleichlautend seye, Solches wird hiemit bekräftiget. Wienn den 3^{ten} Martii 1781. / Per kai. könig. Oberst Hof Meister Amts Kanzley“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 47, 4. Session, ohne Nr. (gehört zu Konvolut Nr. 12 ex April 1781), unfol., kollationierte Abschrift mit Amtssiegel des Obersthofmeisteramtes.

Druck: Bislang unpubliziert.

Anmerkung: Dieses Attestat des Hofbauinspektors Karner wurde sicherlich im Zusammenhang mit der Überprüfung der von Kammervergolder Landerer und Hofbildhauer Egger vorgelegten erstmaligen Abrechnung für die neuen Bilderrahmen der Bildergalerie im Belvedere (Dok. 46) eingeholt. Der mit dem Hofkammerrepräsentanten Bolza am 3. Jul 1774 (Dok. 16) getroffene Preisakkord galt für die Rahmen, die in den Jahren 1774 und 1775 zur damals noch in der Stallburg befindlichen Galerie geliefert wurden. Er hat auch weiterhin Gültigkeit für die nunmehr unter Rosa ins Belvedere gelieferten Rahmen. Schließlich war er auch noch für jene Rahmen maßgeblich, die für die Einrichtung der Bildergalerie unter Christian von Mechel ins Belvedere geliefert wurden. Anlässlich einer damals erneut erforderlichen Rechnungsüberprüfung (Dok. 106) wurde auch diese beglaubigte Abschrift von Karners Attestat angefertigt. Die neuen Rahmungen waren, abgesehen von der Leistenbreite, einheitlich (Dok. 99; ihr Aussehen ist durch eine Zeichnung überliefert, siehe Abb. 2). Das bedeutet, dass der Rahmentyp bereits von Rosa für die Modernisierung der Stallburg-Galerie und nicht erst von Mechel entwickelt wurde. Auf Mechel gehen lediglich die Schildchen zurück (siehe Dok. 64), die auf der oberen Rahmenleiste montiert wurden und auf die die Nummer des Bildes und der Name des Malers aufgemalt wurden (Mechel 1783, S. XX).

45 1777 Mai 5, Wien
Arbeiten in der Galerie im April 1777 und Anlage eines neuen Wegs zur Galerie.

„Belvedere ... im oberen Schloß [...] Bey Rangir- und Einrichtung der Bilder in der kai. Bilder-Galerie, Abänderung verschiedener Blind- und Zierd-Rahmen, wird [im Mai] continuirt. Auch Abgrabung der Schütt zu Pflasterung eines neuen Wegs in die Bilder-Galerie, und gänzliche Herstellung desselben gearbeitet worden, ist vollkommen fertig. [...]“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 24, 5. Session ex 1777, monatlicher Hofbaubericht fol. 49r, von Canevale (fol. 51v) unterschriebene und datierte Ausfertigung.
 Druck: Bislang unpubliziert.
 Hinweis: Die Anlage eines neuen gepflasterten Weges steht wohl im Zusammenhang mit der damals erfolgten Öffnung der Galerie fürs Publikum (siehe Dok. 43).

46 ohne Datum [1777 Mai 7, Wien]
Abrechnung von Landerer und Egger zu den Bilderrahmen fürs Belvedere.

„Hofbau-Amts-Protocollist Hofmann überreicht die ihm zur Liquidirung und Adjustirung zugestellten 2 Conti des Kammer Vergolders Lander und des Hofbildhauers Egger über ihre, an den Rahmen in die Hofbilder-Galerie gemachte Arbeiten und der Vorstellung, daß der hiefür von denselben angesetzte Preis nach beygebrachtem Attestat des Hof-Bau Inspectoris Karner annoch von dem Hofrath Bapt. v. Bolza mit ihnen wäre accordiret worden, und da er nach genohmenen Augenschein und genauester Erwägung dieser Arbeiten sotanen Preis ganz billig gefunden, und deme einstimmig seye, so erübrigt ihm nichts anderes, als diese 2 Conti nur quoad Calculum zu adjustiren, welche sich auch durchgehends richtig befunden hätte.“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 24, 5. Session ex 1777, zu Nr. 2, Protokoll der Hofbauamtskommission fol. 2v, Ausfertigung. Zur Datierung: Im HBA Protokoll/Index Bd. 7, fol. 48 ist zu Nr. 2 der 7. Mai 1777 vermerkt.
 Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Laut Insinuat des Oberstkämmereramtes an das Obersthofmeisteramt vom 16. April 1777 verrechnete Landerer 4.977 f. 52 xr 2 d und Hofbildhauer Egger 2.226 f. 28 xr (ÖStA/HHStA, OKäA, Sonderreihe, Karton 38a, Mappe I, Nr. 20 ex 1777, unfol., Konzept). Anmerkung: Die beiden Rechnungen von Landerer und Egger (Nr. 2 der 5. Session von 1777) waren der Anlass für folgende eigenhändig unterschriebene Resolution der Kaiserin: „Alle in die Bilder-Galerie, Cabineten und sonst nach Hof zu verschaffende derley Nothwenigkeiten sind künftig bey dem Bauamt zu behandeln, und von demselben die gelieferte Arbeiten nach vorläufiger Beaugenscheinung vor der Zahlungs-Anweisung tariff mässig zu adjustiren“ (ÖStA/HHStA, HBA, Karton 25, 6. Session, Nr. 66 ex 1777, fol. 303r). Die Kaiserin wollte damit wohl das Procedere der Rechnungsüberprüfung abkürzen. So war etwa diese Abrechnung Landerers und Eggers zunächst ans Oberstkämmereramt gelangt, von dort zum Obersthofmeisteramt weitergeleitet, und von diesem ans Hofbauamt geschickt worden. Der Oberstkämmerer, dem die Galerie, die drei Kabinette und die Schatzkammer unterstanden, verlor allerdings durch diese Bestimmung die Kontrolle über derartige Ausgaben, was einer der Gründe gewesen sein könnte, dass im Juni 1781 die in der Galerie angefallenen Kosten so „unbegrifflich“

hoch waren. Jedenfalls forderte Kaiser Joseph II. damals, dass zukünftige „Anschaffungen“ die Unterschriften des Oberstkämmerers und des Generalhofbaudirektors aufzuweisen haben (siehe Dok. 115).

47 ohne Datum [1777 Juni, zwischen 1 und 4, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im Mai 1777.

„Kay. könig. Belvedere [...] Bey Zurichtung der Bilder-Galerie und Pflasterung des neuen Wegs wird gearbeitet.“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 25, 6. Session, Nr. 44 ex 1777, monatlicher Hofbaubericht fol. 182r, undatierte Ausfertigung, die der Kaiserin mit Vortrag des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg vom 4. Juni 1777 (ebd., fol. 192) übermittelt wurde.
 Druck: Bislang unpubliziert.
 Hinweis: Der exakte Berichtszeitraum zu den vorgenommenen Arbeiten umfasst den 28. April bis 28. Mai 1777.

48 1777 Juni 21, Wien
Fertigstellung zweier Herrschaftszimmer im Unteren Belvedere, um dort die Bilder hängen zu können.

Vortrag des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg an die Kaiserin: „Euer Majestät geruheten [...] allergnädigst anzubefehlen, daß in den allerhöchsten Herrschafts Zimmern im unteren Schloß des Belvedere die 2 braune Zimmer sowohl von Tischler als Vergolder auch andere Reparationen bis 9^{ten} Julii in vollkommen guten Stand gesezet werden sollen, damit bis auf die anberaumte Zeit alle dahin bestimmte Bilder können aufgemacht werden. Um diesen allergnädigsten Befehl fördersamst in Vollzug zu setzen, erbitte [ich] allerunterthänigst hierüber die schriftlich allerhöchste Entschließung ..., ob in gedachten zweyen Zimmern die Tischler und Vergolder Arbeiten ganz neu gemacht oder nur das schadhafte ausgebessert, und repariret werden solle.“
 Eigenhändige Resolution der Kaiserin: „nur das Schadhafte verbessert m. p.“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 25, 6. Session, Nr. 55 ex 1777, fol. 227–228, Ausfertigung.
 Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: In dem dazu vorhandenen umfangreichen Konvolut (ebd. fol. 222–230) liegt auch die Weisung an Hofarchitekt Canevale: „... übrigens weilln diese Arbeit sehr pressiret, vorläufig keine Überschlüge eingereicht werden können, und also nach geendigter Arbeit nur zur Wissenschaft anzuzeigen seyn wird, wie viell selbe gekostet hat.“ (ebd., fol. 222v, datiert 1777 Juli 22). Laut Hofbaubericht für Juli 1777 wurden im „untern Schloß die 2 braune herrschaftliche Zimmer ... mit all Erforderlichen gut hergestellt“ (HBA, Karton 26, 8. Session ex 1777, fol. 90v).

Anmerkung: Ob und inwieweit das Untere Belvedere (Abb. 3) damals dem allgemeinen Publikum zugänglich war, konnte den eingesehenen Dokumenten nicht entnommen werden. Zu belegen ist jedoch, dass Erzherzogin Marie Christine, die Gemahlin von Albert Herzog von Sachsen-Teschen, hier ihr Audienzzimmer hatte (HBA, Protokoll/Index Bd. 7, 10. Session, Nr. 8 ex 1777, fol. 103, indiziert unter „Belvedere“). Elf Räume des Unteren Belvederes beschreibt Rotenstein nach seiner Besichtigung von 1782 (siehe Dok. 141). Für die Zeit ab 1788 siehe zu den Herrschaftszimmern des Unteren Belvederes Aurenhammer (1969, S. 63–65) mit dem Hinweis, dass diese erst 1804 „zur Gänze der kaiserlichen Galerie überlassen“ wurden.

49 ohne Datum [vor 1777 September 1, Wien]
Vermehrte Putzarbeit im Belvedere seit Öffnung der Galerie.

Der 58-jährige Stephan Zauner, Zimmerputzer im Belvedere, gibt in seinem Bittgesuch an Kaiserin Maria Theresia an, seit 26 Jahren in kaiserlichem Dienst zu stehen, davon 15 Jahre als Zimmerputzer im Oberen und Unteren Belvedere, wo er 41 Zimmer zu betreuen habe. „Da aber wegen den die Woche hindurch 3 mal allermildest gestatteten Einlaß die Arbeit um ein grosses sich vermehret“ habe, könne er diesen Dienst nur mehr mit Hilfe seines Sohnes leisten, weil seine Kräfte „in den 2^{ten} Stock ... nicht hinreichend“ seien.

ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie B, Karton 6, Nr. 25 ex 1777, unfol., undatierte Ausfertigung.
 Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Oberstkämmerer Rosenberg berichtet der Kaiserin in seinem diesbezüglichen Vortrag vom 1. September 1777, Zauner habe bei persönlicher Befragung angegeben, dass er den Dienst bewältigen könne, „wenn die oberen Galerie-Zimmer nicht auch zu puzen“ wären.

Anmerkung: Dieses Dokument bestätigt die offenbar seit April 1777 bestehende wöchentlich dreitägige Öffnung der Galerie (Dok. 43).

50 1777 September 3, Wien
Arbeiten in der Bildergalerie im August 1777.

„[...] In der Bilder Gallerie, mit Abstaubung der Bilder, Aufleimung verschiedener aichenen Leisten auf die auf Holz gemahlene Bilder, und Zurichtung zerschiedener Zier- und Blind Ramme, wird ferners [im September] *continuiert*. [...]“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 27, 9. Session, Nr. 38 ex 1777, monatlicher Hofbaubericht fol. 456v, Ausfertigung mit Ausstellungsdatum (fol. 461r).

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Der exakte Berichtszeitraum zu den vorgenommenen Arbeiten umfasst den 1. August bis 1. September 1777.

Hinweis: Aus einer späteren Quelle geht hervor, dass es in der Galerie „einen zur Abstaubung deren Bildern gemachten Machin-Wagen“ gab, der leider nicht beschrieben wird (ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie B, Karton 8, Nr. 25 ex 1783, Ausfertigung, Note des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg an Oberstkämmerer Rosenberg, 1783 April 7, Wien).

51 1777 Oktober 6, Wien
Gesamtkosten für die Überstellung und Einrichtung der Bildergalerie unter Rosa.

Generalhofbaudirektor Kaunitz-Rietberg an die Kaiserin: „*Nachdem die Bilder Gallerie in dem Belvedere anjetzo gänzlich hergestellt ist, so hat der Rechnungs Confizient den Ausweis der ganzen Beköstigung mittels des Anschlusses eingereicht, woraus Euer Majestät allergnädigst ersehen werden, daß diesfällige Auslagen sich auf 18719 f. 37 ½ xr belaufen, und erübriget dahero nichts anderes, als sich hierüber die allerhöchste Begenehmigung in tiefester Unterthänigkeit zu erbitten.*“
Eigenhändige Resolution der Kaiserin: „*placet m. p.*“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 28, 10. Session, Nr. 26 ex 1777, fol. 96–97, Ausfertigung. Der Kostenausweis des Rechnungskonfizienten Joseph Gindl liegt nicht ein.

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Hofkammerrepräsentant Karl Joseph Fritz von Rustenfeld ersuchte anschließend die Hofkammer, „*die allergnädigst bewilligten 18719 f. 37 ¼ xr ehemöglichst*“ an die Hofbauamtskasse anzuweisen, „*um diesfällige Zahlungen leisten zu können.*“ (ebd., fol. 92r, Konzept, 1777 Oktober 10, Wien).

Anmerkung: Da der Kostenausweis nicht einliegt, ist nicht ersichtlich, ob in dieser Summe auch die Kosten für die von Haunold, Egger und Landerer gelieferten Bilder-rahmen inkludiert sind. Diese betragen bei der von Rosa geleiteten Aufstellung, soweit belegbar, insgesamt 8.715 Gulden (Kreuzer-Beträge blieben dabei unberücksichtigt), und zwar laut den Abrechnungen von Haunold im März 1777: 1.512 f. (Dok. 41), von Egger im Mai 1777: 2.226 f. und von Landerer ebenfalls im Mai 1777: 4.977 f. (Dok. 46). Zu den unter Mechel angefallenen Rahmenkosten siehe Anm. zu Dok. 129.

52 ohne Datum [1777 Dezember, zwischen 1 und 5, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im November 1777.

„[...] In der Bilder-Gallerie und im Bilder Depositorio die Bilder rangiert, abgestaubet, gewaschen, verschiedene gefürnisset, auch die Zimmer immerhin gesauberet worden. [...] Die Bedienung der Bilder-Gallerie [...]“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 30, 12. Session, Nr. 38 ex 1777, monatlicher Hofbaubericht fol. 229r–v, undatierte Ausfertigung, die der Kaiserin mit Note des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg vom 5. Dezember 1777 „*allerunterthänigst übergeben*“ wurde (ebd., fol. 241).

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Der exakte Berichtszeitraum zu den vorgenommenen Arbeiten umfasst den letzten Oktober bis letzten November 1777.

53 ohne Datum [1778 Jänner, zwischen 1 und 12, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im Dezember 1777.

„*Kaiser. könig. Bellvedere [...] In der Bilder Gallerie mit Rangirung der Bilder, verschiedener Blind- und Zierd Rahmen Ausbesserung, wird [im Jänner 1778] *continuiert*, sind aber dermallen keine Arbeitsleut daselbst.*

Daselbst einige Fußböden ausgespannt, und bey den Fenstern, wo das Regenwasser durchgegangen, Wetterschenkl gemacht, sind fertig und die Tischler abgedankt. [...]“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 31, 1. Session, Nr. 44 ex 1778, monatlicher Hofbaubericht fol. 274v–275r, von Canevale unterschriebene Ausfertigung, die der Kaiserin mit Vortrag des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg vom 12. Jänner 1778 übermittelt wurde (ebd., fol. 303).

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Der exakte Berichtszeitraum zu den vorgenommenen Arbeiten umfasst den letzten November bis letzten Dezember 1777. Die Hofbauberichte für Jänner, Februar und März 1778 waren unauffindbar.

54 ohne Datum [1778 Mai, zwischen 1 und 9, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im April 1778.

„*K. k. Belvedere. In der Bilder Gallerie mit Wegschaffung zweyer Verschläg mit Bildern, welche in die Burg übertragen werden, mit Abänderung der Rangirung der Bilder von einer ganzen Wand, dann mit Abstauben der ganzen Bilder Gallerie, des Saals und Salaterrene, ist alles fertiggemacht. [...]*“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 33, 5. Session, Nr. 22 ex 1778, monatlicher Hofbaubericht fol. 333r, undatierte Ausfertigung, die der Kaiserin mit Vortrag des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg vom 9. Mai 1778 (ebd., fol. 330) übermittelt wurde.

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Der exakte Berichtszeitraum für die vorgenommenen Arbeiten umfasst den letzten März bis letzten April 1778.

55 ohne Datum [1778 Juni, zwischen 1 und 12, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im Mai 1778.

„*K. k. Belvedere [...] Die Rangirung verschiedener Bilder in der Gallerie, hängt von Herrn v. Rosa ab. [...]*“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 33, 6. Session, Nr. 34 ex 1778, monatlicher Hofbaubericht fol. 455v, Ausfertigung, die der Kaiserin mit Vortrag des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg vom 12. Juni 1778 übermittelt wurde (ebd., fol. 485).

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Der exakte Berichtszeitraum zu den vorgenommenen Arbeiten umfasst den letzten April bis letzten Mai 1778.

Anmerkung: Die beiden Hofbauberichte zum April und Mai 1778 zeigen, dass Rosa offenbar größere Änderungen an der Hängung der Galeriebilder vorgenommen hat. Im Hofbaubericht für Juni 1778 werden keine Arbeiten in der Bildergalerie angeführt.

56 ohne Datum [1778 August, zwischen 1 und 8, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im Juli 1778 für den Kupferstecher.

„*Kaiser. könig. Bellvedere [...] In der Bilder Gallerie mit Abmessung der Bilder für den Kupferstecher, wird [im August] *continuiert*. [...]*“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 34, 8. Session, Nr. 67 ex 1778 (liegt ein in Nr. 5 vom 31. August 1778), monatlicher Hofbaubericht fol. 359r, Ausfertigung, die der Kaiserin mit Vortrag des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg vom 8. August 1778 übermittelt wurde (ebd., fol. 382).

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Der exakte Berichtszeitraum zu den vorgenommenen Arbeiten umfasst den letzten Juni bis letzten Juli 1778. Im Hofbaubericht zum Juni 1778 sind keine Arbeiten in der Bildergalerie angeführt (HBA, Karton 34, 7. Session, Nr. 36 ex 1778, fol. 159v–160r). Der Hofbaubericht für August 1778 war unauffindbar.

Anmerkung: Der namentlich nicht genannte Kupferstecher, für den im Juli und offen-

bar auch noch im August, schließlich sicher wieder im Oktober und November 1778 (Dok. 58 und 59) die Bilder der Galerie abgemessen wurden, ist sicherlich mit Christian von Mechel zu identifizieren, der Anfang Februar 1779 (Dok. 60) erstmals auch namentlich in den Hofamtsakten aufscheint.

57 1778 August 17, [Wien]
Anfertigung von Ofenschirmen zum Schutz der Bilder und Rahmen.

„Hofbau-Uebergeher Jakob Renn zeigt unterm 17 & praesento 22^{ten} dieses Monats gehorsamst an, daß für die k. k. Hofbilder Galerie im Belvedere nachfolgende Arbeiten vorzunehmen seyen: als

1^{mo} wäre im 2^{ten} Stock in einem großen Arbeits-Zimer ein mittlerer Stuck Ofen abzubrechen, ein neues großes forderes rundes Stuck darzu zu machen, dieser Ofen wieder aufzusetzen, und 3 Ofen auszubessern;

2^{do} zu denen 4 Ofen 5 neue Schirmer von Blech, um andurch die Bilder und Rahmen von der Hitze zu decken, neu zu machen;

3^{tio} Im 1^{ten} Stock 4 große Stuck-Ofen auszubessern;

4^{to} zu denen 4 Ofen allda 7 neue Schirm von weissen Blech zu machen

5^{to} 8 große Ofen durch den Rauchfangkehrer säubern zu lassen

6^{to} Im weissen Cabinet allda ein messingenes Schloß abzubrechen, und nach Nothdurft zu zurichten; endlich

7^{mo} die in der Gallerie alda von Wind zerbrochene Fenster Taffeln in Kütt neu einzumachen. Worüber aber vom Hofarchitekten Ganneval nachstehende Erledigung ertheilet wurde: Diese sieben Punkten seynd von dem Hofbilder Gallerie Director v. Rosa anbegehret worden für die Erhaltung der Bilder, die Hofbau Direction wird anordnen, was sie für nöthig befindet.“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 34, 8. Session, Nr. 48 ex 1778 (zuvor Nr. 57), fol. 510, undatiertes Konzept, mit Beschluss der Hofbauamtskommission vom 25. August 1778 „Über diese Arbeit ist die Passirung decretando zu ertheilen.“

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Zu den anstelle der ursprünglichen Kamine eingebauten Öfen siehe Aurenhammer (1969, S. 57) und Hoppe-Harnoncourt (2001, S. 145).

Anmerkung: Dass die Beheizung mit Öfen anstelle von Kaminen das „kleinere Übel“ war, zeigt der Antrag des Oberstkämmerers Fürst Auersperg vom 12. Dezember 1772, wonach „statt des in dem k. k. Naturalien Cabinet befindlichen Kamins, ohnverzüglich ein Ofen möchte gesezt werden, da dieser Kamin wegen des häufig verursachenden Rauches und zu besorgenden Feuers-Gefahr schädlich und unerträglich wäre“ (HBA, Karton 3, Mappe 1772, 3. Session, Nr. 52 ex 1772, Protokoll der Hofbauamtskommission fol. 52, Ausfertigung).

58 ohne Datum [1778 November, zwischen 1 und 12, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im Oktober 1778, darunter Vermessen der Bilder.

„Kaiser. könig. Bellvedere. In der Bilder Gallerie die Cabineten ausgestaubt, die Fußboden, Gäng, Fenster, Stiegen und Plätze gewaschen, und geweißet, auch sonst mittelst Maaß- und Abnehmung verschiedener Bilder auch deren Transportirung im 2^{ten} Stock, item bey Verfertigung deren Lehren zu den blechenen Ofenschirmen die nöthige Arbeit verrichtet worden. Mit Auf- und Abnehmung der Bilder wird [im November] noch continuirt. [...]“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 37, 1. Session, Nr. 32 ex 1779, monatlicher Hofbaubericht fol. 207v, Ausfertigung, die der Kaiserin mit Vortrag des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg am 12. November 1778 „allerunterthänigst überreicht“ wurde (ebd., fol. 240v).

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Der exakte Berichtszeitraum zu den vorgenommenen Arbeiten umfasst den letzten September bis letzten Oktober 1778.

59 ohne Datum [1778 Dezember, zwischen 1 und 9, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im November 1778, geplante Kupferstiche.

„[...] Sind in der Bilder Gallerie verschiedene Bilder abgestaubt und anders rangiret, auch von einigen, welche in Kupfer gestochen werden sollen, die Maas genohmen, wird [im Dezember] continuiret. [...]“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 37, 1. Session, Nr. 24 ex 1779, monatlicher Hofbaubericht fol. 101v, Ausfertigung, die der Kaiserin mit Vortrag des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg vom 9. Dezember 1778 übermittelt wurde (ebd., fol. 131).

Druck: Bislang unpubliziert.
Hinweis: Der exakte Berichtszeitraum zu den vorgenommenen Arbeiten umfasst den letzten Oktober bis letzten November 1778. In den folgenden Hofbauberichten für die Monate Dezember 1778 sowie Jänner, Februar, April und Mai 1779 werden keine Arbeiten in der Bildergalerie erwähnt. Der Bericht für März 1779 war unauffindbar.

Exkurs zur Berufung Mechels: Die laut Hofbaubericht zum November 1778 beabsichtigte Anfertigung von Kupferstichen einiger Galeriebilder sowie die seit Juli 1778 für den Kupferstecher [Christian von Mechel] vorgenommenen Vermessungen der Galeriebilder sind die frühesten authentischen Daten zum Beginn der Tätigkeit Mechels im Zusammenhang mit der kaiserlichen Bildergalerie. Bisher waren dazu nur retrospektive Darstellungen bekannt, die teils erst mehrere Jahre später entstanden.

Galeriedirektor Rosa schreibt in seinem Bericht von 1787 (Dok. 156), dass Staatskanzler Kaunitz 1778 während der Abwesenheit Josephs II. [zwischen 11. April und Juni] der Kaiserin einen Vortrag „auf weitere Verbesserung“ der Galerie erstattet und dazu den Kupferstecher Mechel gewählt habe, wozu die „Monarchin die Erlaubnus“ erteilt habe. Dieser Vortrag war bislang unauffindbar. Möglicherweise wurde er auch nur mündlich erstattet, jedenfalls ist sein Inhalt nicht bekannt. Von Karl Wilhelm Hilchenbach, der mit Mechel befreundet war, liegen drei gedruckte Berichte vor. Laut Bericht vom Jänner 1781 (Dok. 97) habe Joseph II. Mechel im Jahr 1778 berufen, um „einen Plan zu ihrer [der Galerie] weiteren Vervollkommnung entwerfen zu lassen“. Nach Hilchenbachs Bericht vom April 1781 (Dok. 110) sei Mechel „die erste Zeit ... hauptsächlich mit Beschreibung der damals vorhandenen Bilder“ der Galerie befasst gewesen. Im dritten Bericht vom November 1781 (Dok. 128) heißt es: „Das erste, was Hrn. von Mechel vom Allerhöchsten Hofe aufgetragen worden, war eine Beschreibung“ der Gemälde der Galerie; damit sei er „im Sommer und Herbste des folgenden Jahres beschäftigt“ gewesen. „Während dieser Arbeit entstand ein Plan zu weiteren Vermehrungen und mancherley Abänderungen in ihrer damaligen Einrichtung“.

Wüthrich zitiert sinngemäß aus einem Brief Mechels an Ring vom 16. Jänner 1779, wonach Mechel dem Kaiser nach dessen Rückkehr vom „böhmischen Kartoffelkrieg im November 1778“ einen Entwurf vorlegen konnte, von dem der Kaiser überrascht gewesen sei (Wüthrich 1956, S. 150). Darauf habe der Kaiser bestimmt, „dass die weitere Ausarbeitung des Katalogs zusammen mit seinem Bruder, dem Großherzog von Toskana, gefördert werde. Man sprach sogar auch über eine Verschönerung des Belvedere und eine neue, von Rosa unabhängige Hängung der Bilder.“ (Wüthrich 1956, S. 150; dazu auch Meijers 1995, S. 73 mit dem betreffenden Zitat aus Mechels Brief an einen Unbekannten vom 6. Juli 1779). Möglicherweise legte Mechel jene „Proben“ seines zweiteilig konzipierten Kataloges vor, von denen Hilchenbach (im Jänner 1781) sagt, sie hätten „bey Hofe und an anderen Orten den entschiedenden Beyfall gefunden“. Dieser zweiteilige Katalog sollte aus einem „allgemeines Verzeichnis aller vorhandenen Bilder“ und aus einem Band, wo nur ausgewählte Werke „historisch und kritisch“ beschrieben werden sollten, bestehen, wie Hilchenbach ausführt (Dok. 97). Davon erschien jedoch Anfang 1783 nur das (abgesehen von den Vignetten) unbedruckte Verzeichnis, der illustrierte Katalog jedoch nicht (Wüthrich 1956 S. 167). Mechel selbst schreibt in seinem Verzeichnis von 1783 (S. XI) übrigens lediglich, daß ihn „der gnädigste Wink des Monarchen im Jahre 1778 nach Wien führte“, wo ihm die Einrichtung der Galerie nach „dem von ihm verfertigten Plan gemäß aufgetragen“ wurde.

Mit den Angaben der Hofbauberichte scheinen insbesondere die beiden erwähnten Briefe Mechels (vom 16. Jänner 1779 und vom 6. Juli 1779) sowie die ausführliche dritte Darstellung Hilchenbachs vom November 1781 (Dok. 128) übereinzustimmen. Mechel dürfte demnach im Sommer und Herbst 1778 die Beschreibungen der Bilder erstellt haben, wobei ihm ab Juli 1778 von Leuten des Hofbauamtes die dazu erforderlichen Bildmaße geliefert wurden. Das Ergebnis dieser Arbeit („Proben“ des zweiteiligen Katalogs) legte er dem im November 1778 vom Krieg zurückgekehrten Kaiser vor, anscheinend zu dessen Zufriedenheit (siehe Dok. 97). Jedenfalls ist erstmals im Hofbaubericht zum November 1778 die Rede davon, dass von einigen Gemälden Kupferstiche angefertigt werden sollen, was ein Hinweis auf die erfolgte Zustimmung zur Katalogerstellung sein könnte. Der Plan zur Abänderung der Galerieeinrichtung hingegen wurde laut Hilchenbach erst im Jänner 1779 „genehmiget und auszuführen befohlen“ (Dok. 128, siehe auch Dok. 60).

Die Frage, ob Mechel zuerst mit dem Katalog oder mit der Neuordnung der Galerie betraut wurde, ist vor allem in Bezug auf Rosa relevant. Wäre zuerst die Neuordnung beauftragt worden, würde das auf eine erwünschte Verbesserung der von Rosa geschaffenen Aufstellung hinweisen. Davon geht etwa Stix (1922, S. 20) aus, der zu Rosas Einrichtung meint: „Im ganzen muß sie nicht entsprochen haben, denn unmittelbar darauf wurde eine auswärtige Kraft berufen, um die Galerie von Grund aus

neu zu ordnen.“ Die Beauftragung Mechels mit dem Gemäldekatalog wiederum wäre nichts Ungewöhnliches gewesen. So wurden damals auch die Kataloge des modernen k. k. Münzkabinetts und des k. k. Naturalienkabinetts an sammlungsfremde Spezialisten übertragen. Im Gegensatz zur Inventarerstellung gehörte das Abfassen von Katalogen damals nicht zu den unmittelbaren Aufgaben der Sammlungsdirektoren. Mit dem Katalog („Beschreibung“) des Naturalienkabinetts wurde 1776 der Mineraloge Ignaz von Born beauftragt (Zimmermann 1903, Nr. 19417). Im Laufe seiner Arbeit kam er jedoch zum Ergebnis, dass in der Sammlung Mängel bestehen, die dem Ansehen dieser Sammlung schaden und daher – speziell in Hinblick auf den abzufassenden Katalog – behoben werden sollten („[...] daß es diesem kai. Kabinette nicht zur Ehre gereichen würde, wenn ich mit der Beschreibung dieser Mineralien der kai. Sammlung, bey welcher man gar nicht daran gedacht zu haben scheint, auf die einheimischen mineralischen Seltenheiten [...] die Hauptabsicht zu richten, auftreten sollte [...]“; ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie B, Karton 6, fol. 47–51, 1780 Jänner 31). Hier könnte also ein zeitgleicher Parallelfall zur Gemäldegalerie vorliegen, demzufolge die Katalogerstellung zur Vornahme von Änderungen in der Sammlung führte. Ein Unterschied bestünde aber insofern, als Born seine Tätigkeit im Rahmen einer vertraglichen Vereinbarung mit Entlohnung ausübte, Mechel jedoch nicht. Während Born in die hofämtliche Verwaltungsstruktur integriert und ihr damit unterworfen wurde, stand Mechel mit seiner „ehrenhalber“ ausgeführten Arbeit außerhalb dieser Sphäre. Es bleibt eine Spekulation, ob Staatskanzler Kaunitz, auf den ja die Berufung Mechels letztlich zurückgeht, damit eine Doppelstrategie verfolgte, mit Hilfe derer er zum einen über Mechel direkten Einfluss auf die Gemäldegalerie nehmen, zum anderen Mechel der Weisungsgewalt des Oberstkämmerers und Galeriedirektors entziehen konnte.

MECHELS ERSTE NEUORDNUNG UNTER DER LEITUNG VON STAATSKANZLER KAUNITZ (1779/80)

60 1779 Februar 12, [Wien]
**Erstes Agieren Mechels in der Galerie:
 Die Anordnung der Bilder soll geändert werden.**

In einer Sitzung des Hofbauamtes zeigt „Jakob Renn Hofbauübergeher ... sub dato 8^{ten} dieses Monats gehorsamst an, daß die auf denen Bilder-Gallerie Böden im k. k. Belvedere befindlichen Bilder durch den Kupferstecher Mechel von den Walzen herabgenommen, rangiert und genau durchsuchet, wie auch in der Bilder Gallerie verschiedene Bilder in die Wende* in verschiedenen Zimmern anderst rangiert werden sollen, hierzu aber wäre 1 Maurer und 1 Tagelöhner, deren zuweilen auch 2 und 3 erforderlich seyn werden, worüber hingegen der Hof Architekt Ganneval folgende Erledigung erteilte: Ich erwarte die Verordnung von der Bau Direction, ob dieses von dem Hofbau Amte, oder von dem Fundo, so zur Unterhaltung der Gallerie unter der Direction des Obersten Kämmerers Grafens v. Rosenberg bestimmt ist, bestritten werden solle.“

Seitens der Hofbaudirektion wurde [am 12. Februar] dazu geäußert, dass das Hofbauamt seinerzeit aufgrund kaiserlicher Resolution die Kosten anlässlich der Überstellung der Bildergalerie von der Stallburg ins Belvedere übernommen habe, die anschließend refundiert wurden. Da aber nun diesfalls keine entsprechende Resolution vorliege, könne das Hofbauamt in der Galerie „blos zum Rangieren und Abstauben“ herangezogen werden. Das Hofbauamt könne sich bei einem gleichbleibenden Baufundus von jährlich 200.000 Gulden nicht auf weitere Kosten wie die nun bevorstehenden einlassen. Es läge nun beim Oberstkämmerer Rosenberg, das weiter Erforderliche zu verfügen.

* Gemeint: an den Wänden.

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 37, 2. Session, Nr. 14 ex 1779, Protokoll der Hofbauamtskommission, fol. 225v–226v, Ausfertigung. Das Votum der Hofbaudirektion datiert 1779 Februar 12 (ebd., fol. 336r).

Druck: Bisher unpubliziert.

Hinweis: Ähnlich lautend, aber gekürzt die Note von Generalhofbaudirektor Kaunitz-Rietberg an Oberstkämmerer Rosenberg (ebd., fol. 334–335, Konzept, 1779 Februar 12, Wien). In dieser Note wird der von Canevale angesprochene Fundus „zur Unterhaltung der Gallerie“, über den offenbar der Oberstkämmerer verfügen konnte, nicht erwähnt. Möglicherweise bezieht sich Canevale auf die von der Kaiserin 1773 gewährte Sonderdotations von jährlich 1.800 Gulden zur Abdeckung des Mehraufwandes bei den Restaurierarbeiten (Zimmermann 1903, Nr. 19392; siehe Anm. zu Dok. 19), deren Beibehaltung bis 1779 jedoch nicht belegbar ist. Jahrzehnte später, 1825, wurde eine für Restaurierarbeiten bewilligte außerordentliche Dotations zu einer regulären umgewandelt (Lhotsky 1941–1945, S. 509).

Anmerkung: Kupferstecher Mechel erscheint hier erstmals namentlich in den Hofamtsakten, kann aber sicherlich mit dem bereits im Hofbaubericht zum Juli 1778 (Dok. 56) genannten Kupferstecher identifiziert werden. Hilchenbach gibt in seinem ausführlichen Bericht vom November 1781 (Dok. 128) an, Mechels Plan „zu weiteren Vermehrungen und mancherley Abänderungen“ bei der „damaligen Einrichtung“ der Bildergalerie wurde „im Jenner 1779 ... genehmiget und auszuführen befohlen. Sogleich wurde der Anfang damit gemacht, und zugleich der Entschluß gefasst, alle in der Schatzkammer aufbewahrte und andere, theils hin- und herzerstreute ... schätzbare Stücke hierher zu versammeln.“ Die bislang unbekannte Anzeige des Hofbauübergeher Renn und das Dekret vom 23. Februar 1779 (Dok. 61) bestätigen klar Hilchenbachs Angaben. Ein Dokument, das konkret die im Jänner 1779 erteilte Genehmigung betrifft, war hingegen nicht auffindbar. Nach Stix (1922, S. 22) wurde sie von Maria Theresia erteilt. Wüthrich (1956, S. 150) schreibt hingegen, Joseph II. hätte „den formellen Auftrag“ an Mechel erteilt. Oberstkämmerer Rosenberg war es jedenfalls nicht, wie er dezidiert in seinem Vortrag vom 25. Oktober 1782 (Dok. 144) festhält.

61 1779 Februar 23, Wien
**Mechel, der zur Einrichtung der Galerie bestellt ist,
 soll geeignete Gemälde auswählen.**

Intimat des Oberstkämmereramtes an Schatzmeister Philipp von Schoupe: „Demnach Seine kaiserliche Majestät unser allergnädigster Herr zu befehlen geruhet haben, daß einige in der Schatzkammer befindliche Gemälde zur Vermehrung der Bilder Gallerie im Belvedere verwendet werden sollen, als wird solches dem p. t. Herrn v. Schoupe hiermit erinnert, damit die von dem zur Einrichtung erwehnter Bilder Gallerie bestellten hier befindlichen Kupfer Stecher Herrn Mecheln, darzu ausgewählt werdenden Mahlereyen demselben gegen seiner Bescheinigung aus der k. k. Schatzkammer verabfolget werden mögen.“

ÖStA/HHStA, OKäA, Sonderreihe, Karton 38a, Mappe I, Nr. 124 ex 1779, unfol., Konzept.

Druck: Teils wörtlich bei Engerth (1881, S. LXIII), Kurzregest bei Engerth (1886, S. 280, Nr. 155).

Hinweis: Das ist das einzige erhaltene hofämtliche Dokument, aus dem hervorgeht, dass Mechel zur Einrichtung der Bildergalerie bestellt wurde.

62 1779 März 5, Wien
**Die zur Einrichtung der Galerie nötigen Arbeitsleute
 soll das Hofbauamt bezahlen.**

Intimat des Oberthofmeistereramtes an das Hofbauamt: „Demnach ... Oberster Kammerer Herr Graf v. Orsin und Rosenberg die Eröffnung anhero gethan, daß auf allerhöchsten Befehl bey vorgenommener Einrichtung der kai. könig. Bilder Gallerie im Belvedere die in beyliegenden Verzeichnuß bemerkten Arbeits Leute gebraucht werden, und der denselben gebührende Arbeits Lohn zu 10 f. 24 xr von dem kai. könig. Hof Bau Amt abzuführen komme. [...]“

ÖStA/HHStA, OMeA, Protokoll Bd. 40, Nr. 45 ex 1779, fol. 28v–29r, Abschrift.

Druck: Kurzregest bei Pillich (1966, Nr. 791).

Hinweis: Dazu die Verhandlung der Hofbauamtskommission mit dem Beschluss vom 9. März 1779, dass den „bey der Bilder Gallerie im Belvedere gebrauchten zweyen Arbeits-Leuten der verdiente Taglohn per 10 f. 24 xr“ aus der Hofbauamtskasse bezahlt werden soll; ÖStA/HHStA, HBA, Karton 38, 3. Session, Nr. 10 ex 1779, fol. 502 (Ausfertigung) und fol. 563 (datiertes Konzept).

Anmerkung: Diese Regelung hatte offenbar auch für die folgenden Kosten der zusätzlich zur Einrichtung der Galerie erforderlichen Arbeitsleute Gültigkeit, denn erst im Mai 1780 (siehe Dok. 79) wird dazu erneut verhandelt. Eine prinzipielle Regelung der Kostenbedeckung für die Neuordnung der Galerie war damit aber nicht geschaffen worden. Offenbar rechnete man von allerhöchster Seite mit keinen größeren Unkosten, da die Galerie ja bereits unter Rosa baulich hergestellt worden war. Die erste diesfällige Resolution der Kaiserin erfolgte erst im Oktober 1780 (Dok. 91) und bestand in der Folge für alle vor Juni 1781 beauftragten Arbeiten (siehe Dok. 114). Zunächst scheint es im ersten Halbjahr 1779 tatsächlich zu keinen größeren Änderungen in der Galerie gekommen zu sein, denn erst im Hofbaubericht für Juli 1779 (Dok. 68) ist vom Umhängen der Bilder die Rede.

63 1779 März 9, [Wien]
Ausfugung von Bildern des Alten Schlosses in Laxenburg an Mechel.

„Intimatum an Schloßhauptmann zu Laxenburg damit zur Einrichtung der Bilder Gallerie im Belvedere die zu Laxenburg im alten Schloß befindlichen 3 Gemähde als eine große Landschaft mit einem Wasserfall, eine detto mit Waldung, und ein kleines Stuk die Beschneidung Christi dem Christ[ian] Mechel verabfolget werden.“

ÖStA/HHStA, OKäA, Index Bd. 133, unfol., unter „I“, ohne Angabe einer Geschäftszahl.
 Druck: Bisläng unpbliziert.
 Hinweis: Das Intimat an Schloßhauptmann Philipp Lehmann ist nicht erhalten.

64 1779 März 10
Beschilderung der Gemälde in der Galerie im Belvedere.

„Vortrag an Ihre Majestät die Kaiserin in Betref deren in der k. k. Bilder Gallerie an den Gemähden zu verfertigenen Schildern.“

ÖStA/HHStA, OKäA, Protokoll Bd. 133, unfol., unter „U“, ohne Angabe einer Geschäftszahl.

Druck: Bisläng unpbliziert.
 Hinweis: Das angegebene Aktenstück ist nicht mehr erhalten. Zu diesen Schildern heißt es in Mechels Verzeichnis von 1783 (S. XX): „Diese N^o sowohl als der Name des Künstlers finden sich auf einem vergoldeten Schilde an dem oberen Theil der Zierrahme jedes Gemähdes angeschrieben, und dieses alles stimmt mit dem gegenwärtigen Verzeichnis überein, wodurch für jede Art Liebhaber Bequemlichkeit und Erleichterung ist erzielt worden.“

Anmerkung: Insgesamt wurden 1250 Schilder vom Schreiber Johann Weixl beschriftet (siehe Dok. 135). Die Schilder wurden offenbar nachträglich auch auf die schon bestehenden Rahmungen montiert. Diese Bildbeschriftungen führte sicher erst Mechel ein. In dem anonym erschienenen Bericht zur Wiener Galerie vom Juni 1780 heißt es dazu: „Jedes Bild soll einen vergoldeten Schild, mit einer Nummer und mit dem Namen des Meisters, bekommen. Ueber dreyßig sind schon auf diese Art verfertigt. Und doch streben noch einige, die mit dem Aufhängen auch mit zu thun haben, dagegen. Ihre Gründe sind aber, wie unser Korrespondent sich ausdrückt, so seicht, daß es scheint, als befürchteten sie dadurch geringeren Abgang der zu druckenden Kataloge, womit sie ein Monopol zu errichten, den heilsamen Entschluß gefasst zu haben scheinen.“ (Miscellaneen artistischen Inhalts, hg. von J. G. Meusel, Bd. 1, Heft 4, Beitrag 8; Erfurt 1780, S. 58–61, für hier S. 61.)

65 1779 Mai 17, Wien
Schotts Umgestaltungsplan des Belvederegartens ausschließlich als Lustgarten.

Vortrag des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg an Kaiserin Maria Theresia: „Euer Majestät! Haben bey Gelegenheit des [...] untern 18^{ten} des verlossenen Monats erstatteten allerunterthänigsten Vortrags allerhöchst eigenhändig zu entschliessen geruhet:

> Es wäre Reich zu chargiren, alda eine bessere Würtschafft einzurichten, indem selber Garten allein als ein Lust-Garten vor das Publicum zum Spatzieren sauber gut zu unterhalten, auf kein Obst gar nichts zu verwenden, eher noch die guten Bäume nach Schönbrunn zu bringen, keine Treub-Häuser, keine Extra-Sachen als Blumen, wie jetzo allda zu continuiren, mir ein Plan vorzulegen. <

Dieser allerhöchsten Entschliessung zur gehorsamsten Folge hat der Hof Gärtner zu Schönbrunn Richard van der Schott einen Bericht ... erstattet und trägt allerunmasgebigt an, dass

1^{ens} alle im Belvedere befindlichen Dung-Bette cassirt, die dazu gehörende Fenster zu einen besseren Gebrauch in den Garten nach Schönbrunn gebracht.

2^{ens} die in den Treib-Häusern befindlichen Zwesgen- und Pfirsich-Bäume, samt den Ananas-Pflanzen ebenfalls dahin abgegeben.

3^{ens} die dort erbauten kleinen Treib-Häuser aber aus der Ursache beybehalten werden könnten, weil sie ganz neu erbauet, und an abgesonderten Örttern seyen, an denen sie ohne einzigen Aufwand eines Holtzes zur Zierde des Gartens und für einiges Blumenwerk bequem seyn därten.

4^{ens} Wäre zu seiner Zeit aus allen Rabaten und nächst den Bogengängen die kleinen Obst-Bäume alle wegzunehmen und nacher Schönbrunn oder anders wohin zu überbringen, die hohen und schon ausgewachsenen Obst-Bäume aber, die in der schönsten Ordnung gesetzt seyn, wären wie sie sind, zu belassen.

5^{ens} Die Brust-Mauer im untern Garten könnte noch mit Pfirsich-Bäumen (die zwar wegen des Anfalls von Winde selten Früchte brächten) zur Zierde des Gartens eben so, wie 6^{ens} Im oberen Theile gleich hinter den Binnen* die hohe Mauer mit Weinreben verkleidet bleiben. [...]

Eigenhändige Resolution der Kaiserin: „placet m. p.“

* Im Bericht Schotts „Biennen“ (wohl Bienen).

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 39, 5. Session, Nr. 50 ex 1779, fol. 459–460, 463, Ausfertigung. Der Bericht des Schönbrunner Gärtners Richard van der Schott, genannt Reich, liegt ein (ebd., fol. 461–462, datiert 1779 Mai 6, Schönbrunn).

Druck: Bisläng unpbliziert.

Anmerkung: Die dem Vortrag inserierte Resolution der Kaiserin vom 18. April 1779 gilt in der Fachliteratur als Anordnung zur Öffnung des Belvederegartens für das allgemeine Publikum, etwa bei Aurenhammer (1969, S. 62) und neuerding bei Harter (2011, S. 188). Harter zitiert aber auch die frühere Quelle vom Mai 1774 (ebd., S. 188), wonach „das Belvedere ohnehin nur für das Publikum wäre“ und man daher die Vasen der Treillage-Häuschen nicht zu vergolden brauche. Diese Quelle vom Mai 1774 (HBA, Karton 7, 6. Session, Nr. 40 ex 1774, fol. 627) belegt eindeutig, dass der Belvederegarten bereits allgemein zugänglich war, als die Galerie im April 1777 für den Publikumsbesuch geöffnet wurde (Dok. 43). Die Resolution vom 18. April 1779 hatte die Einstellung der Gartenbewirtschaftung und die gänzliche Umgestaltung zu einem Lustgarten zum Inhalt. Sicherlich unzutreffend ist der Hinweis bei Meijers (1995, S. 65 und S. 77, Anm. 18), demzufolge auch die Umgestaltung des Gartens zu den Aufgaben des Galeriedirektors Rosa gehört habe.

66 1779 Juni 1, Wien
Mechels Kopist Stengert soll ein Verzeichnis der deponierten Gemälde erstellen.

Intimat des Oberstkämmereramtes an Galeriedirektor Rosa: „Demnach auf allerhöchsten Befehl der Johan Stengert, Copist des Kupferstechers Mechel, die auf dem Boden im Belvedere befindlichen Gemähde in ein schriftliches Verzeichniß bringen solle; als wird der k. k. Gallerie Director Joseph Rosa das Benötigte veranstalten, damit dieser Johann Stengert diese Arbeit in Beyseyn eines Gallerie Adjuncten vornehmen könne.“

ÖStA/HHStA, OKäA, Sonderreihe, Karton 38a, Mappe I, Nr. 138 ex 1779, unfol., Konzept. Mit gleichem Datum auch die Anweisung an das Geheime Kammerzahlamt (ebd., Nr. 137 ex 1779).

Druck: Kurzregest bei Engerth (1886, S. 280, Nr. 159), erwähnt bei Wüthrich (1956, S. 151).

Hinweis: Dieses von Stengert erstellte Verzeichnis ist nicht erhalten. Laut Bericht Rosenbergs vom Oktober 1782 (Dok. 144) gab Mechel, als die Aushändigung des Verzeichnisses gefordert wurde, an, „daß er solches nicht bey Händen hätte und auch nicht wuste, wo es hingekommen wäre“, wodurch die Übergabe der Galerie nach Abschluss von Mechels Arbeit im Belvedere behindert worden sei.

67 ohne Datum [1779 Juli, zwischen 1 und 24, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im Juni 1779, Erfassung der Depotbilder.

„Kai. könig. Bellvedere Gebäu [...] die Durchsuchung, Beschreibung und Messung der Bilder auf dem Gallerie Boden, wird [im Juli] continuiret.“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 40, 8. Session ex 1779, monatlicher Hofbaubericht fol. 605v, Ausfertigung, die der Kaiserin mit Vortrag des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg vom 24. Juli 1779 übermittelt wurde (ebd., fol. 576).

Druck: Bisläng unpbliziert.

68 ohne Datum [1779 August, zwischen 1 und 11, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im Juli 1779.

„Kaiser. könig. Bellvedere. [...] Rangierung der Bilder in der k. k. Gallerie, wird [im August] continuirt.“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 41, 9. Session Nr. 61 ex 1779, monatlicher Hofbaubericht fol. 471v, Ausfertigung, die dem Hofbauamt von Hofbauamtsrevisor Joseph Gindl mit dessen Bericht vom 11. August 1779 (ebd., fol. 468r) übergeben und mit Note des

Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg vom 24. August 1779 (fol. 492) der Kaiserin übermittelt wurde.
Druck: Bislang unpubliziert.

69 ohne Datum [1779 September, zwischen 1 und 19, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im August 1779,
Beschreibung der Depotbilder.

„*Bellvedere [...] Im oberen Gebäu [...] Beschreiben der Boden Bilder von der Bilder Gallerie ... wird [im September] continuirt.*“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 41, 10. Session, Nr. 31 ex 1779, monatlicher Hofbaubericht fol. 207r, Ausfertigung, die der Kaiserin mit Vortrag von Generalhofbaudirektor Kaunitz-Rietberg vom 19. September 1779 (ebd., fol. 180) übermittelt wurde.
Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Im Hofbaubericht zum September 1779 sind keine Arbeiten in der Bildergalerie angeführt. Im Bericht zum Oktober 1779 wird für dort das Waschen der Fußböden im 2. Stock erwähnt (HBA, Karton 42, 12. Session, Nr. 15 ex 1779, fol. 349r).

70 ohne Datum [1779 Dezember, zwischen 1 und 28, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im November 1779.

„*Kai. könig. Belvedere Gebäu [...] In der Bilder Gallerie die Fußböden, Gäng und Stiegen ausgewaschen und abgestaubet, einige Bilder herabgenommen, andere aufgemacht. [...]*“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 43, 1. Session ex 1780, monatlicher Hofbaubericht fol. 98r, Ausfertigung, die der Kaiserin mit Vortrag des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg vom 28. Dezember 1779 (ebd., fol. 74) übermittelt wurde.
Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Im Hofbaubericht für Dezember 1779 werden keine Arbeiten in der Gemäldegalerie genannt. Erwähnt wird aber ein Wasserschaden oberhalb der Galerie, der saniert wurde (HBA, Karton 43, 1. Session ex 1780, fol. 165v).

71 Druck 1779
Die kaiserliche Bildergalerie in Kurzböcks Wienbeschreibung.

„*K. K. Bildergalerie. [...] nun aber wurde sie in das so genannte Belvedere übertragen, nachdem sie vom Hrn. Ritter v. Maron ... und Hern. v. Rosa ... in neue Ordnung gebracht, und mit kostbaren Gemälden, die bisher in dem K. K. Lustgebäuden und Schlössern in Ungarn, Böhmen und Tirol etc. zerstreuet gewesen, bereichert worden. Sie bestehet gegenwärtig aus 22 grossen Zimmern, deren 14 im ersten, und 8 im zweyten Stocke sind.*

Die im ersten Stockwerk sondert ein grosser Sal ab, so daß also zu jeder Seite sieben grosse Zimmer zu stehen kommen. Man sieht hier Meisterstücke von den vornehmsten Künstlern Italiens, aus einem Paulo Veronese, Titian, Tintoretto, Giorgione, Palma, Raphael, Correggio, 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 Wouvermann, Berchem, De Hem, Reinbrandt, Vandervelden, Muscheron, und andere sind. Montags, Mitwochs, und Freytags steht die Galerie jedermann offen.

[Fußnote:] *Hier müssen wir anmerken, daß es verboten ist, mit einem Stock in die Galerie zu treten, weil verschiedene Vorwitzige die Gemälde damit betastet haben. – Dieses Verbot ist sehr billig – ja man sollte viele nasenweise Herren, wenn es möglich wäre, ihre Finger ablegen heißen.*“

[Joseph Edler von Kurzböck], *Neueste Beschreibung aller Merkwürdigkeiten Wiens. Ein Handbuch für Fremde und Inländer*, Wien 1779, S. 54–56.

Hinweis: Mangels anderer Quellen galt das Erscheinungsjahr dieses Handbuches, 1779, bisher als *Terminus ante* beziehungsweise *Terminus quo* für die Eröffnung der Galerie im Belvedere. Diese kann nun aufgrund Dok. 43 und 49 mit 1777 festgesetzt werden. Zum Publikumsbesuch im Belvedere siehe Schryen (2006, S. 300f.).

Anmerkung: Kurzböck gibt die einzig bislang bekannte Beschreibung der Bildergalerie des Belvederes in der von Rosa vorgenommenen Aufstellung. Für das Hauptgeschoß werden Italiener und für den 2. Stock Niederländer genannt. Rubens wird nicht angeführt. Kurzböck schreibt, Rosa und Maron hätten gemeinsam die Neuordnung be-

sorgt. Archivalisch lässt sich aufgrund des Intimats vom 21. September 1772 nur die Mitarbeit Marons bei der Auswahl der Gemälde für die Galerie in der Stallburg belegen (siehe Dok. 4).

72 1780 März 13, Belvedere [betrifft 1780 Jänner 19]
Joseph II. ordnet die Übergabe
des Galerieschlüssel an Mechel an.

Galeriedirektor Rosa vermerkte nachträglich im Hauptinventar der Bildergalerie von 1772: „*Dieses Inventarium kann hinfüro zu nichts dienen, da ich auf allerhöchste Befehle durch Seine Excellenz des Herrn Obrist Cammärer Graffen von Rosenberg ein Hand Billiet von 19 Jan. 1780 erhalte und in Händen habe, dem Mechel die Schlüssel der k. k. Bilder Gallien [Gallerie] und dazu gehörigen Orthen einzuhändigen. – Die Zeit wird die Wahrheit anzeugen, wass ich zum Vorauß Seiner Mayesteth dem Kayser Joseph dem zweyten wegen diesen allerhöchsten Befehle unverhalten sagte.*“

KHM, Direktion der Gemäldegalerie, Galeriehauptinventar von 1772, Rückseite des Vorsatzblattes.

Druck: Wörtlich bei Frimmel (1898, S. 234), Stix (1922, S. 23), Schütz (2006, S. 230), Teilzitat bei Lhotsky (1941–1945, S. 447).

Anmerkung: Offenbar forderte Joseph II. Oberstkämmerer Rosenberg (mündlich?) auf, Galeriedirektor Rosa aufzutragen, dass dieser die Galerieschlüssel Mechel übergeben solle. Rosenberg tut dies, aber nicht „amtlich“ mit einem Oberstkämmereramt-intimat, sondern in Form eines Handbillets. Für Rosa bedeutete dies eine Suspendierung vom Dienst. Er behielt aber weiter seine Stellung als Galeriedirektor und übte sie danach anscheinend auch noch fallweise aus, wie seine Übernahmebestätigung der Schatzkammerbilder belegt, die mit Belvedere, 28. März 1780 datiert ist (wörtlich bei Leitner 1870–1873, S. 40–43). Aus dieser Übernahmebestätigung und dem Bericht des Amtssekretärs Mercier vom März 1782 (Dok. 135) geht hervor, dass der erste Galeriekustos, Johann Tusch, Bilder übernahm und Quittungen unterschrieb. Das deutet darauf hin, dass ihm nun bei der Abwicklung der Galeriegeschäfte eine Art Direktorstellvertreterfunktion zukam. Merciers Bericht ist auch zu entnehmen, dass „*der Custos Tusch mit dem Mechel immer in engen Vertrauen gestanden ist*“, daher ist anzunehmen, dass es auch bei deren Tätigkeit in der Galerie eine kooperative Zusammenarbeit gab, die den Betrieb der Galerie trotz Suspendierung Rosas gewährleistete. Tusch war 1772/73 einer der ersten Romstipendiaten der Wiener Kunstakademie (Fleischer 1932, Nr. 552, 612) und kam dort zu Maron, der ihm möglicherweise die Stellung als erster Galeriekustos, die Tusch im November 1776 erhielt (Zimmermann 1903, Nr. 19414), vermittelte. Zur Führung der Galerieinventare dürfte Tusch jedoch nicht berechtigt gewesen sein. Mehr als eine Kontroll- oder Assistenzfunktion seitens der Galeriekustoden wie im Falle der Beschreibung der deponierten Bilder (siehe Dok. 66 und 144) lässt sich in dieser Hinsicht nicht belegen. Rosa hatte die 1772 angelegten Inventare nach Überführung der Galerie ins Belvedere nicht mehr aktualisiert (dazu Dok. 95). Seine Suspendierung hinderte ihn nun gänzlich, dies nachzuholen. Möglicherweise bezieht sich Rosa in der Inventarnotiz vom März 1780 auf diesen Umstand. Ob diese Notiz hingegen als Ausdruck eines Misstrauens Rosas gegenüber Mechel zu werten ist (Frimmel 1898, S. 234), ist den damaligen Akten nicht zu entnehmen. Die mangelhafte Inventarisierung stellte sich jedenfalls als gravierendes Problem heraus, das die Wiederübernahme der Galerie durch Rosa gemäß Resolution des Kaisers vom 14. September 1781 (Dok. 125) erschwerte. Es musste nun von Amtssekretär Mercier ein neues Inventar erstellt werden (siehe Dok. 144). Da sich dieses Inventar nicht erhalten hat, bildet nun Mechels Katalog gleichsam ein Ersatzinventar. Der Hinweis bei Schryen (2006, S. 292 und S. 306, Anm. 158), Mechel habe im Frühjahr 1780 „die Arbeiten am ersten Inventar der im Belvedere installierten Galerie beendet“, wobei sie sich auf das im Künstlerlexikon von Thieme/Becker (Bd. 27, S. 324) zu Mechel erwähnte vierbändige Katalogwerk zur Wiener Galerie beruft, ist irrig. Mit dem bei Thieme/Becker genannten, nicht näher bezeichneten vierbändigen Katalog ist sicherlich der geplante zweiteilige Katalog, der in deutscher und französischer Fassung erscheinen sollte, gemeint (siehe hier Exkurs zum Katalog im Anschluss an Dok. 147).

73 ohne Datum [1780 Februar, zwischen 1 und 15, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im Jänner 1780.

„*Kai. könig. Belvedere [...] in der Bilder Gallerie 1 Fensterstock ausgebrochen. Allda Bilder abgenommen, anderst rangirt, wieder aufgemacht, Bilder aus der Schatzkammer, und 1 detto [Bild] aus der k. k. Stift-Kirche auf der Laimgrube transferirt. Die Versetzung der Bilder dauert [im Februar] noch fort. Allda einige Ofen ausgebessert und fertig gemacht. [...]*“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 43, 2. Session ex 1780, monatlicher Hofbaubericht fol. 338r, Ausfertigung, die der Kaiserin mit Note des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg vom 15. Februar 1780 (ebd., fol. 317) übermittelt wurde.

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Zu den von der Schatzkammer übernommenen Bildern siehe Leitner (1870–1873, S. 40–43) und Zimerman (1895, Nr. 12647). Im Hofbaubericht für Februar 1780 werden keine Arbeiten für die Bildergalerie im Belvedere angeführt.

74 1780 März 10, Wien
Besondere Rahmung für die auf Holz und Kupfer gemalten Galeriebilder.

Note Oberstkämmerers Rosenberg an Generalhofbaudirektor Kaunitz-Rietberg: „Es haben Seine römisch-kayszerliche Mayestät allergnädigst anzubefehlen geruhet, daß an denen in der Bilder Gallerie im Belvedere befindlichen und auf Holz und Kupfer Platten gemahlenden Bilder glatte hölzerne Rahmen ohne Vergoldung gemacht werden sollen.“

ÖStA/HHStA, OKäA, Sonderreihe, Karton 38a, Mappe I, Nr. 27 ex 1780, unfol., Konzept.

Druck: Kurzregest bei Engerth (1886, S. 282, Nr. 170).

Hinweis: Den Auftrag erhielt offenbar der Galerietischler Dominik Hett (ÖStA/HHStA, HBA, Karton 43, 2. Session, ad Nr. 29 ex 1780, fol. 396v–397r; die Auftragsvergabe wurde am 15. März 1780 behandelt). Möglicherweise wurde der Hofschler Hauldold, der sonst die Tischlerarbeiten für die Galeriebilderrahmen ausführte, diesmal nicht bedacht, da er damals mit einem Verbot hinsichtlich der Ausführung von Hofarbeiten belegt war (ebd., 1. Session, ad Nr. 25 ex 1780, fol. 12r).

Anmerkung: Das ist nach erhaltenem Aktenbestand die letzte Anweisung Rosenbergs aus der Mechel-Periode, die er mit seiner Unterschrift bestätigte und weiterleitete. Der Kaiser hatte vor seiner am 26. April 1780 angetretenen Russlandreise Staatskanzler Kaunitz die Oberleitung der Gemäldegalerie übertragen (siehe Dok. 82). Damit war die reguläre Galerieführung gänzlich ausgeschaltet worden.

75 ohne Datum [präsentiert 1780 März 17, Innsbruck]
Aus Ambras sollen Gemälde deutscher und flämischer Meister nach Wien kommen.

Aus einem Bericht der Tiroler Landesregierung an Maria Theresia vom 18. März 1780 geht hervor, dass auf Anordnung Kaiser Josephs II. folgende Gemälde aus Innsbruck und Ambras nach Wien für die kaiserliche Gemäldegalerie übersandt werden sollen:

„Aus der Hof-Burg

1^{mo} das Porträt Kaiser Karl V^{ten} von Titian

2^{do} das Porträt Kaiser Rudolphus des I^{ten}

Aus dem Schloss Ambras

3^{io} das Porträt Cosmus von Medicis I. Dux Hetr. von Pronzino auf Zinn

4^{to} die Herabnehmung Christi vom Kreuz, ein uraltes Altar Blättchen auf Holz

5^{to} Vorstellungen aus dem Ovidio von Carraci und

6^{to} verschiedene alte Stüke von denen ersten flämmandischen und teutschen Meistern.“

Dazu hatte die Tiroler Landesregierung zuvor einen Bericht des Ambrasers Schlosshauptmanns Johann Baptist Primisser erhalten, aus dem deutlich die Verärgerung über die Art und Weise der Bilderbeschaffung für die kaiserliche Galerie in Wien hervorgeht.

„Euer Excellenzen, ein hochansehnliches Gubernium haben mir unterm 26^{ten} Febr. 1780 hochgnädig aufzutragen geruhet, daß ich zu Folge eines allerhöchsten Befehls folgende Stücke Gemälde, als ein kleines Porträt von Cosmus I, ein altes Altarblättchen die Herabnehmung Christi vom Kreuze vorstellend, sogleich nach Wien zu verpacken, und jene Stücke namhaft zu machen habe, die von guten teutschen und niederländischen Meistern in der Bildergallerie zu Ambras etwa noch vorhanden wären. Außerdem finde ich in der mir hochgnädig mitgetheilten Beylage auch noch beygesetzt: Caracci aus dem Ovidio vorstellend.

Was nun die ersten zwey kleinen Stücke betrifft, sind selbe täglich und stündlich in Bereitschaft eingepacket zu werden. Hingegen läßt sich aus den Worten: verschiedene alte Stüke von den ersten flämändischen und teutschen Meistern u.s.w. gar nichts Bestimmtes herausnehmen: und da ich weder ein Maler noch Kupferstecher bin, so möchte ich es für mich allein nicht bestimmen, welche von dieser erwähnten Qualität sind, oder nicht; auch welche davon Originalien oder Copien seyn: mit welchen letztern der Hofgalerie in Wien nicht gedient seyn würde. Wie wenig mir hiezu das vorhandene Inventarium helfen könne,

kann man sich leicht einbilden, wenn man betrachtet, daß selbes überhaupt sehr schlecht, unbestimmt und ohne Kenntniß verfaßt ist; daß seit einigen Jahren nicht nur alle Bilder ihren Platz verändert haben, sondern auch davon bey 50 der besten Stücke schon wirklich nach Wien abgeliefert worden, viel andere unbeschriebene hingegen hiehergekommen sind. Solchergestalt findet man in dem Inventario zwar noch große Namen, wovon aber die Bilder nicht mehr hier sind. Hingegen sieht man viele zu Wien ausgemusterte Bilder hier, die noch nicht beschrieben sind, und großentheils keine Beschreibung verdienen. Es ist aber auch zu der allerhöchsten Absicht Seiner Majestät des Kaisers, die mir anbefohlene Namhaftmachung der noch vorhandenen alten teutschen und flämändischen Gemälde nach meinem geringen Erachten unnöthig. Denn es ist entweder die allerhöchste Willensmeynung, alle Bilder dieser Art, oder nur einige davon nach Wien übersetzen zu lassen. In dem erstern Falle, wiewohl es unglaublich scheint, daß der allerhöchste Hof diese uralte Bildersammlung mit Wegnehmung aller teutschen und niederländischen Stücke ganz aufheben wolle, indem von Italiänern ohnehin nichts Gutes mehr da ist: in diesem Falle, sag ich, darf man sie nur herunternehmen und verschicken. Hat sich aber derjenige, der dieses Seiner Majestät anhanden gegeben, nur einige gewisse Stücke ausersehen, so hätte er solche selbst namhaft machen, und die Auswahl derselben nicht einem andern, der seine Gedanken nicht errathen kann, überlassen sollen.

Ehe ich also an die Vollziehung diese hohen Anordnung Hand anlege, bitte ich, entweder um eine nähere Bestimmung und Benennung dieser zu verabfolgenden Bilder, oder um hochgnädige Ernennung eines Commissarii von Seiten der hohen Stelle, mit welchem ich gemeinschaftlich bestimmen möge, welche von den vorhandenen Bildern unter den Terminis: alter flämändischen und deutschen Meister Stücke vorstellend, worunter der Anhandengeber vermuthlich die vier Stücke mit nacketen Figuren und verschiedenen venerischen Akten versteht, die man für Caracci hält, obgleich viele Kunstkenner schon sehr heftig dawider disputiret haben.

Diese kann man ebenfalls nach Belieben aus der Gallerie erheben, und ich erwarte nur die nähere Bestimmung der obigen flämändischen und teutschen Stücke, um alle zugleich einem hochansehnlichen Gubernio mit dem gehörigen Verzeichniß zu übergeben. [...]

ÖStA/HHStA, OKäA, Sonderreihe, Karton 38a, Mappe I, im Konvolut Nr. 13 ex 1780, unfol., undatierte Ausfertigung, präsentiert 1780 März 17.

Druck: Zum Bericht Primissers ein Kurzregest bei Engerth (1886, S. 282, Nr. 171). Der Bericht der Tiroler Landesregierung an Maria Theresia erwähnt bei Lechner (2011, S. 83, Anm. 62).x

Hinweis: Dem Konvolut liegt eine Note Oberstkämmerers Rosenberg an Hofkanzler Heinrich Blümegen ein, aus der hervorgeht, dass die vom Kaiser schon lange erwarteten Bilder [Pos. 1 bis 5] unverzüglich abzusenden seien. Von den Gemälden deutscher und flämischer Meister [Pos. 6] ist keine Rede mehr (Konzept, 1780 April 22, Wien). Weiters einliegend eine Note an Rosenberg betreffend die Versendung der Bilder über den Wasserweg (Ausfertigung, 1780 Juni 10, Wien).

Anmerkung: Die von Primisser so unverblümt angesprochene Person, die sich genauer zu den angeforderten Bildern deutscher und flämischer Meister äußern möge, kann wohl mit Christian von Mechel identifiziert werden. Rosa dürfte jedenfalls kaum damit gemeint gewesen sein, denn zum einen war er suspendiert worden, zum anderen hatte er sicherlich bessere Kenntnis der in Ambras befindlichen Gemälde, aus denen er ja 1773 die von Primisser angesprochenen rund 50 besten Gemälde ausgesucht hatte (dazu Dok. 13 und und Lhotsky 1941–1945, S. 442f.). Dank einer Aufstellung zu Mechels Spesen, die Fürst Kaunitz im September 1781 abfasste (Dok. 126), ist überdies belegt, dass Mechel 1780 in Innsbruck war. Er wird dort wohl die Auswahl der für die Galerie geeigneten Ambras Bilder persönlich vorgenommen haben.

ÖStA/HHStA, OKäA, Sonderreihe, Karton 38a, Mappe I, im Konvolut Nr. 13 ex 1780, unfol., undatierte Ausfertigung, präsentiert 1780 März 17.

Druck: Zum Bericht Primissers ein Kurzregest bei Engerth (1886, S. 282, Nr. 171). Der Bericht der Tiroler Landesregierung an Maria Theresia erwähnt bei Lechner (2011, S. 83, Anm. 62).x

Hinweis: Dem Konvolut liegt eine Note Oberstkämmerers Rosenberg an Hofkanzler Heinrich Blümegen ein, aus der hervorgeht, dass die vom Kaiser schon lange erwarteten Bilder [Pos. 1 bis 5] unverzüglich abzusenden seien. Von den Gemälden deutscher und flämischer Meister [Pos. 6] ist keine Rede mehr (Konzept, 1780 April 22, Wien). Weiters einliegend eine Note an Rosenberg betreffend die Versendung der Bilder über den Wasserweg (Ausfertigung, 1780 Juni 10, Wien).

Anmerkung: Die von Primisser so unverblümt angesprochene Person, die sich genauer zu den angeforderten Bildern deutscher und flämischer Meister äußern möge, kann wohl mit Christian von Mechel identifiziert werden. Rosa dürfte jedenfalls kaum damit gemeint gewesen sein, denn zum einen war er suspendiert worden, zum anderen hatte er sicherlich bessere Kenntnis der in Ambras befindlichen Gemälde, aus denen er ja 1773 die von Primisser angesprochenen rund 50 besten Gemälde ausgesucht hatte (dazu Dok. 13 und und Lhotsky 1941–1945, S. 442f.). Dank einer Aufstellung zu Mechels Spesen, die Fürst Kaunitz im September 1781 abfasste (Dok. 126), ist überdies belegt, dass Mechel 1780 in Innsbruck war. Er wird dort wohl die Auswahl der für die Galerie geeigneten Ambras Bilder persönlich vorgenommen haben.

76 ohne Datum [1780 April, zwischen 1 und 18, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im März 1780.

„Kai. könig. Belvedere Gebäu [...] Haben die erforderlichen Leute bey Ausmessung des unteren Gebäudes gearbeitet, verschiedene Reparationen gemacht, und bey Rangirung der Bilder in der Gallerie sich gebrauchen lassen. [...]

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 44, 4. Session ex 1780, monatlicher Hofbaubericht fol. 599r, Ausfertigung, die der Kaiserin mit Note des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg vom 18. April 1780 (ebd., fol. 578) übermittelt wurde.

Druck: Bislang unpubliziert.

77 1780 April 2, 7, 19 und 25, alle Wien
Bilder aus der Burg Karlstein sollen in die Bildergalerie des Belvedere gesendet werden.

1780 April 2, Wien; Oberstkämmerer Rosenberg an Hofkammerpräsident Kolowrat: „*Es haben Seine könig kay. Majestät allergnädigst zu befehlen geruhet, daß zur Vermehrung der hiesigen k. k. Bilder Gallerie einige in dem Schloß Karlstein im König[reich] Böhmeim sich befinden sollende Gemählden unverzüglich anhero transportirt werden sollen.*“ Rosenberg ersucht um Veranlassung, „*damit erwähnte Gemähldte wohl verwahrter in die k. k. Bilder Gallerie im Belvedere überschickt werden mögen.*“ (ohne Nr., Konzept)
 1780 April 7, Wien; Gegennote Kolowrats an Rosenberg, in der er erwidert, er habe „*dem Herrn Oberburggrafen zu Prag Fürsten von Fürstenberg die Weisung ertheilet ..., alsogleich die Veranstaltung zu treffen, daß nach der allerhöchsten Gesinnung die angezeigten Bilder in dem Schloße zu Karlstein durch einen Werkverständigen wohl eingepackt und gegen alle Beschädigungen auf dem Wege gesichert, sofort unverlängert anher befördert und zur kai. könig. Bildergalerie in Belvedere eingeliefert werden sollen.*“ (Nr. 33 ex 1780, Ausfertigung)
 1780 April 19, Wien; Note Kolowrats an Rosenberg, mit der er ein Schreiben des Oberburggrafen in Prag, Karl Eugen Fürst zu Fürstenberg mitsendet, das er „*in Ansehen der auf allerhöchsten Befehl Seiner Majestät des Kaisers anher in die Gallerie zu sendenden Bildern von dem Schlosse Karlstein [...] erhalten habe*“; er bittet um Rücksendung des Schreibens (ohne Nr., Ausfertigung).
 1780 April 25, Wien; Rosenberg retourniert Kolowrat das Schreiben Fürstenbergs und teilt mit, „*daß vermög deren darin angeführten Umständen die Einsendung der erwähnten Gemählden abzustellen und nichts weiters darin zu thun ist.*“ (ohne Nr., Konzept)

ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie D, Karton 112, Cahier 3, Beilagen zu Akt Nr. 1102 ex 1901 (liegen in Akt Nr. 2208 ex 1901), unfol.

Druck: Kurzregesten bei Engerth (1886, S. 281, Nr. 161–164).

Hinweis: Zur Partizipation Mechels bei den Untersuchungen von Franz Lothar Ehemant in Karlstein und zu dessen vermeintlicher Entdeckung der frühesten Ölmalerei siehe Hilchenbach (*Kurze Nachricht ... 1781*, S. 19–21), Meijers (1995, S. 73 und S. 58, Anm. 53), insbesondere Hoppe-Harmoncourt (2001, S. 148–151) sowie Nora Fischer und Alice Hoppe-Harmoncourt in ihren Beiträgen der vorliegenden Publikation. Wesentliche Hinweise zur bislang ungeklärten Frage, warum die Bilder zunächst nicht nach Wien kommen sollten und dann doch überstellt wurden, ergaben Recherchen anlässlich der von Kaiser Franz Joseph beabsichtigten Rückstellung der Karlsteiner Gemälde im Jahr 1901, im Zuge derer auch die oben angeführten Aktenstücke ausgehoben und Auskünfte der Prager Statthalterei angefordert wurden. Oberstkämmerer Hugo Graf Abensberg-Traun führt in seinem Vortrag an Kaiser Franz Joseph aus, dass die Überstellung wegen des schadhafte Zustandes der Gemälde unterblieben sei. Im Herbst 1780 [die Prager Statthalterei gibt den 13. Herbstmonat 1780 an] seien „*auf hohen Befehl die drei Mutina ..., der Heiland am Kreuze und zwei Kirchenlehrer ... wahrscheinlich im Wege des Staatskanzlers Fürsten Kaunitz*“, nach Wien gekommen. Dort „*wurden sie zunächst in der Maler-Akademie einer genauen Untersuchung unterzogen, weil man sich um ihre Technik, als die vermeintlich frühesten Erzeugnisse der Ölmalerei, besonders interessierte*“. Die drei Gemälde von Mutina seien damals noch nicht zu einem Triptychon vereint gewesen. Von böhmischer Seite werde angegeben, dass die geplante Untersuchung und Restaurierung der Gemälde der Grund zur Überstellung nach Wien gewesen sei. Dem widerspreche jedoch, dass die Bilder „*seit dem Jahre 1783 ... in den Katalogen und Inventaren der Kaiserlichen Gemäldegalerie ... ohne jeden auf etwa bloß leihweise Aufstellung hinweisenden Vermerk*“ aufscheinen. „*Aus dieser Sachlage geht hervor, dass die ursprüngliche Intention der Requirirung dieser Gemälde keineswegs bloß, wie behauptet wurde, jene ihrer Untersuchung und Restaurirung, sondern ab ovo die war, die Gemälde zur Vermehrung der in den 80er Jahren des 18ten Jahrhunderts im Belvedere neu aufgestellten kaiserlichen Galerie zu erhalten.*“ Im Übrigen sei „*der Landesfürst bei dem rechtlichen Charakter der Burg Karlstein als Staatsgut damals vollkommen befugt*“ gewesen, „*über die Gegenstände aus diesem Schlosse frei zu verfügen*“. (ebd., in Ak. Nr. 1303 ex 1901, der in Akt Nr. 2208 ex 1901 einliegt, unfol., Ausfertigung, 1901 Juni 30, Wien).

Anmerkung: Laut Verzeichnis von Mechel (1783, S. 229–231), das Oberstkämmerer Traun in seinem Vortrag anspricht, befanden sich die aus der Heiligenkreuzkapelle der Burg Karlstein stammenden Tafeln, das Altartriptychon *Madonna mit den Heiligen Wenzel und Palmatus* von „*Thomas von Mutina*“ (gemeint Tommaso da Modena; laut Mechel das älteste bekannte Ölgemälde aus dem Jahre 1297), *Christus am Kreuz mit Maria und Johannes* von Niklas Wurmser und zwei der Brustbilder von Meister Theoderich mit den Heiligen Augustinus und Ambrosius im ersten Zimmer der deutschen Meister (siehe Wandabwicklung im vorliegenden Band). Diese Werke, die Mechel für Ölmalereien hielt, entstammen der Hofkunst des Luxemburger Kaisers Karl IV. Histo-

risch gesehen sind sie Fremdkörper in der kaiserlich habsburgischen Galerie. Fast scheint es, dass Mechel ihre dortige Aufnahme rechtfertigt, indem er im Vorbericht seines Verzeichnisses (1783, S. VI) den Luxemburger Karl IV. den für die Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlung bedeutsamen „*österreichischen Fürsten*“ voranstellt und ihn damit gleichsam als deren ideellen Begründer erscheinen lässt. Mit den genannten Werken der Hofkunst Karls IV. sollten nicht nur die Anfänge der deutschen Tafelmalerei dokumentiert werden. Mechel wollte anhand dieser Werke zugleich veranschaulichen, dass die Ölmalerei eine deutsche Erfindung sei. Die an der Fensterwand des ersten Zimmers der deutschen Schule angebrachten „*Leihgaben*“ der Prager Hofkunst Karls IV. bildeten innerhalb der Sammlungsanstellung gleichsam eine Sonderaufstellung zur vermeintlich frühesten Ölmalerei. Mit der Bildauswahl zu einem bestimmten Thema nimmt Mechel im Grunde das Konzept einer Sonderausstellung voraus. Dieser Raum „*der ältesten Teutschen Meister*“ (Mechel 1783, S. 292), in dem „*ehrwürdige Werke aus den Zeiten Kaiser Carl des IVten und Maximilian des Iten*“ (ebd., S. XVII) vereint wurden, hat innerhalb der Galerieaufstellung Mechels auch insofern eine Sonderstellung, als dort sowohl die Luxemburger als auch die Habsburger Dynastie präsent ist. Pointiert formuliert kann er als der Sonderausstellungsraum des Belvederes in der Aufstellung unter Mechel gelten.

78 ohne Datum [1780 Mai, zwischen 1 und 9, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im April 1780.

„*Kai. könig. Belvedere Gebäude [...] Sind aus der Bilder Gallerie verschiedene Bilder in andere Orte übertragen, besonders aber anstatt dem von dort abgeholt ein neues Altarblatt in der k. k. Stiftkirche transferiret, auch mehrere Bilder aus der Stadt zu Zierung der Galerie herausgetragen.* [...]“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 44, 5. Session ex 1780, monatlicher Hofbaubericht fol. 87r, Ausfertigung, die der Kaiserin mit Note des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg vom 9. Mai 1780 übermittelt wurde.

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Im Hofbaubericht für Mai 1780 sind keine Arbeiten in der Bildergalerie des Belvederes angeführt.

79 1780 Mai 8, Wien
Keine Bewilligung der von Mechel für die Galerie beantragten Arbeitsleute.

Note Oberstkämmerers Rosenberg an Generalhofbaudirektor Kaunitz-Rietberg: „*Auf Euer Excellenz beliebige Äußerung in Rücksicht einiger von Herrn v. Mecheln beehrten Arbeits Leuten in der Bilder Gallerie im Belvedere, zu Abstaub- und Rangirung der dortigen Bildern, habe ich die Ehre, Euer Excellenz in Freundschaft zu erwidern, daß hier Orts hierzu keine Befehle gegeben worden.*“

ÖStA/HHStA, OKäA, Sonderreihe, Karton 38a, Mappe I, Nr. 42 ex 1780, unfol., Konzept. Druck: Erwähnt bei Wüthrich (1956, S. 153), Hoppe-Harmoncourt (2001, S. 151, Anm. 56), Gruber (2008, Anm. 18), Lechner (2011, S. 86).

Hinweis: Diese Note war ursprünglich mit 5. Mai datiert. Außerdem liegt ein weiteres mit 2. Mai 1780 datiertes Konzept ein, das folgendermaßen endet: „*...daß da hierorts hierzu keine Befehle gegeben worden, das Begehren des v. Mecheln von selbst wegfallen, und man sich dißorts gar nicht gemeint ist, das k. k. Hof Bau Amt mit nicht dahingehörenden Auslagen zu beschweren.*“ (ebd., Nr. 41 ex 1780, unfol.). Beide Konzepte mit Kanzleivermerk „*Exped.*“.

Anmerkung: Es ist nicht direkt nachvollziehbar, warum Mechel eigens Arbeitsleute für die Galeriearbeit beantragen musste, die zuvor und auch danach vom Hofbauamt aufgrund kaiserlicher Genehmigung (siehe Obersthofmeisteramtsintimat vom 5. März 1779, Dok. 62) zugeteilt wurden. Möglicherweise besteht ein Zusammenhang mit der damaligen Abwesenheit des Kaisers und dem Führungswechsel von Rosenberg zu Kaunitz in der Oberleitung der Galerie (siehe Dok. 82 und 144). Für Mai 1781 sind laut Hofbaubericht keine Arbeiten in der Bildergalerie vermerkt.

80 [1780 Juni]
Erster gedruckter Bericht zur Einrichtung der Galerie im Belvedere.

Auszug aus einer anonymen, in Meusels *Miscellaneen* erschienenen „*Nachricht von dem gegenwärtigen Zustand der kaiserlichen Bildergalerie. Eingelaufen im Junio 1780*“

[S. 58]. Es heißt dort, der Kaiser habe „selbst diesen Gedanken“ zur neuen Einrichtung der Bildergalerie gefasst und Christian von Mechel „die Aufsicht über die Anordnung der Bilder anvertrauet. [...] [S. 59] [...] Erst vor kurzem hat der Fürst Kaunitz, dem der Kaiser während seiner Abwesenheit die gänzliche Vollmacht über dieses Aufstellungsgeschäft übertragen hat, zwey vortreffliche Portraits auf einem Stück von Kupetzky dahin verehrt. Diese Sammlung wird jetzt 22 große Zimmer einnehmen, wovon 14 im ersten, und 8 im zweyten Stock sind. Die im ersten Stockwerk sondert ein, auch zum Theil mit Schildereyen behängter Saal ab, so daß auf jeder Seite 7 große Zimmer mit Bildern behängt sind. Ausser zwey Zimmern, worin sich Stücke von den besten Niederländischen Geschichtsmalern befinden, ist alles italienische Schule, die, so oft die Anzahl der Bilder es litte, in Zimmer von lauter römischen, florentinischen, venetianischen, und lombardischen Meistern getheilt sind. Die besten Franzosen und Teutschen finden auch in den Schulen, nach denen sie studierten, ihre Stelle. Diese 14 unteren Zimmer sind schon fast durchgängig mit fast gleichen, [S. 60] Hand breiten, ganz neuen, stark vergoldeten Rahmen auf grünem Damast behängt. Die Bilder selbst sind meistens wohl erhalten, oder doch ziemlich gut gereinigt und ausgebessert. Von ihrem inneren Werth wird uns ein doppelter Katalog belehren, ein blos verzeichnender, und ein rasonnirender, in teutscher, französischer und italiänischer Sprache. Man erwartet ihn sehnsuchtsvoll: aber er wird wohl so bald noch nicht erscheinen. [...] Mit der Anordnung der Gemälde in den acht Zimmern im zweyten Stock ist man noch nicht halb fertig, theils weil die Rahmen noch nicht alle vollendet sind, theils weil noch mehr Gemälde erwartet werden. Vor dem ersten Zimmer findet sich die Aufschrift: **Alte teutsche Schule**. Hier erblickt man, bey patriotischer Herzenserhebung, die **Wohlgemuthe, Martin Schöne, 7 oder 8 Albr. Dürrer**, meistens vortreflich erhalten; ferner die **Baldung Griene, die Aldegräfer, die Kranache, Holbeine** etc. In einem anderen Zimmer hängen die ältesten Niederländer, **Jan van Eyck, Lukas van [S. 61] Leyden, Messis und Sohn** etc. Eine solche Sammlung, wie diejenige in diesen beyden Zimmern ist, wird man anderwärts schwerlich antreffen. Man erwartet für sie noch Gemälde von einem gewissen alten **Wurmser** aus Böhmen: eben daher von einem sicheren **Mutina** etc. Herr von **Mechel** will daraus erweisen, daß **Jan van Eyck** nicht der Erfinder der Oelmalerey seyn könne, weil diese Meister fünfzig Jahre früher, als er, mit Oel gemalt haben. – Jedes Bild soll einen vergoldeten Schild, mit einer Nummer und mit dem Namen des Meisters, bekommen. Ueber dreyßig sind schon auf diese Art verfertigt. [...]“

Druck: *Miscellaneen artistischen Inhalts*, hg. von J. G. Meusel, Bd. 1, Heft 4, Beitrag 8; Erfurt 1780, S. 58–61.

Hinweis: Dies ist die bislang einzig bekannte Beschreibung der Einrichtung der Wiener Bildergalerie für das Jahr 1780 und zugleich der erste gedruckte Bericht zur Galerie im Belvedere. Der von Schryen (2006, S. 485f.) mit „um 1780“ datierte Reisebericht des Heinrich Sander († 1782), betrifft die am 31. März 1782 angetretene letzte Reise Sanders (siehe Sander 1784, S. 427ff.). Am 26. April 1782 besuchte Sander in Begleitung Mechels das Belvedere (ebd., S. 511).

Anmerkung: Diesem Bericht zufolge waren in den 14 Zimmern des Hauptgeschoßes 12 mit Werken verschiedener italienischer Schulen und zwei mit „Niederländischen Geschichtsmalern“ behängt, wobei sich in diesen 14 Räumen auch die zu diesen Schulen gehörigen Franzosen und Deutschen befanden. Im noch nicht fertig eingerichteten zweiten Geschoß hingen Bilder deutscher und niederländischer Meister. Der Anteil der italienischen Malerei war bei endgültiger Beendigung der Einrichtung im September 1781 (Dok. 125) deutlich zugunsten der niederländischen Malerei reduziert worden; siehe Tabelle I am Schluss des Beitrages.

81 ohne Datum [1780 Juli, zwischen 1 und 12, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im Juni 1780.

„Kai. könig. Belvedere. Allda seind die Arbeitsleute beschäftigt gewesen [...] wie auch bey Rangir- und Aufmachung der Bilder in der Galerie [...]“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 44, 7. Session ex 1780, monatlicher Hofbaubericht fol. 372r, Ausfertigung, die der Kaiserin mit Note des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg vom 12. Juli 1780 (ebd., fol. 349) übermittelt wurde.
Druck: Bislang unpubliziert.

82 1780 Juli 15, „Laxembourg“ [Laxenburg]
Arbeiten in der Galerie unter der Leitung von Kaunitz nach Abreise des Kaisers.

In einem Schreiben an [den nach Russland abgereisten] Kaiser Joseph II. führt Staatskanzler Kaunitz aus, der Kaiser habe ihm gestattet, sich während dessen Abwesenheit um die Bildergalerie zu kümmern und die dortige Anordnung der Bilder im oberen

Stock [acht Räume des 2. Stocks] endlich zu einem Abschluss zu bringen. Da der Kaiser mit der von ihm besichtigten Einrichtung dieser Räume nicht ganz zufrieden gewesen sei, habe Kaunitz gleich nach dessen Abreise [Ende April] dafür gesorgt, dass die Anzahl der dortigen Bilder reduziert werde, ohne dabei das chronologische „système“ zu stören. Weiters seien von den dortigen Bildern die schlechteren gegen bessere ausgetauscht und mehr Bedacht auf eine symmetrische Anordnung gelegt worden. Kaunitz versichere dem Kaiser, dass die Reinigung und Restaurierung der Bilder des Obergeschoßes, an der vier „*reparateurs discrets et intelligents*“ arbeiten, bis Ende Juli beendet sein würden. Im Hauptgeschoß habe er und Mechel, in den Zimmern mit den italienischen Schulen gleichfalls schlechtere gegen bessere Bilder ausgetauscht und darauf geachtet, dass mehr als bisher die erstrebte „*simetrisation*“ erreicht werde. Kaunitz habe sich auch um das Porträt Kaiser Karls VI. von Solimena sowie jenes von Erzerzog Leopold [Wilhelm] gekümmert und [Vinzenz] Fischer von der Malerakademie mit der Ergänzung der fehlenden Teile beauftragt, um sie ins gewünschte Format zu bringen. Für die Ausführung seiner Entscheidungen habe Kaunitz in Mechel eine verständige Person gefunden. Schließlich werde Kaunitz auch noch dafür sorgen, dass mehr als 1500 Gemälde, die im Depot nur verkommen würden, in einen sehr großen ebenerdigen Raum des Unteren Belvederes geschafft werden, den er ausfindig gemacht habe, damit der Kaiser sie dort besichtigen könne, um zu entscheiden, was damit geschehen solle. Es seien dies Porträts der Mitglieder des Hauses Habsburg, die für die kaiserlichen Schlösser in Prag, Pressburg, Graz, Innsbruck oder Ambras in Frage kommen könnten, weiters einige restaurierbedürftige Historienbilder, und schließlich zahlreiche Bilder, bei denen sich nach Kaunitz die Restaurierung nicht mehr lohne. Von den Gemälden, die Kaunitz aus Innsbruck und Prag kommen ließ, habe er bereits einige aufstellen lassen, betreffend die übrigen sei seine Entscheidung noch offen.

ÖStA/AVA, Studienhofkommission, Sign. 15, Karton 75/Akademie, einliegend in Mappe „Akademie der bildenden Künste“, fol. 36–40, Konzept in französischer Sprache.

Druck: Wörtlich und in deutscher Übersetzung bei Gruber (2008, S. 199–203) mit ausführlicher Besprechung (ebd., S. 191–195), wobei der Vortrag Rosenbergs vom 25. Okt. 1782 (Dok. 144) miteinbezogen wird.

Hinweis: Die Abreise des Kaisers nach Russland erfolgte am Morgen des 26. April 1780 (Geisler 1781, S. 26; Arneht 1879, Bd. 4, S. 676). Das Antwortschreiben des Kaisers, datiert 1780 Juli 28, Grodno, wörtlich bei Beer (1873, S. 15f.). Ein Schreiben des Staatskanzlers an Mechel, wonach dieser bezüglich einer (offenbar weiteren) Bilderlieferung aus Prag nichts ohne Anweisung des Kanzlers unternehmen dürfe, ist gleichfalls bei Gruber (2008, S. 204) wörtlich abgedruckt.

Anmerkung: Zwei der nicht namentlich genannten vier Restauratoren, die an den Bildern des 2. Stocks gearbeitet haben, könnten die beiden Maler Adam Johann Braun und Christian Braun gewesen sein. Sie waren (unter anderem) von Mai bis August 1780 mit einem Tagsatz von je zwei Gulden von Mechel direkt beauftragt worden (siehe Dok. 135). Der von Kaunitz erwähnte ebenerdige Raum ist sicherlich das bisherige Depositorium der „*Noble Garde*“ im Unteren Belvedere, das im August 1780 als zusätzliches Bilderdepot adaptiert wurde (siehe Dok. 87).

83 ohne Datum [präsentiert 1780 Juli 28, Wien]
Die Kaiserin bewilligt Akontozahlungen für die Bilderrahmen.

Behandlung der Resolution Maria Theresias bei der Hofbauamtskommissionssitzung am 28. Juli 1780: „Haben Ihro Majestät den allerunterthänigst erstatteten Vortrag wegen der anverlangten à Conto Zahlung des Bildhauer und Vergolder vor die Verschneid- und Vergoldung der Rahmen in der Bilder Gallerie mit der allerhöchsten Resolution herabzugeben geruhet des Inhalts:

> diese zwey à Conto Zahlungen wären zu machen, doch also das vor weiterer Bezahlung eher noch die Preyse eingesehen, und wer selbe gemacht, indeme Landerer und Haunold eben die theuersten hier sind, und alles sehr übersetzen.<“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 44, 7. Session ex 1780, Protokoll der Hofbauamtskommission, zu Nr. 31, fol. 245v–246r, behandelt in der Sitzung vom 28. Juli 1780, Ausfertigung, die der Kaiserin mit Note von Generalhofbaudirektor Kaunitz-Rietberg vom 31. Juli 1780 (ebd., fol. 234r, 246v) übermittelt wurde.

Druck: Bislang unpubliziert.
Hinweis: Kammervergolder Landerer erhielt 2.000 f. und Hofbildhauer Egger 1.000 f. (ebd., fol. 245v).

84

Von Mechel verhandelter Ankauf von acht Bildern des Hofrats Greiner.

ohne Datum [1780, wohl Juni/Juli]

Erstes diesbezügliches Schreiben Greiners an die Kaiserin (Arneth 1859, Nr. 67): Greiner legt der Kaiserin dar, dass der „Kupferstecher Mechel, dem Se. Maj. der Kaiser die Einrichtung der Allerhöchsten Bilder Gallerie im Belvedere und ... die Ergänzung des Abganges zu dieser grossen Sammlung an einigen noch fehlenden Meistern aufgetragen“ habe, „vor ein paar Tagen“ zu ihm gekommen sei und sechs oder sieben Bilder, die er von seinem Vater geerbt hatte, für die Galerie ausgesucht habe. Eines dieser Bilder wollte bereits Kaiser Karl VI. seinem Vater abkaufen, der jedoch ablehnte. Greiner sei hingegen schon aus konservatorischen Gründen bereit, sie der Galerie zu überlassen. Er wolle „nehmen, was Mechel ausspricht.“ Es wäre am besten, wenn die Kaiserin „gelegentlich mit dem Mechel zu sprechen geruheten.“

Antwort der Kaiserin: * „ich bin völlig mit ihm verstanden, das er ganz glatt mechtel declare, das er [Greiner] sich auf ihm [Mechel] allein verlasset, was sie werth sind [...]; wan aber sie dem Kaiser anständig, mit dausent freuden. er möchte also alles ihm über sich zu nehmen überlassen. ich repondire nicht ob sie genohmen werden, ob ein billiger preis davor wird angetragen werden, und ob es nicht eine probirung seye, dan jetzo kan man vor nichts gutt stehen. wan er von zeit zu zeit was neues vernimbt, mögte er es mir comuniciren; ich mus aber in nichts erscheinen, auch nicht bey mechel. Kaunitz sucht auch bilder, villeicht ist er es.“

Zweites Schreiben Greiners an die Kaiserin (Arneth 1859, Nr. 68): „Gestern war der Mechtl wieder“ bei Greiner um nachzufragen, ob dieser bereits etwas gehört habe. Mechel brauche die Bilder „schon dermalen, denn auf die Woche werden die Zimmer im obern Stock rangirt, wohin diese Bilder bestimmt sind.“ Mechel habe gesagt, „der Kaiser glauben, Ihre Majestät die Kaiserinn würden die Sache ausmachen.“ Greiner habe den Preis für die Bilder „so gesetzt, wie sie jeder particulier gerne bezahlen würde [...] kein Mensch solle denken, dass“ er „den Allerhöchsten Hof überhalten“ habe [...]. „Eher wolle“ er „die Bilder zerschneiden.“

Antwort der Kaiserin: * „Von allen disen weis [ich] nichts und werde auch nichts wissen, seine gedencckensarth ist gantz schön, mit uns aber mus man niemahls dem generosen machen, man bleibt sitzen [...].“

Drittes Schreiben Greiners an die Kaiserin (Arneth 1859, Nr. 69) „Der Fürst Kaunitz hat Montags früh ... durch Mecheln sagen lassen“, die acht für die Galerie ausgesuchten Bilder würden abgeholt werden, falls Greiner sie „um 1500 fl. abgeben wollte.“ Greiner hatte sie zuvor um 2.000 Gulden angeboten gehabt, sein Vater habe dafür 4.200 Gulden gezahlt. Da er aber wolle, dass die Gemälde in die kaiserlichen „Bilder Säle übertragen um dort gesehen zu werden“, habe er zugesagt. Die Bilder seien „inzwischen wirklich abgeholt worden.“

Antwort der Kaiserin: * „ich habe die confusion vorgesehen, darumen mich nicht darein mengen wollen, ihm selbst es gesagt, das er es zu wohlfeil gibt; kein dank jemahls davon haben wird. ich kenne meine leut; von die 2000 fl. bin ich schuldnr; werde weiters mit ihm reden.“

* Die Kaiserin setzte ihre Antwort direkt auf das jeweilige Schreiben Greiners.

Standort unbekannt. Diese von Alfred von Arneth edierte Korrespondenz zwischen der Kaiserin und Hofrat Franz Salesius von Greiner, Referent bei der Studienhofkommission, wurde mit anderen, zumeist ebenfalls undatierten Briefen von Greiners Tochter, der Schriftstellerin Karoline Pichler, Kaiserin Karoline Auguste vermacht, die Arneth ihrerseits gestattete, sie für wissenschaftliche Zwecke auszuwerten. Arneth (1859, S. 311) datiert diese gesamte Korrespondenz in die Zeit zwischen 1772 und 1780.

Druck: Wörtlich bei Arneth (1859, S. 374f., Nr. 67–69; die Ausführung dazu S. 325–327). Der Ankauf nochmals behandelt bei Arneth (1879, Bd. 3, S. 281–283). Hinweis: Frimmel (1898, S. 232) geht auf diesen Ankauf unter Berufung auf Arneth ein und bemerkt dazu, dass er „bis heute noch in peinliche Dunkelheit gehüllt“ sei, wobei er eine mögliche Identifizierung der Werke vornimmt.

Anmerkung: Frimmel (ebd.) datiert diesen Ankauf ins Jahr 1777 oder 1778, was aufgrund der Nennung Mechels unverständlich erscheint, da Mechel damals noch nicht mit der Einrichtung der Galerie betraut worden war. Im zweiten Brief Greiners wird erwähnt, dass die Umstellung der Bilder im „obern Stock“ (2. Stock) im Gange sei. Im Bericht vom Juni 1780 (Dok. 80) heißt es, dass man im 2. Stock „noch nicht halb fertig“ sei. Der Abschluss der Restaurierarbeiten an den Bildern des 2. Stocks wird dem Kaiser von Kaunitz bis Ende Juli 1780 zugesichert (siehe Dok. 82). Es ist daher anzunehmen, dass der Ankauf im Juni oder Juli 1780 stattfand. Diese Korrespondenz deutet darauf hin, dass die Kaiserin damals die Gemäldegalerie als eine ihren Sohn und Staatskanzler Kaunitz betreffende Angelegenheit betrachte, in die sie sich nicht einmischen wollte. Auch mit Mechel wollte sie offenbar nicht verhandeln, obwohl es scheint, dass er ihr Vertrauen besaß.

85

Arbeiten in der Bildergalerie im Juli 1780.

ohne Datum [1780 August, zwischen 1 und 10, Wien]

„Kai. könig. Belvedere Gebäude. Allda haben die angestellten verschiedenen Tagwerksleute gearbeitet [...] Bey Bedienung der k. k. Bilder Gallerie [...].“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 45, 8. Session ex 1780, monatlicher Hofbaubericht fol. 56r, Ausfertigung, die der Kaiserin mit Note des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg vom 10. August 1780 (ebd., fol. 30) übersendet wurde.
Druck: Bislang unpubliziert.

86

Besuch der Kaiserin im Belvedere am 14. August 1780.

1781 Jänner 7, Wien [betrifft 1780 August 14]

Brief Mechels an Friedrich Dominikus Ring (zitiert nach Meijers): „Ach freund den vergangenen 14. August werde sie [die Belohnung für meine Arbeit] im ganzen Umfang geföhlet, den da besah Mutter Theresia mit ihren erhabene Kinder alles; Zimmer von[r?] Zimmer, g[r?]os Vergnügen und freude in jede Saale und ich (was denken Sie wohl) war Ihr Arm, Ihre Stütze – an diesem Arm bestieg sie die Treppe des zweijten Stocks; Was mejynen Sie wohl daß dieser Arm geföhlet hat.“

Freiburg im Breisgau, Universitätsbibliothek, Nachlass Friedrich Dominikus Ring IVB: Mechel-Briefe.

Druck: Meijers (1995, S. 12, Anm. 1 und S. 164 Standortangabe).

Hinweis: Aus Anlass dieses Besuches fand sicherlich die im Hofbaubericht zum August 1780 vermerkte Großreinigung statt (siehe Dok. 87).

Anmerkung: In diesem Brief wird auch angegeben, dass Mechel bei Beendigung der Aufstellung im Jahr 1780 aus 6000 Gemälden 1200 ausgesucht und in 24 Zimmern des Belvederes neu aufgehängt habe (Wüthrich 1956, S. 154, Anm. 8). Sollte die Angabe von 6000 Gemälden korrekt und auf die Wiener Galerie zu beziehen sein, dann hätte sich der Gesamtbilderbestand seit 1773 mehr als verdoppelt, denn laut Inventar von 1772 gab es zuzüglich der aus den kaiserlichen Schössern hinzugekommenen Gemälden insgesamt 2966 Inventareinheiten (siehe Anm. zu Dok. 6). Nimmt man hingegen die von Staatskanzler Kaunitz stammende Angabe vom Juni 1780 (Dok. 82) von mehr als 1500 Depotbildern, umfasste der Bestand der kaiserlichen Gemäldegalerie damals rund 2700 Gemälde, also rund 250 Stück weniger als 1773. Wiederum eine andere Anzahl der Depotbilder soll das von Stengert erstellte Verzeichnis beinhaltet haben, und zwar 2030 Stück (Dok. 144), womit sich eine Gesamtzahl von rund 3230 Stück für die Wiener Galerie ergäbe, also um über 250 mehr Bilder als 1773. Die von Mechel genannte Zahl von 6000 Gemälden betrifft daher wohl den gesamten kaiserlichen Gemäldebesitz innerhalb und außerhalb Wiens.

87

Arbeiten für die Galerie im August 1780, Bilderdepot und Großreinigung.

ohne Datum [1780 September, zwischen 1 und 11, Wien]

„Kai. könig. Bellvedere Gebäu. Alda ist zu Verwahrung der übrigen Bilder von der k. k. Bilder Gallerie das Garde Depositorium ausgeraumet, und für die Bilder Gallerie zugerichtet, unter der Einfahrt ein grosser Verschlag weggebrochen, und auf der anderen Seite wieder aufgerichtet worden, ist auch eine Doppelthür, und ein grosses Fenster ausgebrochen, eine Thür vermauert, 3 neue Doppelthüren eingemacht, und dieses Depositorium gänzlich hergestellt worden. Für die k. k. Noble Garde ist ein anderes Depositorium gänzlich zugerichtet, hierin 2 Thüren ausgebrochen, und alles gut hergestellt worden. In der Bilder Gallerie in allen Zimmern die Fußböden gewaschen und die Fenster gebuzt, auch die Gäng und Stiegen gesäuberet worden. [...].“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 45, 9. Session ex 1780, monatlicher Hofbaubericht fol. 119v–120r, Ausfertigung, die der Kaiserin mit Note des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg vom 11. September 1780 (ebd., fol. 92) übersendet wurde.
Druck: Bislang unpubliziert.

Anmerkung: Aurenhammer (1969, S. 61f.) gibt an: „In der aufgelassenen Orangerie (die von Mechel als ehemaliges Haus-theater bezeichnet wird) befanden sich Bilderdepots, in denen auch die große Sammlung der habsburgischen Familienportraits Aufnahme fand.“ Dazu die Anmerkung, dass mit der ehemaligen Orangerie das „Pomeranzenhaus des Prinzen Eugen“ gemeint ist (ebd., S. 150, Anm. 122). An anderer Stelle bemerkt Aurenhammer (ebd., S. 50 und S. 65), dass das Pomeranzenhaus

schon unter Nikolaus Pacassi zu Stallungen umgebaut wurde. Mechel (1783, S. XI) beschreibt, dass sich das Bildermagazin „auf der linken Seite dieses Gebäudes“ [gemeint ist das Untere Belvedere] befindet. Das könnte auf das ehemalige Pomeranzenhaus hinweisen. Am Grundriss des Unteren Belvederes bei Mechel (Abb. 3) wird der westlich von der Einfahrt liegende Raum als Bildermagazin bezeichnet. Das wäre nach Mechels Diktion aber die „rechte“ Seite. Hat sich Mechel hier nur mit der Angabe „links“ geirrt? Der Abbruch eines Verschlags unter der Einfahrt, der offenbar aufgrund der Adaptierung des Depots zur Aufnahme der Bilder notwendig war, spricht jedenfalls dafür, dass das Depot bei der Einfahrt lag. Sicherlich ist dieses Bilderdepot aber mit dem sehr großen Raum zu identifizieren, den Kaunitz im Juli 1780 als neu ausfindig gemachten Ort im „maison d'embas du Belvedere“ zur Unterbringung der nicht galerietauglichen Bilder beschreibt, zu denen auch eine große Anzahl von Habsburgerporträts zählte (Dok. 82). Nach Kaunitz' Konzept sollten diese Porträts in verschiedene kaiserliche Schlösser kommen und waren nicht zur Aufstellung im Unteren Belvedere bestimmt. Der Großputz dürfte sehr wahrscheinlich aus Anlass des am 14. August erfolgten Besuches der Kaiserin vorgenommen worden sein (siehe Dok. 86).

88 ohne Datum [1780 Oktober, zwischen 1 und 11, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im September 1780.

„Kai. könig. Bellvedere Gebäu. Da ist gearbeitet worden bey [...] Rangirung der Bilder in der Galerie [...]“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 45, 10. Session ex 1780, monatlicher Hofbaubericht fol. 296r, Ausfertigung, die der Kaiserin mit Note des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg vom 11. Oktober 1780 (ebd., fol. 270) übersendet wurde.
Druck: Bislang unpubliziert.

89 ohne Datum [präsentiert 1780 Oktober 17]
Der in Geldnot geratene Landerer erbittet eine Akontozahlung für bereits gelieferte Rahmen.

„Allerunterthänigstes Promemoria“ des Kammervergolders Mathias Landerer an Generalhofbaudirektor Kaunitz-Rietberg: „Euer hochgräflichen Excellenz habe [ich] unterthänigst bittlich vorzustellen, daß ich laut eingereichten Conti wegen deren von mir in die kay. könig. Bilter Gallerie verfertigten Vergolders Arbeiten sowohl die Rammen als Schilder und Extra Arbeiten einen Betrag biß 7000 f. annoch stehen habe. Da ich aber solche Arbeit durch Credit des Kaufmans und Goldtschlagers nebst aufgenommenen Geldes per Wechsl, wovon 2 dergleichen in Betrag 1700 f. bis 20 et 21^{ten} diese Woche verfallen und ich solche nebst den Goldtschlagern, welcher eben beträchtliche Forderung an mir zu machen, anbei auch beyde Bürger [sic], welche mir auf meinen Conto die Schilder vergoldet, diese Wochen zu zahlen, laut meiner Verheisung ohnungänglich schuldig bin, als gelanget an Euer hochgräflichen Excellenz mein unterthänigstes Bitten, um von meinen Gläubigern nicht klagbahr angegangen zu werden, mir zur Tilgung wenigstens 4000 f. auf Abschlag meiner accordirten Conti gnädigst anzuweisen und bezallen zu lassen. [...]“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 45, 10. Session, Nr. 27 ex 1780, fol. 240–241, Ausfertigung.
Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Der Generalhofbaudirektor erstattete der Kaiserin dazu einen Vortrag, in dem er die Zahlung eines Akontos von 4.000 f. an Landerer für dessen geleistete, aber noch nicht verrechnete Arbeit befürwortet. Gleichzeitig betont er, „dass die Erforderniß der Galerie niemahlen von dem“ seiner „Direction anvertrauten Bau-Fond bestritten worden“ sei und gegenwärtig insgesamt rund 60.000 f. „den Bau-Fond nicht angehende Zahlungen“, wie etwa für das Nationaltheater und das Schönbrunner Bassin „ohne Empfangung der mindesten Vergüttung“ offen seien (ebd., fol. 242–244, Ausfertigung, 1780 Oktober 18, Wien). Die komplett eigenhändige Resolution der Kaiserin auf diesen Vortrag (ebd., fol. 243v) wurde von der Hofbauamtskommission am 25. Oktober 1780 behandelt (siehe Dok. 91).

90 1780 Oktober 18, Wien
Mechel berichtet von der Beendigung der Galerieeinrichtung.

Brief Mechels an den Bildhauer Alexander Trippel (zitiert nach Wüthrich): „Und dan soll ich Ihnen ... die angenehme Nachricht geben, daß ich das Glück endlich nach so vielen Mühen + Arbeit erlebt die ganze immense Kayser* Bilder Gallerie einzurichten + zu

beenden; welches den Beyfall + ganze Zufriedenheit des Hofes + der Liebhaber erhalten hat. S. Maj* Die Kaiserin haben sie vor einigen Wochen einen ganzen Morgen gesehen und waren ungemein gnädig, Ein gleiches geschah auch von Sr. Maj. dem Kaiser seit dero re-tour von der Russischen Reise; So viel es Mühe + wehrend 6 Monate Tag + Nacht Arbeit gekostet hat, so ist es mir versüßet worden unter dem Auge des Monarchen und in seiner Abwesenheit unter dem Auge des würdigsten Minister den ich in der Welt kenne des Fürsten von Kaunitz zu leben + zu arbeiten; Unter solchen Augen läßt sich etwas effectuieren [...]“

Druck: Wüthrich (1956, S. 154, ohne Angabe des Standorts).

Hinweis: Das ist der früheste Beleg zur Beendigung der damaligen Einrichtung der Galerie.

91 ohne Datum [1780 Oktober, zwischen 25 und 31, Wien]
Die Kosten zur Einrichtung der Galerie sind dem Hofbauamt zu ersetzen.

Auf die „in betref von dem Kammer-Vergolder Landerer wegen in der Bilder Galerie gelieferte Arbeit gebettene à Conto Zahlung per 4000 f.“ resolvierte Kaiserin Maria Theresia: „Der Baufundus ist vor diese extra Sachen nicht dotirt, und würde es wiederum auf die nemliche Confusion kommen, die vorhin ware, daß so vielle Schulden er gehabt, welches fleissig zu verhindern wäre, und er sowohl jez und diese Sachen führet, werde es der Kammer schiken, dass selbe es bestreite, auch lieber ganz wisse, was noch für die Galerie zu zahlen wäre, damit nichts mehr nachkomme, indessen à Conto diese Zahlung machen und nachgehends wegen der so grossen Kösten, welche niemand adjustirt hat, einen billigen Abbruch machen. m. p.“

Darauf wurde in der Sitzung der Hofbauamtskommission vom 25. Oktober beschlossen: „Nach dieser allernädigst erlassenen Resolution, und den hierüber gemachten Antrag der Hofkammer ist dem Kammer Vergolder Landerer die gebettene à Conto Zahlung von 4000 f. ohnverzüglich zu leisten, übrigens nach dem allerhöchsten Befehle sowohl dem Vergolder, Bildhauer und Tischler, welche die Arbeit in der Gallerie verfertigt haben, brevi manu zu bedeuten, dass sie über die bereits fertige Arbeiten ihre Conten ohnverzüglich verfassen, und zu Limitirung und so hiniger allerunterthänigsten Einbegleitung anher überreiche sollen, wie dann auch sohin sowohl der Ersatz deren vor die Galerie bereits bestritten Kösten, und Vorschüßen, als auch die Anweisung deren noch zu leistenden Zahlungen von der Hof Kammer durch Nota anzubegehren kommt.“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 45, 10. Session ex 1780, zu Nr. 34, Protokoll der Hofbauamtskommission fol. 172r–173v, Ausfertigung, die der Kaiserin mit Note des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg vom 31. Oktober 1780 (ebd., fol. 156) übermittelt wurde. Die dem Protokoll inserierte Resolution der Kaiserin in eigenhändiger Ausfertigung ebd., fol. 243v (siehe Dok. 89).

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Die Abrechnung zu den bisher angefallenen Kosten der Herstellung der Bilderrahmen für die Bildergalerie im Belvedere erfolgte im Jänner 1781 (siehe Dok. 99)
Anmerkung: Mit dieser direkt der Hofkammer zugestellten Resolution der Kaiserin wurde festgesetzt, dass die bei der Neueinrichtung der Galerie entstehenden Kosten als außerordentliche Ausgaben anzusehen und dem Hofbauamt von der Hofkammer zu ersetzen sind. Das Hofbauamt brauchte damit nicht jedes Mal um Kostenrefundierung ansuchen, sondern konnte sich auf die nun geltende „bestehende allerhöchste Resolution“ berufen, die bis Juni 1781 aufrecht blieb (siehe Dok. 114). Die von der Kaiserin geforderte Übersicht zu den noch anfallenden Kosten bei der Einrichtung der Galerie konnte das Hofbauamt nicht vorlegen, denn es war damit nur als ausführende und rechnungsprüfende, nicht aber als planende Stelle befasst. So forderte die Hofkammer bis zuletzt vergeblich eine derartige Kostenaufstellung (siehe Dok. 133).

92 ohne Datum [1780 November, zwischen 1 und 15, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im Oktober 1780.

„Kai. könig. Bellvedere Gebäu [...] Bey der Bilder Gallerie mit gewöhnlicher Rangirung der Bilder. [...]“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 46, 11. Session ex 1780, monatlicher Hofbaubericht fol. 443r, Ausfertigung, die der Kaiserin mit Note des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg vom 15. November 1780 (ebd., fol. 470) übermittelt wurde.
Druck: Bislang unpubliziert.

93 ohne Datum [1780 Dezember, zwischen 1 und 12, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im November 1780.
„Kai. könig. Belvedere [...] die Winter Fenster und Öfen in der Bilder Gallerie verstrichen [...] mit Transportierung deren Bildern in das neue Depositorium [im Dezember] wird continuiert.“

ÖStA/HHSStA, HBA, Karton 47, 1. Session, Nr. 12 ex Jänner 1781, monatlicher Hofbaubericht, unfol., von Canevale unterschriebene Ausfertigung, die dem Kaiser mit Note des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg vom 12. Dezember 1780 übermittelt wurde.

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Für Dezember 1780 liegt kein Hofbaubericht ein, stattdessen eine Aufstellung der im Gang befindlichen Hofbauarbeiten, in der die Bildergalerie nicht vorkommt (HBA, Karton 46, fol. 551r, Ausfertigung, 1780 Dezember 15, Wien).

94 1780 November 22, Wien
Rosa soll auf kaiserliche Resolution die nun vollendete Galerie wieder übernehmen.

Handbillet Kaiser Josephs II. an seinen Oberstkämmerer: *„Lieber Graf Rosenberg! Da ich unter Anleitung des Fürstens von Kaunitz, die Bilder-Gallerie im Belvedere, in eine geschmackvollere Ordnung, nach denen Klassen und Jahrgängen, durch den Kupferstecher Meckel zu bringen gestattet habe, so ist diese Arbeit nun vollendet, und Ihre Mayestät so wie Ich sind gesint, daß Sie dem Gallerie-Director Rosa den Auftrag machen, daß er nunmehr die Galerie anwiederum von dem Meckel ordentlich übernehme, sich nach dem alten Catalog die Vorfindung aller Bilder ordentlich ausweisen lasse, und die seitdem neu erkaufte in ihre behörige Klassen eintrage, zugleich aber bey dieser anjetzo eingeführten Ordnung künftighin ohnabweichlich beharre, und daran gar nichts, ohne besonderen Befehl, abändere. Meckel erhält hierwegen schon den Befehl durch den Fürsten Kaunitz, und Ich gedenke, daß somit das Werck in seinem guten Fortgang wird verbleiben können.“*

ÖStA/HHSStA, OKäA, Sonderreihe, Karton 38a, Mapped I, Nr. 67 ex 1780, unfol., Ausfertigung.

Druck: In vollem Wortlaut bei Engerth (1881, S. LXIV).

Hinweis: Meckel erwähnt in einem Brief an Friedrich Domenikus Ring (vom 7. Jänner 1781), er habe für die 24 Zimmer des Belvederes aus 6000 Bildern 1200 ausgesucht (Wüthrich 1956, S. 154). Da damals die beiden westlichen Eckkabinette noch nicht mit Bildern behängt waren (Dok. 97), muss es sich um die 22 Räume des Oberen und um die zwei Schlachtenzimmer des Unteren Belvederes handeln. Hilchenbach (Dok. 97) gibt ohne Nennung der Räume *„über 1200 Stück“* an.

Anmerkung: Das wenige Tage vor dem Tod der Kaiserin abgefasste Handschreiben nennt Staatskanzler Kaunitz als Leiter der Neueinrichtung der Bildergalerie. Kaunitz selbst gibt an, nur während der Zeit der Abwesenheit des Kaisers [aufgrund dessen Russlandreise vom 26. April bis 20. August 1780] mit der Leitung betraut worden zu sein (siehe Dok. 82 und 102). Unter *„Ordnung nach denen Classen und Jahrgängen“* ist wohl die Aufteilung nach Schulen und die chronologische Anordnung der Bilder gemeint. Der Kaiser verwendete den Begriff *„Classe“* aber auch im Sinne von Qualität (Engerth 1881, S. LVIII, 1786 Oktober 3). Mit dem *„Catalog“*, zu dem Rosa den aktuellen Bilderbestand nachtragen soll, meint Joseph II. wohl das Galerieinventar von 1772 (siehe Dok. 6), das nach Rubriken eingeteilt ist. Wohl auf Rosa bezogen wird angeordnet, dass die Aufstellung unverändert bleiben soll. Nicht erwähnt wird hingegen, dass Meckel den Galeriekatalog erstellen soll.

95 1780 November 23, Wien
Kaunitz rät dem Kaiser, die Übergabe der Galerie an Rosa zu verschieben.

Unmittelbare Reaktion des Staatskanzlers Kaunitz auf Josephs II. Handbillet vom 22. November: *„Euer kaysyerlicher Mayestät allerhöchste Willensmeinung in Ansehung der Bildergallerie Belvedere habe ich dem Chevalier Mechel unverzüglich hinterbracht, und sofort überdacht, welchergestalt solche an füglichsten in Vollzug zu bringen seyn dürfte, da dieselbe nicht auf die Art, welche Euer Mayestät ganz wohl für die natürlichste gehalten, nämlich nach dem alten Catalog geschehen kann, weilen ein dergleichen Verzeichniß entweder gar nicht existiert, oder wenigstens dem Chevalier Mechel niemals übergeben worden, und derselbe also nach diesem vermeintlichen Catalog seines Orths auch nicht übergeben kann. Es wird also zuvorderst solches entweder von dem Gallerie Inspector Rosa procurirt werden, oder aber die Übergabe auf dem Fuß des von dem Mechel während seines ersten hiesigen Aufenthalts gefertigten Inventarii, vor welchem sich, meines Wissens, gar keins oder wenigstens kein vollkommenes und zuverlässiges allhier befand, geschehen*

müssen. Auf eine oder die andere Art jedoch können inzwischen Euer kaysyerliche Mayestät darauf Staat machen, daß dero Willensmeinung ganz gewis befolgen zu machen ich mir angelegen seyn lassen werde, damit bey diesem ganzen Geschäfte meines Orts, so wie von allem Anfange hier, nicht mehr und nicht weniger geschehe, als was allerhöchst Ihre [Mayestät] mir aufzutragen für gut befunden, und ich zu dero Vergnügen zu vollziehen beflissen gewesen bin. Eines jedoch glaube ich noch Euer Mayestät allerhöchsten Überlegung vorstellen zu sollen, und zwar folgendes, daß nämlich allerhöchst dero Dienste am gerathesten seyn dürfte, wenn dieselbe** mir auftrügen, die Übergabe noch in so lange zu verschieben, bis der Chevalier Mechel mit seinem neuen Inventario nach der dermaligen Rangierung so wie mit der neuen Numerierung vollkommen fertig seyn wird, welches keine lange Zeit mehr erfordern dürfte, da derselbe mit dieser Arbeit, so wie mit Rangierung des neuen Depositorio schon ziemlich weit avanciret ist. Jedoch beruhet alles auf dero selbst eigenen allerhöchsten Gutbefinden.“*

* Hier folgt im Erstkonzept *„so viel möglich“*.

** Im Erstkonzept *„dieselbe“*.

ÖStA/AVA, Studienhofkommission, Sign. 15, Karton 75/Akademie, einliegend in Mappe „Akademie der bildenden Künste“, fol. 44–45, Reinkonzept; einliegend auch das Erstkonzept.

Druck: In vollem Wortlaut bei Novotny (1947, Nr. 15, S. 185f.), besprochen bei Wüthrich (1956, S. 155).

Hinweis: Eine konkret auf dieses Schreiben des Staatskanzlers erfolgte Resolution Kaiser Josephs II. ist nicht nachzuweisen. Ob dessen am selben Tag erfolgte Anordnung betreffend die Pressburger Gemälde (Dok. 96) in irgendeinem Zusammenhang mit dem Ratschlag des Fürsten stand oder unabhängig davon erfolgte, lässt sich nicht entscheiden, zumal das betreffende Handbillet nur in Form eines Auszuges überliefert ist.

Anmerkung: Dieses bemerkenswerte Schreiben steht vor einem Wendepunkt im Fortlauf der Galerieeinrichtung, die damals eigentlich – sowohl nach Mechels als auch Josephs II. Dafürhalten (siehe Dok. 90 und 94) – bereits abgeschlossen war. Der Kaiser hatte Rosenberg, vermutlich nach vorheriger Beratung, in seinem Handbillet vom 22. November aufgetragen, wie die Übergabe der Galerie an Direktor Rosa zu erfolgen habe. Diese durchaus zielführend erscheinende Vorgangsweise erachtet Kaunitz jedoch für ungeeignet. Dazu legt er mehrere Argumente vor, die sich bei genauerer Betrachtung als wenig stichhaltig erweisen. Wörtlich genommen geht aus dem Schreiben hervor, die Galerie könne nicht eher übergeben werden, bevor Meckel ein aktuelles Inventar erstellt habe. Das erscheint widersinnig, denn die Bestandserfassung sollte ja vor allem zur Kontrolle Mechels dienen. Es wäre daher zu überlegen, ob Kaunitz mit *„Catalog“* eigentlich das Inventar, und mit *„Inventarium“* eigentlich den Katalog meint. Diese Verwechslung (zumindest nach heutigem Sprachgebrauch) findet sich auch im Handbillet des Kaisers vom 22. November. Aber auch in diesem Fall ergibt sich kein überzeugendes Argument, denn der Katalog hätte trotz Übergabe der Galerie an Rosa verfasst werden können. Aus welchem Grund auch immer, Kaunitz wollte jedenfalls die Übergabe an Rosa verhindern, um den Verbleib Mechels zu erreichen. In einem Punkt ist die Darlegung des Staatskanzlers aber sicherlich zutreffend: Es gab damals weder ein neues noch ein aktualisiertes Bilderinventar. Das im Jahr 1772 angelegte Gesamtinventar der Galerie (siehe Dok. 6) betrifft die Aufstellung in der Stallburg und wurde nicht entsprechend der später vorgenommenen Aufstellung im Belvedere aktualisiert. Die einzeln gebundenen Zweitschriften der Galerie-, Zimmer- und Bodenbilderinventare enthalten jedoch nachträgliche Bleistiftvermerke. Wie Gruber (2006/2007, S. 361) konkret nachweist, können diese aber erst nach 1781 erfolgt sein und damit weder mit Meckel noch mit einer etwaigen, vor November 1780 zu datierenden Inventaraktualisierung in Zusammenhang gebracht werden. Allerdings existierte ein im Juni 1779 begonnenes Verzeichnis der deponierten Bilder (siehe Dok. 66), das Kaunitz in seinem Schreiben jedoch nicht erwähnt. Unrichtig dürfte der Hinweis des Staatskanzlers sein, dass Meckel kein *„Catalog“* beziehungsweise kein *„Verzeichniß“* vorgelegt wurde. Laut Rosenbergs Bericht von Oktober 1782 (Dok. 144) sei Meckel in der Zeit, als Kaunitz die Oberleitung der Galerie innehatte [Ende April bis Mitte August 1780], *„das Inventarium der Gallerie zur Einsicht zugestellt“* worden, *„welches er einige Monate bey sich gehabt“* habe. Unwahrscheinlich ist auch, dass Meckel während seines ersten Aufenthaltes in Wien (Anfang März 1778 bis Ende Mai 1779; Wüthrich S. 147 und 151) ein Inventar im eigentlichen Sinne angefertigt hätte. Laut Hilchenbach (Dok. 128) erstellte Meckel im Sommer und Herbst 1778 im Auftrag des *„Allerhöchsten Hofe[s]“* eine *„Beschreibung“* der damals im Belvedere befindlichen Bilder, worunter wohl sein Katalogkonzept zu verstehen ist (siehe Exkurs zu Dok. 59). Meckel hatte offenbar weder bisher noch danach ein Galerieinventar verfasst gehabt, vielmehr wollte er, nach Bericht Rosenbergs (Dok. 144), die Anlage eines Inventars auch noch nach endgültigem Abschluss der Galerieaufstellung verhindern.

96

Mechel soll galerietaugliche Bilder des Pressburger Schlosses auswählen.

1780 November 23, Wien

„Abschriftlicher Auszug eines eigenhändigen Billets des Kaisers ... an Fürst von Kaunitz Rietberg ... Da sich Bilder von der Gallerie in Presburg vorfinden, die mit dem kaiserlichen Petschaft insgesamt bezeichnet seyn, so werden Sie dem Mechel dahin ehestens abschicken, damit er selbe genau besehen, alle nur zur Gallerie tauglichen anmerke ohne mindere Rücksicht, damit nach Abgehung des Herzogs Albert [von Sachsen-Teschen] selbe abgeholt und hieher gebracht werden können.“

ÖStA/AVA, Studienhofkommission, Sign. 15, Karton 75/Akademie, einliegend in Mappe „Akademie der bildenden Künste“, Abschrift.

Druck: Erwähnt bei Wüthrich (1956, S. 155); in vollem Wortlaut und besprochen bei Gruber (2006/2007, S. 358f.).

Hinweis: Da es sich nur um einen Auszug handelt, das Handbillet selbst aber nicht mehr erhalten ist, kann nicht gesagt werden, ob der Kaiser im übrigen Text auf das ebenfalls am 23. November 1780 abgefasste Schreiben des Staatskanzlers eingeht. Wüthrich (1956, S. 155) geht davon aus, dass diese Resolution aufgrund von Kaunitz' Empfehlung, Mechel solle noch länger verbleiben, erfolgte. Dies erscheint zwar plausibel, ist aber anhand der Dokumente nicht zu belegen.

Anmerkung: Mit dieser Aufforderung wird die zweite Phase der Einrichtung der Bildergalerie eingeleitet, die zu einer Erweiterung und abermaligen Neuordnung der Galerie führte. Schon im Jänner 1781 wurde erneut mit Rangierarbeiten in der Galerie begonnen (siehe Dok. 101). Josephs II. Anordnung vom 22. November 1780 (Dok. 94), wonach die damalige Galerieeinrichtung unverändert bleiben sollte, wurde damit aufgehoben und hatte nur kurzen Bestand.

97

Gedruckter Bericht von Hilchenbach zur k. k. Bildergalerie in Wien.

1781 Jänner, Frankfurt am Main

Karl Wilhelm Hilchenbach berichtet, hier zusammengefasst, folgendes zum Ablauf der Einrichtung der Gemäldegalerie: In den Jahren 1776 und 1777 erfolgte die Übertragung der Gemäldegalerie aus der Stallburg und deren Aufstellung im Belvedere „zu ihrem merklichen Vortheile“. Damals kamen auch einige Gemälde der Schatzkammer und die Bilder der ehemaligen Jesuiten aus Antwerpen hinzu. 1778 ließ Joseph II. Mechel einen Plan zur „weiteren Vervollkommnung“ der Galerie ausarbeiten. Mechel „richtete bey dem Geschäfte sein Augenmerk dahin, selbst die Eintheilung der Gemälde unterrichtend zu machen, und in ihr eine sichtbare Geschichte der Kunst aufzustellen, woran man stufenweise ihre Entstehung, Zunahme und Vollkommenheit siehet. Dieser Plan ward genehmiget ... und zugleich der Entschluß gefasst, alle in der Schatzkammer aufbewahrte und andere, theils hin- und herzerstreute, theils auch im Verborgenen der Vergessenheit und Vernichtung entgegengehende schätzbare Stücke hierher zu versammeln [...]. Ihre Anzahl wuchs nach und nach, der Hinwegnehmung einiger geringern Bilder ohngeachtet, über 1200 Stücke an; und noch siehet sie täglich einigen Vermehrungen entgegen. [...]“

Rechter Hand des großen Marmorsaales befinden sich sieben Zimmer. „...an ihrem Haupteingange auf zwey vergoldeten Schildern, in französischer und deutscher Sprache die allgemeine Aufschrift: Italienische Schulen. Hier waren von Anfang an schon die Werke der einzelnen Schulen in besondere Abtheilungen gebracht – und nunmehr sind sie, so viel es nach der Zahl und Grösse der itzt vorhandenen Stücke möglich war, in der geschmackvollsten Ordnung aufgestellt.“ Nach kurzer Beschreibung der drei ersten Zimmer wird das Goldene Kabinett erwähnt, wo „nächstens das Brustbild des Fürsten Kaunitz als ein von der höchstseeligen Monarchin und unserem Kaiser Ihm gewidmetes Denkmal ... aufgestellt werden soll.“ Es folgen die restlichen vier Zimmer mit den Werken der italienischen Schulen. Der Rundgang führt nun in den zweiten Stock, „in welchem ausser dem schätzbaren Vorrathe deutscher Werke, der Anfang der niederländischen Schule hängt, deren späterer und grösserer Theil die andere Hälfte der unteren Zimmer einnimmt.“ Hilchenbach rät daher, mit der Besichtigung der Niederländer im 2. Stock zu beginnen. Nach ausführlicher Beschreibung der acht Zimmer des Obergeschoßes geht es zurück ins Hauptgeschoß zu den sieben Zimmern mit den späteren Niederländern. Die beim [westseitigen] großen Saal gelegenen beiden Kabinette sollen „nun auch mit den Stücken ... behangen werden, welche nach methodischer Einschaltung des neuen Zuwachses dieser Schule dazu übrig und schicklich seyn werden.“ Nach Abschluss der Beschreibung des 7. Raumes der Niederländer heißt es bezugnehmend auf die Einrichtung insgesamt: „Bey ihrer jetzigen Veränderung haben alle Stücke, nach der größten Anzahl der bereits vorhandenen gleiche Rahmen bekommen, die in italienischem

Geschmacke geschnitten und vergoldet sind. Auch ist nunmehr auf jedem Stücke oben ein Schildgen befestigt, in welchem der Name des Meisters, oder wo dieser allenfalls unbekannt seyn sollte, der Name der Schule und die Nummer stehet, welche auf den Katalog verweist. Dieser wird auf eine doppelte Art erscheinen – als ein allgemeines Verzeichnis aller vorhandenen Bilder, das den Namen ihrer Meister, die Grösse derselben, die Materie, worauf sie gemalt sind, und so viel von ihrem Inhalte angebt, als für jedermann zur Anzeige der Vorstellung dienet – und dieses wird, sobald der neue Zuwachs eingeschaltet seyn wird, augenblicklich erscheinen; ein anderes wird sich auf die vorzüglichsten, angenehmsten und lehrreichsten Stücke einschränken, diese mit den kleinsten Umständen historisch und kritisch zu beschreiben [...]. Indessen haben die Proben, welche Herr von Mechel von beyden Arbeiten geliefert, bey Hofe und an anderen Orten den entschiednen Beyfall gefunden, den jeder unpartheyische Kunstfreund der vollendeten Beschreibung einst geben wird. [...]“ Die nun vollendete Aufstellung der Bilder sei insbesondere mit „mannigfaltigen Schwierigkeiten“ verbunden gewesen, da Mechel „sich nicht an den gewöhnlichen allgemeinen Abtheilungen begnügte, sondern zugleich auf eine chronologische Zusammenstellung der älteren Meister Rücksicht nahm: Ein Gedanke, der auf diese Art noch nirgends ausgeführt worden, und gerade das Vorzüglichste dieser Sammlung aufs anschaulichste darstellt.“ Abschließend folgen kurz einige Angaben zum Unteren Belvedere, wo „gleichfalls einige Säle der Kunst gewidmet, indem sie zu Denkmälern der glorreichsten Heldenthaten bestimmt worden. In einem derselben siehet man die Bataillen des Erzherzogs Leopold Wilhelm von P. Snyers; im anderen die des Prinzen von Eugen von Parrocel gemalt. Uebrigens ist ein grosses Zimmer dieses Gebäudes zur Aufbewahrung der gewöhnlichen Bilder bestimmt, denen entweder kein Platz in der Galerie selbst vergönnt worden, oder fürs erste keiner übrig blieb. Auch finden sich hier über 1500 Porträte der Familie des Durchlauchtigsten Erzhauzes gesammelt, die an einem schicklichen Ort einst besonders aufgestellt werden sollen.“

Druck: Kurze Nachricht / von der Kaiserl. Königl. Bildergalerie / zu Wien / und ihrem Zustande / im Jenner 1781 / Frankfurt am Mayn / bey den Eichenbergischen Erben 1781. Der Text dieses 40-seitigen anonym erschienenen Büchleins hätte ursprünglich in Meusels „Miscellaneen artistischen Inhalts“ erscheinen sollen, wie Hilchenbach (ebd., Bd. 2, 1782, Heft 8, S. 100) schreibt.

Anmerkung: Die Angaben zum Unteren Belvedere betreffen einerseits die beiden Schlachtenbildzimmer und andererseits das Bildermagazin. Dort waren, wie auch Kaunitz im Juli 1780 angibt (Dok. 82), offenbar tatsächlich über 1500 Bilder deponiert, wovon aber nur ein Teil Porträtmalerei von Mitgliedern des Hauses Habsburg umfasste. Betreffend die Rahmung der Bilder sagt Hilchenbach deutlich, dass die meisten bereits gerahmt waren, und nun alle Bilder in dieser Art gerahmt wurden.

98

Refundierung von 7.100 Gulden [für Bilderrahmen] ans Hofbauamt.

[1781 Jänner 10, Wien]

„[Nr.] 9 Erwiederet die k. k. Hofkammer unterm 10. Jenner nebst Rückschliessung des communicirten Vortrags, dass unter einen sowohl die für die Bilder Gallerie verausgabte 7100 f. ... bey der Cameral-Kasse angewiesen worden sind.“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 47, 1. Session ex 1781, unfol., Protokoll der Hofbauamtskommission für Jänner 1781, Ausfertigung, datiert 1781 Jänner 31.

Druck: Bislang unpubliziert.

Anmerkung: Unter den zu Nr. 9 einliegenden Aktenstücken ein Dekret des Hofbauamtes an die Hofbauamtskasse, Reinkonzept, datiert 1781 Jänner 17, Wien. Dort wird spezifiziert:

„Dann auf die k. k. Bilder Gallerie in Belvedere dem Galerie Tischler Hett mit 100 f., dem Kammer Vergolder Landerer per 6000 f., dem Bildhauer Egger mit 1000 f. ...“. Es sind dies Kosten, die für die Herstellung der Bilderrahmen angefallen waren. Dabei handelte es sich um Akontozahlungen (siehe Dok. 106).

99

Überprüfung der Abrechnungen Landerers und Eggers zu den Bilderrahmen fürs Belvedere.

1781 Jänner 19, Wien

Bericht des Hofbauamtgegenhandlers Ludwig Wöhrer an Generalhofbaudirektor Kaunitz-Rietberg zu den Abrechnungen des Kammervergolders Mathias Landerer und des Hofbildhauers Wenzel Egger für ihre ins Belvedere gelieferten Bilderrahmen. Es werden keine Rechnungsbeträge genannt. Die Abrechnung Eggers war anscheinend unpro-

blematisch, jene Landerers aber insofern schwieriger, als er eine andere Abmessung der Rahmen vornahm als das Hofbauamt. Es zeigte sich aber schließlich, dass Landerer sogar mehr hätte verrechnen können, da die gelieferten Leisten breiter waren als jene, die dem vereinbarten Preisakkord (Dok. 16) zugrunde lagen. Beilagen: ein Blatt mit der Zeichnung zweier Rahmen und der Veranschaulichung der unterschiedlichen Messmethoden (Abb. 2); weiters eine tabellarische Aufstellung zu Landerers Abrechnung. Leider lässt sich auch anhand dieser nicht ersehen, welche Anzahl Bilderrahmen er damit abrechnete. Die drei Konten umfassten Nummer 1 bis 471; vielleicht bezogen sie sich auf 471 Rahmen.

„Euer Excellenz haben mir diese beygebogenen Conti des Vergolders Landerer, dann Bildhauer Eckers über ihre in der k. k. Bilder Gallerie im Belvedere verfertigte Arbeiten mit dem Auftrag zustellen lassen, daß ich selbe wegen Richtigkeit revidiren und die Rammen nachmessen solle. Um diesen hohen Befehle zu befolgen, habe ich in Gegenwart des Vergolders Landerer diese in den 3 Contis beschriebene neu vergoldete Bilder Rammen, sowohl in Umfang, als deren Profil nachgemessen und gefunden, daß zwar die angesetzte Zahl der Schuhen, und Zolle des Vergolders nach Meßungsart nach dem beyliegenden Reißel A richtig wären. Jedoch finde ich Euer Excellenz pflichtschuldigt zu erinnern, daß sich nur der Tischler wegen den Gehrungen, und der Bildhauer wegen des äusseren herumlaufenden und verschnittenen Stabs dieser Messungs Art A gebrauchen könnten, der Vergolder aber nur nach beyliegender Meßungs Art B zu messen haben sollte, da selber nur die aufrechte Stücke der Rammen in ganzer Länge, die Zwergstücke hingegen nicht von der äusseren Gehrungs Spitze nach dem Reißel A, sondern selbe nur mit Ausnahme der aufrechten Holz-Breite, folgsam nur das Zwischenlicht, so wie es das Reißel B weiset, zu messen haben sollte, hierüber beschweret sich aber der Vergolder, da er sagt, wenn man ihn so genau zur Maaß verhalten wolle, ihm auch die Uebermaß der Breite der Rammen zu guten kommen müsse, da sein Contract nur auf 2 bis 3 zöllige, aber nicht auf 2 bis 5 zöllige Rammen in der Holz Breite, worunter sich doch viele befinden, geschlossen worden seye.

Ich habe Euer Excellenz jene Consignation C hiemit gehorsamst angeschlossen, in welcher Hochdieselben verlässlich sehen können, wie viel einerseits nach Abmaß A gegen Abmaß B dem Vergolder abzuziehen, als auch wieviel ihm nach Anforderung an Uebermaß der Breite, so ausser sein Contract, zu ersetzen kämme. Da aber seine anfordernde Uebermaß der Breite, jenes was abzuziehen kämme, beträchtlich übersteiget, so wäre ich der unterthänigsten Meinung, daß die in den Contis des Vergolders angesetzte Abmaß, wenn sein Contract nur auf 2 bis 3 Zoll breite Rammen lauten sollte, nach seinem Ansatz aus dieser Rücksicht gebilliget werden dürfte, der Bildhauer aber wegen richtigen Befund seiner Abmaß, samt dem Vergolder zur Zahlung angewiesen werden können. Jedoch beruhet es von Euer Excellenz.“

Einliegend: Beilage C mit zwei Berechnungen:

„Berechnung ueber die ausfallende Differenz in der Abmaß des Vergolders und des k. k. Hofbauamtes bey Abmessung der vergoldeten Bilder Rammen in der k. k. Bilder Gallerie im Belvedere“

[A: Abmaß des Vergolders, B: Abmaß des Hofbauamtes; siehe Abb. 2]

Conto Nr. 1, Nr. 1–212; nach A: 1966 Schuh 1 Zoll; nach B: 1840 Schuh 8 Zoll; Differenz 125 Schuh 5 Zoll

Conto Nr. 2, Nr. 213–402; nach A: 2402 Schuh 5 Zoll; nach B: 2276 Schuh 2 Zoll; Differenz 126 Schuh 3 Zoll

Conto Nr. 3, Nr. 403–471; nach A: 724 Schuh 1 Zoll; nach B: 675 Schuh 11 Zoll; Differenz 48 Schuh 2 Zoll

„Berechnung ueber die Abmaß im Profil jenseitiger Bilder Rammen so vermög vorgeblichen Contract wegen Uebermaß an der Breite dem Vergolderer Lander entgegen zu guten kommen könnte.“

Die Rahmenleisten waren nicht durchgängig höchstens 3 Zoll breit, wie im Preisvertrag festgelegt, sondern auch 3 ½, 4, 4 ½ und 5 Zoll breit.

628 Schuh 2 Zoll Rahmenleiste mit 3,5 Zoll Profilbreite ergibt Mehrpreis von 183 f. 12 ¾ xr

885 Schuh 11 Zoll Rahmenleiste mit 4 Zoll Profilbreite ergibt Mehrpreis von 516 f. 47 xr

323 Schuh 6 Zoll Rahmenleiste mit 4,5 Zoll Profilbreite ergibt Mehrpreis von 283 f. 3 ¾ xr

209 Schuh 8 Zoll Rahmenleiste mit 5 Zoll Profilbreite ergibt Mehrpreis von 244 f. 36 ½ xr

Aufgrund dieser breiteren Profile würde sich gegenüber dem Kontrakt ein Mehrpreis von insgesamt 1.224 f. 40 xr ergeben. Diesen Mehrpreis müsste das Hofbauamt eingestandenmaßen zahlen. Landerer beklagte sich aber nicht wegen der breiteren Profile, sondern wegen der seiner Meinung unrichtig vorgenommenen Längenabmessung, die eine Differenz von 524 f. 42 ½ xr zu seinen Ungunsten ergab.

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 47, 1. Session, Nr. 27 ex 1781 (liegt ein im Konvolut der 4. Session, Nr. 12 ex 1781), unfol., Ausfertigung. Bericht Wöhrrer, ausgestellt 1781 Jänner 19, Wien; präsentiert 1781 Jänner 24. Beilage Lit. A und B (1 Blatt): undatierte Zeichnung zweier (identer) Rahmen (auf einem Blatt), bei denen (mit roter Tinte) die unterschiedlichen Arten, wie die Maße genommen wurden, eingezeichnet sind (ohne Erläuterungen). Beilage Lit. C mit zwei Berechnungen, Reinschrift, erstellt von Wöhrrer, datiert 1781 Jänner 23, Wien.

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Der mit Landerer und Egger abgeschlossene Kontrakt, der bereits für die neuen Rahmungen aus Anlass der Modernisierung der Stallburg-Galerie abgeschlossen worden war, siehe Dok. 16. Zu den Rechnungen Landerers und Eggers siehe Dok. 98, 100, 106 und 119.

Anmerkung: Diese im Zuge der Abrechnung angefertigte Rahmenzeichnung (Abb. 2) ist das einzig erhaltene Bilddokument zur Aufstellung der Galerie im Belvedere durch Mechel und zeigt, wie die damalige Rahmung aussah. Nicht dargestellt ist das zusätzliche Schildchen, das an der oberen Rahmenleiste montiert wurde und worauf der Namen des Malers sowie die Nummer des Bildes aufgemalt waren (Mechel 1783, S. XX). Die Tuschzeichnung stammt wohl nicht von Landerer, sondern von einem der Zeichner des Hofbauamtes.

100

1781 Jänner 31, Wien

Freigabe der Rechnungen Landerers und Eggers für die Bilderrahmen.

Note des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg an Hofkammerpräsident Leopold Graf Kolowrat: *„Nachdem weyland allerhöchst ihre Majestät die Kaiserin über einen in betref der Bilder Gallerie hierorts erstatteten Vortrag allergnädigst zu resolviren geruhet [haben], dass diese Zahlungen von der k. k. Hofkammer bestritten, die Conti aber von der Hofbau Amts Direction vorläufig moderiret werden sollen.*

So habe [ich] nicht ermanglen wollen, Euer Excellenz den von dem Bau-Amts Kontrolor Wöhrrer über die adjustirte Vergolder- und Bildhauer Konti erstatteten Bericht in dem Anschluß mit der Erinnerung mitzuthellen, dass man hierorts zwar dem den Vergolder Lander gemachten Anstand ganz gegründet ansehe, in dem Fall aber, als sich dessen Angaben wegen nur auf 2 bis 3/0 [2 bis 3 Zoll] breit accordirten Rahmen bestattige, mit der Meinung des Berichtlegers sich um so mehr vereinbare, als dem höchsten Aerario noch ein ergiebiger Vortheil zu wachse.

Wo beinebst von Euer Excellenz sich die nunmehrige Anweisung des dem Vergolder Lander und Bildhauer Egger nach Abzug deren vergütteten à Conto Zahlungen ein so anderen noch gebührende Forderungen, warum diese beede Theilnehmer täglich das tringenste Ansuchen machen, erbetten wird.“

ÖStA/FHKA, Kameral Österreich, Faszikel rote Nr. 1610, 542 März 1781, fol. 56–57, Ausfertigung.

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Die erwähnte Resolution der Kaiserin siehe Dok. 91; zu den einzelnen Beträgen siehe Dok. 106.

MECHELS ZWEITE NEUORDNUNG DER K. K. GEMÄLDEGALERIE IM BELVEDERE (1781).

101

ohne Datum [1781 Februar, Wien]

Arbeiten in der Galerie im Jänner 1781 nach Anweisung Mechels.

„Kai. könig. Bellvedere Gebäude. Da ist nach Angebung des v. Mechel in der k. k. Bilder Gallerie bey Aufmachung und Transportirung der Gemälden aus dem Depositorio in die Zimmer gearbeitet worden. [...]“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 47, 3. Session 1781, Nr. 2 ex 1781, unfol., Ausfertigung. Dem Kaiser vorgelegter monatlicher Hofbaubericht, präsentiert 1781 März 2.

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Mechels Fortsetzung der Arbeit in der Gemäldegalerie erfolgte aufgrund der Resolution des Kaisers vom 23. November 1780 (Dok. 96).

Anmerkung: Christian von Mechel wird erstmalig namentlich in den Monatsberichten des Hofbauamtes genannt. Er ist sicherlich auch mit dem im Hofbaubericht für Juli 1778 genannten „Kupferstecher“ zu identifizieren (Dok. 56).

102 1781 Februar 13, Wien
Kaunitz zum Transport der Bilder aus Pressburg und zu seiner Anteilnahme bei der Galerie.

Staatskanzler Kaunitz rechtfertigt sich gegenüber Joseph II., dass der Transport der Gemälde von Pressburg nach Wien deshalb noch nicht stattgefunden habe, da er bislang vom Kaiser keinen diesbezüglichen Auftrag erhalten habe. Ohne explizite Auftragserteilung wolle sich Kaunitz nicht ins „*Galeriewesen*“ einmischen. Er habe auf Verlangen des Kaisers während dessen Abwesenheit die Galerie in den Zustand gebracht, in dem sie sich gegenwärtig befindet. Nach Abschluss dieser Arbeit habe Kaunitz aber wie zuvor keinen Anteil mehr an dem genommen, was in der Bildergalerie geschah oder nicht geschah. Sollte seit damals irgendetwas unterlassen worden sein, wovon er zwar nicht ausgehe, so könne ihm jedenfalls nichts angelastet werden.

ÖStA/AVA, Studienhofkommission, Sign. 15, Karton 75/Akademie, einlegend in Mappe „Akademie der bildenden Künste“, Konzept mit zahlreichen eigenhändigen Korrekturen von Kaunitz.
 Druck: Wörtlich bei Gruber (2008, S. 204) nach der Fassung im ÖStA/HHStA, Hausarchiv, Sammelbände 70, fol. 284.
 Hinweis: Zu Kaunitz' Einschreiten in der Bildergalerie während der Abwesenheit des Kaisers aufgrund dessen Russlandreise (Abreise 26. April 1780, Rückkunft in Wien am 20. August 1780; Geisler 1781, S. 26 und S. 94) siehe Dok. 82. Zur Anweisung des Kaisers, galerietaugliche Bilder des Pressburger Schlosses auszuwählen siehe Dok. 96.

103 1781 Februar 20, Brüssel
Bilder aus dem Nachlass des verstorbenen Herzogs Karl Alexander von Lothringen.

„Starhemberg meldet dem Fürsten Kaunitz, er habe die Versteigerung der Bilder in Brüssel für den 5. März bestimmt, worauf die für den Kaiser ausgewählten Effecten nach Wien gesendet werden.“

Druck: Kurzregest bei Engerth (1886, S. 332, Nr. 510) mit Angabe: „Belgische Berichte, Fasc. 247, Original Nr. 19“.
 Hinweis: Dazu führt Engerth (1881, S. LIV) aus: „Der Verkauf der ausgeschiedenen Bilder wird sodann in Brüssel für den 5. März [1781] festgesetzt und die für den Kaiser ausgewählten Gegenstände sofort verpackt zur Absendung nach Wien. Aus den mitfolgenden Inventaren konnte ermittelt werden, welche Bilder dieser Sammlung in die k. k. Galerie von Mechel aufgenommen und welche sich noch jetzt in derselben befinden.“
 Anmerkung: Das Eintreffen der Bilder aus Brüssel auch in Hilchenbachs Bericht vom 9. April 1781 (Dok. 110) erwähnt. Abschriften des im Jänner und Februar 1781 angefallenen Schriftverkehrs zum Ankauf der Gemälde aus dem Nachlass des Herzogs Karl Alexander von Lothringen zwischen Staatskanzler Kaunitz und Georg Adam Fürst von Starhemberg, dem damaligen bevollmächtigten k. k. Minister in Brüssel, im Nachlass Birk, Nr. 184 (ÖStA/HHStA, Nachlass Birk, Schachtel 228). Siehe auch Swoboda (2008, S. 114) mit weiterer Literatur.

104 [1781 März, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im Februar 1781.

„*Kai. könig. Bellvedere Gebäude. In der kai. könig. Bilder Gallerie wird nach Angebung des Kupferstechers Mechel noch immer bey Aufmachung, Rangirung, und Transportirung der Bilder gearbeitet. [...]*“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 47, 4. Session, Nr. 1 ex 1781, monatlicher Hofbaubericht, unfol., Ausfertigung, die dem Kaiser von Hofkammerpräsident Kolowrat mit Note vom 5. April 1781 übersendet wurde.
 Druck: Bislang unpubliziert.

105 1781 März 13, Wien
Austausch von Gemälden zwischen Wien und Pressburg.

Engerth (1881): „... am 13. März desselben Jahres [1781] wird dem Schlossinspector Slabich von Wien aus angezeigt, dass ein Bilderumtausch geschehen soll, zu welchem Mechel selbst in Pressburg eintreffen werde. Die Inventare der Bilder und Effecten des

Schlusses [in Pressburg] vom 1. März und 30. October 1781 ergänzen die über diese Angelegenheit vorhandenen Acten des k. k. Oberstkämmerer-Amtes und lassen ersehen, welche Bilder durch Mechel aus dem Pressburger Schlosse in das Belvedere aufgenommen wurden.“
 Engerth (1886): „Das Oberstkämmerer-Amt an den Pressburger kaiserlichen Schlossinspector Slabich, betreffend die Bilder, welche von Wien aus dorthin gelangen sollen. Concept Nr. 117. Ein Inventar liegt bei.“

Von den hier genannten Dokumenten ist das Inventar erhalten (datiert 1781 März 1, Pressburg; ÖStA/HHStA, OKäA, Sonderreihe, Karton 38a, Mappe I, Nr. 89 ex 1780), die übrigen scheinen verschollen oder verlegt zu sein. Anstelle des Aktes Nr. 117 ex 1781 liegt ein Zettel mit dem Vermerk ein, dass der Akt am 12. April 1918 entnommen wurde. Bei dem zu „Concept Nr. 117“ vermerkten Inventar dürfte es sich um jenes vom 1. März 1781 handeln.
 Druck: Engerth (1881, S. LIII) und Engerth (1886, S. 283, Kurzregest Nr. 181).
 Hinweis: Die Akten des Oberstkämmereramtes, die Engerth (1886, Regestenanhang) heranzieht, stammen, soweit sie erhalten sind, aus der Sonderlegung zur Gemäldegalerie (ÖStA/HHStA, OKäA Sonderreihe, Karton 38a und 38b). Es ist daher anzunehmen, dass die oben zitierten und noch weitere, heute offenbar verschollene OKäA-Akten, die Engerth anführt, ebenfalls aus diesem Bestand stammten.
 Anmerkung: Das Inventar vom 1. März 1781 zum Teil, insoweit es das darin enthaltene „Verzeichnis der Bilder“ betrifft, von Gruber (2006/2007, S. 355–400) ediert. Ein Inventar des Bilderbestand des Pressburger Schlosses vom 30. Oktober 1781 wird offenbar nur von Engerth (1881) angeführt (in seinen 1886 publizierten Regesten fehlt es). Eine Verwechslung mit der Empfangsbestätigung des Pressburger Schlossinspektors Andreas Szlabich, die mit „Presburg den 30ten Herbstmonat 1781“ datiert ist, ist in Erwägung zu ziehen. Der Transport der Bilder nach Pressburg fand aber sicher im September 1781 statt (Dok. 124). Daher wird unter „Herbstmonat“ wohl, wie auch sonst zumeist, der September zu verstehen sein. Damals kamen nur zwölf Bilder von Pressburg wieder nach Wien zurück. Der Großteil der Pressburger Bilder muß bereits im März 1781 in Wien angekommen sein (siehe Dok. 108 und 128). Mechel hatte offenbar bei seinem Pressburg-Aufenthalt im März 1781 zusammen mit den aus Wien angekommenen Bildern die Pressburger Sammlung neu eingerichtet, wie er Anfang April 1781 an Hilchenbach berichtet (siehe Dok. 109).

106 1781 März 21, Wien
Restforderungen von Landerer und Egger [für Bilderrahmen].

„*Es habe vermöge vorgenommener Liquidirung der Vergolder Lander für die in die k. k. Bildergallerie gelieferte Arbeiten, über bereits erhaltene 6000 annoch weitere 4354 Gulden 48 ¼ xr, und Bildhauer Egger gleichfalls für derlei Arbeiten über erhaltene 1000 annoch 3077 Gulden in Anforderung behalten, welche denselben durch die Hof Bau Amts Kasse zu vergüten kommen.*“

ÖStA/FHKA, Kamerale Österreich, Faszikel rote Nr. 1610, 542 März 1781, fol. 55 und 58, Konzept, Anweisung der Hofkammer ans Universalkameralzahlamt.
 Druck: Bislang unpubliziert.
 Hinweis: Auf diesem Schriftstück mit gleichem Datum das Konzept der Note des Hofkammerpräsidenten Kolowrat an Generalhofbaudirektor Kaunitz-Rietberg, mit der die zur Einsicht übermittelten Akten wieder zurückgesandt wurden. Die Ausfertigung dieser Note liegt in den Hofbauamtsakten ein (ÖStA/HHStA, HBA, Karton 47, 4. Session, Konvolut Nr. 12 ex 1781, unfol.).
 Anmerkung: Landerers Gesamtforderung betrug somit 10.354 f. 48 ¼ xr und jene Eggers 4.077 f. Dass diese Bilderrahmen betreffen, geht zwar nicht aus dem Schriftstück hervor, ist aber anzunehmen, da der Kaiser aufgrund dieser Abrechnung und jener von Haunold, Hett und Schüller (Dok. 111) am 16. Juni 1781 resolvierte, dass die Bilderrahmen in Verwahrung des Hofbauamtes kommen sollen (Dok. 114).

107 1781 März 27, Wien
Wasserschaden oberhalb des Mosaik-Zimmers im Oberen Belvedere.

Generalhofbaudirektor Kaunitz-Rietberg meldet Kaiser Joseph II., es habe „*der Hof Architect Ganneval ... Anzeige gemacht, daß in dem oberen Belvedere die Dachung ober dem Mosaic Zimmer, wobei sich das Sprengwerck gesezt und das Wasser durch die Dachung, und den Plafond durchgedrungen hat, einer Reparation unterliegen, welche mittelst der in dem beyliegenden Plan vorgeschlagenen Abtragung zweyer Rauchfänge, dann Befestigung und Aufhängung der Dachung sich auf 610 f. 48 ¾ xr belaufen dürfte.*“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 47, 3. Session, Nr. 58 ex 1781, unfol., Konzept. Weder die erwähnte Anzeige von Isidor Canevale noch der Plan liegen ein.
Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Mit dem Mosaik-Zimmer ist das dritte Zimmer im Hauptgeschoß des Oberen Belvederes mit Gemälden der Römischen Schule gemeint (Mechel 1783, S. 31–40). Dort befand sich das Mosaik nach dem Gemälde von Pompeo Batoni, das Joseph II. und seinen Bruder Leopold bei ihrem Zusammentreffen im Jahr 1769 in Rom zeigen (KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1628). Das Mosaikbild befindet sich heute in der Kunstkammer des KHM (Inv.-Nr. 877).

Hinweis: Dieses Mosaikbild erhielt die Kaiserin von Papst Clemens XIV. als Geschenk. Dazu liegt eine Fülle an Quellen vor, die den Antransport (Fleischer 1932, Nr. 572, 1773 Oktober) und die aufwändige Aufstellung 1773/74 in der Galerie der Stallburg sowie dessen Neuaufstellung 1766 in der Galerie im Belvedere dokumentieren. Zu letzterem sind einige Quellen bei Aurenhammer (1969, S. 58) genannt. Alle diese Dokumente wurden hier nicht aufgenommen, da sie für die Geschichte der Gemäldegalerie nicht von wesentlichem Belang sind.

108 ohne Datum [1781 März, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie und Bildertransfer zwischen Pressburg und Wien im März 1781.

„Kai. könig. Belvedere Gebäu. Alda wurde nach Angebung des v. Mechel bey Aufmachung und Transportirung der Bilder immer gearbeitet, desgleichen die in das kai. Schloß nach Presburg bestimmte Bilder zu der Donau gebracht und von daher andere gekommene Gemälde in die Galerie gebracht. [...] Dann ist in dem oberen Gebäude um die Dachung ober dem Mosaique Zimmer zu untersuchen aufgebrochen, welche Verdachung aber künftigen Monats wie es laut allerhöchster Resolution bewilliget worden, in die Arbeit genohmen wird. [...]“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 47, 5. Session Mai 1781, unfol., Ausfertigung, die zunächst an die Hofkammer und von dieser an den Kaiser gesendet wurde. Das Begleitschreiben des Hofbauamtes datiert 1781 März 31, Wien.

Druck: Bislang unpubliziert.

Anmerkung: Das Eintreffen der Pressburger Bilder in Wien ist auch bei Hilchenbach erwähnt (siehe Dok. 110). Seiner Angabe nach sollen es über hundert Stück gewesen sein (siehe Dok. 128). Wie viele Bilder von Wien nach Pressburg kamen, lässt sich nicht eruieren. Es handelt sich hier offenbar um den ersten Bildertransfer zwischen Pressburg und Wien (dazu Dok. 105 und 109). Die im März eingetroffenen Bilder wurden auch noch im April ins Belvedere transportiert (siehe Dok. 112). Zum zweiten Bildertransfer des Jahres 1781 zwischen Wien und Pressburg siehe Dok. 124. Zum mindesten ein Teil der im März 1781 angekommenen Pressburger Bilder ist in der Zweitausfertigung des Galerie-Inventars von 1772 (KHM, Direktion der Gemäldegalerie, Anm. zu Dok. 6) mit Bleistift nachgetragen worden (Gruber 2006/2007, S. 396–399). Gruber revidiert die von Frimmel (1898, S. 240) vertretene Ansicht, dass alle dort nachgetragenen 34 Gemälde von der 1781 erfolgten Lieferung stammen (ebd., S. 361).

109 [1781, kurz vor April 9, Wien]
Brief Mechels an Hilchenbach zur Pressburger und Wiener Bildergalerie.

Der Kaiser habe „kürzlich vier wichtige Perlen für die italiänischen Schulen ... erhalten“, und zwar vier „Altarbilder von Parmegianino, Franco Francia, Schidone und Daniel Crespi.“ Weiters habe Mechel „auf allerhöchsten Befehl das Schloß zu Presburg, welches durch die Abreise Sr. K. Hoheit des Herzog Albert von Sachsen Teschen, eines beträchtlichen Theils schöner Ihm zugehörender Malereyen beraubt worden, aufs neue mit andern guten Stücken garniert ..., welche zum Theil auch aus der k. k. Galerie genohmen werden, wenn von einem oder dem andern Meister besonderer Vorrath da war ...“

Druck: Karl Wilhelm Hilchenbach, Ueber die kaiserl. königl. Bildergalerie in Wien. (An Herrn Hofr. Meusel in Erlangen, Frankfurt, den 9^{ten} April 1781.), in: *Miscellaneen artistischen Inhalts*, hg. von J. G. Meusel, Bd. 2, Heft 8, Beitrag 4; Erfurt 1781, S. 105 („Ein Schreiben, welches ich so eben von Hrn. von Mechel erhalten habe ...“).
Hinweis: Mehrere kleine Reisen Mechels nach Pressburg werden durch die Spesenaufstellung des Staatskanzlers Kaunitz vom September 1781 (Dok. 126) bestätigt; auch Amtsekretär Mercier nennt zwei Reisen nach Pressburg (Dok. 135), die aber „willkürlich“ erfolgt seien. Zum damaligen Bildertransfer zwischen Pressburg und Wien siehe Dok. 105, 108, 112 und 128.

110 1781 April 9, Frankfurt am Main
Hilchenbachs gedruckter Bericht zur Gemäldegalerie in Wien und zu Mechels dortiger Arbeit.

„[...] Das Belvedere, oder derjenige von Eugen erbauete Pallast, wo diese Galerie in den Jahren 1776 und 1777 von ihrem Direktor Herrn Rosa zuerst auf eine vortheilhaftere Weise ausgestellt worden, hat zwey Stockwerke, die ihrer Aufnahme gewidmet sind. [...] Die jetzige vortheilhafte und geschmackvolle Eintheilung der Bilder kommt größtentheils von Hrn. von Mechel her – besonders die chronologische Folge der älteren Deutschen und niederländischen Meister. Auf Einladung Sr. Majestät des Kayzers kam er im Jahre 1778 nach Wien, beschäftigte sich die erste Zeit seines dortigen Aufenthaltes hauptsächlich mit Beschreibung der damals vorhandenen Bilder, und nachdem er sich eine Zeitlang wieder, seiner Geschäfte wegen, in Basel aufgehalten hatte, brachte er, bey beträchtlichen Veränderungen und Vermehrungen dieser Galerie, ihre jetzige Einrichtung zu Stande, welche nunmehr dieselbe in ihrem vorzüglichsten Lichte zeigt. Und alles wäre bereits vollendet, wenn nicht beständig neuer Zuwachs zusammengebracht würde. Der wichtigste von Brüssel und Presburg, der gegenwärtig herbeygebracht wird, soll diesen Vermehrungen vors erste ein Ziel setzen und dann wird Hr. Mechel ohnverzüglich sein allgemeines Verzeichniß herausgeben, dem ein anderes rasonnierendes über die vornehmsten Stücke so bald als möglich folgen soll.“

Druck: Karl Wilhelm Hilchenbach, Ueber die kaiserl. königl. Bildergalerie in Wien. (An Herrn Hofr. Meusel in Erlangen, Frankfurt, den 9^{ten} April 1781.), in: *Miscellaneen artistischen Inhalts*, hg. von J. G. Meusel, Bd. 2, Heft 8, Beitrag 4; Erfurt 1781, S. 100–105.
Hinweis: Zu den aus Brüssel und Pressburg gekommenen Gemälden siehe Dok. 103, 105, 109 und 124.

111 1781 April 10, Wien
Rechnungen für Arbeiten in der Galerie von Haunold und Hett [für Bilderrahmen].

Note des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg an den Hofkammerpräsidenten Kolowrat: „Da infolge der bestehenden höchsten Resolution sammetliche in der Bilder Galerie im Belvedere erforderliche Arbeiten von der k. k. Hofkammer bezahlt werden sollen“, übermittelt Kaunitz-Rietberg „die von dem Bauamts Gegenhandler [Ludwig Wöhner] mittels Bericht eingereichte und für richtig befundene Conti des Hofischlers Haunold, Gallerie Tischlers Hett und Schlossermeisters Schüller mit betragenden 3367 f. 40 ½ xr vor die in der Bilder Galerie verfertigte Arbeiten“ und bittet um Veranlassung der Anweisung.

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 47, 4. Session, Nr. 27 ex 1781, unfol., Konzept mit Unterschrift des Hofbaureferenten Joseph Haggenmüller.

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Dieser Note folgte ein Dekret der Hofbauamtsdirektion an die Hofbauamtskasse, den Betrag vom „Universal Cameral Zahlamt behörig zu beheben und hievon dem Hofischler Haunold 2199 f. 8 xr, dem Gallerie Tischler Hett 967 f. 28 ½ xr und dem Schlossermeister Schüller 201 f. 4 xr gegen Quittung zu bezahlen und in der Rechnung ordnungsmässig per Ausgab zu stellen“ (ebd., S. Session, im Konvolut Nr. 19 ex 1781, unfol., Konzept, 1781 Mai 16, Wien).

Anmerkung: Mit der „bestehenden höchsten Resolution“ ist jene der Kaiserin zum Vortrag des Generalhofbaudirektors vom 18. Oktober 1780 (Dok. 91) gemeint. Dass diese Abrechnung Bilderrahmen betrifft, geht zwar nicht aus dem Schriftstück hervor, ist aber anzunehmen, da der Kaiser aufgrund dieser Abrechnung und jener von Egger und Landerer (Dok. 106) am 16. Juni 1781 resolvierte, dass die Bilderrahmen in Verwahrung des Hofbauamtes kommen sollen (Dok. 114). Die Rechnung von Hett könnte die Kosten für die besonderen Rahmungen der Bilder auf Holz und Kupfer (siehe Dok. 74) und möglicherweise für Blindrahmen beinhaltet haben.

112 ohne Datum [1781 Mai, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im April 1781.

„Kai. könig. Bellvedere Gebäu. Die zur Bilder Galerie führende Hauptstiegen ist gänzlich verfertigt, das Gerüst abgeräumt und der Vorsaal samt Stiegen ausgewaschen worden. Wurde die Dachung ober dem Mosaique Zimmer der Galerie auf allerhöchsten Befehl unterfangen, mit Sprengwerk neu verfertigt, die verfaulten Sparren und Anziegel ausgenohmen und neue davon eingelegt, ein liegender Rauchfang abgetragen und ein anderer perpendicularaure aufgeführt.“

In der Bilder Gallerie wurden nach Anordnung des v. Mechel die Bilder transportirt, welche von Schönbrunn, Presburg und der Burg sind übernommen worden. [...]
ÖStA/HHStA, HBA, Karton 48, 6. Session, Nr. 1 ex 1781, unfol., Ausfertigung. Dem Kaiser vorgelegter monatlicher Hofbaubericht, präsentiert 1781 Juni 1.
Druck: Bislang unpubliziert.

113 ohne Datum [1781 Juni, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im Mai 1781.

„Kay. könig. Belvedere. Erstens wurde die in der k. k. Bilder Gallerie benöthigte Arbeit nach Anschaffung des Herrn v. Mehl [recte Mechel] besorget. 2^{ten} die nöthige Dach Reparation im Haupt Gebäu ober der Mosaik Zimmer wurde fort gesetzt und dann gänzlich verfertigt.

Mehr in dem Mosaik Zimmer das grosse Plafonds Bild abgenommen, den Stuckathor unter den Bild abgeschlagen und mit Laden ausgeschallet, zum Bild ein neue Blind Rahm gemacht, selbes wider aufgespant, und das Bild wider aufgezogen, Verfertigt und von den Mahlern und Vergoldern ausgebessert, auch die abgestossene Stuckathor Arbeith wider neu gemacht, verbuzet, auch alles verfertigt. [...]

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 48, 6. Session, Nr. 26 ex 1781, unfol., Ausfertigung. Dem Kaiser vorgelegter monatlicher Hofbaubericht, präsentiert 1781 Juni 29.
Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Es könnte dies das Plafondbild sein, das im Februar 1777 angebracht wurde (siehe Dok. 40).

Anmerkung: Die Abnahme des Plafondbildes im Mosaikzimmer (Italienische Schulen, Saal 3) war wohl aufgrund des vorgefallenen Wasserschadens erforderlich (siehe Dok. 107). Laut Mechels Verzeichnis (1783) befand sich nur im Saal 7 der italienischen Schulen ein Plafondbild (Veroneses Opfertod des Marcus Curtius; KHM, Gemäldegalerie Inv.-Nr. 6744).

114 ohne Datum [1781 Juni 16]
Der Kaiser konstatiert unbegreiflich hohe Kosten bei der Gemäldegalerie.

Resolution Josephs II. aufgrund des ihm am 16. Juni 1781 vorgelegten Protokolls der Hofbauamtskommission vom April 1781: *„Es ist unbegreiflich, wie die Unkosten bey der Bildergalerie so hoch aufgelaufen sind, und ist von nun an die Berechnung darüber abzufordern, und auf das Künftige alsogleich nichts mehr machen zu lassen, ohne bevor sowohl den Obrstkämmerer, als das Hofbauamt darüber zu vernehmen, und die unterschriebene Anschaffung von ihnen zu haben. Übrigens ist sich auch vorzusehen, dass von dem Hofbauamte die ledig vorrätig und nicht aufgemachte Ramen und Schilder in Verwahrung genommen und nur nach Bedarf der Gallerie hin ausgegeben werden, dieses verstehet sich sowohl von alten als neuen in der Gallerie und in deren Magazinen.“*

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 47, 4. Session, Nr. 15 ex 1781, unfol. Die vom Kaiser unterfertigte Resolution befindet sich auf der am 30. April 1781 ausgestellten Begleitnote, mit der Kaunitz-Rietberg dem Kaiser das Protokoll der Hofbauamtskommission vom April 1781 übermittelte; sie ist mit dem Präsentationsdatum 1781 Juni 16 versehen.

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Im April 1781 wurden die Abrechnungen von Landerer und Egger (Nr. 12; siehe Dok. 106) sowie Haunold, Hett und Schüller (Nr. 27; siehe Dok. 111) von der Hofbauamtskommission behandelt. Diese Resolution teilte der Generalhofbaudirektor Kaunitz-Rietberg Oberstkämmerer Rosenberg am 19. Juni 1781 mit (Dok. 115).

115 1781 Juni 19, Wien
Vom Kaiser angeordnete Kontrolle zu den Arbeiten und Bilderrahmen der Galerie.

Generalhofbaudirektor Kaunitz-Rietberg teilt Oberstkämmerer Rosenberg die Resolution des Kaisers vom 16. Juni 1781 (Dok. 114) mit und ersucht um dessen Äußerung, *„wie sowohl in betref der anbefohlenen Rechnungs Lage, als auch der ohne unterschriebenen Anschaffungen eingestellten Gallerie Arbeiten, dann deren in Verwahrung zu nehmenden Rammen und Schildern die allerhöchste Absicht am füglichsten einverständlich in Erfolg gebracht werden könnte.“*

ÖStA/HHStA, OKäA, Sonderreihe, Karton 38a, Mappe I, Nr. 143 ex 1781, unfol., Konzept.

Druck: Kurzregest bei Engerth (1886, S. 283, Nr. 182), wörtlich bei Hoppe-Harnoncourt (2001, S. 189).

Anmerkung: Rosenberg wird damit seit März 1780 (siehe Dok. 74) erstmals wieder in die Vorgänge bei der Gemäldegalerie eingebunden.

116 ohne Datum [1781 Juli, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im Juni 1781.

„Kay. könig. Belvedere [...] In der k. k. Bilder Gallerie ist nach Anschaffung des Herrn v. Mechel bey Rangirung der Bilder Verbutzung deren Löchern an denen Wänden gearbeitet worden. [...]

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 48, 7. Session, Nr. 22 ex 1781, fol. 89r–v, Ausfertigung. Dem Kaiser vorgelegter monatlicher Hofbaubericht, präsentiert 1781 Juli 21.

Druck: Bislang unpubliziert.

117 1781 Juli 8, „du jardin à Mariahilff“ [Wien, Mariahilf]
Staatskanzler Kaunitz an den Kaiser zum bevorstehenden Abschluss der Galerieeinrichtung.

Dem [in die Niederlande verreisten] Kaiser wird von Kaunitz berichtet, die Arbeit habe etwas länger gedauert, da Mechel mit Ausnahme der Galerie der großen Rubensbilder alles umstellen musste, um bessere und angemessenere Plätze für die neuen Erwerbungen, die heuer gemacht wurden, finden zu können. Mechel habe sehr viel und sehr gut gearbeitet. Der Kaiser möge es nach seiner Rückkehr selbst sehen und wird damit Freude haben. Mechel werde ihm sicherlich die gesamten Inventare zu den Bildern („*les inventaires de tous ses tableaux*“) selbst zeigen. Viele dieser Bilder waren sehr defekt, wobei mehr als 2000, die sich auf den (Dach-)Böden befanden, größtenteils zerstört seien. (Der Rest des Schreibens betrifft eine Bilderschenkung der Kaiserin an Kaunitz.)

ÖStA/AVA, Studienhofkommission, Sign. 15, Karton 75/Akademie, einliegend in Mappe „Akademie der bildenden Künste“, ohne durchgehende Folierung, Konzept in Französisch.

Druck: Wörtlich bei Beer (1873, S. 78–80, ohne Standortnachweis; es muss aber die Ausfertigung sein, da auch die undatierte Apostille des Kaisers abgedruckt wird), zum Teil bei Novotny (1947, S. 186) und bei Wüthrich (1956, S. 156), erwähnt bei Gruber (2008, S. 198).

118 1781 Juli 16, Wien
Rosenberg lehnt die Kostenverantwortung für die Bildergalerie ab.

Oberstkämmerer Rosenberg antwortet Generalhofbaudirektor Kaunitz-Rietberg auf dessen Note vom 19. Juni 1781 (Dok. 115), er könne sich, bis ihm *„die Bilder Gallerie nicht wieder eingewantwortet seyn wird, ... in die ganze Sache nicht einlassen ... und zwar um so mehr als“* ihm *„von der daselbst unternommene Abänderungen und angeschafften Arbeiten nichts bewusst“* sei.

ÖStA/HHStA, OKäA, Sonderreihe, Karton 38a, Mappe I, ohne Nr., unfol., Konzept.
Druck: Kurzregest bei Engerth (1886, S. 283, Nr. 183), wörtlich bei Hoppe-Harnoncourt (2001, S. 189).

119 1781 Juli 28, Wien
Drei Rechnungen des Vergolders Landerer [für Bilderrahmen der Galerie].

Generalhofbaudirektor Kaunitz-Rietberg übermittelt Hofkammerpräsident Kolowrat die drei Rechnungen des Kammervergolders Landerer für dessen Arbeiten in der Bildergalerie in der Höhe von 5.899 f. 52 xr sowie dessen Bittschrift um Gewährung einer Akontozahlung von 3.000 Gulden. Mit Hinweis darauf, dass die Kosten für die Bildergalerie laut bestehender kaiserlicher Resolution von der Hofkammer zu bezahlen seien, fragt Kaunitz-Rietberg an, ob die 3.000 Gulden direkt von der Universalkamalkasse angewiesen werden oder ob der Betrag (gegen Refundierung) vorerst von der Hofbauamtskasse bezahlt werden soll.

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 48, 7. Session, Nr. 21 ex 1781, fol. 73, Konzept, unterzeichnet vom Hofbauamtsreferenten Joseph Hagenmüller.

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Dazu noch weitere Schriftstücke (ebd., fol. 9v, fol. 72, fol. 124), die Supplikation und die Rechnungen Landerers liegen jedoch nicht ein. Die Anweisung zur Refundierung an die Hofbauamtskasse erfolgte Ende August 1781 (ebd., fol. 124r). Dass Landerers Arbeit die Bilderrahmen betraf, wird zwar nicht ausdrücklich erwähnt, ist aber aufgrund der Parallelakten sicherlich anzunehmen. Landerer wurde damals von „Creditoren ... dringend angegangen“ (ebd., fol. 9v) und war daher, wie schon im Oktober 1780 (Dok. 89) gezwungen, erneut um ein Akonto zu bitten.

120 ohne Datum [1781 August, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im Juli 1781.

„Kai. könig. Pelvedere. Erstens alda wurde bey der kay. Bilder Gallerie auf Anordnung des Herrn v. Mechel mit Rangirung deren Bildern im 2^{ten} Stock, wie auch bey Verbutzung deren an den Wänden geschlagenen Löchern immer noch continuiret.

Mehr wurde im Gold Cabinet zur Einsezung des Portrait Seiner Durchlaucht Fürsten v. Kaunitz Rietberg mit Ausmauerung neuer Boden und neu Machung stats dem Fenster einer Niede [Nische] gearbeitet, und selbe sowohl von dem Maurern als Stukator verfertigt. [...]

Künftigen Monath wird die neu Machung deren zwey Aldanen [Altanen] neben denen Cabinetern rechts und lünks in dem Haupt Gebäude vorgehomen.“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 48, 8. Session, Nr. 21 ex 1781, fol. 197v–198r, Ausfertigung. Dem Kaiser vorgelegter monatlicher Hofbaubericht, präsentiert 1781 August 21.

Druck: Erwähnt bei Aurenhammer (1969, S. 59 und S. 149, Anm. 108).

Anmerkung: Bei dem „Portrait“ des Fürsten Kaunitz handelt es sich um die von Giuseppe Ceracchi geschaffene Büste (KHM, Kunstkammer, Inv.-Nr. 6894), für die der Künstler im Jänner 1780 den Betrag von 846 f. 40 xr aus dem Geheimen Kammerzahlamt erhielt (Fleischer 1932, S. 171, Nr. 974). Ein Darstellung der Büste in ihrer Aufstellung im Goldenen Kabinett bei Meijers (1995, Abb. 7 auf S. 21; Carl Schütz, Radierung, Wien Museum Inv.-Nr. 19.192/2).

121 [präsentiert 1781 August 8, Wien]
Auftrag zur Anfertigung von 231 vergoldeten Buchstaben für die Bildergalerie.

„Behandlung, welche den 8^{ten} Aug. 1781 in dem Hofbauamt [...] über die zu verfertigen kommanden 231 Stück vergoldte Buchstaben in die Bilder Gallerie mit dem Gürtler Jos. Daninger ... der Ordnung nach vorgehomen worden. [...] Joseph Däninger verlangt von einem Buchstaben 30 xr und wurde das Stück auf 23 xr behandelt [...].“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 48, 8. Session, Nr. 11 ex 1781, fol. 169r, Reinschrift, ohne Ausstellungsdatum.

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Dazu auch die Eintragung im Protokoll der Hofbauamtskommission (ebd.; fol. 124v Ausfertigung, fol. 168 Konzept).

Anmerkung: Diese Buchstaben dienten wohl eher zur Beschriftung des Postaments der Büste von Staatskanzler Kaunitz, die damals aufgestellt wurde (siehe Dok. 123), als zur Ergänzung der im Bericht Hilchenbachs vom Jänner 1781 (Dok. 97) erwähnten Raumeingangsbeschilderung.

122 1781 August [ohne Tag und Ort]
Die von Maria Theresia gewünschte Inschrift zur Büste des Staatskanzlers Kaunitz.

Staatskanzler Kaunitz berichtet dem Kaiser, dass seine Büste im Goldenen Kabinett aufgestellt worden sei. Diese Aufstellung sollte so wirken, als ob sich die Büste schon immer dort befunden hätte. Jedoch ging es um zwei von der Kaiserin erwünschte lateinische Beschriftungen, die das Publikum informieren sollen, wer der Dargestellte sei. Der Kaiser möge entscheiden, ob die Inschrift ganz oder nur zum Teil zu übernehmen sei.

ÖStA/AVA, Studienhofkommission, Sign. 15, Karton 75/Akademie, einliegend in Mappe „Akademie der bildenden Künste“, ohne durchgehende Folierung, Konzept in Französisch.

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Zur Aufstellung und Ausführung der Inschrift siehe Dok. 120 und 123.

Anmerkung: Die Inschrift wurde im gesamten Umfang übernommen; ihr Wortlaut bei Mechel (1783, S. XIII).

123 ohne Datum [1781 September, zwischen 1 und 12, Wien]
Arbeiten in der Bildergalerie im August 1781.

„K. k. Lust Schloß Belvedere [...] Dann sind die 2 grosse Aldanen in Haupt Gebäude neben denen Go[[l]d Cabinetern neu gemacht worden, und beyde in guten brauchbaren Stande hergestellt [...].

In der k. k. Bilder Gallerie wurde nach Anordnung des Herrn v. Mehel bey Verbutzung deren Löchern an denen Wänden, und bey Aufmachung deren Bildern in 2^{ten} Stock und in den Cabinetern im 1^{ten} Stock noch immer continuiren wie auch bey Aus- und Einhangung der Sommer und Winter Fenster im 2^{ten} Stock zur Butzung derselben wurde gearbeitet dieses Monath.

Mehr bey der Gallerie im Vergolder Cabinet wurde das Marmor Piedestale auf 3 Stufen erhoben, mit dem Portrait Seiner Fürstlichen Durchlaucht Kaunitz Rietberg aufgesetzt, die Nische [Nische], vor selbes gestellt, ausgemalen und dann die Inschrift auf das Piedestale durch die Steinmetz versetzt, welche Arbeit gänzlich verfertigt wurde.

Dann wurden in eben diesen Cabinet 3 Stöck Winter Fenster zur erhalten desselben, als auch die nöthigste Beleuchtung zu bekommen worden Tischler verfertigt und eingemacht. [...].“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 48, 9. Session, Nr. 10 ex 1781, fol. 405r–v, Ausfertigung. Dem Kaiser vorgelegter monatlicher Hofbaubericht, präsentiert 1781 Oktober 9; die Begleitnote des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg datiert 1781 September 8, Wien (ebd., fol. 401).

Druck: Erwähnt bei Aurenhammer (1969, S. 59 und S. 149, Anm. 108).

124 ohne Datum [1781 Oktober, zwischen 1 und 15, Wien]
Letzte Arbeiten in der Bildergalerie und Transport von Bildern nach Pressburg im September 1781.

„Kay. könig. Belvedere. Bey der kay. Bilder Gallerie wurde nach Anschaffung des Herrn v. Mechel bey verschiedener Verrichtung in der Gallerie, Aufmachung einiger Bilder im untern Gebäude in dässigen Herrschafts Zimmern bey Durchsuchung des Depositorio.

Transportirung des Rest von Bildern so wohl von Boden als auch Gallerie, was nicht konte verwend werden, in das Depositorio in untern Gebäude wie auch zu Transportirung deren auf die Wasser nacher Prespurg überschickten Bilder und Verschlügen gearbeitet, und die in denen Cabinetern neu gemachten Winter Fenstern wurden eingerichtet und verbuzet, dann wurden die Fuß Böden in ganzen 2ten Stock wie auch die in den 1ten Stock in Saal und die Stiegen durch Weiber ausgewaschen, und die Fenster gebuzet in ganzen 2ten Stock. [...]4^{tes} werden im ganzen obern und untern Belvedere Gebäude die Öfen ausgebessert, die Rauchfang geköhrt, die Winter Fenster reparirt [...].“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 48, 10. Session, Nr. 40 ex 1781, fol. 507v, Ausfertigung. Dem Kaiser vorgelegter monatlicher Hofbaubericht, präsentiert 1781 Oktober 30; die Begleitnote des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg datiert 1781 Oktober 15, Wien (ebd., fol. 488).

Druck: Erwähnt bei Aurenhammer (1969, S. 59 und S. 149, Anm. 108).

Hinweis: Mit diesen im Hofbaubericht genannten Arbeiten wurde die Galerieaufstellung im September 1781 beendet. Am 20. September übergab Mechel noch ein „mosaisches Bild, die drei Gratien, in einer messingnen Rahme“ aus der Galerie an die Schatzkammer ab (Nachtrag im Schatzkammerinventar von 1773, pag. 397; Zimmerman 1895, Nr. 12641; siehe auch ebd. Nr. 12650). Ab Oktober 1781 gab es keine Arbeiten mehr in der Gemäldegalerie, wie Mechel im März 1782 aussagte (Dok. 134). Dies bestätigen auch die Hofbauberichte der nächsten Monate bis einschließlich März 1782, in denen keine Arbeiten in der Galerie erwähnt werden.

Anmerkung: Bei den nach Pressburg geschickten Bildern handelt es sich offensichtlich um die zweite Bilderlieferung des Jahres 1781 von Wien ins dortige Schloss, die Schlossinspektor Andreas Szlabich mit der am 30. September 1781 ausgestellten Auflistung bestätigte („Zweyte Gemälde und Rahmen Sendung nach dem königlichen Schlosse zu Presburg den 28ten Herbstmonat 1781“, datiert 1781 Herbstmonat [September] 30, Pressburg; ÖStA/HHStA, Sonderreihe, Karton 38a, Mappe I, Nr. 169 ex 1781, unfol., Ausfertigung; ediert von Garas 1969, S. 109–121 und erwähnt bei Gruber 2006/2007, S. 362). Damals kamen 100 Bilder von Wien nach Pressburg,

hingegen wurden mehrere Bilderrahmen sowie zwölf Gemälde nach Wien zurückgeschickt. Diese zwölf Gemälde stammen von der ersten Bilderlieferung von Wien nach Pressburg, wovon eines, ein Tafelbild „nach Albr[echt] Durer den Zinsgroschen vorstellend“, nur „zur Reparatur“ nach Pressburg gekommen war. Zum ersten Bildertransfer zwischen Wien und Pressburg siehe Dok. 105, 108, 109 und 112.

125 1781 September 14, Turas [bei Brünn]
Kaiser Joseph II. erklärt die Einrichtung der Galerie für beendet.

„Lieber Graf Rosenberg! Nachdem nun die Gallerie vollkommen arrangiret ist, so werden Sie solche ordentlich und gewöhnlichermassen von dem Director Rosa übernehmen und von dem Mechtel ihme übergeben lassen. Die Lista derjenigen Bildern, so Ihre Mayestät see[ligste] schon dem Fürsten Kaunitz gegeben, ist von mir bestätiiget worden, und also mit darunter in Empfang zu nehmen. Sie werden also in Gemäßheit dieses Meinen Befehls an den Fürsten Kaunitz die Nachricht davon geben und das weitere veranlassen. Die beygeschlossene Tabatiere samt Tausend Ducaten dem Mechtel für seine gehabte Mühe übergeben, diese letztere werden Sie gegen Übergabung dieses Billets von Grafen Bathiany von der Hofkammer erheben, und also dieses ganze Geschäft in Ordnung bringen. Nach diesem ist dem Mechtel nichts in Weeg zu legen seinen Catalogum zu stand zu bringen, aber er hat bey der Gallerie nichts mehr zu befehlen, und auch im Belvedere nicht mehr zu wohnen.“

ÖStA/HHStA, OKäA, Sonderreihe, Karton 38a, Mappe I, Nr. 157 ex 1781, Handbill mit eigenhändiger Unterschrift Josephs II.
 Druck: Wörtlich in vollem Umfang bei Engerth (1881, S. LXIVf.), auszugsweise bei Frimmel (1898, S. 245) und Schütz (2006, S. 231), unter anderen erwähnt bei Stix (1922, S. 23), Lhotsky (1941–1945, S. 448) und Wüthrich (1956, S. 156, Anm. 16). Hinweis: Zu den von Maria Theresia an Kaunitz übergebenen Bildern siehe Gruber (2008, S. 197f.) und Dok. 117.

126 1781 September 20, „du jardin“ [Wien, Mariahilf]
Fürst Kaunitz versucht, beim Kaiser eine höhere Gratifikation für Mechel zu erwirken.

Staatskanzler Kaunitz legt Kaiser Joseph II. dar, Graf Rosenberg habe ihm gesagt, er sei vom Kaiser angewiesen worden, Mechel eine Schachtel mit 1.000 Dukaten zu überreichen. Dies veranlasse Kaunitz zur Annahme, dass der Kaiser folgende Umstände unberücksichtigt gelassen habe. Nachdem Mechel den Kaiser in Basel kennengelernt hatte, sei Mechel vor fast zwei Jahren nach Wien gereist, um dem Kaiser zu dienen. Mit unermüdlichem Fleiß und viel Verständnis („intelligence“) habe sich Mechel um die Galerie im Belvedere gekümmert, sodass diese ein würdiges Lob erhalten konnte. Dafür habe Mechel seine Wohnstätte, seine Familie und seine Geschäfte verlassen müssen und in Wien auf eigene Kosten gelebt. Erst nach acht oder zehn Monaten sei ihm ein kleines Quartier im Belvedere zugewiesen worden. Anhand der beiliegenden Liste möge der Kaiser ersehen, was Mechel jährlich ausgegeben hat. Kaunitz habe diese Kosten nicht großzügig (also nicht überhöht) angesetzt. Der Kaiser solle es selbst beurteilen. Abschließend versichert Kaunitz, dass Mechel selbst diese Sache nicht mit einem einzigen Wort zur Sprache gebracht habe und davon nichts wisse.

Die Aufstellung der Spesen Mechels während seines Aufenthaltes in Wien samt Reisekosten, beginnend von seiner Übersiedelung nach Wien [im November 1779] enthält: Kostgeld (4 Gulden pro Tag), Wagen (2 Gulden pro Tag), Domestik (12 Gulden pro Monat), Lichtgeld, Wäscherei und Perückenmacher (zusammen 12 Gulden pro Monat), Reisekosten (von Basel nach Wien, Reise nach Innsbruck und München, dann andere kleine Reisen nach Pressburg) mit 200 Gulden. Der Spesenersatz ist mit 365 Tagen angesetzt und beträgt samt Reisespesen 2.668 Gulden. Diese Summe wird inklusive der Reisespesen verdoppelt (also für zwei Jahre verrechnet), wozu noch die Quartierkosten (monatlich 16 Gulden für 13 Monate) in der Höhe von 192 Gulden kommen, womit sich ein Endbetrag von 5.548 Gulden ergibt.

ÖStA/AVA, Studienhofkommission, Sign. 15, Karton 75/Akademie, einliegend in Mappe „Akademie der bildenden Künste“, ohne durchgehende Folierung, Konzept in Französisch. Das ebenfalls einliegende Konzept vom 19. September 1781 hatte Kaunitz verworfen („Ce rapport fut change ...“). Es unterscheidet sich jedoch nur unwesentlich von der späteren Fassung.
 Druck: Erwähnt bei Wüthrich (1956, S. 156f., Anm. 20, 21), aber auf das verworfene Erstkonzept beziehend und nicht weiter behandelt.

Hinweis: Diese Aufstellung hat nichts mit der von Mechel selbst im Februar 1782 eingereichten Abrechnung zu tun (siehe Dok. 131).

Anmerkung: Eine kaiserliche Resolution dazu liegt nicht ein und dürfte, jedenfalls in zustimmender Form, auch nicht erfolgt sein, da es bei den 1.000 Dukaten (entspricht rund 4.300 Gulden) blieb (siehe Dok. 148, wo erwähnt wird, dass Mechel bereits von der Kaiserin eine ähnlich hohe Summe erhalten hatte). Vergleiche dazu das damalige Jahresgehalt von Rosa in der Höhe von 2.000 Gulden (Dok. 36). Die Rückkehr Mechels von Basel nach Wien im November 1779 bei Hilchenbach (Dok. 128) erwähnt und von Wüthrich (1956, S. 153) verifiziert. Das von Mechel bewohnte Zimmer im Belvedere siehe Dok. 143.

127 1781 Oktober 14, Wien
Verbot der Geschenk- und Trinkgeldannahme bei Vorführung der Galerie.

Das Oberstkämmereramt teilt Galeriedirektor Rosa mit, dass Kaiser Joseph II. „... die schon ehemals ertheilte allerhöchste Verordnung zu erneuern geruhet haben, daß nemlich kaiserlichen Sammlungen, wobei im Falle der Nichtbefolgung sogar die Entlassung vom Dienst angedroht wird (ebd., Nr. 166 ex 1781, unfol.).“ Dies sei daher von den beiden Kustoden [Johann Tusch und Georg Gruber] und dem übrigen Galeriepersonal genauestens zu befolgen.

ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie B, Karton 7, Nr. 164 ex 1781, unfol., Konzept.
 Druck: Bisläng unpuliziert.
 Hinweis: Ähnlich lautende Intimate ergingen am 19. November 1781 an die übrigen kaiserlichen Sammlungen, wobei im Falle der Nichtbefolgung sogar die Entlassung vom Dienst angedroht wird (ebd., Nr. 166 ex 1781, unfol.).

Anmerkung: Aurenhammer (1969, S. 59) erwägt, ob sich das Datum 13. Oktober 1781, das sich auf dem Gemälde von Vinzenz Fischer (Abb. Eingangsseite) zur Übertragung der Bildergalerie ins Belvedere befindet, auf die Eröffnung der neu eingerichteten Bildergalerie beziehen könnte. Zu diesem Gemälde siehe Frimmel (1898, S. 241, Anm. 1). Stix (1922, S. 23f.) und Lhotsky (1941–1945, S. 449) merken an, dass der Termin der Eröffnung nach Mechels Neuordnung nicht bekannt sei. Es wäre aber zu überlegen, ob es überhaupt eine regelrechte Schließung gab. Auch Rosa führte, nachdem die Galerie nachweislich bereits dem Publikum an drei Wochentagen zugänglich war, laufend Arbeiten an den Bilderrahmen und Veränderungen bei der Hängung durch (siehe Anm. zu Dok. 43).

128 1781 November 16
Gedruckter Bericht Hilchenbachs zur Galerie nach Abschluss der Aufstellung durch Mechel.

Hilchenbach bemerkt einleitend, er sei „vom Anfang an Augenzeuge“ der Veränderungen in der Bildergalerie gewesen. „Das erste, was Hrn. von Mechel vom Allerhöchsten Hofe aufgetragen worden, war eine Beschreibung derjenigen Stücke, die in den Jahren 1776 und 1777 aus der alten Stallburg in das Belvedere übergebracht und mit einigen andern aus der Kayserl. Schatzkammer und dem Nachlasse der Jesuiten von Antwerpen bereichert waren. Hiermit war er im Sommer und Herbst des folgenden Jahres [1778] beschäftigt. Während dieser Arbeit entstand ein Plan zu weiteren Vermehrungen und mancherley Abänderungen in ihrer damaligen Einrichtung, welcher zum Theil eine Folge dieser Vergrößerungen war, theils auch dem Ganzen einen vortheilhaften und lehrreichen Anblick verschaffen konnte. Im Jenner 1779 ward derselbe genehmiget und auszuführen befohlen. Sogleich wurde der Anfang damit gemacht, den noch übrigen beträchtlichen Malereyen-Vorrath in dieser Absicht näher durchzugehen und kürzlich aufzuzeichnen. Dann reisete Hr. von M. im May dieses Jahres nach Basel, von wannen er im folgenden November [1779] zurück kam. Hierauf beschäftigte ihn, bis zum Frühjahr 1780 die weitere Auswahl und Beschreibung derer Stücke, die itzt zum Einschalten bestimmt wurden, und nun zog die hieraus entstandene ansehnliche Vermehrung eine größtentheils neue Anordnung sämtlicher Bilder nach sich. Kaum war diese neue Einrichtung im folgenden Herbst [1780] ausgeführt, so wurde von zwo Seiten her eine abermalige Vergrößerung dieser Schätze dargeboten. Das Absterben des Herzog Karls von Lothringen setzte den allerhöchsten Hof aufs neue in den Besitz vieler merkwürdigem Stücke; und die durch jenes veranlaßte Residenz-Aenderung des Herzogs Alberts von Sachsen und seiner Gemahlinn Königl. Hoheit, erlaubte jetzt auch von Presburg manches Bild in die hiesige Sammlung zu nehmen, welches dieser zu größerer Vollständigkeit wichtiger war, als dort es vermisst und durch andere Stücke ersetzt zu sehen. Ueber hundert Gemälde kamen von da hieher [...].“

[...] die hieraus entstandene Abänderung der mehresten Zimmer – Revidirung und Ergänzung des Kataloges – Besorgung einer neuen Einrichtung des Schlosses zu Presburg und Anordnungen zur besseren Aufbewahrung der übrigen Bilder – Diese und andre damit verwandte Arbeiten beschäftigten Hrn. von M. im Verlaufe des letztern Jahres. Die Aufstellung sämtlicher Bilder nach seinem Plane ward im Augustmonat [1781] geendigt und nun ist er dem letzten Ziele seiner Bemühungen, der Ausfertigung seiner Verzeichnisse nahe – deren erstes, allgemeines, wirklich unter der Presse ist. – S. Majestät der Kayser nahmen nach ihrer Zurückkunft aus den Niederlanden diese vollendete Arbeiten in allerhöchsten Augenschein und bezeugten Herrn von Mecheln nicht allein durch mündlichen Beyfall lohnende Zufriedenheit, sondern befahlen auch allergnädigst, daß alles hinfort so bleiben solle, wie es itzt aufgestellt sey. Ueberdieß liesen Sie ihm eine kostbare und geschmackvolle Dose, mit Dero Namens Chiffre von Diamanten auf einem emailirten Grunde, nebst einem ansehnlichen Geschenk in Gelde einhändigen; welche das zweyte Geschenk waren, das er vom allerhöchsten Hofe für seine Bemühungen empfangen hat. [...]"

Druck: „Schreiben aus Wien über die Verdienste des Hrn. von Mechel um die K. K. Bildergalerie / Am 16. Nov. 1781“, in: *Miscellaneen artistischen Inhalts*, hg. von J. G. Meusel, Bd. 2, Heft 11, Beitrag 4; Erfurt 1782, S. 300–303.

Anmerkung: Die Beauftragung Mechels im Jänner 1779 ist nur durch diesen Bericht Hilchenbachs überliefert. Seine Angabe wird aber durch die Dokumente vom 8. Februar (Dok. 60) und vom 23. Februar 1779 (Dok. 61) gestützt, die das erstmalige Agieren Mechels in der Bildergalerie belegen. Stix (1922, S. 22), gibt an, Maria Theresia habe die Genehmigung erteilt. Wüthrich (1956, S. 150) hingegen schreibt, Joseph II. habe „den formellen Auftrag“ an Mechel gegeben. Oberstkämmerer Rosenberg war es jedenfalls nicht, wie er dezidiert in seinem Vortrag vom 25. Okt. 1782 (Dok. 144) vermerkt. Die zu Ende des Berichts angeführte Anordnung Kaiser Josephs II., die Aufstellung ohne Abänderung zu belassen, wurde im Handbillet vom 22. November 1780 (Dok. 94) erteilt, im späteren Handbillet vom 14. September 1781 (Dok. 125) wird sie nicht wiederholt.

129

[1782 Februar, Wien]

Abrechnung in der Höhe von 11.812 Gulden 47 $\frac{1}{4}$ Kreuzer zur Bildergalerie.

Im Februar 1782 erfolgte zwischen Hofbauamt und Hofkammer eine Sammelabrechnung der bis dahin noch offenen und vor Juni 1781 abgeschlossenen beziehungsweise in Auftrag gegebenen Arbeiten für die Bildergalerie. Das betreffende Aktenkonvolut beinhaltet aber keine Einzelabrechnungen oder detaillierten Aufstellungen. Erwähnt werden nur Akontozahlungen an den Kammervergolder Mathias Landerer, nicht aber deren Höhe. Die Zahlung des Gesamtbetrages von 11.812 Gulden 47 $\frac{1}{4}$ Kreuzer konnte aufgrund der bis dahin geltenden allerhöchsten Resolution angewiesen werden. Hofkammerpräsident Kolowrat fügt jedoch an, dass alle weiteren Kosten aufgrund der Resolution des Kaisers vom Juni 1781 nur mit dessen Genehmigung bezahlt werden können.

ÖStA/FHKA, Kamerale Österreich, Faszikel rote Nr. 1611, 415 Feb. 1782, Konvolut fol. 55–61. Darin enthalten unter anderem die Note des Generalhofbaudirektors Kaunitz-Rietberg vom 8. Februar 1782 (Ausfertigung) und die abschließende Note des Hofkammerpräsidenten Kolowrat vom 21. Februar 1782 (Reinkonzept).

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Die bis Juni 1781 bestehende Resolution, die für alle bis dahin gelieferten oder in Auftrag gegebenen Arbeiten galt, siehe Dok. 91; die ab Juni 1781 gültige Resolution siehe Dok. 114. Auch aus den im Hofbauamt vorhandenen Dokumenten zu dieser Abrechnung lassen sich keine Details zu den einzelnen Rechnungen entnehmen (ÖStA/HHStA, HBA, Karton 50, fol. 143r, fol. 352–353; Karton 52, fol. 257v).

Anmerkung: Da weder diese Abrechnung noch eine der früheren irgendwelche Einzelbelege oder Aufstellungen enthält, ist es kaum möglich, verlässlich den Kostenaufwand für die Einrichtung der Bildergalerie im Belvedere zu ermitteln. In der Literatur wird immer wieder der von Peztl (Dok. 154) kolportierte Betrag von über 70.000 Gulden allein für die Anschaffung der Bilderrahmen genannt (Stix 1922, S. 24 und andere). Diese Summe läßt sich anhand der verfügbaren hofamtlichen Akten nicht bestätigen. Soweit belegbar, dürften bei den von Mechel realisierten Aufstellungen für die Bilderrahmen Kosten von insgesamt 23.496 Gulden angefallen sein (Kreuzer-Beträge blieben dabei unberücksichtigt), und zwar laut den Abrechnungen von Egger im März 1781: 4.077 f. und von Landerer ebenfalls im März 1781: 10.354 f. (Dok. 106) sowie von Haunold im April 1781: 2.199 f. und von Hett ebenfalls im April 1781: 967 f. (Dok. 111). Landerer rechnete im Juli 1781 weitere 5.899 f. ab (Dok. 119).

Gemeinsam mit den unter Rosa entstandenen Rahmenkosten für die Galerie im Belvedere (siehe Anm. zu Dok. 51) können die diesfälligen Gesamtkosten mit rund 32.211 Gulden beziffert werden.

130

1782 Februar 12, Wien

Dienstanweisung an die beiden Galeriekustoden, nur Rosa zu gehorchen.

Johann Tusch und Georg Gruber werden per Dekret vom Oberstkämmereramt angewiesen, sie haben, da die Bildergalerie wieder wie zuvor unter der alleinigen Obsorge und Verwaltung des Galeriedirektors Joseph Rosa stehe und „folglich niemand anderer als er daselbst zu befehlen“ habe, nur ihm „gehorsam und unterwürfig zu seyn“ und „alles, was von demselben in Dienstsachen ... aufgetragen wird, genau zu befolgen. [...] Sie haben ihm zu melden, „wenn außer den gewöhnlichen Einlaß Tügen Fremde die Gallerie zu sehen verlangten ... An die Einlaß Täge aber sollen beyde Custodes in der Gallerie gegenwärtig seyn und ihr vorzügliches Augenmerk darauf haben, daß daselbst kein Unfug oder denen Gemälden einigem Schaden nicht geschehe [...]“

ÖStA/HHStA, OKäA, Sonderreihe, Karton 38a, Mappe I, Nr. 6 ex 1782, unfol., Konzept.

Druck: Wörtlich bei Hoppe-Harmoncourt (2001, S. 190f.) mit irrümlicher Datierung 1782 Oktober 12. Möglicherweise bezieht sich Engerth (1886, S. 285, Kurzregest Nr. 198) auch auf dieses Dekret, das er mit 1782 Oktober 12 datiert.

Anmerkung: Spätestens ab Mitte Februar 1782 muss Rosa wieder die Funktion des Galeriedirektors aktiv ausgeübt haben. Gemäß Handbillet des Kaisers vom 14. September 1781 (Dok. 125) wurde Rosa die Galerie zwar formell wieder überantwortet, doch liegen – abgesehen von diesen Dekreten – weitere Hinweise vor, dass dies *de facto* erst später erfolgt sein könnte. So lassen die monatlichen Hofbauberichte erst wieder ab April 1782 verschiedene Veränderungen und Maßnahmen in der Galerie erkennen (siehe Dok. 140). Weiters rechnete Mechel erst Ende Februar 1782 seine für die Galerie ausgelegten Beträge ab (Dok. 131). Schließlich gibt Oberstkämmerer Rosenberg 1787 an, die Galerie sei überhaupt erst 1783 wieder übernommen worden (Dok. 157). Ursache für diese verzögerte (uneingeschränkte) Übergabe der Galerie könnte sich durch die bei Abschluss der Neuaufstellung (14. September 1781) fehlenden Inventare zu den Galerie- und Depotbildern ergeben haben. Möglicherweise zog sich deren Inventarisierung, bedingt durch die offenbar widrigen Umstände (siehe Dok. 144), bis Februar 1782 hin.

MECHELS ABRECHNUNG UND DIE DARAUFHIN ERFOLGTEN UNTERSUCHUNGEN (1782).

131

1782 Februar 25, Wien

Mechel legt eine Abrechnung seiner Fremdkosten in der Höhe von 3.283 Gulden 15 Kreuzer.

Hofbauamtsgegenhandler Ludwig Wöhler übergibt der Hofbauamtskommission „die von dem v. Mechel überreichte Specification über die in der Bilder Gallerie verfertigte Arbeiten in Betrag per 3283 f. 15 xr mit der gehorsamsten Erinnerung, da dieser Betrag, wie aus den Beylagen zu ersehen, von bemelten v. Mechel bereits aus eigenem bezahlet worden, keiner weiteren Liquidierung unterliegen.“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 50, 2. Session, Nr. 35 ex 1782, fol. 309, Konzept. Die Abrechnung wurde am 25. Februar 1782 präsentiert; mit diesem Datum ist auch das Konzept für die Protokolleintragung zur Hofbauamtskommissionssitzung datiert.

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Die Kostenaufstellung und die dazugehörigen Belege liegen weder dieser Anzeige Wöhlers noch einem der weiteren, die Abrechnung Mechels betreffenden Dokumente bei. Das genaue Datum der Abrechnung lässt sich nicht erschließen. Auch ist unklar, ob irgendein Zusammenhang mit einer schon gegen Ende 1781 vorgelegten Abrechnung Mechels besteht, zu deren Überprüfung Rosenberg eine kleine Kommission bestellt haben soll, was Kaunitz als unbegründet erachtete (Wüthrich 1956, S. 157f.).

Anmerkung: Mechels Abrechnung zog umfangreiche Recherchen nach sich, da sie in mehreren Punkten fehlerhaft schien. Aus diesem Grund erhielt Mechel erst im November 1782 das „Absolutorium“ (Dok. 146). Allerdings war es auch bis dahin nicht gelungen, alle strittigen Punkte zu klären.

132 1782 Februar 27, Wien
Ersuchen an die Hofkammer um Bezahlung der 3.283 f. 15 xr
 [von Mechels Abrechnung].

Generalhofbaudirektor Kaunitz-Rietberg übersendet Hofkammerpräsident Kolowrat „in Folge bestehender allerhöchsten Resolution die von dem Gegenhandler Wöhrer durchgangene Conti über die in die Bilder Gallerie verfertigte Arbeiten in Betrag per 3283 f. 15 xr zur gefälligen Zahlungs-Anweisung“.

ÖStA/FHKA, Kameral Österreich, Faszikel rote Nr. 1611, 6 April 1782, fol. 108–109, Ausfertigung. Die erwähnten Rechnungen liegen nicht ein.
 Druck: Bislang unpubliziert.
 Anmerkung: Da die bestehende allerhöchste Resolution (siehe Dok. 91) für Mechels Abrechnung galt, dürfte diese keine nach Juni 1781 entstandenen Kosten beinhaltet haben.

133 1782 März 7, Wien
Hofkammerbericht zur mangelhaften Kostenplanung bei der Galerie und zur Abrechnung Mechels.

Hofkammerpräsident Kolowrat erstattet Kaiser Joseph II. Bericht zu den Kosten im Zusammenhang mit der von Mechel vorgenommenen Einrichtung der Bildergalerie. Aktueller Anlass ist eine Sammelabrechnung Mechels (24 Posten) in der Höhe von 3.283 f. 15 xr, die in mehreren Punkten nicht korrekt sei. Aber abgesehen davon kritisiert Kolowrat insgesamt die unsystematische Art der Verrechnung der Herstellungskosten für die Bildergalerie, worauf er schon in seinem Vortrag vom 18. Mai 1781 hingewiesen habe. Der Kaiser habe daraufhin auch die Generalhofbaudirektion entsprechend angewiesen, doch diese habe bis dato noch keine Planung erstellt. Stattdessen langte eine die Jahre 1780 und 1781 betreffende Arbeitskostenverrechnung für die Bildergalerie in der Höhe von über 11.000 Gulden ein [genaue Summe 11.812 f. 47 ¼ xr]. Kolowrat ersucht nun den Kaiser um dessen Entscheidung, ob an das Hofbauamt Zahlungen erfolgen dürfen, bevor seitens der Generalhofbaudirektion eine Kostenplanung erstellt worden sei.

„Die General-Hofbau-Direction hat mittels ihrer angebogenen Nota vom 27^{ten} Hornung diß Jahres mehrmalen 24 Stück Conti über verschiedene in die Hof-Bilder-Gallerie verfertigte Arbeiten, und andere Auslagen dieser treuehorsaamsten Hofkammer mit dem überberichtet, daß für sothane Conti dem v. Mechel, welcher dafür die Bezahlung bereits geleistet hätte, ein Betrag von 3283 f. 15 xr angewiesen werden möchte. Gleichwie nun aber bey vorgekommenen, so vielfältigen derley Zahlungen für bemelte Gallerie man noch unterm 18. May des vorigen Jahres Euer Majestät allerunterthänigst vorgestellt hat, wienach es die gute Ordnung erforderte, daß die zur Vollendung der mehrgedachten Bilder-Gallerie-Einrichtung zu verwenden noch nöthigen Ausgaben in ein System gebracht würde, und Euere Majestät auf diese Vorstellung solches auch der General Hofbau Direction aufzutragen allernädigst geruhet haben, dieses aber bis nun zu nicht nur nicht befolgt, sondern auch noch über diß auf die anno 1780 und 1781 gelieferten Arbeiten erst vor Kurzem über 11000 f. anverlangt, und auch angewiesen worden. Also hat man eines theils schon aus dieser Ursache, anderentheils aber, weil der v. Mechel einige Conti für sich schon vorlängst bezahlet hat, welche mithin einer sonst vorläufig zu beschehen habenden Liquidirung nicht wohl mehr fähig sind, andere Auslagen aber, als die Kösten für seine zweimalige Reise nach Preßburg, dann den Lohn der Schreiber durch ihn v. Mechel nur per Pausch angesetzt worden wären, um sich keiner Verantwortung auszusetzen, Anstand genohmen, die obigen, nach den höchsten Normalien und der bestehenden Ordnung nicht gehörig ausgewiesenen 3283 f. 15 xr so glatterdingen anzuweisen, und daher für nothwendig erachtet, sich darüber Eurer Majestät allerhöchste Entschließung mit der gehorsaamsten Anfrage zu erbitten, ob man, bevor ein ordentliches System über die noch allenfalls nöthigen Gallerie-Arbeiten gefaßt seyn wird, Zahlungen auch für die durch das Hofbauamt wirklich liquidirte derley Auslagen leisten dürfte.“

ÖStA/FHKA, Kameral Österreich, Faszikel rote Nr. 1611, 6 April 1782, fol. 111 und 115, Konzept. Mit Vermerk, dass dieser Vortrag am 11. März 1782 überreicht wurde.
 Druck: Bislang unpubliziert.
 Hinweis: Der erwähnte Hofkammervortrag vom 18. Mai 1781 war nicht auffindbar.
 Anmerkung: Der Kaiser resolvierte nicht zu Kolowrats Vortrag, sondern ließ diesen Oberstkämmerer Rosenberg zustellen, der daraufhin eine Überprüfung von Mechels Abrechnung in die Wege leitete (siehe Dok. 135 und 136).

134 1782 März 12, Wien
Seit Oktober 1781 keine Veränderungen in der Bildergalerie.

Gegennote des Hofbaumes an Hofkammerpräsident Kolowrat auf dessen Note vom 21. Februar 1782 (erwähnt im Dok. 129). Die vom Kaiser im Juni 1781 (Dok. 114) geforderte Aufstellung zu den noch zu erwartenden Kosten für die Bildergalerie habe sich erübrigt, da „nach Äusserung des v. Mechel seith October vorigen Jahres in der Bilder Gallerie nichts Neues mehr gemacht“ wurde und daher keine weiteren Kosten angefallen seien. Mit der bereits aus dem Universalkameralzahlamt angewiesenen Summe von 11.812 f. 47 ¼ xr für die Arbeitsleute seien deren Forderungen abgedeckt.

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 50, 3. Session, Nr. 2 ex 1782, fol. 355, Konzept.
 Druck: Bislang unpubliziert.

135 ohne Datum [vor 1782 März 23]
Auskünfte der Mitarbeiter Mechels zu dessen Abrechnung.

Der k. k. Rat und Hofamtssekretär Johann Baptist von Mercier überprüfte einige Posten der von Mechel „anno 1780 und 1781 bey Einrichtung der k. k. Bilder Gallerie im Belvedere gemacht seyn sollenden Auslagen, bestehend in 3.283 f. 15 xr.“ Mercier befragte hiezu die beiden Maler Adam und Christian Braun sowie den Schreiber Johann Stengert. Sie waren direkt von Mechel beauftragt und bezahlt worden. Die Überprüfung ergab, dass Mechel deren Rechnungen einerseits überhöht weiterverrechnete, andererseits erst zum Teil bezahlt hatte. Adam Braun etwa arbeitete im Jahr 1781 insgesamt 134 ½ Tage für Mechel mit einem Tagsatz von zwei Gulden. Mechel hingegen verrechnete 168 Tage weiter. Christian Braun wurde nur zum Teil bezahlt (seine Gesamtarbeitszeit für Mechel wird nicht erwähnt). Die Kosten des Schreibers Johann Stengert (der gemeinsam mit seinem Sohn arbeitete) wurden von Mechel unter Vorlage einer gefälschten Quittung mit 292 f. 53 xr verrechnet; tatsächlich hatte Stengert aber nur 195 f. 18 xr erhalten; wegen der noch offenen 120 f. hatte Stengert sogar beim Kaiser suppliziert. Die Kosten des Schreibers Johann Weixl, der 1250 Schilder mit den Namen der Maler beschrieb, wurden mit 446 f. 48 xr weiterverrechnet, was Mercier als weit überhöht erachtet, weil für diese Arbeit seiner Meinung höchstens elf Tage notwendig gewesen wären. Die von Mechel weiterverrechneten Materialkosten „zum Überschmieren der Gemälden“ betrug 164 f. 10 xr, was nach Auskunft der beiden Maler Braun etwa um das Dreifache überhöht sei. Da die diesbezüglichen Quittungen aber vom Kustos Johann Tusch unterschrieben sind, „mit dem Mechel immer in engen Vertrauen gestanden ist, und ihm eine Zeit lang Kost und Wohnung gegeben hat“, lasse sich dies nicht mehr verlässlich überprüfen. Weiters hat Mechel „für Post Geld und Zehrung zu seiner willkürlich gemachte 2 mahlige Reyse nach Preßburg, erstens 79 f. 57 xr, dann 174 f. 42 xr“ verrechnet. „Da ihm nun hier keine Diaeten oder Liefer Gelder jemahls angewiesen, so hat er vermuthlich eben so wenig einige zu Preßburg zu empfangen.“ Mercier schließt mit der Bemerkung, dass sich vermutlich auch die übrigen, von ihm nicht überprüften Posten der Abrechnung Mechels als fehlerhaft erweisen würden, falls es zu einer Befragung der betreffenden Rechnungsleger käme.

ÖStA/FHKA, Kameral Österreich, Faszikel rote Nr. 1611, 6 April 1782, fol. 116–117, Ausfertigung. Die von Mercier angeführten Beilagen befinden sich nicht mehr im Akt. Zur Datierung: Der mit „Anmerkungen“ betitelte Bericht wird in Rosenbergs Note vom 23. März 1782 (Dok. 136) genannt, womit sich ein *Terminus ante* ergibt.
 Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Da Mechels Abrechnung nicht auffindbar ist, können nur Merciers „Anmerkungen“ zu den genannten Posten genaueren Aufschluss geben.
 Anmerkung: Dem Vortrag Rosenbergs vom 25. Oktober 1782 (Dok. 144) ist zu entnehmen, dass „[...] die von dem Mechel zur Einrichtung der Bilder Gallerie gebrauchten Partheyen vorgerufen, diese in Gegenwart des vorenwehnten Hof Amts-Secretarii [Mercier] die ihnen betreffende vorgelegte Unrichtigkeiten bestätigt und eigenhändig unterschrieben haben.“ Mechel habe aber danach „Mittel gefunden ..., diese Leute zu bewegen, von ihrer Aussage abzustehen [...]“. Adam Braun gab 1820 an, er habe „durch die ganze Zeit von beyläufig 2 Jahren als Herr Christian Mechel die Gallerie Direction führte und neu einrichtete, die Reparaturen der Gemähle in der k. k. Bilder Gallerie“ besorgt und daran mitgearbeitet (Hoppe-Harnoncourt 2001, S. 151f.).

136

Rosenberg kann keine eigene Stellungnahme zur Abrechnung Mechels abgeben.

1782 März 23, Wien

Oberstkämmerer Rosenberg teilt Hofkammerpräsident Kolowrat mit, der Kaiser habe ihm die Abrechnung Mechels betreffend die in der Bildergalerie verfertigten Arbeiten [Betrag 3.283 f. 15 xr] samt diesbezüglichem Vortrag der Hofkammer vom 11. März 1782 [recte 7. März 1782] zur Einsicht gesandt. Rosenberg könne aber zu den dort vorgenommenen Arbeiten nichts sagen, da er, „*seitdeme der Mechel die Einrichtung erwählter Bilder-Gallerie unternommen*“ habe, „*mit diesem Geschäfte gar nichts zu thun gehabt*“ und sich „*auf keine Weise darin gemischt*“. Erst nach Erhalt des Handschreibens Josephs II. vom 14. September 1781 und nach erfolgter Wiederübernahme der Bildergalerie habe er gemäß kaiserlicher Anordnung dort alle weiteren Arbeiten eingestellt. Rosenberg sendet nun seinerseits an Kolowrat die Abrechnung Mechels samt Hofkammervortrag und legt dazu noch „*einige Anmerkungen*“ zu den „*gar zu auffallend vorkommenden Unrichtigkeiten*“ in Mechels Abrechnung bei.

ÖStA/FHKA, Kamerale Österreich, Faszikel rote Nr. 1611, 6 April 1782, fol. 110 und 118, Ausfertigung. Das Konzept dazu siehe ÖStA/HHStA, OKaA, Sonderreihe, Karton 38a, Mappe I, Nr. 16 ex 1782, unfol.

Druck: Zum Konzept bei Engerth (1886, S. 284, Nr. 188) ein Kurzregest; erwähnt und besprochen bei Wüthrich (1956, S. 158, Anm. 28).

Hinweis: Der Hofkammervortrag wurde am 11. März 1782 präsentiert (Ausstellungsdatum 1782 März 7; Dok. 133). Das erwähnte Handbillet des Kaisers vom 14. September 1781 siehe Dok. 125; die genannten „*Anmerkungen*“ siehe Dok. 135.

137

Die Hofkammer bemüht sich um weitere Klärung der Abrechnung Mechels.

1782 April 2, Wien

Hofkammerpräsident Kolowrat ersucht Generalhofbaudirektor Kaunitz-Rietberg, von Mechel – da der Kaiser eine Aufklärung zu dessen Abrechnung angefordert hat – zu den dort enthaltenen Reisekosten eine Extraaufstellung zu verlangen. Außerdem regt Kolowrat an, nötigenfalls auch die Maler und Schreiber mit Zuziehung des Kammerprokurators erneut zu befragen.

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 51, 4. Session, Nr. 25 ex 1782, fol. 575–576, Ausfertigung. Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Der Note legte Kolowrat auch die Anmerkungen [Merciers] (Dok. 135) bei, damit Kaunitz-Rietberg Mechels Stellungnahme dazu einholen könne.

138

Mechel soll Auskunft zu den bereits erhaltenen Beträgen geben.

1782 April 9, Wien

Hofkammerpräsident Kolowrat übermittelt Generalhofbaudirektor Kaunitz-Rietberg noch zusätzlich einige Quittungen, mit denen Mechel verschiedene aus dem Geheimen Kammerzahlamt erhaltene Zahlungen bestätigte. Die Hofkammer hatte diese Kosten dem Geheimen Kammerzahlamt bereits refundiert. Mechel habe dabei einige Posten doppelt verrechnet; einige erscheinen auch „*übersetzt*“ [überhöht]. Dazu müsse Mechel ebenfalls befragt werden, wobei Kolowrat die Hinzuziehung des Amtssekretärs Mercier für ratsam hält, da dieser über die näheren Umstände Bescheid wisse.

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 51, 4. Session, Nr. 26 ex 1782, fol. 579–580, Ausfertigung. Die erwähnten Quittungen liegen nicht ein.

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: In den Geheimen Kammerzahlamtsbüchern Josephs II. der Zeit von Februar 1779 bis Jänner 1783 (ÖStA/HHStA, Bd. 109 bis 124) scheint nur eine einzige Zahlung an Mechel auf, wonach er am 9. Mai 1781 für „*Veduten von Rom auf allerhöchsten Befehl*“ 323 f. 58 xr erhielt. Fleischer (1932, S. 171, Nr. 973) führt noch eine Zahlung vom Jänner 1780 an: „*dem Mechel Mahler Vor ein Supperporten Von Professor Hautzinger 25 ord. Duc. – 105 f. 50 xr. Item dem Mechel, Vor ein Portrait des Prinz Eugen Von Schouppen gemahlt à 8 Duc. – 33 f. 52 xr*“.

Anmerkung: Mechel wurden offenbar schon einige Ausgaben ohne vorherige Kontrolle refundiert; die Abrechnung mit 3.283 f. 15 xr wäre demnach noch eine zusätzliche. Die acht Dukaten für das Gemälde des Prinzen Eugen von Jacob van Schuppen betrifft wohl eine Kostenrefundierung für eine vorgenommene Restaurierung.

139

Seitens des Hofbauamtes erfolgt keine Prüfung von Mechels Abrechnung.

1782 April 27, Wien

Generalhofbaudirektor Kaunitz-Rietberg teilt Hofkammerpräsident Kolowrat mit, dass das Hofbauamt „*bis zur Stunde mit denen Galerie Arbeiten ausser der Limitation deren Conten keinen weiteren Zusammenhang gehabt*“ habe. Da es sich im gegenständlichen Fall um bereits bezahlte Rechnungen handle, ersucht Kaunitz-Rietberg, „*von diesem Geschäft, welches*“ er „*ohnehin mit der erforderlichen Wirksamkeit nie mahlen besorgen könnte, enthoben*“ zu werden, „*und selbes jener Behörde, welcher die diesfallige Anschaffungen obgelegen, oder aber die Rechnungs Aufnahme zustehe, übertragen würde*“.

ÖStA/FHKA, Kamerale Österreich, Faszikel rote Nr. 1611, 144 Mai 1782, fol. 208 und 210, Ausfertigung.

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Kolowrat beantwortete diese Note des Generalhofbaudirektors nicht. Die Abrechnung Mechels ging nun an die Hofrechnungskammer (siehe Dok. 142).

140

Arbeiten in der Galerie im April 1782.

ohne Datum [1782 Mai, Wien]

„*Kay. könig. Belvedere [...] von dem kai. könig. Lustschloß Schönbrunn einige Malhereyen in die dasige Galerie übertragen. [...]*“

ÖStA/HHStA, HBA, Karton 51, 5. Session, Nr. 49 ex 1782, fol. 823r. Dem Kaiser vorgelegter monatlicher Hofbaubericht, Ausfertigung, präsentiert 1782 Mai 29.

Druck: Bislang unpubliziert.

Anmerkung: Damit erstmals seit September 1781 (siehe Dok. 124) in den monatlichen Hofbauberichten eine Nachricht zu Veränderungen in der Bildergalerie im Belvedere.

141

Beschreibung des Belvederes nach einer Besichtigung im Jahre 1782.

[Besichtigung 1782, März/April/Mai und 1783, Mai und Sommer]

Zu den vier gartenseitigen (nördlichen) Erdgeschoßräumen, den vormaligen Gesellschaftsräumen, seitlich der *Sala terrena* des Oberen Belvederes:

„[S. 16] ... *Im ersten Zimmer stehen 9 Statuen von weißem cararischen Marmor, jede dritthalb Ellen hoch, auf marmornen Postamenten mit folgenden Namen: 1) Carol. III. Hisp. Rex; 2) Carol. II. Hisp. Rex. 3) Ferdinandus Dux Austriae; [S. 17] 4) Ferdinandus, Dux de Alba; 5) Franciscus Gonzaga; 6) Leopold. Wilhelmus, Archidux Austriae; 7) Carol. Ferdinandus, Ferdin. II. Imp. filius; 8) Ferdinandus, Ferd. II. Imp. filius; 9) Franciscus I. Imperator, vom Bildhauer Bejer sehr schön und genau nach dem Leben getroffen: nur macht eine schwärzliche Ader, welche unterm Kinn durchläuft, einen kleinen Uebelstand. Nun steht noch auf einem 2 Ellen hohen Piedestal von rothem Marmor, die Statue des Kaisers Joseph II. zu Pferde, von Bronze, in Lebensgröße, von Moll gegossen. Die Statue des Kaisers wiegt 11 Centner, das Pferd 64, und ist in Gallop vorgestellt; der Kaiser in Militair-uniform, mit einem Perspektiv in der Hand, ist sehr gut getroffen. Endlich sieht man hier noch drey Basreliefs von weißem Marmor; ein großes ovales Bildniß eines Pabstes von weißem Marmor; einen Globus von Florentinischem Marmor, dessen Adern und Farben sehr malerische Landschaften darstellen. Der Fußboden dieses Zimmers ist von gestreiftem Marmor.*

Im zweyten Zimmer stehen 31 Büsten von weißem cararischen Marmor; zwey davon stehen [S. 18] auf Termen von Granit; auch sind 4 Mohrenbüsten darunter. Ferner sieht man ein kleines Basrelief; zwey große antike Medaillons eines Römers und einer Römerinn; Prinz Eugenius von weißem cararischen Marmor, in Lebensgröße, im Harnisch und mit einem Commandostab; eine liegende Venus, zwey Ellen lang, von weißem Marmor. An den Wänden sind vier große Ruinenstücke auf Leinwand. Der Plafond ist herrlich gemalt.

Im dritten Zimmer rechts, stehen 9 Statuen aus weißem cararischen Marmor, von folgenden Kaisern: 1) Rudolph. II. 2) Ferdinand. II. 3) Ferdinand III. 4) Leopold magnus. 5) Carol. VI. vom Bildhauer Donner; 6) Ferdinand. IV. 7) Joseph. I. 8) Matthias. 9) Maximilian. II. Dann 6 marmorne Büsten, darunter Joseph II. Francisc. I. nebst vier Kinderstatuen auf Termen, von weiß- und graugesprenkeltem Granit; zwey Faunen einer halben Elle von Bronze; vier große Tische von schwarz- und gelbgesprenkeltem Marmor; auf dem einen stehen sechs antike Statuen von Bronze, nebst 1 kleinen Vase; auf dem anderen 7 antike Statuen von Bronze; auf [S. 19] dem dritten und vierten Tische 10 bronzene Statuen, nebst einem Gefäß von grünem Jaspis, 1 Elle hoch; die Postamente sind von rothem, schwarzgestreiftem Steierschen Marmor.

Im vierten Zimmer sind 17 Büsten von weißem Marmor, theils auf Termen von Granit, theils von rosenfarbnem oder aschgrau und weiß gestreiftem Marmor, worunter die gegenwärtige Königin von Frankreich, Nero, Caligula, Theresia, Eleonora etc. Dann zwey, drey Ellen hohe Dianen, von weißem Marmor, die der jetzige Kaiser von Rom mitgebracht hat. An den Wänden sieht man Ruinenstücke auf Leinwand, jedes, wie in den anderen Zimmern, zwey Ellen hoch und anderthalb Ellen breit. Der Fußboden ist von grauem Marmor; die Decke fresko gemalt.“

Vom Unteren Belvedere (Abb. 3) werden elf Räume beschrieben, wobei mit den westseitigen begonnen wird:

„[S. 23] ... In der einen Hälfte des Gebäudes, links im ersten Zimmer mit grünem Damast und goldnen Leisten, sieht man: einen großen Trumeau; die Bildnisse Ludwigs XIV. Königs in Frankreich und des Erzherzogs Ferdinand nebst dessen Gemahlin Beatrix, und endlich einen Tisch von blaßrothem Marmor.

Im zweyten Zimmer, weiß marmorirt und Gold, sind 7 große Schlachtstücke des Prinzen Eugenius, von Parrocell; ferner die Erzherzogin Maria Anna, die Erzherzogin Elisabeth und Kaiser Franz, alle nach dem Leben gemalt.

Im dritten Zimmer, weiß und Gold, sieht man in einem großen Gemälde den Prinzen Eugenius zu Pferde in Lebensgröße.

Im vierten Zimmer sind 30 Familienstücke; zwey Tische von schwarzem egyptischen Marmor mit Silberadern; einer von mosaischer Arbeit, 4 Trumeaux, und vier chinesische Figuren.

[S. 24] *Im fünften Zimmer, welches weiß und bemalt ist, stehen in einem großen Kasten mit Gläsern, 62 chinesische Figuren, die den chinesischen Kaiser und die Kaiserin sammt ihren Mandarins vorstellen; auch stehen im Zimmer selbst noch zwey große Statuen von weißem Metall, nämlich Kaiser Franz I. im Krönungs-Ornat und Maria Theresia im Ungarischen Krönungshabit.*

Das sechste Zimmer ist ein großer langer Saal mit korinthischen Wandsäulen von rothem Marmor; der Fußboden aber ist mit roth und weißem Marmor auf florentinische Art ausgelegt. Auch stehen hier vier Tische von roth- und weißgesprengtem Marmor; ferner drey große Falken von sächsischem Porcellain auf Postamenten; in zwey Ecken 2 große blaue lackirte Vasen; zwey japanische schwarze Kasten mit Gold nebst grünen Sesseln; das übrige des Saals ist weiß und Gold.

Das siebente Zimmer, oder das Porcellain-Zimmer, hat getäfelte und durchaus vergoldete Wände; auch die Decke ist durchaus vergoldet und darüber gemalt. Hier stehen 2 große [S. 25] Trumeaux, und, an den Wänden herum, 16 große chinesische Vasen und 20 chinesische Figuren auf Postamenten. Auf dem Fußboden stehen 2 große blaue porcellainene Vasen, jede von einem halben Eimer. In der Mitte des Zimmers hängt ein sehr schöner Kronleuchter von Bergkrystall zu sechs Lichtern; auch stehen hier 2 Tische von grünem Marmor und 1 von schwarzem, wovon auch der Kamin ist. Die Sessel sind lilafarben mit grüner und blauer Seide gestickt. Dies Zimmer hat in allem 49 Porcellainstücke.

In der anderen Hälfte des Gebäudes, rechts, im 8ten Zimmer, sind 10 Gemälde; auch des Prinzen Carl von Lothringen Bildniß auf einer Porcellain-Fläche emailirt und mit einem Rahm von Porcellain, nebst einem großen Trumeau.

Im neunten Zimmer sind viele Bildnisse, darunter der Herzog von Braunschweig in einem blausamtnen Kleide; der itzige Marggraf von Anspach in blauem Kleide mit seiner Gemahlin auf einem Stück; Gustav III., König in Schweden; Theophrastus Paracelsus; der [S. 26] itzige König in Spanien Carl III., und der itzige Kronprinz von Spanien.

Im zehnten Zimmer, mit weißen, mit Seide gestickten Tapeten sind die Bildnisse: der Prinzessin Elisabeth von Parma, der Prinzessin Theresia, des Kaiser Josephs II. Tochter; des itzigen Herzogs von Parma, und des Herzogs von Chablais.

Im eilften Zimmer, mit grünem Atlas, sind 25 Familienstücke; 12 Schlachten des Erzherzogs Leopold Wilhelm, von P. Schneyers, vom dreißigjährigen Kriege; ferner das Bildniß des Erzherzogs Maximilian im geistlichen Habit, und 2 Tische von röthlichem Marmor.“

Druck: G[ottfried] E[ldler] v[on] R[otenstein], Reisen nach Wien und in der umliegenden Gegend, in den Jahren 1781–1783. Zweyter Abschnitt, in: Bernoulli 1784, Bd. 14, S. 1–29.

Hinweis: Die Identifizierung des „G. E. v. R.“ mit Gottfried von Rotenstein bei Berger (2004, S. 114f.; dazu auch Gruber 2006/2007, S. 359). Rotensteins Reisebeschreibung zum Belvedere enthält keine Datumsangaben. Mit Hilfe der im ersten Teil der Reisebeschreibung (gedruckt bei Bernoulli, 1784, Bd. 13, S. 2ff.) vermerkten Tagesangaben kann der Besuch im Belvedere jedoch zeitlich eingegrenzt werden. Rotenstein war sicher im Frühling (März, Mai) 1782 in Wien (Bd. 13, S. 8, 70; Bd. 14, S. 54, 69). Die Beschreibung dieses Wienaufenthaltes erhielt Bernoulli Ende 1782 zugeschickt (Bd. 13, S. 2). Rotenstein war im Mai und Sommer 1783 nochmals in Wien (Bd. 13, S. 12, 50, 88, 94; Bd. 14, S. 70). Seine damaligen Eindrücke sandte er ebenfalls an Bernoulli, der sie nachträglich in die schon Ende 1782 erhaltene Reisebeschreibung einfügte (Bd. 13, S. 2).

Anmerkung: Bernoulli, der den Einleitungstext zu Rotensteins Reisebericht verfasste, gibt an, dass sich die darin enthaltene Beschreibung der Galeriegemälde eigentlich aufgrund von Mechels Bilderverzeichnis erübrige. Doch Bernoulli „wollte um ein paar Blätter willen die Arbeit des fleissigen Hrn. Verfassers nicht verstümmeln, zumal da seine Bemerkungen in diesem Fache mehr auf Urtheile (die in dem Mechelschen Verzeichniß vermißt werden) als auf Beschreibung ausgehen.“ (Bd. 14, S. 2). Die von Rotenstein gewählte Besichtigungsrouten der Gemäldegalerie entspricht nicht der Raumbfolge von Mechels Bilderverzeichnis (das im Jänner 1783 erschien; siehe Dok. 147). Außerdem gibt Rotenstein fälschlich an, im zweiten Stock befänden sich neun (anstatt der acht) Galeriezimmer. Bernoulli fügte den Beschreibungen Rotensteins zu den Gemälden des zweiten Stockes mehrfach Fußnoten hinzu, in denen er auf die Divergenz zur Standortangabe bei Mechel hinweist. Dabei wäre im Einzelnen zu überprüfen, ob sich diese Divergenzen aufgrund der unterschiedlichen Raumzählung oder aufgrund etwaig erfolgter Änderungen in der Hängung ergeben. Die Anzahl der in der Galerie befindlichen Gemälde wird mit 1300 Stück angegeben (Bd. 14, S. 16), also jener Anzahl, die Mechel für das Obere und Untere Belvedere insgesamt verzeichnet (möglicherweise handelt es sich hierbei um eine Hinzufügung Bernoullis). Abgesehen von den Gemälden erwähnt Rotenstein auch die Möblierung der Galeriezimmer, die aus Tischen mit Steinplatten und Trumeau-Kästen bestand. Von besonderem Wert ist die Beschreibung der vier nordseitigen Erdgeschoßräume des Oberen und von insgesamt elf Räumen des Unteren Belvederes, da dazu keine sonstigen genaueren Angaben aus dieser Zeit vorliegen. Ob diese Räume den Besuchern allgemein zugänglich waren, lässt sich der Beschreibung nicht entnehmen. Nicht zugänglich war offensichtlich auch für Rotenstein das westlich der Einfahrt gelegene „Bildermagazin“ im Unteren Belvedere, dessen Existenz nicht einmal vermerkt wird. Mechel (1783, S. X) seinerseits erwähnt die Erdgeschoßräume des Oberen Belvederes nur ganz beiläufig. Vom Unteren Belvedere gibt er nur die Anzahl der Schlachtenbilder (insgesamt 19) in den beiden seitlich des Mitteltraktes gelegenen Räumen (Bataille- oder Schlachtenbildzimmer) an. Zu den „verschiedene[n] Zimmer[n]“ wird von „den vielen Bildnissen“ nur eine Auswahl von 20 Porträtmälden angeführt (Mechel 1783, S. 325–330). Die Einrichtung der Schlachtenbildzimmer dürfte im November 1780 schon bestanden haben (siehe Anm. zu Dok. 94). Die Hängung der Bilder „im untern Gebäude in dassigen Herrschafts Zimmern“ erfolgte im September 1781, wobei offenbar Depotbilder genommen wurden (dazu Dok. 124). Wann hingegen die Einrichtung der Erdgeschoßräume des Oberen Belvederes in der von Rotenstein beschriebenen Form vorgenommen wurde, lässt sich archivalisch nicht genau belegen. Es scheint aber, dass schon Oberhofarchitekt Pacassi 1766 damit begonnen hatte (Dok. 2). Zu irgendwelchen Transferierungen von Skulpturen zwischen Oberem und Unterem Belvedere liegen keine Aktenstücke vor. Die beiden nachweislich direkt ins Untere Belvedere überstellten Figuren Maria Theresias und Franz Stephans von Franz Xaver Messerschmidt (Dok. 11 und Anm. zu Dok. 13) befanden sich laut Rotenstein in einem der westlich vom Marmorsaal gelegenen Räume (bei Rotenstein, S. 24, der 5. Raum, der wohl mit dem Groteskensaal zu identifizieren ist). Dort stand auch ein großer verglaster Kasten mit „62 chinesische[n] Figuren, die den chinesischen Kaiser und die Kaiserin sammt ihren Mandarins vorstellen“, wie Rotenstein angibt. Es handelt sich dabei offenbar um diejenigen chinesischen Figuren, die bereits Fuhrmann in seiner 1770 erschienenen Beschreibung des Belvederes anführt (Dok. 3). Sie waren damals in einem Zimmer des Hauptgeschoßes des Oberen Belvederes aufbewahrt, ebenfalls in einem verglasten Kasten. Weiters befanden sich in den Hauptgeschoßräumen sieben Bilder zu den Schlachten des Prinzen Eugen, das Porträt des „Theophrastus Paracelsus“ und eine Anzahl von Habsburgerporträts, die nun Rotenstein fürs Untere Belvedere anführt.

Der Vergleich der beiden Belvedere-Beschreibungen von 1770 und 1782 zeigt, dass 1776, als das Obere Belvedere zur Aufnahme der Bildergalerie bestimmt wurde und daher das Hauptgeschoß geräumt werden musste, ein Teil der dortigen Ausstattung ins Untere Belvedere kam. In den Erdgeschoßräumen des Oberen Belvederes, die damals nicht für Galeriezwecke genutzt wurden, konnten hingegen die sowohl von Fuhrmann als auch von Rotenstein beschriebenen Marmorstatuen belassen werden (dazu Dok. 2 und 11). Die von Rotenstein 1782 darüber hinaus angeführten, teils antiken skulpturalen Werke dieser Erdgeschoßräume sind offenbar jene Stücke, die 1774 aus der (damals noch in der Stallburg befindlichen) Galerie entfernt wurden (dazu Dok. 14).

142 Die Hofrechnungskammer wird mit Mechels Abrechnung befasst.

1782 Mai 6, Wien

Die Hofkammer übermittelt der Hofrechnungskammer die Abrechnung Mechels samt den übrigen Unterlagen, damit seitens der Kameralhauptbuchhalterei, allenfalls nach nochmaliger Heranziehung des Amtsekretärs Mercier, die „Bemänglung“ entworfen

werde, „solche dem v. Mechel zur Erleuterung zustellen zu lassen, und den Befund zur weiteren Veranlassung gefällig anher zu eröffnen.“

ÖStA/FHKA, Kamerale Österreich, Faszikel rote Nr. 1611, 144 Mai 1782, fol. 207 und 211, Reinkonzept.

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Das Ergebnis der Untersuchung liegt nicht im Akt ein. Es kann aber indirekt durch den Vortrag Rosenbergs vom 25. Oktober 1782 (Dok. 144) erschlossen werden. Demzufolge soll „der ganze Verstoß nur in 204 f. 40 xr besteht“ haben.

143 1782 Juli 24, Wien
Mechels ehemaliges Quartier im Belvedere.

Das Oberstkämmereramt verständigt Schlosshauptmann Philipp Williard: „Demnach das dermal leere Zimmer im Belvedere, wo der Kupferstecher Mechel vorhin gewohnt* hat, dem Custos in der k. k. Bilder Gallerie Johann Tusch einweilen mit dieser Bedingniß eingeräumt wird, daß er auf allmaliges Verlangen solches wieder zu raumen gehalten sein solle.“ * Ursprünglich „gearbeitet“, wurde gestrichen, stattdessen „gewohnt“.

ÖStA/HHStA, OKäA, Sonderreihe, Karton 38a, Mappe I, Nr. 46 ex 1782, unfol., Konzept. Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Das ist wohl das von Staatskanzler Kaunitz erwähnte kleine Quartier, das Mechel im Belvedere erhielt (siehe Dok. 126).

144 1782 Oktober 25, Wien
Rosenbergs umfassender Bericht zu den Vorfällen in der Galerie unter Mechel.

Nachdem die Hofrechnungskammer ihren (nicht erhaltenen) Bericht zu Mechels Abrechnung vorgelegt hatte, erstattete Oberstkämmerer Rosenberg einen ausführlichen Vortrag an Kaiser Joseph II. Rosenberg führt aus, die Hofbuchhaltereie habe moniert, dass Mechel die Galerie ohne vorherige Inventarerfassung übergeben und bei Beendigung mit unzureichender Überprüfung des Bestandes wieder abgenommen wurde, somit fahrlässig gehandelt worden sei. Dagegen verwahrt sich Rosenberg und legt dem Kaiser dar, wie der Sachverhalt aus seiner Warte war, wobei er zahlreiche schwere Vorwürfe gegen Mechel erhebt, nicht zuletzt, um sich selbst zu entlasten. Zunächst betont Rosenberg, dass die Übergabe der Galerie an Mechel nicht auf seine Veranlassung erfolgt sei, da er „keinen Auftrag hatte, dem Mechel die Galerie zu übergeben“. Dieser sei in die Galerie „nach und nach eingedrungen“. In der Zeit, „als dem Fürst v. Kaunitz die Oberaufsicht der Galerie übertragen worden“ war und Rosenberg aufgrund einer Reise abwesend war, habe „Mechel angefangen .., willkürlich und mit Ausschließung des Gallerie-Directors Rosa darin zu manipuliren.“ Damals sei Mechel „das Inventarium der Gallerie zur Einsicht zugestellt, welches er einige Monate bey sich gehabt, und daraus genugsam so wohl die Zahl, als die Gattung deren vorrätigen Gemälden, über welche mit der Zeit von ihm Rechenschaft wurde [gemeint: würde] gefordert werden, hatte ersehen können“. Als Rosenberg [gemäß Handbillet vom 14. September 1781] „aufgetragen wurde, die Gallerie zu übernehmen, so war es eine blosser Unmöglichkeit, solches nach dem alten Inventario [von 1772] zu bewerkstelligen, dann, nachdem alle Numern von denen Gemälden abgenommen, viele umgetauft, viele ausgeschlossen, viele übermahlen, und dadurch unkenntlich geworden, auch viele neu dazu gekommen, so war bey diesem gänzlichen Umsturz der Gallerie kein anders Mittel übrig, so sehr sich auch Mechel darwidersetzte, als ein neues Inventarium zu verfassen. Dieses geschahe mit möglichster Genauigkeit durch den [Rat und Amtssekretär Johann Baptist] v. Mercier“. Nachdem dieses erstellt worden war, „wurde in Beyseyn des Mechel nach diesem neuen Inventario die ganze Gallerie durchgegangen und übernommen, wonach von ihm die Schlüssel derselben abgefordert“ worden seien. Anschließend sollte die Übernahme der deponierten Gemälde erfolgen. Mechel sei aufgefordert worden, das „auf seine eigene Veranlassung durch seinen Schreiber [Johann Stengert] verfaßte Inventarium deren auf dem Gallerie Boden vorgefundenen Gemälden, welche nach desselben Aussage in 2030 Stück bestanden, und für welche Arbeit derselbe gegen ein Jahr lang monatlich 4 Ducaten aus dem Geheimen Kammerzahl-Amt bezogen hat“, auszuhändigen. Nach „unterschiedlichen Einwendungen erklärte Mechel endlich, daß er solches nicht bey Handen hätte, und auch nicht wuste, wo es hingekommen wäre.“ Daraufhin sei beschlossen worden, „alle in dem erwähnten Depositorio dermalen befindliche Gemälde“, die „bis auf sehr wenige in lauter sehr schlechten und den Platz nicht verdienenden Stücken bestehen“, im „Beyseyn des Mechel nur gezählt per Pausch“ zu übernehmen, worauf Mechel „auch von diesem Ort die Schlüssel ... abgenommen“ wurden.

Durch den Vergleich des mit „aller ... Mühe“ erstellten neuen Inventars mit dem alten [von 1772] habe man „beyläufig ... ersehen“ wollen, „ob die in dem alten [Inventar] beschriebenen Gemälde noch bey Handen, und wohin alle die aus der Schatzkammer, aus Preßburg, auch übrigen k. k. Schlößern und Gebäuden genommene viele Malereyen eigentlich hinverwendet worden“ seien, doch habe „man keine Gewißheit daraus ziehen können. Einige der besten Gemälden sind gegen schlechtere vertauscht, einige verschenkt und ein Theil wieder nach Preßburg geschickt worden.“

Was endlich den dermaligen Zustand der Gallerie betrifft, so zeigt es sich von selbst, und müste auch der wärmste Vertheidiger des Mechel eingestehen, daß diese durch die viele theils angestückelte, theils abgeschnittene, grösten Theils aber übermahlene vorhin kostbare Gemälde sehr verunstaltet worden, und ein Nahmhafftes an ihren Werth verlohren hat.“ Abschließend empfiehlt Rosenberg dem Kaiser, die Rechnung Mechels gnadenhalber auszahlen zu lassen, „um allen bey ächterer Untersuchung erfolgen kommenden Unannehmlichkeiten auszuweichen“.

Der Kaiser resolveierte daraufhin [ohne Datum]: „Dem Mechel ist der ausgelegte auf 3078 f. 35 xr berechnete Betrag ex Camerali zu vergüten, worüber Ich unter einem das nöthige an die Kammer erlasse. Zugleich ist demselben mittelst einem anständigen Decret sein Absolutorium zu ertheilen, übrigens aber den betrefenden Partheyen über diese ganze Angelegenheit das ewige Stillschweigen aufzulegen.“

ÖStA/HHStA, OKäA, Sonderreihe, Karton 38a, Mappe I, Nr. 72 ex 1782, unfol., Ausfertigung.

Druck: Erwähnt bei Engerth (1881, S. LXIII), der aber auf die Vorwürfe gegenüber Mechel nicht eingeht; besprochen bei Wüthrich (1956, S. 158f., Anm. 30); wörtlich im vollen Umfang bei Hoppe-Harmoncourt (2001, S. 189f.).

Hinweis: Das erwähnte alte Inventar ist jenes von 1772 (siehe Anm. zu Dok. 6). Weder das erwähnte Verzeichnis der deponierten Bilder von Stengert ist erhalten (zu diesem Dok. 66), noch das von Mercier erstellte neue Inventar.

Anmerkung: Die Resolution des Kaisers erfolgte offenbar nach Erhalt der Stellungnahme des Staatskanzlers Kaunitz (Dok. 145)

145 1782 November 3
Kaunitz fordert entweder eine Untersuchung der Vorwürfe gegen Mechel oder ein Absolutorium.

Staatskanzler Kaunitz, dem Rosenbergs Vortrag vom 25. Oktober 1782 zugestellt wurde (belegbar durch den dortigen Vermerk „ad Num. 3273“, der offenbar nach Rückstellung wieder getilgt wurde), merkt in seinem „Votum“ zunächst an, die Hofbuchhaltereie habe Mechels Forderung von 3.478 f. 35 xr als begründet erachtet, daher wäre ihm dieser Betrag sofort zu bezahlen. Auf die Vorwürfe des Oberstkämmerers geht Kaunitz nicht näher ein, sondern bezeichnet sie insgesamt als unbewiesen, weshalb eine Untersuchung durch „unpartheyische Kunstverständige“ vorzunehmen wäre. Nach Kaunitz' Meinung würde diese sicherlich die Unschuld Mechels erweisen, worauf Mechel gezwungen wäre „billige Satisfaction gegen seine boshafte Calumnianten“ zu fordern. Um ihm das zu ersparen, wäre es nach Ansicht Kaunitz' am besten, „dem ganzen Gewebe von Boshaiten endlich einmal ein Ende zu machen, durch ein anständiges Decret sein Absolutorium ertheilet und derselbe damit gegen fernerweise in der Zukunft mögliche Anfälle der unversöhnlichen Rachbegierde seiner Neider und Feinde sicher gestellt werde.“

ÖStA/AVA, Studienhofkommission, Sign. 15, Karton 75/Akademie, einliegend in Mappe „Akademie der bildenden Künste“, bezeichnet „Votum ... ad recirculandum No. 3273“, Konzept.

Druck: Wörtlich bei Wüthrich (1956, S. 159f., Anm. 34).

Hinweis: Der erwähnte Vortrag Rosenbergs siehe Dok. 144, das geforderte Absolutorium siehe Dok. 146.

146 1782, November 10, Wien
Absolutorium an Mechel für dessen Einrichtung der Bildergalerie.

Decret des Oberstkämmererams an Christian von Mechel: „[...] Nachdem die von demselben nach dessen eigenen verfaßten Plan mit allergnädigster Bewilligung allerhöchst gedacht Seiner Mayestät eingerichtete k. k. Bilder Gallerie im Belvedere nach dem hierüber vorläufig abgefaßten Inventarium, in Gegenwart des darzu beordneten k. k. Rathes und diesseitigen Hof Amts Secretarii v. Mercier, dann des k. k. Gallerie Directors v. Rosa ordentlich durchgegangen, richtig befunden sodan von ihm Herr Christian von Mechel dem eben erwehnten Gallerie Director v. Rosa gehörig wieder übergeben worden, als hätten

allerhöchst Ihre Mayestät zu Bezeigung dero allergnädigster Zufriedenheit über dieses von ihme besorgte Geschäfte zu befehlen geruhet, ihme Herrn Christian v. Mechel gegenwärtiges Zeugniß und respective Absolutorium auszufertigen, welches ihme auch hiermit zu seiner Sicherheit und erforderlichen Berechtigung hiermit erteilt wird.“

ÖStA/HHStA, OKäA, Sonderreihe, Karton 38a, Mappe I, Nr. 79 ex 1782 (getilgt CCLXV), unfol., Konzept.

Druck: Kurzregest bei Engerth (1886, S. 285, Nr. 200); erwähnt bei Stix (1922, S. 23) und Wüthrich (1956, S. 160, Anm. 37).

MECHELS VERZEICHNIS ZUR K. K. BILDERGALERIE IN IHRER AUFSTELLUNG VON 1781.

147

**Anzeige zum Erscheinen von Mechels Verzeichnis
in der Wiener Zeitung.**

„Anzeige / Bey Rudolph Gräffer auf dem Jesuitenplatz ist ganz neu zu haben: Verzeichniß der Gemälde / der / kai. kön. Bildergalerie in Wien, / verfasst / von Chr. v. Mechel, der k. k. und anderer Akademien Mitglieder, in der von ihm auf allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung. [...]

1783 ein Oktavband mit Kupf. um 2 ½ fl.

Dieß ist der erste Katalog, der von der hiesigen k. k. Gemäldesammlung erscheint [...]. Der Nutzen bey diesem schönen Werke ist doppelt. Da es nicht blos eine trockene Anzeige, sondern so viel als ein einfaches Verzeichnis“ ist. Mit diesem „bequem bey sich zu tragenden Handbuch“ werde man beim Besuch der Galerie angenehm geleitet; es ist „ein wahres Kunstrepertorium“ [...].“

Druck: Wiener Zeitung vom 26. Februar 1783, Nr. 17, S. 10f. Erwähnt bei Frimmel (1898, S. 245).

Hinweis: Aufgrund eines Briefes Mechels ist das Erscheinen des Katalogs im Jänner 1783 belegt (Wüthrich 1956, S. 162). Eine ausführliche Katalogbesprechung in den *Miscellaneen artistischen Inhalts*, hg. von J. G. Meusel, Bd. 3, Heft 17, Vermischte Nachrichten Nr. 11, S. 313–315, Erfurt 1783.

Anmerkung: Hilchenbach gab bereits im November 1781 an, dass das allgemeine Bilderverzeichnis „wirklich unter der Presse ist“ (Dok. 128). Mit 1781 sind auch die von Gottlieb Nigelli aufgenommenen Grund- und Aufrisse des Belvederes datiert, die dem Verzeichnis Mechels beigegeben sind (zu Nigellis Vorzeichnungen siehe Aurenhammer 1969, S. 148, Anm. 86). Entgegen der Angabe in der Titelei des Verzeichnisses erschien es nicht in Wien, sondern in Basel (ebd., S. 392).

Exkurs zu Mechels Katalog: Der anonym erschienene Beitrag zur Gemäldegalerie vom Juni 1780 (Dok. 80) endet folgendermaßen: „Und doch streben noch einige, die mit dem Aufhängen [der Gemälde] auch mit zu thun haben, dagegen [gemeint sind die Bildbeschriftungen]. Ihre Gründe sind aber, wie unser Korrespondent sich ausdrückt, so seicht, daß es scheint, als befürchteten sie dadurch geringeren Abgang der zu druckenden Kataloge, womit sie ein Monopol zu errichten, den heilsamen Entschluß gefasst zu haben scheinen.“ Meijers (1995, S. 78, Anm. 55) gibt ohne Kommentar Christoph Gottlieb von Murr als Autor dieses Textes an. Eher scheint es Johann Georg Meusel selbst gewesen zu sein. Karl Wilhelm Hilchenbach war es jedenfalls nicht, denn er replizierte dazu im Jänner 1781 (Dok. 97), dass er dank seiner „vertrauten Bekanntschaft“ mit der Galerie und ihrer Geschichte der befugtere Berichterstatter sei. Er führt zu Hängung Mechels im Belvedere aus, Mechel habe die zuvor von Rosa eingeteilten italienischen Schulen „in besondere Abtheilungen“ gebracht. Er sei bestrebt gewesen, „die Eintheilung der Gemälde unterrichtend zu machen, und in ihr eine sichtbare Geschichte der Kunst aufzustellen“ (S. 10). Die „chronologische Zusammenstellung der älteren Meister“ sei „auf diese Art noch nirgends ausgeführt worden“ (S. 39). Dieser Text entstand rund zwei Jahre vor Erscheinen des Verzeichnisses von Mechel, wo es wiederum teils gleich-, teils ähnlich lautend heißt, der „Zweck alles Bestrebens“ sei dahin gegangen, „daß die Einrichtung im Ganzen, so wie in den Theilen lehrreich, und so viel wie möglich, sichtbare Geschichte der Kunst werden möchte.“ (Mechel 1783, S. XI). Der damals in Wien lebende und mit Mechel befreundete evangelische Theologe Hilchenbach gibt im November 1781 (Dok. 128) an, „vom Anfang an Augenzeuge“ der Veränderungen in der Gemäldegalerie gewesen zu sein. Tatsächlich stimmen seine Berichte auffallend mit

den archivalisch belegbaren Einzelheiten überein. Gehörte Hilchenbach etwa zu den Leuten, die etwas „mit dem Aufhängen“ der Bilder im Belvedere zu tun hatte? Arbeitete er auch beim 1783 erschienenen Verzeichnis mit? Als Mechel im Mai 1787 erneut nach Wien kam und die Arbeit am Galeriekatalog wiederaufnahm, war ihm Hilchenbach (nach Angabe von Wüthrich 1956, S. 210) behilflich. Die oben gezeigte auffallende Übereinstimmung der Texte Hilchenbachs und Mechels legt nahe, dass es schon zuvor eine Zusammenarbeit gab. Es fragt sich auch, welchen Grund Hilchenbach hatte, für Mechel die Werbetrommel zu rühren und für sich ein Exklusivrecht hinsichtlich der Berichterstattung zur Wiener Gemäldegalerie zur Zeit ihrer Einrichtung durch Mechel zu beanspruchen. Wen meint der Korrespondent mit den Leuten, die sich in Wien ein „Monopol“ bezüglich des Galeriekataloges verschaffen wollten? Liegt hierin vielleicht der Grund, warum dieser nicht – wie offensichtlich geplant – in Wien, sondern in Basel gedruckt wurde? Ergab sich daraus vielleicht auch die Verzögerung seines Erscheinens? Der anonyme Verfasser schreibt weiters, der Katalog hätte nicht nur in Französisch, sondern auch in Italienisch erscheinen sollen. Es erschien jedoch nur 1784 die französische Ausgabe. Der zweite kritische und illustrierte Teil des Kataloges, zu dem Mechel laut Hilchenbach (Dok. 97) im November 1778 ebenfalls „Proben ... geliefert“ hat, die „bey Hofe und an anderen Orten den entschiednen Beyfall gefunden“ haben, erschien nicht.

148

**Mechel hat erst die Hälfte der vom Kaiser
bewilligten Gratifikation erhalten.**

Staatskanzler Kaunitz berichtet dem Kaiser, dass er Mechel von den 1.000 Dukaten, die der Kaiser diesem [gemäß Resolution vom 14. September 1781] bewilligt habe, damals nur 500 Gulden zukommen ließ, um Mechel zu motivieren, seinen damals noch nicht beendeten Galeriekatalog fertigzustellen. („Mais cette gracieuse résolution de V. M. n'eut point eu lieu alors parce que regardant dans ces temps-là la terminaison du catalogue de la galerie, comme très prochaine. Je crus qu'il valait mieux différer jusques à l'occasion de sa présentation une gratification d'autres cinq cent ducats, qu'il me paraissant être ce qui pourrait convenir, afin qu'elle se trouvat motivée.“) Da Kaunitz nun gehört habe, dass Mechel bald nach Basel zurückkehren werde, bittet er den Kaiser, das zu veranlassen, was ihm gerechtfertigt erscheine.

ÖStA/AVA, Studienhofkommission, Sign. 15, Karton 75/Akademie, einliegend in Mappe „Akademie der bildenden Künste“, Konzept in Französisch.

Druck: Bisläng unpublishiert.

Hinweis: Kaunitz hält in diesem Schreiben auch fest, dass Mechel bereits eine ähnlich hohe Summe von der Kaiserin erhalten hatte („[...] une gratification de mille ducats, à la suite d'une pareille, qui lui avait été épargnée par ordre de feu S. M. l'Impératrice Reine [...]“). Dies dürften die 1.000 Dukaten sein, die Mechel in einer Beilage seines Briefes an einen Unbekannten vom 6. Juli 1779 anführt (Wüthrich 1956, S. 152 und Anm. 37). Abgesehen von den dort erwähnten beachtlichen Sachgeschenken (bei denen es sich aber wohl größtenteils um Gegengeschenke für erhaltene Stiche und dergleichen gehandelt haben dürfte) erhielt Mechel vom Kaiserhof offenbar eine Gratifikation von insgesamt 2.000 Dukaten (entspricht rund 8.600 Gulden) für seine „ehrenhalber“ ausgeführte Arbeit in der Bildergalerie im Belvedere.

149

Mechel erhält auf Anordnung des Kaisers 500 Dukaten angewiesen.

„Lieber Graf Rosenberg! Wenn der Fürst Kaunitz bey Ihnen selbst sich um die Anschaffung von 500 Ducaten für den Mechel melden sollte; so werden Sie solche auf sein Verlangen bey der Hofkammer anweisen.“

ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie B, Karton 8, ohne Nr. (gehört zu Konvolut Nr. 28 ex 1783), unfol., Ausfertigung, vom Kaiser unterschriebenes Handbillet.

Druck: Erwähnt bei Wüthrich (1956, S. 161, Anm. 42); auch angeführt bei Lhotsky (1941–1945, S. 463), aber irrtümlich als außerordentliche Zuwendung für das Münzkabinett bezeichnet.

Hinweis: Im selben Konvolut die Note des Hofkammerpräsidenten Kolowrat mit der Bestätigung der Anweisung von 500 Dukaten an Mechel, Ausfertigung, datiert 1783 Mai 1, Wien. Siehe dazu auch ÖStA/FHKA, Kamerale Österreich, Faszikel rote Nr. 1631, 39 Mai 1783, fol. 332–336.

Anmerkung: Aufgrund des am selben Tag verfassten Schreibens des Staatskanzlers Kaunitz (Dok. 148) ist belegt, dass es sich bei dieser Zahlung um den restlichen Teil der vom Kaiser bewilligten Gratifikation handelt. Mechel reiste im Mai 1783 nach Basel zurück (Wüthrich 1956, S. 161).

1783 April 24, Wien

1783 April 24, Wien

DIE BILDERGALERIE NACH MECHELS ABREISE (MAI 1783) BIS ZUM JAHR 1787.

150 1783 November 23, Wien
Die von Rosa für die Wiener Galerie ausgewählten Gemälde des Pressburger Schlosses.

Der Pressburger Schlossinspektor Andreas Szlabich erhält vom Oberstkämmereramt die Anweisung, die von Direktor Rosa für die Bildergalerie [im Belvedere] ausgewählten Gemälde des Pressburger Schlosses laut beiliegender Liste bei nächster sich ergebender Gelegenheit wohlverpackt nach Wien zu übersenden.

ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie B, Karton 8, Nr. 63 ex 1783, unfol., Konzept. Die erwähnte Liste liegt nicht ein.

Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Diese Anweisung steht in Zusammenhang mit der Überstellung von Möbeln des Pressburger Schlosses nach Ofen. Das Pressburger Schloss wurde ab 1784 als Generalseminar für die katholische Geistlichkeit genutzt und musste, nach vorheriger gänzlicher Räumung, bis 1. Mai 1784 für diesen neuen Verwendungszweck vollständig instand gesetzt werden (ebd., Nr. 83 ex 1784, unfol.).

Anmerkung: In den Hofbauberichten zum Jahr 1783 werden keine Arbeiten in der Bildergalerie genannt, was ein Hinweis sein könnte, dass dort keine größeren Veränderungen stattgefunden haben dürften. Die Hofbauamtsakten ab 1784 wurden für den vorliegenden Beitrag nicht mehr gesichtet.

151 1785 April 30, Wien
Rosa rät zur Erwerbung einiger Gemälde aus den Niederlanden.

Zitat nach Engerth: „Der Galerie-Director Joseph Rosa berichtet an den Oberstkämmerer, er habe aus dem Kataloge der Bilder, welche in den Niederlanden zu haben wären, jene ausgezogen, die ihm für die kaiserliche Galerie als geeignet erscheinen, und lege dieses Verzeichnis hier vor. Die Preise sind beigesezt. Besonders empfiehlt er das grosse Bild des Amerighi: <Dominicus, der vor dem Throne der heiligen Jungfrau Rosenkränze an das Volk vertheilt>.“

Laut Angabe bei Engerth Akten des Oberstkämmereramtes, Original Nr. 195/784. Heute offenbar verschollen (dazu der Hinweis zu Dok. 105).

Druck: Kurzregest bei Engerth (1886, S. 286, Nr. 206).

Hinweis: Der Kaiser gab mit Handbillet vom 4. Mai 1785 den Auftrag, die Gemälde durch Tausch für die Galerie zu erwerben; Engerth (ebd., Kurzregest Nr. 207; das Dokument scheint ebenfalls verschollen zu sein).

Anmerkung: Bei dem erwähnten Gemälde von Amerighi handelt es sich um Caravaggios *Rosenkranzmadonna* (KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 147). Siehe dazu Swoboda (2008, S. 113) mit weiterer Literatur.

152 ohne Datum [vor 1786 März 22]
Drei Bilder der Sammlung Deblin für eine Fensterwand im 2. Stock der Galerie.

Galeriedirektor Rosa meldet: „Von denen 9 Stück Bildern, welche Herr Johann Tusch Custos bey der k. k. Bilder Gallerie aus der gräflich Deblinischen Fidei Commiss hierher nach Wienn gebracht hat, sind nur 3 Stücke, welche in dem 2^{ten} Stok der k. k. Bilder Gallerie, und zwar zwischen den Fenstern oder Pfeillern könten gebraucht werden.“

ÖStA/HHStA, OKäA, Sonderreihe, Karton 38a, Mappe I, ohne Nr. (gehört zu Nr. 243 ex 1786), unfol., Abschrift einer Note des Galeriedirektors Rosa wohl an Oberstkämmerer Rosenberg, der daraufhin dem Kaiser einen mit 22. März 1786 datierten Vortrag erstattete. Druck: Erwähnt und besprochen bei Frimmel (1898, S. 248f.).

153 1786 Oktober 3, Prag
Joseph II. kauft in Prag 53 Bilder aus der gräflichen Sammlung Nostitz an.

Der Kaiser verständigt Oberstkämmerer Rosenberg von diesem Ankauf, zu dem sich der Kaiser „entschlossen habe, weil sich eben hiezu die schiksame Gelegenheit erboten“

habe. Der Preis für die Gemälde betrug 8.000 Dukaten. Laut der beiliegenden Liste wurden insgesamt 53 Gemälde erworben.

ÖStA/HHStA, OKäA, Sonderreihe, Karton 38a, Mappe I, im Konvolut Nr. 298 ex 1786, unfol., Ausfertigung, Handbillet des Kaisers (Nr. 57).

Druck: In vollem Wortlaut bei Engerth (1781 S. LVIII), Kurzregest bei Engerth (1886, S. 288, Nr. 223).

Hinweis: Zu diesem Ankauf ausführlich Frimmel (1898, S. 249f.); siehe auch Swoboda (2008, S. 114) mit weiterer Literatur.

154 [Druck 1787]
Beschreibung Pezzls zu den Änderungen der Galerie seit Mechel.

„[...] Herr Mechel aus Basel hat sie [die Galerie] von 1778 bis 1781 in jene Ordnung gebracht. Man ließ es ihm an nichts fehlen; die Rahmen allein haben über 70.000 Gulden gekostet. [...] Seit einem Jahr sind in dieser Galerie beträchtliche Veränderungen vorgenommen worden. Bei Aufhebung der Klöster hat man in Italien und den Niederlanden manches schöne Stück gefunden, welches hieher wanderte; auch hat der Kaiser durch Kauf und sonstige Erwerbungen die Sammlung vermehrt. Man hat in den Zimmern den Raum noch besser benützt und mehr Gemälde aufgehängt oder sie vorteilhafter verteilt. Man hat einige von den von Herrn Mechel ausgeschlossenen Stücken zur offenen Ansicht hinzugebracht, einige der ausgehängten als Stücke von minderm Wert unter die ausgeschlossenen versetzt. Man hat die vier ehemals geschlossenen Kabinette an den Ecken des Gebäudes eröffnet und mit kleinen kostbaren Stücken behängt, um in den übrigen Zimmern mehr Raum zu gewinnen. Durch all diese Neuerungen ist freilich der von Herrn Mechel gemachte Katalog der Galerie beinahe ganz unbrauchbar geworden; indessen behaupten Kenner, daß die neue Einrichtung wirkliche Vorzüge vor der alten habe. Die Galerie ist an jedem Montag, Mittwoch und Freitag für die ganze Welt offen. [...]“

Johann Pezzl, *Skizze von Wien. Ein Kultur- und Sittenbild aus der josephinischen Zeit*, hg. von Gustav Gugitz/Anton Schlossar, Graz 1923, S. 492–495. Der gesamte, das Belvedere betreffend Abschnitt bei Schryen (2006, S. 489f.).

Hinweis: Pezzls „Skizze von Wien“ erschien anonym zwischen 1786 und 1790 in sechs Heften. Der Bericht zum Belvedere befindet sich in Heft 3, das laut einer in der Wiener Stadtbibliothek aufbewahrten Ausgabe im Jahr 1787 erschien (Kauffmann 1994, S. 225, Anm. 80).

Anmerkung: Die von Pezzl beschriebenen Änderungen, die seiner Angabe nach offenbar 1786 vorgenommen wurden, stimmen mit Rosas und Rosenbergs Angaben von 1787 überein (Dok. 156 und 157). Nicht nachvollziehbar ist hingegen anhand der verfügbaren Archivalien, dass unter Mechel allein für die Herstellung der Rahmen über 70.000 Gulden anfielen. Pezzl war seit 1785 persönlicher Vorleser, Bibliothekar und Sekretär des Staatskanzlers Kaunitz (Kauffmann 1996, S. 225) und konnte sich dadurch möglicherweise besondere Informationen verschaffen. Laut den verfügbaren Akten lassen sich die für die Bilderrahmen angefallenen Kosten der von Mechel vorgenommenen Einrichtungen jedoch nur in einer Höhe von 23.496 Gulden belegen (siehe die Übersicht unter Dok. 129). Nach der Resolution des Kaisers vom 16. Juni 1781 (Dok. 114), aufgrund derer alle Bilderrahmen in Verwahrung des Hofbauamtes kamen, erfolgte zunächst nur mehr die Bezahlung für bereits gelieferte Rahmen (Dok. 119). Haunold, Egger und Landerer erhielten offenbar in der Folge keine weiteren Aufträge mehr zur Anfertigung von Bilderrahmen für die Galerie. Mit deren Herstellung wurde nun der Galerietischler Dominik Hett beauftragt, wobei nur mehr relativ niedrige Summen verrechnet wurden (siehe etwa ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie B, Karton 7, Nr. 86 ex 1782; Karton 8, Nr. 86 ex 1784; Karton 9, Nr. 202 ex 1785). Eine Ausnahme stellt die diesbezügliche Abrechnung des Ornamentbildhauers und Mitglieds der k. k. Akademie Adam Vogel dar, der im März 1787 eine Rechnung für geschnitzte Bilderrahmen legte (ebd., Karton 9, Nr. 26 ex 1787; Lhotsky 1941–1945, S. 465).

155 1787 April 11 [ohne Ort]
Der Kaiser fordert einen Tätigkeits- und Gebarungsbericht für die Zeit ab September 1765.

Kaiser Joseph II. teilt Obersthofmeister Fürst Starhemberg per Handbillet mit, er benötige „eine kurze und bündige Übersicht aller jener wichtigen Vorgänge und Veranstaltungen in allen Branchen der öffentlichen Staats-Verwaltung ... , und dies zwar von der Zeit“ seiner „Mitregentschaft mithin vom Monate September 1765“ an. Der Fürst solle dafür sorgen, dass diese Berichte in der Zeit der Abwesenheit des Kaisers „ganz kurz, aber

Acten mäßig“, ohne „alle unnöthige Weitläufigkeit und unzweckmäßiger Detail ... ohne sich gleichwohl auch durch all zu viele Pünktlichkeit, da es nur auf Haupt Summen ankömmt, aufhalten zu lassen“. Diese „Materialien“ seien dem Kaiser vorzulegen, damit sich dieser „hievon den ... bewußten Gebrauch machen könne. [...]“

ÖStA/HHStA, OMeA, Protokoll Bd. 44, Nr. 1047, unfol., Abschrift.
Druck: Bislang unpubliziert.

Hinweis: Daraufhin erging am 21. April 1787 vom Obersthofmeister Starhemberg an Oberstkämmerer Rosenberg ein entsprechendes Intimat. Dieser forderte seinerseits den ihm unterstehenden Galeriedirektor Rosa per Intimat vom 25. April auf, dass „vom Monate September 1765 an [...] über jeden Gegenstand ganz kurz, doch aber acktenmässig dasjenige ausgezogen werde, was die Sache circa quantitatem et qualitatem in ihr wahres Licht setzen kann [...]“; ÖStA/HHStA, OKÄa, Akten Serie B, Karton 9, ad Nr. 41 ex 1787, unfol., Konzept.

156 ohne Datum [nach 1787 April 25, vor 1787 Juli 2]
Rosas eigenhändiger Bericht zur Galerie für die Zeit ab September 1765.

Dieser verschollen geglaubte Bericht war bislang nur in dem von Engerth (1881) edierten Wortlaut bekannt. Bei Engerth fehlen der erste Absatz, der Schlusssatz und der mit NB bezeichnete Vermerk am Ende des Berichts. Der übrige Text wird von Engerth lückenlos angeführt, jedoch in der Orthographie relativ stark normalisiert. An drei Stellen divergiert der Wortlaut gegenüber der Originalvorlage. Nicht abgedruckt sind bei Engerth die als „Beylage“ angeführten Listen der beiden Kustoden Johann Tusch und Georg Gruber zur Anzahl der Bilder im Oberen Belvedere.

„Daß auf Ihre Mayestet des Kayzers allerhöchst ertheilte Befehle, so mir Endes Gesezten per Decret von 25 April 1787 von Seithen Seiner Excellenz des Herrn Herrn Obrist Cammerer Graffen von Rosenberg ist eingehändiget worden in Betreff der auf allerhöchst geschehene Verschön- und Verbesserung der kay. könig. Bilder Gallerie, so bestet solches im Folgenden. Nach deme ich 1772 im Monath Sept. aus allerhöchsten Gnaden Seiner k. k. May. des Kayzers zu dessen Gallerie Director ernenet und allernädigst in höchste Dienste bin aufgenommen worden, quitirte ich meines Dienst bey Ihrer Durchlaucht [Friedrich August III.] dem Churfürsten von Sachsen zu Dresden, allwo ich als dessen Hoff Mahler und Proffesor der freyen Künsten Accademie zwey und zwanzig Jahre in Diensten stande.

Die k. k. Bilder Gallerie befand sich seith 1728 in der alten Stallburg, einen Orth, der niemahl zu einer solchen Bestimmung dauglich war, da dieser Orth nicht einmahl mit dem nöthigen Licht versehen, und so gar alle Augenblick der Feu[e]rgefahr ausgesetzt war. Um solchen unersetzlichen Schaden vorzukomen, erhielte ich die allerhöchsten Befehle, dem Anfang zur Untersuchung und möglichsten Herstellung zu unternehmen, wie auch alle sich vorfindende Gemählde, so auf dem Boden der Gallerie lagen, zu untersuchen, wo velle Haupt gemählde seind gefunden worden, und weil kein Inventarium vorhanden ware, so bate ich, alle diese Gemählde so gleich anderen, so im Ruin da lagen, auf allerhöchste Befehle im dem grossen Retouten Saall schaffen zu lassen, wie nicht weniger mir zu meiner Sicherheit ansuchte, jemanden aus dem Obrist Cammerer Amt zu geben, welcher alles vorgefundene anotiren und in ein Inventarium tragen sollte, zu dieser Unternehmung wurde mir der gewesene Secretar Dost [Thoss] gegeben, und es geschaha zur Zeit, da mein Vorfahrer Rausch von Traubenberg als Gallerie-Inspector lebte, und annoch in seinen Logis wohnete.

Eine gleiche Untersuchung wurd auf allerhöchste Befehle im andern Orthen auch unternomen, als Hetzendorff, St. Feit, Laxenburg, Presburg und Schlossoff alle die Bilder, so ich in diesen Orthen von grossen Meistern fand, nahm ich zur Gallerie, und der Anfang zur Herstellung, auch Einrichtung gemacht, in deme schon sieben Zimmer hergesteet waren. Unter diser Zeit erfolgten erneuerte allerhöchste Befehle, die Gemählde, so sich in Prag und Inspruck befanden, auch zu untersuchen, um bey Vorfand der guten Bilder das nemliche zu thun. Allein da dieser Orth der Stallburg ganz und gar undauglich war, ja höchst schädlich, so haben Ihre Majesteth unser allernädigster Landes Vatter huldreich gesorget, allen Übel vorzukomen, und aus Liebe und Schätzung der Kunst diesen Orth mit dem schönen Lust Schloss Belvedere verwexlet, um seine Gallerie als einen unschätzbahren Reichthum von Mahlereyen wiederum in seinen Glanz zu sehen, welcher seith so vielen Jahren im Dunkeln und Vergessenheit lage.

In dieser Zwischen Zeit wurden Seiner May. aus denen osterreichischen Nieder Landen die Catalogen von Mahlereyen, so alldorth die Ex Jesuiten besessen haben, eingesendet, weil solche hätten sollen verkauft werden, und unter welchen die herlichen Werke des Rubens, Van Dück und anderer Nationall Meister waren. Ich wusste von weithen, daß diese nach Franckreich, Engelandt und Russlandt würden verkauffet werden, daher meine schuldigste Anzeige thath, und allerhöchst gedachte May., um diesen Verlust zu hindern und vor-

zukomen, befahlen so gleich, das ich die Reise dahinn machen solle, um die Gemählde zu wählen, welche zur k. k. Gallerie solten genohmen und erkauffet werden; es geschaha.

Nachdeme ich mit diesen Gemählde zurück kame, wurde gleich die Veränderung des Orths vorgenommen, und zur zweiten Einrichtung geschritten, und mein Plan, die Mahlereyen in ihre Schulen einzutheilen, wurde allernädigst aufgenommen und abrobiret. Meine Einrichtung verschaffte mir die allerhöchste Zufriedenheit, und so verbliebe die k. k. Gallerie bis 1778.

Da Seine kay. Majesteth der Kayser aber zur Armèe im Böhmen reisete, wurde von dem Herrn Herrn Staths Canzler Fürsten von Kaunitz Ritberg fürstliche Gnaden auf weitere Verbesserung gedacht, sie machten einen Vortrag an Seine May. der allerhöchst seelichen Kayserin, sie erhielten von der Monarchin die Erlaubnus. Der Fürst wählte sich zur Verbesserung den Kupferstecher und Handler Herrn Mechel und diese Verbesserung kostete drey Jahr [bei Engerth: durch Jahre] Arbeit, nemlich bis 1781.

Da abermahl allerhöchst gedachte May. der Kayser verreiset, erhielt ich durch hochgedachte Excellenz des Obrist-Cämmerer Herrn Herrn Graffen von Rosenberg meinen Cheff den allerhöchsten Befehle, die Gallerie wieder zu übernehmen, und befahlen [bei Engerth: und es wurde auch befohlen], alle jene preziose und schöne Bilder, so bei meiner Einrichtung im der Gallerie waren, von Mechel aber in das Depositorio geschafft wurden, wieder zu plasiren; die undauglichen wurden wieder wek genohmen, und so vill, als möglich ware, mit anderen ersetzt. – Von dieser Zeit an, bis jezige Stunde haben Ihre May. aus ächter Liebe und Schätzung dieser Ku[n]st grossen Aufwandt in Erkaufung von Mahlereyen verwendet und mir anbefohlen, die zwey Cabinette [grünes und weißes Kabinett], so mit unnützen Bilder angefüllt waren, zu raumen, einen Aussuch von schönen Cabinets Stücken zu machen und beyde mit diesen zu ziehren.

Aus diesem erscheinet glar die Gnade unseres allernädigsten Monarchen, das er auch so gar allerhöchst bedacht sein, dem Künstler und angehenden Studirenden diesen seinen Schaz zu öffnen, wo sie die Uhrquelle der Kunst schopffen können, eine Gnade, die man in anderen Ländern nicht leicht erhalten kann; daher auch diese Tempel der Kunst vor andern den Vorzug behauptet, weil auch nebst diesen wenig [bei Engerth: weil nur in wenig andern] der gleichen Zahl von Meisterstücken prangen.

Da die k. k. Bilder Gallerie in zweyen Stokwerken bestehet, so finden sich an der Zahl der Bilder, wie aus Beylage die beyde Gallerie Custos verfasset anzeigen.

NB: Ich wolte mit beyfiegen, das ich bey Übernahme der kay. Gallerie Seine Excellenz unseren gnedigen Graffen und Herrn [Oberstkämmerer Rosenberg] gebetten habe, da Mechel noch im Belvedere wohnte, das Inventarium zu untersuchen, indeme ansonst nicht ver...worth* stehen würde, allein die allerhöchsten Befehle lauteten, das zu zählen, was da ist, und weilen keine Untersuchung zu neh[men], daher es wek gelassen habe. Solte es aber notich sein, so habe schon die Ehre, mit selben zu sprechen, ob mein Aufsech recht oder nicht ist, werde gleichfals vernehmen.“

* Wortsilbe unleserlich überschrieben.

Nachfolgend die von einem der beiden Kustoden erstellte tabellarische Übersicht zur Anzahl der Gemälde im Oberen Belvedere, die inhaltlich genau der Liste des anderen Kustoden entspricht.

„Anzahl der in der k. k. Gallerie befindlichen Gemählid

Haupt-Eingang

In dem Saal rechts		2 Stück
Zimmer	1tes	55
	2tes	69
	3tes	50
	4tes	45
	5tes	29
	6tes	37
	7tes	36
		323
Weiß Cabinet		59
In dem Saal links		2 Stück
Zimmer	1tes	34
	2tes	34
	3tes	29
	4tes	25
	5tes	20
	6tes	34
	7tes	15
		193
Grünes Cabinet		85
Erster Stock zusamm		658 [sic, recte 660]
Zweyter Stock		
Niederländisch Zimmer	1tes	95
	2tes	74
	3tes	68
	4tes	81
		318
Deutsche Zimmer	1tes	107
	2tes	93
	3tes	87
	4tes	63
		350
Zweyter Stock zusamm		673
Noch aufzumachenden sind		5 Stück
Summa		1333 Stück^a

ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie D, Karton 112, Cahier 3, Beilage zu Akt Nr. 1102 ex 1901 (liegen in Akt Nr. 2208 ex 1901), unfol., Bericht unzweifelhaft von Rosas Hand, ohne Unterschrift und Datum; mit Bleistift von wesentlich späterer Hand auf der ersten Seite links oben „ad 41/787 / Mai 1887“ [sic].

Druck: Bericht Rosas größtenteils bei Engerth (1881, S. LXXII–LXXIV, dort ohne Quellenachweis). Mehrfach (in der von Engerth edierten Fassung) herangezogen und teils besprochen, unter anderen von Stix (1922, S. 19f.), Lhotsky (1941–1945, S. 437), Meijers (1995, S. 64f., 75) und Schütz (2006, S. 229–231). Tabellarische Übersicht zur Anzahl der Gemälde bislang unpubliziert.

Hinweis: Zur oben angeführten zeitlichen Eingrenzung seiner Abfassung siehe die Angaben unter Dok. 157. Das eingangs erwähnte Dekret vom 25. April 1787 erging an Rosa und die Leiter der übrigen kaiserlichen Sammlungen (ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie B, Karton 9, ad Nr. 41 ex 1787, unfol., Konzept).

Die beiden ebenfalls undatierten Listen mit der Anzahl der Bilder im Oberen Belvedere, von denen offenbar eine von Joseph Tusch und die andere von Georg Gruber stammt, entsprechen inhaltlich jener, die Rosenbergs Bericht beigefügt wurde (siehe Dok. 157).

Anmerkung: Da der Hintergrund dieses Berichtes bislang unbekannt war, wurde dessen Objektivität mehrfach in Frage gestellt. Meijers vermutete etwa, dass Rosa ihn aus Anlass der nochmaligen Reise Mechels nach Wien im Mai 1787 verfasst habe (Meijers 1995, S. 75). Zu berücksichtigen ist aber, dass der Bericht auf Anordnung Josephs II. erstellt wurde, der sich einen Überblick zu den Veränderungen bei den Hof- und Staatsstellen während seiner bisherigen Regierungszeit verschaffen wollte (Dok. 155). Rosa rückte daher in seinem Bericht möglicherweise die Stellung des nun allein regierenden Kaisers in den Vordergrund, wodurch der Anteil der Kaiserin in den Hintergrund tritt. Außerdem hatte der Kaiser auf Rosenbergs Vortrag vom 25. Oktober 1782 (Dok. 144) allen Beteiligten in der *Causa Mechel* das „ewige Stillschweigen“ auferlegt, weshalb sich diesbezüglich eine Einschränkung ergeben hätte. Eine gewisse Verifizierung und Objektivierung von Rosas Bericht ergibt sich durch dessen Überarbeitung seitens Oberstkämmerers Rosenberg (Dok. 157).

157 ohne Datum [nach 1787 April 25, vor 1787 Juli 2]
Rosenbergs Überarbeitung von Rosas Bericht zur Gemäldegalerie.

„[fol. 269v] K. k. Bildergallerie.

1765 ware die k. k. Bilder Gallerie annoch in der k. k. Stallburg unter dem damaligen Gallerie Inspektor [Johann Martin Rausch] v. Traubenberg in einer nicht allerdings zu belobenden Einrichtung.

1772 wurde der vorhin am Chur sachsischen Hof in Dreßden angestellte Professor und Hofmaler Joseph Rosa mit dem Auftrag als Direktor ernannt, die vorhandenen Gemähle zu untersuchen, und sie gehörig nach den Schulen einzutheilen, und da kein Inventarium vorhanden war, so wurde mit Zuziehung des damaligen Oberst [fol. 270r] Kämmerer Amts Sekretär [Joseph Thoss] eine ganz neue Beschreibung gemacht.

Eine gleiche Untersuchung geschah auf allerhöchsten Befehl in Laxenburg, Hetzendorf, St. Veit, Preßburg, und Schloßhof, und da sich dann gezeigt, daß sowohl in der Stallburg, als in den ebenbenannten Orten Bilder von den besten Meistern versteckt, oder wohl gar auf den Böden aufbewahrt waren, so wurden selbe ordentlich aufgezeichnet und in das neue Inventarium eingetragen.

Nach dieser allerhöchsten Vorschrift waren schon 7 Zimmer eingerichtet, als ein weiterer Befehl kam, die in Prag und Innspruck befindlichen Bilder ebenfalls zu untersuchen und sie hieher zu bringen. Da aber der Raum in der Stallburg zu klein war, und sowohl das schlechte Licht als die Feuers Gefahr in Bedacht gezogen [fol. 270v] wurde, so haben Seine Majestät etc. den Haupttheil des Belvedere zu Einrichtung einer förmlichen ordnungsmässigen Bildergallerie herzugeben befohlen, um diesen Schatz der Kunst sowohl fremden als hiesigen Künstlern ganz in seinem Reiz zeigen zu können.

Zu eben dieser Zeit wurde Seiner Majestät etc. der Bilder Katalog von den Jesuiten Gütern in Niederlanden eingeschicket, und da in diesem von den besten Nationalmeistern als Rubens, Vandik etc. verschiedene Stücke waren, so erhielt der Direktor Rosa den Auftrag, dahin zu reisen, die besten zu wählen und sie hieher zu bringen.

1778 – Da Seine Majestät etc. bey der Armée in Böhmen waren, hat der oberste Hof und Staats Kanzler Fürst von Kaunitz an weyland ihre Majestät die Kaiserin etc. wegen Verbesserung [fol. 271r] der Bildergallerie einen Vortrag erstattet, und die Erlaubniß erhalten, mit dem Kupferstecher Mechel allein ohne Beyziehung des Direktors Rosa einige Verbesserungen zu machen.

Diese vermeinte Verbesserungen wurden durch 3 Jahre fortgesetzt. Da aber der Erfolg der Erwartung nicht entsprach, so wurde dem Direktor Rosa befohlen, die sämentliche Gallerie neuerdings zu übernehmen, da sich dann gezeigt hat, daß einige vorzügliche schöne Bilder abgängig, andere von Mechel in das Depositorium geschafft, und schlechtere dafür aufgemacht worden sind.

Man kann um so weniger ein wahres Detail von der dermaligen Gallerie geben, als bey der neuen Übernahm kein Inventarium vorhanden ware, und auf allerhöchsten Befehl alles in Statu quo zu übernehmen anbefohlen worden ist.

1783 – Ist die Bildergallerie, dieser allerhöchsten [fol. 271v] Verordnung gemäß neuerdings übernommen worden, und da namhafte Gemähle theils von hier, theils aus Italien und den Niederlanden von Zeit zu Zeit auf allerhöchste Anschaffung erkaufft worden sind, so ist solche dermalen in einer vollkommenen guten Einrichtung aufbewahrt.

Beyliegendes Verzeichniß bestimmt die Zahl der Stücke, auch sind die Zimmer dieser Bildergallerie nach den Schulen und nach den Namen der Künstler eingetheilt. Um aber diesen Schatz noch mehr Reiz zu verschaffen, haben Seine Majestät etc. prächtige Rahmen, und Verzierungen hinzu machen zu lassen geruht, und zugleich befohlen, daß nicht nur an drey bestimmten Tügen in der Woche jedermann der freye Eintritt selbe zu besuchen gestattet, sondern auch das ganze Jahr hindurch den Kunstliebhabern, und auch angehenden Künstlern erlaubt seyn solle, die da von aller Art vorfindigen Originalien zu copiren, und sich dadurch zu vervollkommen .

Hassmann *Quellen zur Gemäldegalerie*

[fol. 272r] *Anzahl / Der in der kai. könig. Bilder Gallerie befindlichen Gemälden*

Haupt-Eingang

erster Stock, rechts, im Saal		2 Stück
	im ersten Zimmer	55
	2 detto	69
	3 detto	50
	4 detto	45
	5 detto	29
	6 detto	37
	7 detto	36
	im weissen Kabinet	59
Links in dem Saal		2
	im ersten Zimmer	34
	2 detto	34
	3 detto	29
	4 detto	25
	5 detto	20
	6 detto	34
	7 detto	15
im grünen Kabinet		85
mithin im ersten Stock		660

Zweiter Stock, niederländ. Schulle	im 1. Zimmer	95
	2 detto	74
	3 detto	68
	4 detto	81
Teutsche Schulle	im 1 detto	107
	2 detto	93
	[3 detto]*	[87]*
	4 detto	63

noch aufzumachende 5 Stück 5

mithin im zweiten Stock 673

Zusammen also 1333

ÖStA/HHStA, OMeA, Sonderreihe, Karton 370, in Mappe Nr. 5, ohne Nr. (gehört zu OMeA Nr. 1047 ex 1787 beziehungsweise zu OKäA Nr. 41 ex 1787), fol. 269v–272r, Reinschrift, ohne Datum.

Zur Datierung der Berichte von Rosa (Dok. 156) und Rosenberg: Oberstkämmerer Rosenberg übermittelte Obersthofmeister Starhemberg seinen Bericht mit Note vom 2. Juli 1787, wodurch sich ein *Terminus ante* ergibt (ÖStA/HHStA, OKäA, Akten Serie B, Karton 9, ad Nr. 41 ex 1787, unfol., Konzept). Der *Terminus post* ergibt sich durch Rosenbergs Intimat vom 25. April 1787, mit dem er Rosa zur Berichtlegung aufforderte (ebd.). Starhemberg erstattete dem Kaiser am 28. Juli 1787 den Vortrag zu der Berichtlegung der Hofstellen und Leibgarden ab, zu dem der Kaiser jedoch nicht resolvierte (ÖStA/HHStA, OMeA, Protokoll Bd. 44, unfol., Exhibit Nr. 1364).

Druck: Erwähnt bei Mader-Kratky (2010, S. 33 und Anm. 2).

Hinweis: Zur Inventarisierung von 1772 siehe Dok. 6; zur Einrichtung der sieben Zimmer der Galerie in der Stallburg siehe Dok. 14 und Dok. 17–21; zur Einteilung der Gemälde nach Schulen siehe Dok. 20; zur Anordnung der Übertragung der Galerie von der Stallburg ins Belvedere siehe Dok. 23 und 24; zu Rosas Ankauf der Gemälde in den Niederlanden siehe Dok. 25; zum Vortrag des Staatskanzlers Kaunitz und zur Bestellung Mechels siehe Anm. zu Dok. 59; zur Situation nach Beendigung der Arbeit Mechels siehe Dok. 144; zur Öffnung der Galerie fürs Publikum siehe Dok. 43 und 49; zu den Bilderrahmen siehe Dok. 16.

Anmerkung: Weder Rosa noch Rosenberg erwähnen, dass Bilder der Galerie für die Einrichtung des Schlosses zu Ofen, die vom Kaiser am 6. März 1787 angeordnet wurde (Frimmel 1898, S. 251–253; Garas 1969), oder zur Einrichtung des Prager Schlosses, die laut Engerth vom Kaiser mit Handbillet vom 6. Mai 1787 verfügt wurde (Engerth 1881, S. XXXIX), ausgewählt wurden. Wahrscheinlich erfolgte die Ausstattung dieser Schlösser mit Depotbildern der Galerie, wie bereits Staatskanzler Kaunitz im Juli 1780 (Dok. 82) angeregt hatte.

* In diesem irrtümlich vergessenen Zimmer müssen sich 87 Bilder befunden haben. Das ergibt sich durch die Angabe der Gesamtsumme der Bilder im 2. Stock mit 673 Stück.

Zu Tabelle I: Vergleicht man die Anzahl der im Oberen Belvedere ausgestellten Bilder laut Liste von Mai/Juni 1787 mit den in Mechels Verzeichnis (1783, Tabelle nach S. XXII) angegebenen Stückzahlen der Galerieaufstellung von 1781, zeigt sich, dass die Gesamtanzahl der ausgestellten Bilder 1787 gegenüber 1781 um 74 Stück erhöht wurde. Diese Differenz entstand einerseits durch die zusätzliche Hängung von Bildern in den beiden Kabinetten (plus 107 Stück) und die Verminderung der Anzahl der Bilder in den 22 Galeriezimmern andererseits (minus 33 Stück). Nur in fünf Räumen blieb die Anzahl gleich; in den übrigen gab es entweder Zuwächse oder Abgänge, wie die folgende tabellarische Übersicht zeigt. Angaben zur Anzahl der im Unteren Belvedere gezeigten Gemälde fehlen fürs Jahr 1787. Da Mechel (1783) von den im Unteren Belvedere gehängten Bildern nur eine Auswahl angibt, wäre ein Vergleich ohnehin nicht aussagekräftig.

Tabelle I: Vergleich Oberes Belvedere 1781/1787 nach Zimmern

Zimmer	Aufstellung 1781 laut Mechels Verzeichnis von 1783	Aufstellung laut Listen von Mai/Juni 1787 (Dok. 156,157)	Differenz 1781/1787
1. Stock (Hauptgeschoß)			
Marmorsaal	2 Stück (Irrtum?)*	4 Stück	+ 2
1. italienische Schulen	58	55	- 3
2. italienische Schulen	59	69	+ 10
3. italienische Schulen	40	50	+ 10
4. italienische Schulen	40**	45	+ 5
5. italienische Schulen	30	29	- 1
6. italienische Schulen	33	37	+ 4
7. italienische Schulen	54	36	- 18
1. niederländische Schulen	36	34	- 2
2. niederländische Schulen	34	34	keine
3. niederländische Schulen	29	29	keine
4. niederländische Schulen	21	25	+ 4
5. niederländische Schulen	22	20	- 2
6. niederländische Schulen	39	34	- 5
7. niederländische Schulen	18	15	- 3
Grünes Kabinett	12	85	+ 73
Weißes Kabinett	25	59	+ 34
Summe 1. Stock	552 Stück	660 Stück	+ 108
2. Stock (oberer Stock)			
1. niederländische Meister	95	95	keine
2. niederländische Meister	82	74	- 1
3. niederländische Meister	74	68	- 8
4. niederländische Meister	105	81	- 24
1. deutsche Meister	106	107	+ 1
2. deutsche Meister	93	93	keine
3. deutsche Meister	89	87	- 2
4. deutsche Meister	63	63	keine
noch aufzumachende Stücke	--	5	+ 5
Summe 2. Stock	707 Stück	673 Stück	- 34
Summe gesamt	1259 Stück	1333 Stück	+ 74

* Diese Zahl stammt von Mechels Tabelle. Die Gemälde des Marmorsaals werden in Mechels Verzeichnis nicht beschrieben, sodass keine Gegenkontrolle möglich ist.

** Laut Mechels Tabelle; im Katalogteil jedoch 42 Gemälde angeführt.

Tabelle II: Gesamtvergleich Stallburg/Belvedere

Vergleich Stallburg und Belvedere, Anzahl der gezeigten Bilder

Näherungswerte, da eine Inventarnummer fallweise auch mehr als ein Bild umfassen oder Plastiken betreffen kann.

Ort	Zeit	Quelle	Anzahl	Verweis
Stallburg	1722, 1730, 1733	Inventar von Storffer in drei Bänden	818	Summe der 3 Bände bei Perger (1864, S. 134–150)
Stallburg	(Druck) 1735	Prodomus zum Theatrum artis pictoriae	897 (weitere 228 Skulpturen)	Zimmerman (1888, Angabe auf S. XIV) Perger (1864, S. 154) nennt 920 Bilder.
Stallburg	Ende 1772, vor Neuordnung durch Rosa	Inventar von 1772, begonnen von Rosa und Thoss	1025	Diese Anzahl ist nur dem Inventar zu entnehmen (nicht in Dok. 6 genannt).
Stallburg	Auswahl für die 1774/75 von Rosa vorgenommene (jedoch unvollendete) Aufstellung	Inventar von 1772 mit Berücksichtigung der nach 1772 erfolgten Zuwächse	1162	Lhotsky (1941–1945, S. 438) nennt irrtümlich 1163 Stück.
Oberes und Unteres Belvedere	Ende 1780, nach Abschluss der Aufstellung I von Mechel in 24 Zimmern (die beiden westlichen Eckkabinette waren damals noch nicht mit Bildern behängt)	Brief Mechels an Ring vom 7. Jänner 1781	1200	Wüthrich (1956, S. 154; von 6000 Bildern 1200 ausgesucht) Hilchenbach (Dok. 97): „über 1200 Stücke“
Oberes Belvedere	Oktober 1781, nach Abschluss der Aufstellung II von Mechel	Bilderverzeichnis von Mechel	1259	Mechel (1783, nach S. XXII)
Unteres Belvedere	Oktober 1781, nach Abschluss der Aufstellung II von Mechel	Bilderverzeichnis von Mechel	41	Mechel (1783, nach S. XXII); die Zahl nennt nur eine Auswahl der dort gehängten Bilder.
Oberes Belvedere	Mai/Juni 1787, nach Veränderungen durch Rosa	Bericht Rosas und Rosenbergs	1333	Dok. 156 und 157

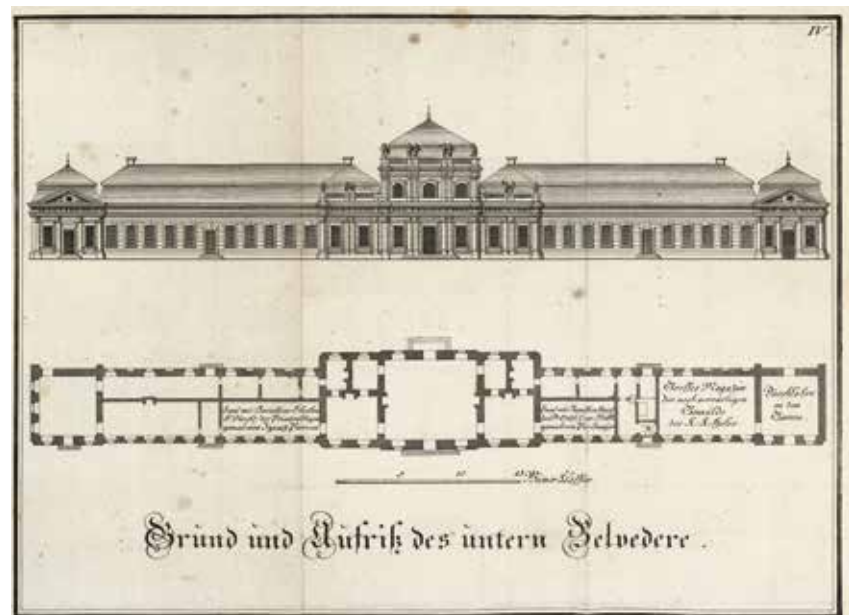


Abb. 3
Grund- und Aufriss
des Unteren Belvedere
(Mechel 1783. Tafel IV)

Quellenverzeichnis

- 1 [1765] – Detailliertes Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien.
- 2 1766 Jänner 27, Wien – 13 Marmorstatuen römischer Kaiser [des Hauses Habsburg] kommen ins Belvedere.
- 3 Druck 1770 – Fuhrmanns Beschreibung des Haupt- und Erdgeschoßes vom Oberen Belvedere.
- 4 [1772 September 21, Wien] – Der Maler Anton von Maron soll Bilder für die Galerie auswählen.
- 5 1772 Oktober – Umfassende personelle Veränderungen in der Gemäldegalerie.
- 6 1772 Dezember 19, Wien – Inventarisierung der in und außerhalb Wiens befindlichen kaiserlichen Gemälde.
- 7 [1772 Dezember 27, Wien] – Reinigung der Galerie in der Stallburg und Vornahme kleinerer Reparaturen.
- 8 1773 Februar 6, Wien – Die Kaiserin fordert besonderen Bedacht auf die Verschönerung der Bildergalerie.
- 9 1773 März 11, Wien – Rosa erhält für die Herstellung der Bildergalerie 300 Gulden Vorschuss.
- 10 ohne Datum [1773 Mai 24, Wien] – Reparaturen in der Stallburg-Bildergalerie und Überstellung zweier Statuen ins Belvedere.
- 11 ohne Datum [vor 1773 Juni 23, Wien] – Beyers Vorschlag zur Aufstellung von Statuen im Belvedere und im Bürgerlichen Zeughaus.
- 12 1773 Juni 26, Wien – Rosa soll in Tirol [Schloss Ambras] die besten Bilder für die Galerie auswählen.
- 13 ohne Datum [1773 Juli 12, Wien] – Verschiebung der Arbeiten in der Galerie aufs nächste Jahr, Aufstellung der beiden Statuen im Belvedere.
- 14 1774 März 2 – Entfernung der skulpturalen Werke aus der Bildergalerie und teilweise Überstellung ins Belvedere.
- 15 ohne Datum [1774 Mai 5, Wien] – Beginn der Umgestaltung des ersten Raumes der Galerie, des „Schwarzen Kabinetts“.
- 16 ohne Datum [wohl 1779 Juli, Wien], betrifft 1774 Juli 3 – Preisfestsetzung für Egger und Landerer zur Herstellung der neuen Bilderrahmen.
- 17 ohne Datum [1774 Juli 8, Wien] – Abnahme der Holzvertäfelung eines weiteren Raumes, um dort Bilder hängen zu können.
- 18 ohne Datum [1774 Oktober 29, Wien] – Zusätzliche Arbeiten werden bewilligt, um die Galerie für Besucher öffnen zu können.
- 19 ohne Datum [1774 November 21, Wien] – Bisher über 6.000 Gulden Renovierungskosten für die Galerie in der Stallburg.
- 20 ohne Datum [1775 Jänner 25, Wien] – Rosas Konzept zur Einrichtung der weiteren fünf Galeriezimmer in der Stallburg.
- 21 1775 Juli 10, Wien – 300 Gulden Vorschuss für die Bilderrahmen des siebenten Galeriezimmers.
- 22 1775 August 5, Wien – Ausbesserungen bei der Stiege zur Galerie und Lager für restaurierbedürftige Bilder.
- 23 1776 April 15, Wien – Dem Vernehmen nach soll die Bildergalerie ins Belvedere überstellt werden.
- 24 1776 Mai 3, Wien – Trotz Verlegung der Galerie ins Belvedere verbleiben der dortige Schlosshauptmann und Zimmerwärter.
- 25 1776 Mai 9, Wien – Die Kaiserin will die aus den Niederlanden angekommenen Gemälde besichtigen.
- 26 ohne Datum [1776, vor Mitte Mai] – Joseph II. erteilt Anweisungen zur Einrichtung der oberen Galeriezimmer.
- 27 1776 Juni 12, Wien – Das Hofbauamt soll Rosa bei der Einrichtung der Galerie bestmöglich unterstützen.
- 28 ohne Datum [vor 1776 Juni 14, Wien] – Haunold erhält den Auftrag für die Tischlerarbeiten im Hauptgeschoß des Belvederes.
- 29 1776 Juli 4, Wien – Ausschreibung für Malerarbeiten im [2. Stock des] Belvedere, Pihl erhält den Auftrag.
- 30 ohne Datum [präsentiert 1776 Juli 26] – Auftrag an Haunold für die Lambrien im ehemaligen Bataille-Saal des Oberen Belvedere.
- 31 ohne Datum [1776 September 13, Wien] – Übertragung der Bilder aus der Stallburg ins Belvedere.
- 32 1776 September 23, Wien – Beschreibung der Arbeiten Pihls in den acht oberen Zimmern des Belvederes.
- 33 1776 Oktober 9, Wien – Hillebrand zur Verrechnung der Arbeiten Pihls in den acht oberen Zimmern des Belvederes.
- 34 ohne Datum [1776 Oktober 12, Wien] – Kritik an der mangelhaften Kostenkontrolle bei der Einrichtung der Galerie im Belvedere.
- 35 ohne Datum [1776 Oktober 31, Wien] – Der Kaiser ordnet erneut Arbeiten in der Galerie [wohl im 2. Stock] an.
- 36 1776 November 7, Wien – Gehaltserhöhung für Rosa aufgrund seiner Leistung bei der Einrichtung der Galerie.
- 37 ohne Datum [1776 November 8, Wien] – Erste Arbeiten in den Zimmern des Unteren Belvederes.
- 38 ohne Datum [1777 Jänner, Wien] – Remuneration an Bandel für seine fünfmonatige Mitarbeit bei der Einrichtung der Galerie.
- 39 1777 Februar 1, Wien – Arbeiten in der Galerie und im Unteren Belvedere im Jänner 1777.
- 40 1777 März 3, Wien – Arbeiten in der Galerie und im Unteren Belvedere im Februar 1777.
- 41 [1777 März 28, Wien] – Erste Abrechnung des Hofischlers Haunold zu den Bilderrahmen fürs Belvedere.
- 42 ohne Datum [1777 März 31, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im März 1777.
- 43 1777 April, ohne Tag – Eröffnung der Gemäldegalerie im Belvedere.
- 44 1777 April 29, Wien – Bezeugung Karners zur Preisfestsetzung für die neuen Bilderrahmen.
- 45 1777 Mai 5, Wien – Arbeiten in der Bildergalerie im April 1777 und Anlage eines neuen Wegs zur Galerie.
- 46 ohne Datum [1777 Mai 7, Wien] – Abrechnung von Landerer und Egger zu den Bilderrahmen fürs Belvedere.
- 47 ohne Datum [1777 Juni, zwischen 1 und 4, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im Mai 1777.
- 48 1777 Juni 21, Wien – Fertigstellung zweier Herrschaftszimmer im Unteren Belvedere, um dort die Bilder aufhängen zu können.
- 49 ohne Datum [vor 1777 September 1, Wien] – Vermehrte Putzarbeit im Belvedere seit Öffnung der Galerie.
- 50 1777 September 3, Wien – Arbeiten in der Bildergalerie im August 1777.
- 51 1777 Oktober 6, Wien – Gesamtkosten für die Überstellung und Einrichtung der Bildergalerie.
- 52 ohne Datum [1777 Dezember, zwischen 1 und 5, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im November 1777.
- 53 ohne Datum [1778 Jänner, zwischen 1 und 12, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im Dezember 1777.
- 54 ohne Datum [1778 Mai, zwischen 1 und 9, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im April 1778.
- 55 ohne Datum [1778 Juni, zwischen 1 und 12, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im Mai 1778.
- 56 ohne Datum [1778 August, zwischen 1 und 8, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im Juli 1778 für den Kupferstecher.
- 57 1778 August 17, [Wien] – Anfertigung von Ofenschirmen zum Schutz der Bilder und Rahmen.
- 58 ohne Datum [1778 November, zwischen 1 und 12, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im Oktober 1778, darunter Vermessen der Bilder.
- 59 ohne Datum [1778 Dezember, zwischen 1 und 9, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im November 1778, geplante Kupferstiche. Exkurs zur Bestellung Mechels.
- 60 1779 Februar 8, [Wien] – Erstes Agieren Mechels in der Galerie: Die Anordnung der Bilder soll geändert werden.
- 61 1779 Februar 23, Wien – Mechel als Besteller zur Einrichtung der Bildergalerie soll geeignete Gemälde auswählen.
- 62 1779 März 5, Wien – Die zur Einrichtung der Galerie nötigen Arbeitsleute soll das Hofbauamt bezahlen.
- 63 1779 März 9, [Wien] – Ausfolgung von Bildern des Alten Schlosses in Laxenburg an Mechel.

- 64 1779 März 10 – Beschilderung der Gemälde in der Galerie im Belvedere.
- 65 1779 Mai 17, Wien – Schotts Umgestaltungsplan des Belvederegartens ausschließlich als Lustgarten.
- 66 1779 Juni 1, Wien – Mechels Kopist Stengert soll ein Verzeichnis der deponierten Gemälde erstellen.
- 67 ohne Datum [1779 Juli, zwischen 1 und 24, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im Juni 1779, Erfassung der Depotbilder.
- 68 ohne Datum [1779 August, zwischen 1 und 11, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im Juli 1779.
- 69 ohne Datum [1779 September, zwischen 1 und 19, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im August 1779, Beschreibung der Depotbilder.
- 70 ohne Datum [1779 Dezember, zwischen 1 und 28, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im November 1779.
- 71 Druck 1779 – Die kaiserliche Bildergalerie in Kurzböcks Wienbeschreibung.
- 72 1780 März 19, Belvedere [betrifft 1780 Jänner 13] – Joseph II. ordnet die Übergabe der Galerieschlüssel an Mechel an.
- 73 ohne Datum [1780 Februar, zwischen 1 und 15, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im Jänner 1780.
- 74 1780 März 10, Wien – Besondere Rahmung für die auf Holz und Kupfer gemalten Galeriebilder.
- 75 ohne Datum [präsentiert 1780 März 17, Innsbruck] – Aus Ambras sollen Gemälde deutscher und flämischer Meister nach Wien kommen.
- 76 ohne Datum [1780 April, zwischen 1 und 18, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im März 1780.
- 77 1780 April 2, 7, 19 und 25 alle Wien – Bilder aus der Burg Karlstein sollen in die Bildergalerie des Belvedere gesendet werden.
- 78 ohne Datum [1780 Mai, zwischen 1 und 9, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im April 1780.
- 79 1780 Mai 8, Wien – Keine Bewilligung der von Mechel für die Galerie beantragten Arbeitsleute.
- 80 [1780 Juni] – Erster gedruckter Bericht zur Einrichtung der Galerie im Belvedere.
- 81 ohne Datum [1780 Juli, zwischen 1 und 12, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im Juni 1780.
- 82 1780 Juli 15, „*Laxembourg*“ [Laxenburg] – Arbeiten in der Galerie unter der Leitung von Kaunitz nach Abreise des Kaisers.
- 83 ohne Datum [präsentiert 1780 Juli 28, Wien] – Die Kaiserin bewilligt Akontozahlungen für die Bilderrahmen.
- 84 ohne Datum [1780, wohl Juni/Juli] – Von Mechel verhandelter Ankauf von acht Bildern des Hofrats Greiner.
- 85 ohne Datum [1780 August, zwischen 1 und 10, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im Juli 1780.
- 86 1781 Jänner 7, Wien [betrifft 1780 August 14] – Besuch der Kaiserin im Belvedere am 14. August 1780.
- 87 ohne Datum [1780 September, zwischen 1 und 11, Wien] – Arbeiten für die Galerie im August 1780, Bilderdepot und Großreinigung.
- 88 ohne Datum [1780 Oktober, zwischen 1 und 11, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im September 1780.
- 89 ohne Datum [präsentiert 1780 Oktober 17] – Der in Geldnot geratene Landerer erbittet eine Akontozahlung für bereits gelieferte Rahmen.
- 90 1780 Oktober 18, Wien – Mechel berichtet von der Beendigung der Galerieeinrichtung.
- 91 ohne Datum [1780 Oktober, zwischen 25 und 31, Wien] – Die Kosten zur Einrichtung der Galerie sind dem Hofbauamt zu ersetzen.
- 92 ohne Datum [1780 November, zwischen 1 und 15, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im Oktober 1780.
- 93 ohne Datum [1780 Dezember, zwischen 1 und 12, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im November 1780.
- 94 1780 November 22, Wien – Rosa soll auf kaiserliche Resolution die nun vollendete Galerie wieder übernehmen.
- 95 1780 November 23, Wien – Kaunitz rät dem Kaiser, die Übergabe der Galerie an Rosa zu verschieben.
- 96 1780 November 23, Wien – Mechel soll galerietaugliche Bilder des Pressburger Schlosses auswählen.
- 97 1781 Jänner, Frankfurt am Main – Gedruckter Bericht von Hilchenbach zur k. k. Bildergalerie in Wien.
- 98 [1781 Jänner 10, Wien] – Refundierung von 7.100 Gulden [für die Bilderrahmen] ans Hofbauamt.
- 99 1781 Jänner 19, Wien – Überprüfung der Abrechnungen Landerers und Eggers zu den Bilderrahmen fürs Belvedere.
- 100 1781 Jänner 31, Wien – Freigabe der Rechnungen Landerers und Eggers für die Bilderrahmen.
- 101 [1781 Februar, Wien] – Arbeiten in der Galerie im Jänner 1781 nach Anweisung Mechels.
- 102 1781 Februar 13, Wien – Kaunitz zum Transport der Bilder aus Pressburg und zu seiner Anteilnahme bei der Galerie.
- 103 1781 Februar 20, Brüssel – Bilder aus dem Nachlass des verstorbenen Herzogs Karl Alexander von Lothringen.
- 104 [1781 März, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im Februar 1781.
- 105 1781 März 13, Wien – Austausch von Gemälden zwischen Wien und Pressburg.
- 106 1781 März 21, Wien – Restforderungen von Landerer und Egger [für Bilderrahmen].
- 107 1781 März 27, Wien – Wasserschaden oberhalb des Mosaik-Zimmers im Oberen Belvedere.
- 108 ohne Datum [1781 März, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie und Bildertransfer zwischen Pressburg und Wien im März 1781.
- 109 [1781, kurz vor April 9, Wien] – Brief Mechels an Hilchenbach zur Pressburger und Wiener Bildergalerie.
- 110 1781 April 9, Frankfurt am Main – Hilchenbachs gedruckter Bericht zur Gemäldegalerie in Wien und zu Mechels Arbeit.
- 111 1781 April 10, Wien – Rechnungen für Arbeiten in der Galerie von Haunold und Hett [für Bilderrahmen].
- 112 ohne Datum [1781 Mai, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im April 1781.
- 113 ohne Datum [1781 Juni, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im Mai 1781.
- 114 ohne Datum [1781 Juni 16] – Der Kaiser konstatiert unbegreiflich hohe Kosten bei der Gemäldegalerie.
- 115 1781 Juni 19, Wien – Vom Kaiser angeordnete Kontrolle zu den Arbeiten und Bilderrahmen der Gemäldegalerie.
- 116 ohne Datum [1781 Juli, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im Juni 1781.
- 117 1781 Juli 8, „*du jardin à Mariahilff*“ [Wien, Mariahilf] – Staatskanzler Kaunitz an den Kaiser zum bevorstehenden Abschluss der Galerieeinrichtung.
- 118 1781 Juli 16, Wien – Rosenberg lehnt die Kostenverantwortung für die Bildergalerie ab.
- 119 1781 Juli 28, Wien – Drei Rechnungen des Vergolders Landerer [für Bilderrahmen der Galerie].
- 120 ohne Datum [1781 August, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im Juli 1781.
- 121 [präsentiert 1781 August 8, Wien] – Auftrag zur Anfertigung von 231 vergoldeten Buchstaben für die Bildergalerie.
- 122 1781 August [ohne Tag und Ort] – Die von Maria Theresia gewünschte Inschrift zur Büste des Staatskanzlers Kaunitz.
- 123 ohne Datum [1781 September, zwischen 1 und 12, Wien] – Arbeiten in der Bildergalerie im August 1781.
- 124 ohne Datum [1781 Oktober, zwischen 1 und 15, Wien] – Letzte Arbeiten in der Bildergalerie und Transport von Bildern nach Pressburg im September 1781.
- 125 [1781 September 14, Turas [bei Brünn]] – Joseph II. erklärt die Einrichtung der Galerie für beendet.
- 126 1781 September 20, „*du jardin*“ [Wien, Mariahilf] – Fürst Kaunitz versucht, beim Kaiser eine höhere Gratifikation für Mechel zu erwirken.
- 127 1781 Oktober 14, Wien – Verbot der Geschenk- und Trinkgeldannahme bei Vorführung der Galerie.
- 128 1781 November 16 – Gedruckter Bericht Hilchenbachs zur Galerie nach Abschluss der Aufstellung durch Mechel.
- 129 [1782 Februar, Wien] – Abrechnung in der Höhe von 11.812 Gulden 47 ¼ Kreuzer zur Bildergalerie.
- 130 1782 Februar 12, Wien – Dienstanweisung an die beiden Galeriekustoden, nur Rosa zu gehorchen.

- 131 1782 Februar 25, Wien – Mechel legt eine Abrechnung seiner Fremdkosten in der Höhe von 3.283 f. 15 xr.
 132 1782 Februar 27, Wien – Ersuchen an die Hofkammer um Bezahlung der 3.283 f. 15 xr [von Mechels Abrechnung].
 133 1782 März 7, Wien – Hofkammerbericht zur mangelhaften Kostenplanung bei der Galerie und zur Abrechnung Mechels.
 134 1782 März 12, Wien – Seit Oktober 1781 keine Veränderungen in der Bildergalerie.
 135 ohne Datum [vor 1782 März 23] – Auskünfte der Mitarbeiter Mechels zu dessen Abrechnung.
 136 1782 März 23, Wien – Rosenberg kann keine eigene Stellungnahme zur Abrechnung Mechels abgeben.
 137 1782 April 2, Wien – Die Hofkammer bemüht sich um weitere Klärung der Abrechnung Mechels.
 138 1782, April 9, Wien – Mechel soll Auskunft zu den bereits erhaltenen Beträgen geben.
 139 1782 April 27, Wien – Seitens des Hofbauamtes erfolgt keine Prüfung von Mechels Abrechnung.
 140 ohne Datum [1782 Mai, Wien] – Arbeiten in der Galerie im April 1782.
 141 [Besichtigung 1782, März/April/Mai und 1783, Mai und Sommer] – Beschreibung des Belvederes nach einer Besichtigung im Jahre 1782.
 142 1782 Mai 6, Wien – Die Hofrechnungskammer wird mit Mechels Abrechnung befasst.
 143 1782 Juli 24, Wien – Mechels ehemaliges Quartier im Belvedere.
 144 1782 Oktober 25, Wien – Rosenbergs umfassender Bericht zu den Vorfällen in der Galerie unter Mechel.
 145 1782 November 3 – Kaunitz fordert entweder eine Untersuchung der Vorwürfe gegen Mechel oder ein Absolutorium.
 146 1782, November 10, Wien – Absolutorium an Mechel für dessen Einrichtung der Bildergalerie.
 147 1783 Februar 26, Wien – Anzeige zum Erscheinen von Mechels Verzeichnis in der Wiener Zeitung. Exkurs zu Mechels Katalog.
 148 1783 April 24, Wien – Mechel hat erst die Hälfte der vom Kaiser bewilligten Gratifikation erhalten.
 149 1783 April 24, Wien – Mechel erhält auf Anordnung des Kaisers 500 Dukaten angewiesen.
 150 1783 November 23, Wien – Die von Rosa für die Wiener Galerie ausgewählten Gemälde des Pressburger Schlosses.
 151 1785 April 30, Wien – Rosa rät zur Erwerbung einiger Gemälde aus den Niederlanden.
 152 ohne Datum [vor 1786 März 22] – Drei Bilder der Sammlung Deblin für eine Fensterwand im 2. Stock der Galerie.
 153 1786 Oktober 3, Prag – Joseph II. kauft in Prag 53 Bilder aus der gräflichen Sammlung Nostitz an.
 154 [Druck 1787] – Beschreibung Pezzls zu den Änderungen der Galerie seit Mechel.
 155 1787 April 11 [ohne Ort] – Der Kaiser fordert einen Tätigkeits- und Gebarungsbericht für die Zeit ab September 1765.
 156 ohne Datum [nach 1787 April 25, vor 1787 Juli 2] – Rosas eigenhändiger Bericht zur Galerie für die Zeit ab September 1765.
 157 ohne Datum [nach 1787 April 25, vor 1787 Juli 2] – Rosenbergs Überarbeitung von Rosas Bericht zur Gemäldegalerie.

UNGEDRUCKTE QUELLEN, STANDORTÜBERSICHT

Kunsthistorisches Museum, Wien (KHM), Direktion der Gemäldegalerie, 1010 Wien, Burgring 5.

3 Galerieinventare von 1772 (Haupt-, Galeriebilder- und Zimmerbilderinventar, siehe Anm. zu Dok. 6). Das Galeriebilderinventar konnte nicht eingesehen werden.
 Vortrag des Oberstkämmerers Auersperg an Maria Theresia, 1772 Dezember 19, Wien (Dok. 6)

ÖStA/Allgemeines Verwaltungsarchiv (AVA), 1030 Wien, Nottendorfer Gasse 2.

Studienhofkommission

Sign. 15, Karton 75/Akademie, Mappe „Akademie der bildenden Künste“.

ÖStA/Finanz- und Hofkammerarchiv (FHKA), 1030 Wien, Nottendorfer Gasse 2.

Kamerale Österreich

Bd. 48 (Personen-Index 1781, H-Z), Bd. 49–52 (Geheime Kammerzahlamtsbücher 1781), Bd. 58–59 (Indizes 1782).

Akten Faszikel rote Nr. 1610, 542 März 1781; Faszikel rote Nr. 1611, 415 Februar 1782, 370 März 1782, 6 April 1782, 149 April 1782, 144 Mai 1782; Faszikel rote Nr. 1631, 39 Mai 1783.

ÖStA/Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), 1010 Wien, Minoritenplatz 1.

Geheimes Kammerzahlamt

Rechnungsbücher Kaiser Joseph II. Bd. 109–124 (1779 Februar 1 bis 1783 Jänner 31).

Hofbauamt (HBA)

Geschäftsbücher Bd. 4–12 (Protokoll/Index 1775–1783), Bd. 13 (Index 1784), Bd. 14 (Protokoll 1784), Bd. 15 (Protokoll/Index 1785), Bd. 20 (Protokoll/Index 1786), Bd. 22 (Protokoll 1787), Bd. 23 (Index 1787), Bd. 24 (Protokoll/Index 1787, 1788), Bd. 207 (Generalindex A–N), Bd. 208 (Generalindex O–Z).

Akten Karton 2 (1761–1770; von dort nur Dok. 2) und Kartons 3–58 (1771–1783).

Kabinettsarchiv

Staatsratsprotokolle Bd. 63 (1778).

Kabinettskanzlei

Allgemeines tägliches Exhibiten- und Expeditionsprotokoll Bd. 10 (1778 April 1 bis Dezember 31) und Bd. 17 (1781 Jänner 1 bis Dezember 31).

Nachlass Birk

Schachtel 228: Nr. 184 Abschriften zum Ankauf der Bilder des Herzogs Karl Alexander von Lothringen (1781).

Obersthofmeisteramt (OMeA)

Protokolle Bd. 37–44 (1773–1787).

Akten Sonderreihe, Karton 370, Mappe Nr. 3, 5 und 15.

Oberstkämmereramt (OKäA)

Indices Bd. 132–137 (1744–1790).

Akten Serie B, Karton 3–9 (1744–1787).

Sonderreihe Karton 38a (Galerieakten, Mappe I, 1773–1792).

Serie D, Bd. 37 (Bodenbilderinventar von 1772; siehe Anm. zu Dok. 6).

Serie D, Karton 112, Cahier 3, Sammelakt Nr. 2208 ex 1901.

Staatskanzlei

Index zu den Vorträgen 1778 (ohne Nummer).

Karton 124 (Vorträge 1778 April bis Juli).

Rekonstruktion der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien

NACH DEM VERZEICHNIS VON CHRISTIAN VON MECHEL 1783

Zur digitalen Rekonstruktion der Hängung der kaiserlichen Gemäldesammlung im Oberen Belvedere 1781

Die digitale Rekonstruktion der Gemäldehängung im Oberen Belvedere basiert auf dem 1783 von Christian Mechel herausgegebenen *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlich Bilder Gallerie in Wien* und umfasst die in den 22 Zimmern ausgestellten 1.222 Gemälde. Im Wesentlichen hat Mechel auf einen Gemäldebestand zurückgegriffen, der sich noch heute im Kunsthistorischen Museum befindet. Aufgrund seiner kurzen, aber prägnanten Beschreibungen der Gemälde sowie der genauen Angaben zu Bildträger und Bildgröße ließen sich die meisten der angegebenen Gemälde identifizieren, auch wenn Änderungen in der heutigen Zuschreibung es mitunter erschwerten, die Gemälde eindeutig zu bestimmen. Ebenso schwierig war es, die Standorte einiger im Verlauf der Jahrhunderte verschenkten, getauschten oder geraubten Gemälde zu sichern. Nicht mehr zu identifizierende Bilder wurden in der Rekonstruktion durch graue Felder markiert, nicht mehr in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums befindliche, aber dokumentierte Gemälde in Grauwerten abgebildet. Der Rekonstruktion beigegeben sind die von Mechel verzeichneten Gemälde (in Kurzzitaten, die den aktuellen Bildtiteln möglichst nahe kommen) sowie, in Klammern, die aktuellen Inventarnummern des KHM. Letztere werden im Anschluss durch eine Liste mit den aktuellen Zuschreibungen und Bildtiteln aufgeschlüsselt.

In den sieben Zimmern des Osttraktes im ersten Stock waren die Gemälde der italienischen Schulen angeordnet, in den sieben Zimmern des Westtraktes jene der niederländischen Schule, in den vier Zimmern des Westtraktes im zweiten Stock nochmals jene der niederländischen Schule und im Osttrakt jene der deutschen Schule. In jeder dieser vier „Hauptabtheilungen“ (Mechel) waren die Zimmer von eins bis sieben (im ersten Stock) respektive von eins bis vier (im zweiten Stock) durchnummeriert. Die Werke im grünen und weißen Eckkabinett im ersten Stock, hauptsächlich Miniaturen, Gouachen und Pastelle, die sich größtenteils nicht mehr in der Sammlung des KHM befinden, wurden für die Rekonstruktion nicht berücksichtigt.

Die Nummerierung der Gemälde beginnt in jedem Zimmer von neuem. Die kleinste im Katalog ausgewiesene Einheit der Anordnung ist die Wand. Auf Grundlage des Katalogs können die Gemälde also bestimmten Wänden zugeordnet werden, jedoch fehlen Angaben zur konkreten Anordnung der Gemälde an den Wän-

den. Bei der relativ großen Menge an Bildern, die in der wandfüllenden Hängung gezeigt wurden, ergibt sich für die Rekonstruktion eine Vielzahl an Möglichkeiten, daher kann die hier veranschaulichte Anordnung der Gemälde nur eine Hypothese darstellen. Bestimmte Prinzipien zur Herstellung symmetrischer Wandarrangements, die in zeitgleichen barocken Galeriehängungen zur Anwendung kamen, konnten auch für die Mechelsche Galerie als Voraussetzung angenommen werden (vgl. Beitrag Fischer in dieser Publikation). Allerdings ließ sich feststellen, dass Mechel bei der Verzeichnung keinem festgelegten Schema folgt, wenngleich sich aus den Zahlenkolonnen abschnittsweise gewisse Abfolgen in der Hängung ausmachen lassen. Deziert beginnt die Nummernabfolge der Zimmer mit dem Gemälde über der Eingangstür und endet mit jenem über der Ausgangstür. Die Verzeichnung folgt der Gehrichtung im Parcours der Räume vom ersten bis zum siebenten Zimmer der italienischen Schulen und der niederländischen Schule und setzt dann mit dem ersten bis zum vierten Zimmer der niederländischen und der deutschen Schule im zweiten Stock fort. Für die Betrachtung der Bildseiten der Rekonstruktion ergibt sich dadurch manchmal die dem Auge ungewohnte Abfolge der Wände von rechts nach links, die der gewohnten Leserichtung entgegengesetzt ist. Befand sich das letztgenannte Gemälde einer Wand in unterster Reihe, schließt zumeist das an der nächsten Wand zuerst verzeichnete Bild unten an, befand es sich in oberster Reihe, schließt zumeist das nächste Bild oben an. Pendantbilder, insbesondere Portraits, werden im Katalog zwar unmittelbar nacheinander genannt, aufgrund der angesprochenen Grundprinzipien barocker Galerien wurde jedoch für die Rekonstruktion angenommen, dass sie an der Wand rahmend um ein zentrales Gemälde angeordnet waren. Eine weitere häufige Form der Verzeichnung folgt an der Wand Zeile für Zeile einem furchenwendigen Muster („bustrophedon“), das von oben nach unten oder unten nach oben die Reihen durchläuft.

Die digitale Rekonstruktion erfolgte mit Hilfe einer Software (Gallery Creator), die unter der Leitung von Tristan Weddigen an der Universität Bern zur Visualisierung von Gemäldehängungen entwickelt wurde.

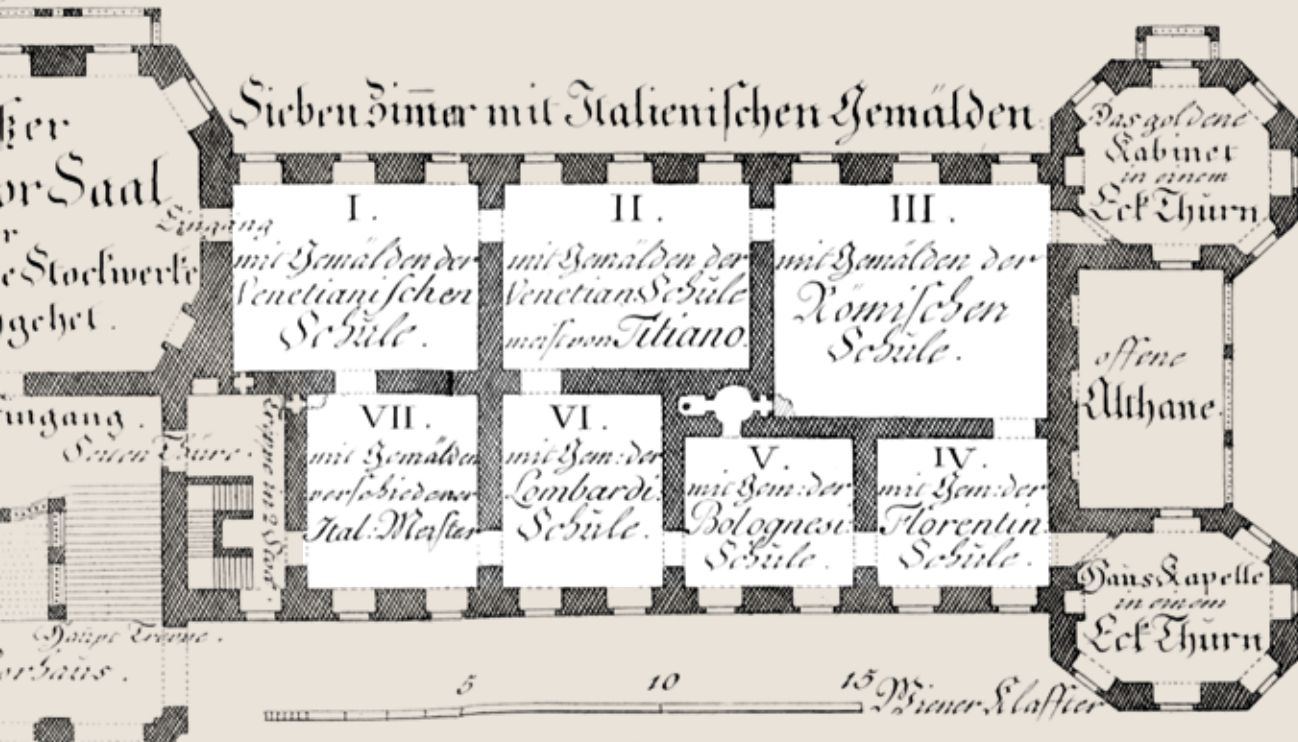
Italienische Gemälde

IN DEN ZIMMERN RECHTER HAND DES HAUPT-EINGANGES
IM ERSTEN STOCK.



Grundriß des Oberen Belvedere oder des

Haupt Stock.



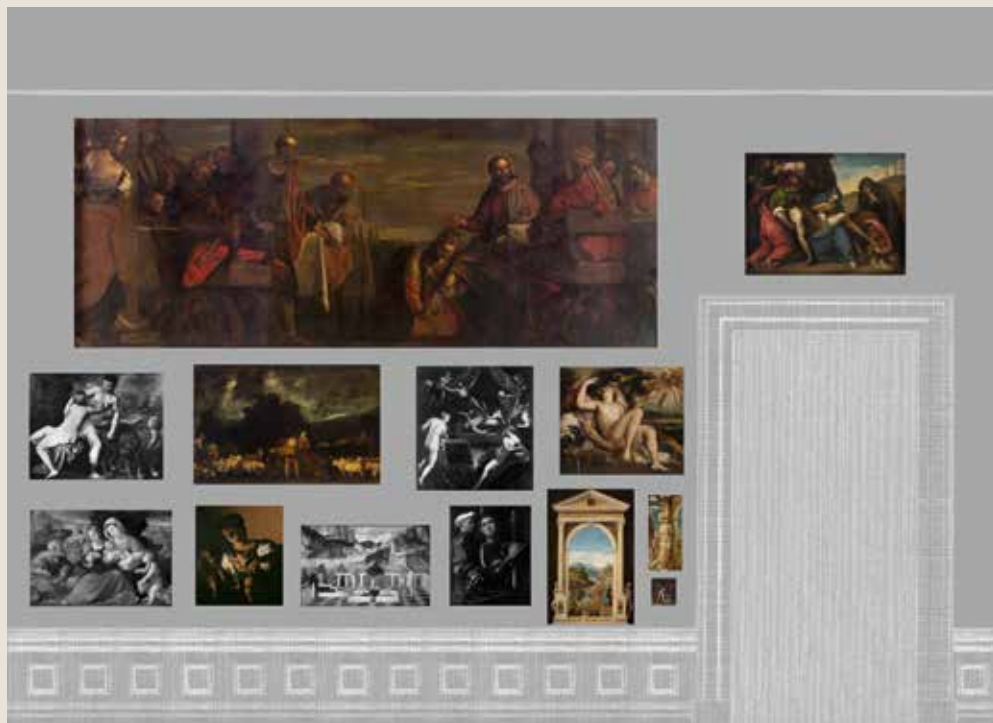
der gegenwärtigen K. K. Bildergalerie in Wien

ERSTES ZIMMER

Gemälde Venetianischer Meister

in: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich
Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]. Wien 1783, 3-16





ERSTE WAND MIT DER EINGANGS-THÜRE.

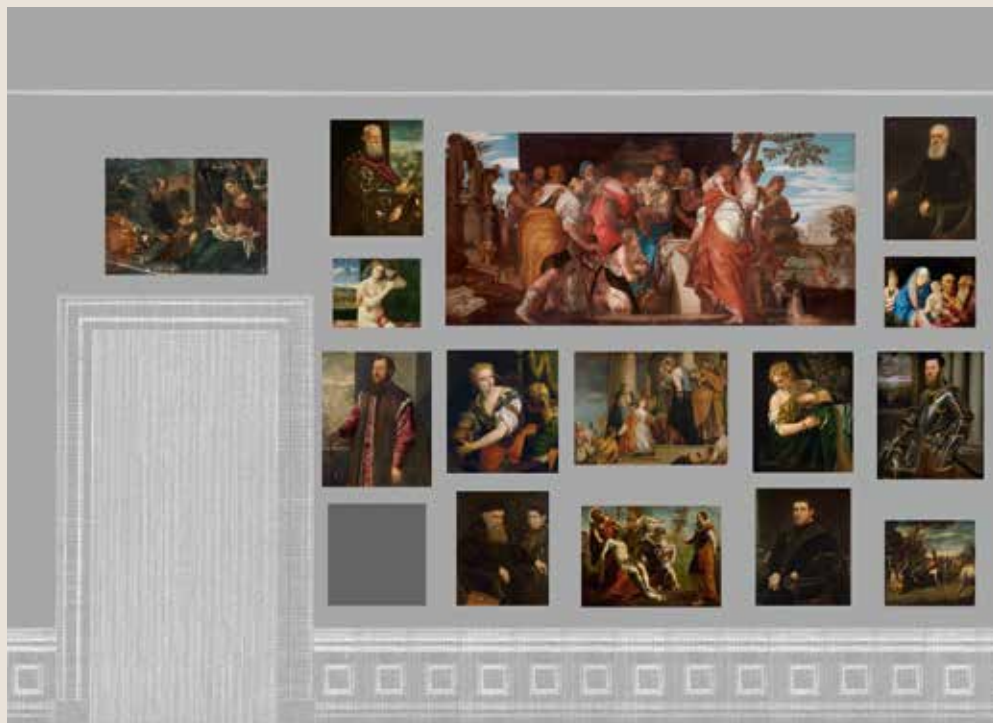
- | | |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Giacomo Palma d. J. <i>Eine Grablegung Christi</i>. [GG 2] 2. Veronese. <i>Die büssende Sünderin trocknet den Heyland</i>. [GG 1] 3. Veronese. <i>Venus umarmt den Adonis</i>. [GG 54] 4. Titiano. <i>Eine Landschaft</i>. [GG 1575] 5. Tintoretto. <i>Der verwegene Faun</i>. [GG 1566] 6. Veronese. <i>Mars und Venus</i>. [GG 13] 7. Andrea Mantegna. <i>Der H. Sebastian</i>. [GG 301] 8. Alessandro Turchi. <i>Grablegung Christi</i>. [GG 368] | <ol style="list-style-type: none"> 9. Marco Baxaiti. <i>Christus begleitet von Petro und Andrea</i>. [GG 116] 10. Giorgione. <i>Bildniß des Gattamelata</i>. [Florenz, inv. 1890 n. 911] 11. Giacomo Bellino d. Ä. <i>Eine rauhe Landschaft mit See</i>. [Florenz, inv. 1890 n. 903] 12. Carletto Veronese. <i>Judith hält das Haupt des Holofernes</i>. [GG 41] 13. Giacomo Palma d. Ä. <i>Die Heil. Familie</i>. [Florenz, inv. 1890 n. 950] |
|--|---|



42	28		30		27	25	26		24
41	29		31			23			22
40			32			19	20	21	
39	37	36	34	33		18	17	16	15
	38		35						14

ZWEYTE WAND MIT EINER THÜR IN DER MITTE.

14. Veronese. *Adonis liebkoset die Venus*. [GG 1527]
 15. Veronese. *Die Mutter Gottes auf einem Throne*. [GG 1529]
 16. Giovan Bellino. *Die Heil. Familie mit dem Heil. Jakob dem älteren*. [GG 119]
 17. Veronese. *Die Mutter Gottes auf einem Throne*. [GG 50]
 18. Veronese. *Herkules verfolgt den Kentaur Nessus*. [GG 1525]
 19. Veronese. *Anbetung der Heil. drey Könige*. [GG 1515]
 20. Giacomo Palma d. J. *Die Mutter Gottes mit dem Leichnam*. [GG 45]
 21. Carletto Veronese. *Rebeka bey dem Brunnen*. [GG 1573]
 22. 23. 24. und 25. Tintoretto. *Vier Bildnisse bärtiger Männer*. [GG 28, GG 14, GG 25, GG 27]
 26. Veronese. *Esther vor dem König Ahasveros*. [Florenz, inv. 1890 n. 912]
 27. Paris Bordone. *Venus mit Adonis unter einem Baum*. [GG 17]
 28. und 29. Veronese. *Zwey geistliche Stücke*. [GG 19, GG 15]
 30. Tintoretto. *Portrait des Dogen Nicolaus de Ponte*. [GG 38]
 31. Giorgione. *Jüngling mit Weinlaub bekränzt*. [GG 64]
 32. Tintoretto. *Portrait des Dogen Pascalis Ciconia*. [GG 26]
 33. Veronese. *Auferstehung Christi*. [GG 1542]
 34. Vincentio Catena. *Sein eigenes Portrait*. [GG 87]
 35. Alessandro Turchi. *Der Leichnam Christi*. [GG 369]
 36. Giorgione. *Die drey Weisen aus Morgenland*. [GG 111]
 37. Giacomo Palma d. Ä. *Portrait des Gaston de Foix*. [GG 10]
 38. Giacomo Palma d. Ä. *Der Leichnam Christi*. [GG 1546]
 39. Veronese. *Der h. Sebastian*. [GG 1538]
 40. Tintoretto. *Portrait eines Mannes*. [GG 11]
 41. Giorgione. *Ein geharnischter Krieger*. [GG 1526]
 42. Veronese. *Portrait der Catharina Cornaro*. [GG 33]



58	44	43		45
	46			47
	48	49	50	51
	57	56	55	54
				53

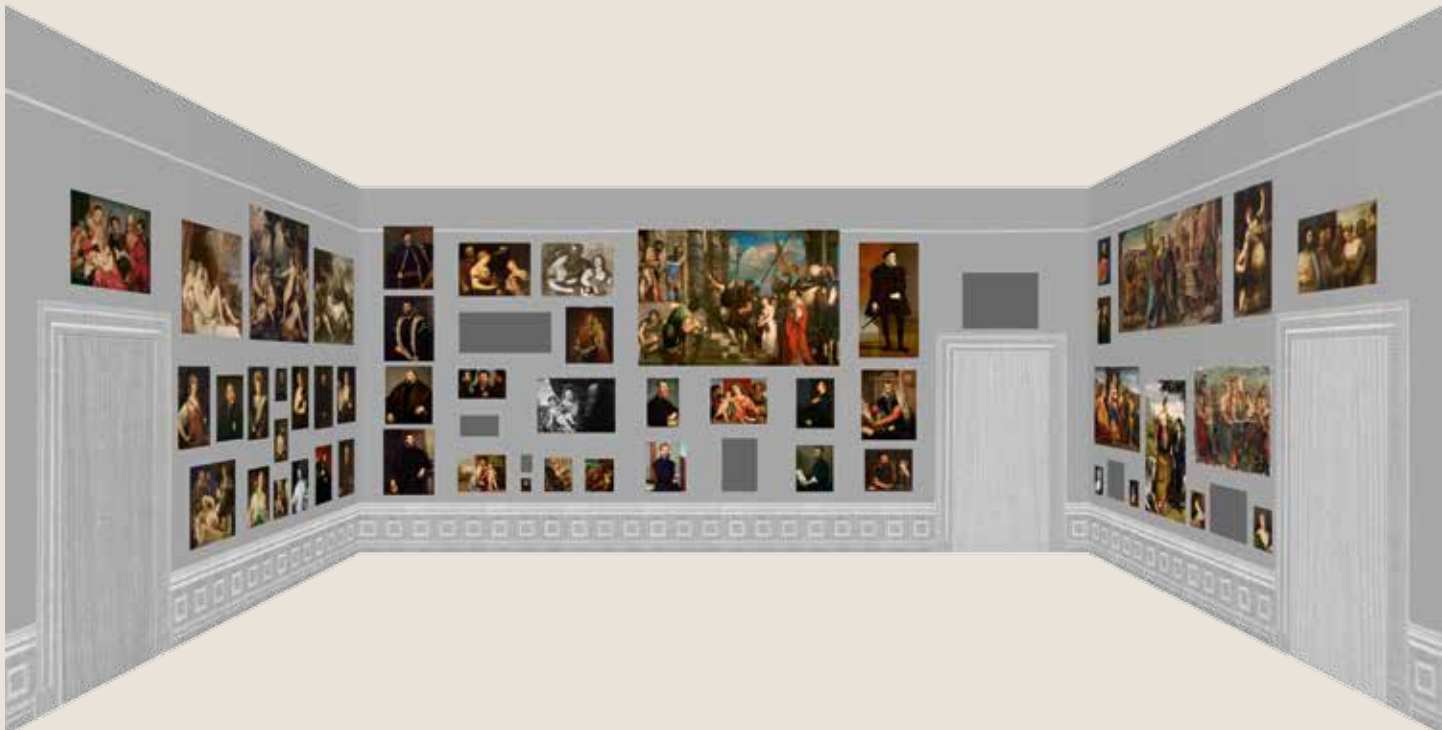
DRITTE WAND, MIT DER AUSGANGS-THÜRE.

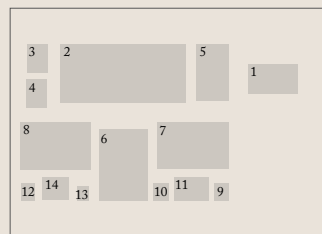
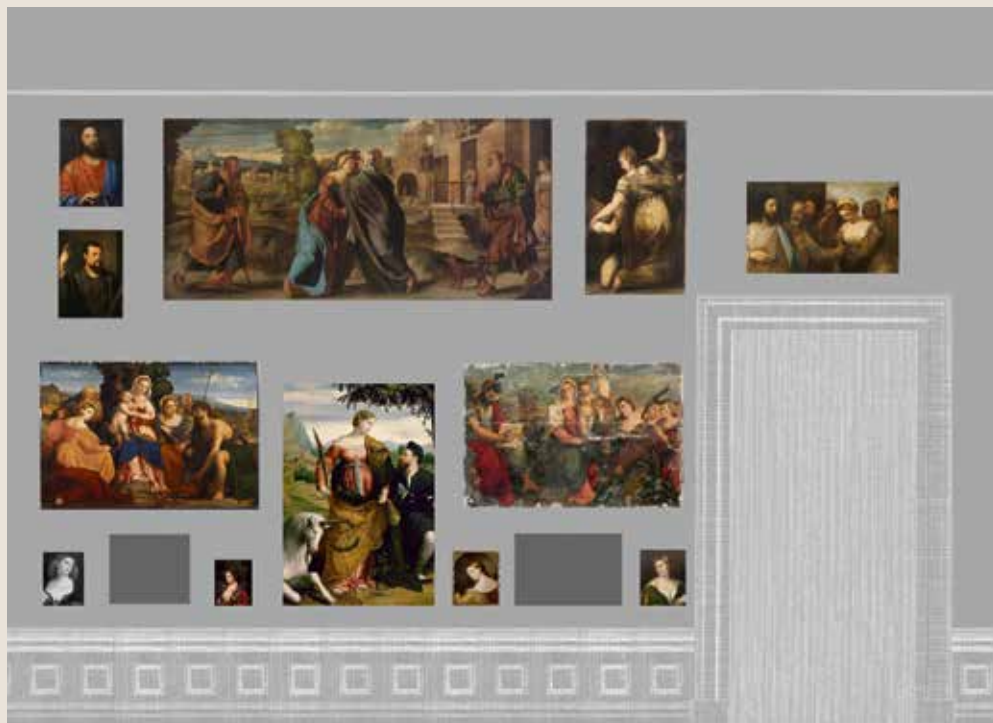
43. Paolo Farinati. *Ein heidnisches Opfer*. [GG 40]
44. Tintoretto. *Bildniß des Venetianers Sebastiano Venieri*. [GG 32]
45. Tintoretto. *Bildniß eines ehrwürdigen Greises*. [GG 44]
46. Giovan Bellino, *Ein junges Fraunzimmer*. [GG 97]
47. Gentilis Bellino. *Die Mutter Gottes mit dem Christkind*. [GG 117]
48. Veronese. *Porträt des Marc Antonio Barbaro*. [GG 29]
49. Veronese. *Judith übergibt den Kopf des Holofernes*. [GG 34]
50. Veronese. *Christus heilt das blutflüßige Weib*. [GG 52]
51. Veronese. *Lucretia die sich ersticht*. [GG 1561]
52. Tintoretto. *Bildniß eines See-Offiziers im Harnisch*. [GG 24]
53. Tintoretto. *Die Kreuztragung*. [GG 53]
54. Tintoretto. *Portrait eines schönen Mannes*. [GG 1539]
55. Tintoretto. *Leichnam Christi vom Kreuz abgenommen*. [GG 1565]
56. Tintoretto. *Portrait eines sitzenden Greises*. [GG 37]
57. Brusasorci. *Der Leichnam Christi*. [nicht identifiziert]
58. Polidoro Lanzani. *Die h. Familie*. [GG 1543]

ZWEYTES ZIMMER

Gemälde Venetianischer Meister

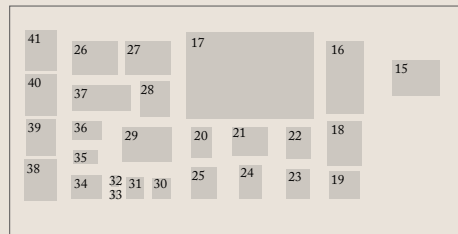
in: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich
Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]. Wien 1783, 17-30





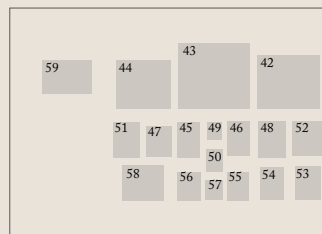
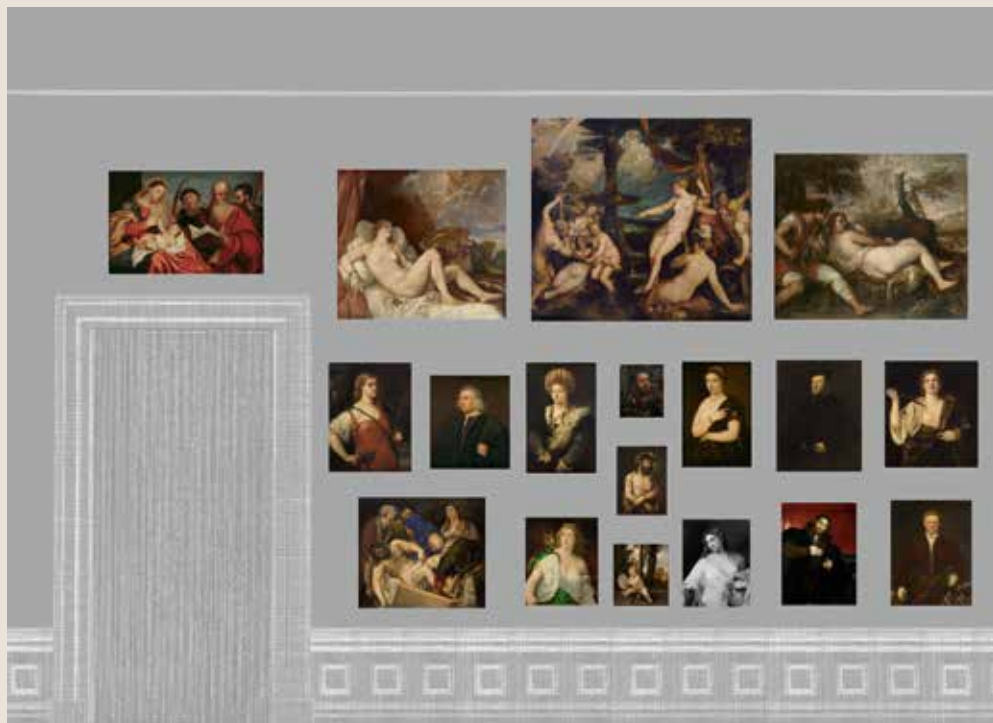
ERSTE WAND, MIT DER EINGANGS-THÜRE.

1. Titiano. *Die Ehebrecherin*. [GG 114]
2. Giacomo Palma d. Ä. *Die Heimsuchung Mariä*. [GG 56]
3. und 4. Titiano. *Zwey Brustbilder*. [GG 85, GG 72]
5. Titiano. *Ein geistlich allegorische Stück*. [GG 2364]
6. Pordenone. *Die h. Justina*. [GG 61]
7. Giacomo Palma d. Ä. *Die Mutter Gottes mit dem Christkind*. [GG 62]
8. Giacomo Palma d. Ä. *Die Mutter Gottes mit dem Christkind*. [GG 60]
9. und 10. Giacomo Palma d. Ä. *Zwey Bildnisse junger Frauenzimmer*. [GG 66, GG 318]
11. Polidoro di Venetia. *Die Mutter Gottes unter Bäumen*. [n. i.]
12. Giacomo Palma d. Ä. *Bildniß eines jungen Frauenzimmers*. [Lyon, Inv.-Nr. A-195]
13. Aus Palma Schule. *Ein weibliches Portrait*. [GG 31]
14. Polidoro Lanzani. *Die Mutter Gottes mit dem Jesuskinde*. [n. i.]



ZWEYTE WAND MIT EINER THÜRE ZUR RECHTEN.

- | | |
|---|--|
| 15. Titiano. <i>Die Mutter Gottes in einer Landschaft</i> . [n. i.] | 29. Titiano. <i>Die Mutter Gottes</i> . [Florenz, inv. 1890 n. 952] |
| 16. Titiano. <i>Bildniß Kaiser Karl des V. ten</i> . [GG 1533] | 30. und 31. Titiano. <i>Zwey kleine geistliche Stücke</i> . [GG 98, GG 347] |
| 17. Titiano. <i>Ein grosses Ecce-Homo</i> . [GG 73] | 32. Titiano. <i>Portrait eines Mannes</i> . [n. i.] |
| 18. Titiano. <i>Der Antiquarius Jacobo von Strada</i> . [GG 81] | 33. Titiano. <i>Portrait im Profil eines Mannes</i> . [GG 106] |
| 19. Titiano. <i>Bildniß eines schwarzbärtigen Mannes</i> . [GG 2644] | 34. Titiano. <i>Die Mutter Gottes</i> . [GG 95] |
| 20. Titiano. <i>Bildniß eines rotbärtigen Mannes</i> . [GG 79] | 35. Titiano. <i>Die heil. Familie</i> . [n. i.] |
| 21. Titiano. <i>Eine h. Familie</i> . [GG 118] | 36. Johann von Calcar. <i>Ein braunbärtiger Mann</i> . [GG 92] |
| 22. Titiano. <i>Ein junger Geistlicher</i> . [GG 84] | 37. Titiano. <i>Christus mit den Jüngern in Emaus</i> . [n. i.] |
| 23. Titiano. <i>Portrait des Jacob Sansovino</i> . [GG 78] | 38. Titiano. <i>Portrait des gelehrten Benedetto Varchi</i> . [GG 91] |
| 24. Titiano. <i>Bildniß eines jungen Frauenzimmers</i> . [n. i.] | 39. Titiano. <i>Portrait des Churfürsten Johann Friedrich von Sachsen</i> . [GG 100] |
| 25. Johan van Calcar. <i>Portrait eines Mannes</i> . [GG 88] | 40. Titiano. <i>Portrait des Florentiners Philippo Strozzi</i> . [GG 76] |
| 26. und 27. Titiano. <i>Zwey allegorische Stücke</i> . [GG 113, GG 6] | 41. Titiano. <i>Portrait eines Venetianers</i> . [GG 1605] |
| 28. Titiano. <i>Die Mutter Gottes hält das Christkind</i> . [GG 1549] | |



DRITTE WAND, MIT DER AUSGANGSTHÜRE.

42. Titiano. *Bachus mit einer Flöte*. [GG 1825]
 43. Titiano. *Diana mit ihren Nymphen im Bade*. [GG 71]
 44. Titiano. *Danae, auf welche der gülden Regen herabfällt*. [GG 90]
 45. und 46. Titiano. *Zwey weibliche Bildnisse*. [GG 83, GG 89]
 47. und 48. Titiano. *Zwey männliche Bildnisse*. [GG 94, GG 77]
 49. Titiano. *Sein eigenes Portrait*. [GG 102]
 50. Titiano. *Ein Ecce Homo*. [GG 3529]
 51. Titiano. *Die h. Catharina*. [GG 59]

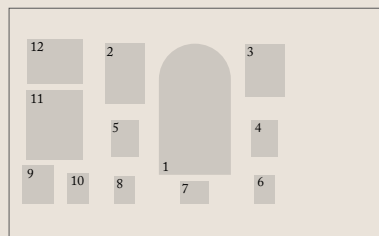
52. Titiano. *Lucretia mit offener Brust*. [GG 1571]
 53. Titiano. *Portrait eines Frauenzimmers*. [GG 48]
 54. Titiano. *Bildniß des Ulysses Aldrovandi*. [GG 265]
 55. Titiano. *Ein junges Frauenzimmer*. [Florenz, inv. 1890 n. 1462]
 56. Titiano. *Lucretia mit einem Dolch*. [GG 67]
 57. Titiano. *Ein nacktes Kind*. [GG 96]
 58. Titiano. *Der Leichnam Christi*. [GG 86]
 59. Titiano. *Die Mutter Gottes mit dem Christkind*. [GG 93]

DRITTES ZIMMER

Gemälde, meist aus der Römischen Schule

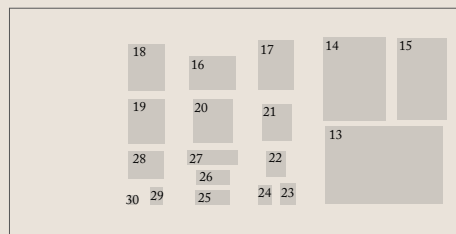
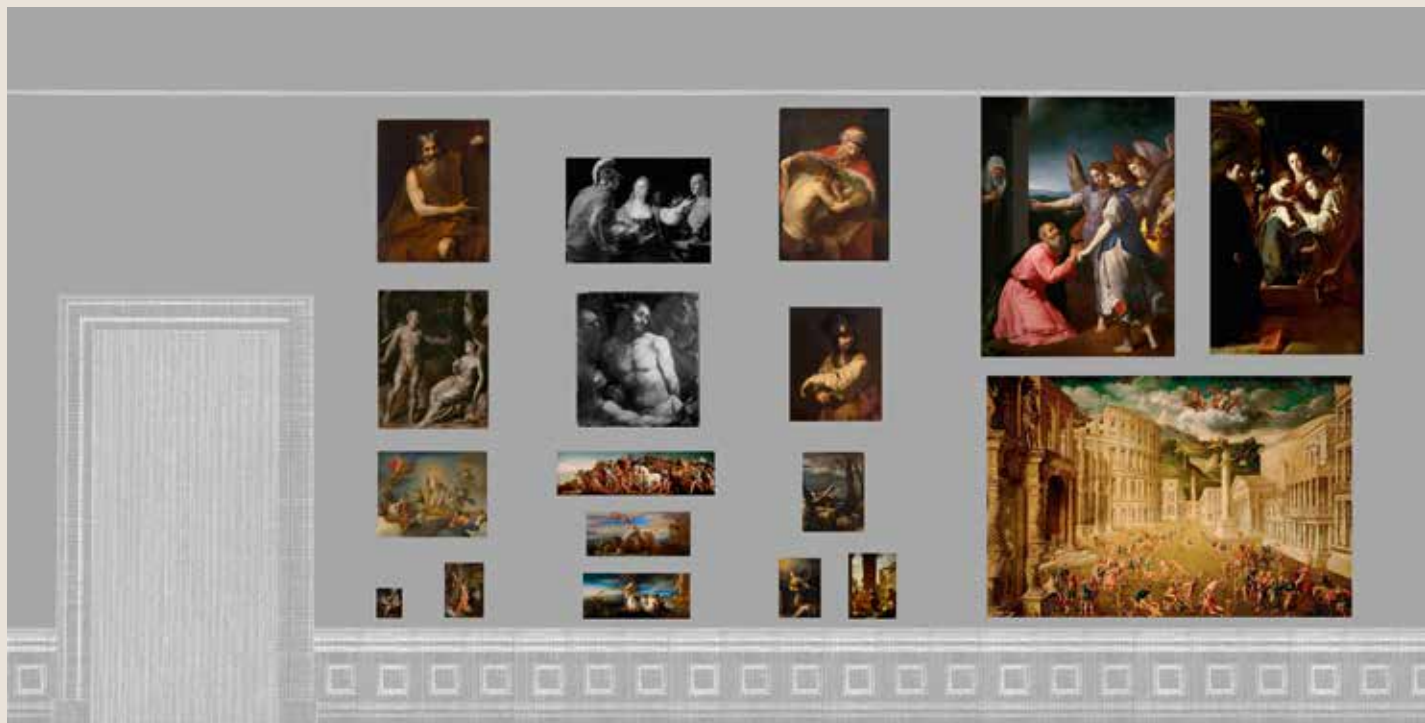
in: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich
Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]. Wien 1783, 31-40





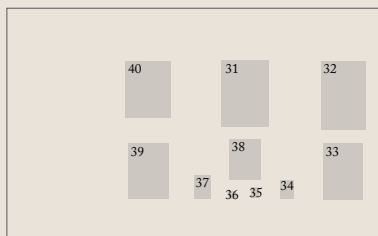
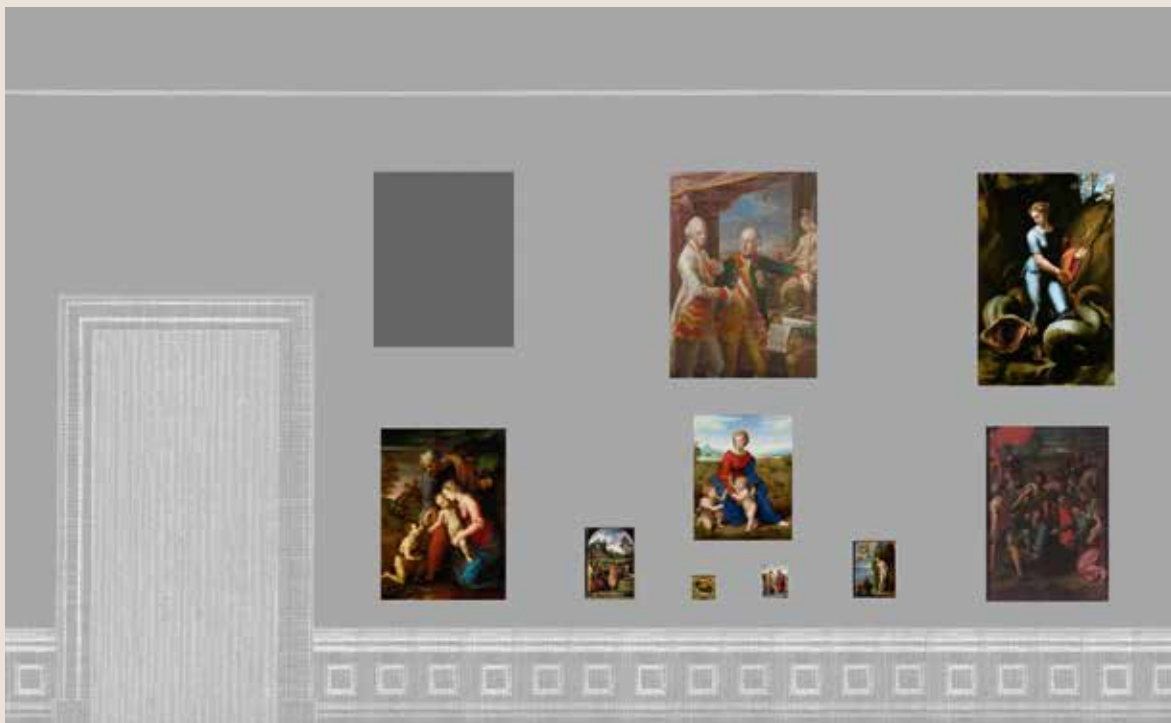
ERSTE WAND, MIT DER EINGANGS-THÜRE.

- | | |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Carlo Maratti. <i>Der sterbende Joseph</i>. [GG 121] 2. Domenico Feti. <i>Moses vor dem feurigen Busch</i>. [GG 165] 3. Anton Raphael Mengs. <i>Der h. Petrus</i>. [GG 166] 4. Anton Raphael Mengs. <i>Infantinn M. Theresia von Neapel</i>. [GG 1640] 5. Julio Romano. <i>Die Mutter Gottes mit einem Buch</i>. [Florenz, inv. 1890 n. 2147] | <ol style="list-style-type: none"> 6. Nicolas Poussin. <i>Apostel Petrus und Johannes</i>. [GG 159] 7. Domenico Feti. <i>Flucht nach Egypten</i>. [GG 155] 8. Andrea Luigi. <i>Die Beschneidung Christi</i>. [GG 136] 9. Benvenuto Garoffalo. <i>Ruhe auf der Flucht</i>. [GG 206] 10. Perugino. <i>Die Mutter Gottes mit dem Christkind</i>. [GG 132] 11. Franco Francia. <i>Die Mutter Gottes mit dem Christkind</i>. [GG 239] 12. Andrea Sacchi. <i>Der trunkene Noe entblößt</i>. [GG 146] |
|--|---|



ZWEYTE WAND MIT DER AUSGANGS-THÜRE.

- | | |
|---|---|
| <p>13. Julio Romano. <i>Der Prospekt eines sehr grossen Platzes.</i> [GG 1592]</p> <p>14. Francesco Curadi. <i>Abraham empfängt die drey Engel.</i> [GG 1520]</p> <p>15. Domenico Feti. <i>Die Mutter Gottes mit ihrem Kinde.</i> [GG 167]</p> <p>16. Pompeo Batoni. <i>Cleopatra zeigt Augustus das marmorne Brustbild.</i> [Dijon, Inv. ca. 9]</p> <p>17. Pompeo Batoni. <i>Die Rückkehr des verlorenen Sohnes.</i> [GG 148]</p> <p>18. Moses Valentin. <i>Moses mit den Gesetztafeln.</i> [GG 163]</p> <p>19. Polydoro da Carravaggio. <i>Cephalus und Prokris.</i> [GG 150]</p> <p>20. Giuseppe d'Arpino. <i>Ein Ecce Homo.</i> [GG 2618]</p> | <p>21. Salvator Rosa. <i>Ein geharnischter Kriegsmann.</i> [GG 344]</p> <p>22. Salvator Rosa. <i>Der büssende h. Wilhelm geharnischt.</i> [GG 156]</p> <p>23. Domenico Feti. <i>Ein Marktplatz.</i> [GG 130]</p> <p>24. Domenico Feti. <i>Der Sieg der h. Margaretha.</i> [GG 1614]</p> <p>25. und 26. Domenico Feti. <i>Zwey ovidische Stücke.</i> [GG 160, GG 172]</p> <p>27. Rinaldo di Mantua. <i>Ein römischer Triumph.</i> [GG 149]</p> <p>28. Andrea Sacchi. <i>Ein allegorisches Stück.</i> [GG 158]</p> <p>29. Frederico Barocci. <i>Eine Geburt Christi.</i> [GG 133]</p> <p>30. Giuseppe d'Arpino. <i>Die h. Catharina.</i> [GG 284]</p> |
|---|---|



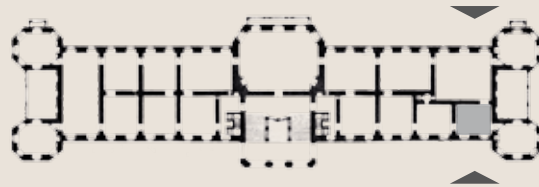
DRITTE WAND AUF DER SEITE DES GOLDENEN CABINETS.

31. *Mosaische Arbeit nach Pompeo Batonis Brüderbildniss.* [KK 877]
32. Raffaele da Urbino. *Die h. Margaretha.* [GG 171]
33. Aus Raffaels Schule. *Eine Kreuztragung.* [GG 173]
34. Giuseppe d'Arpino. *Andromeda.* [GG 137]
35. Perugino. *Taufe Christi.* [GG 139]
36. Julio Romano. *Attribute der vier Evangelisten.* [GG 138]
37. Aus Raffael's Schule. *Der Heiland.* [GG 128]
38. Raffaele da Urbino. *Die h. Jungfrau im Grünen.* [GG 175]
39. Raffaele da Urbino. *Die heil. Familie.* [GG 174]
40. Julio Romano. *Maria mit dem Christkind.* [n. i.]

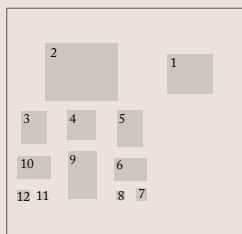
VIERTES ZIMMER

Gemälde meist aus der Florentinischen Schule

in: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich
Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]. Wien 1783, 41-50



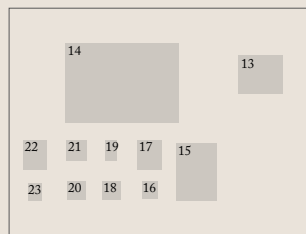
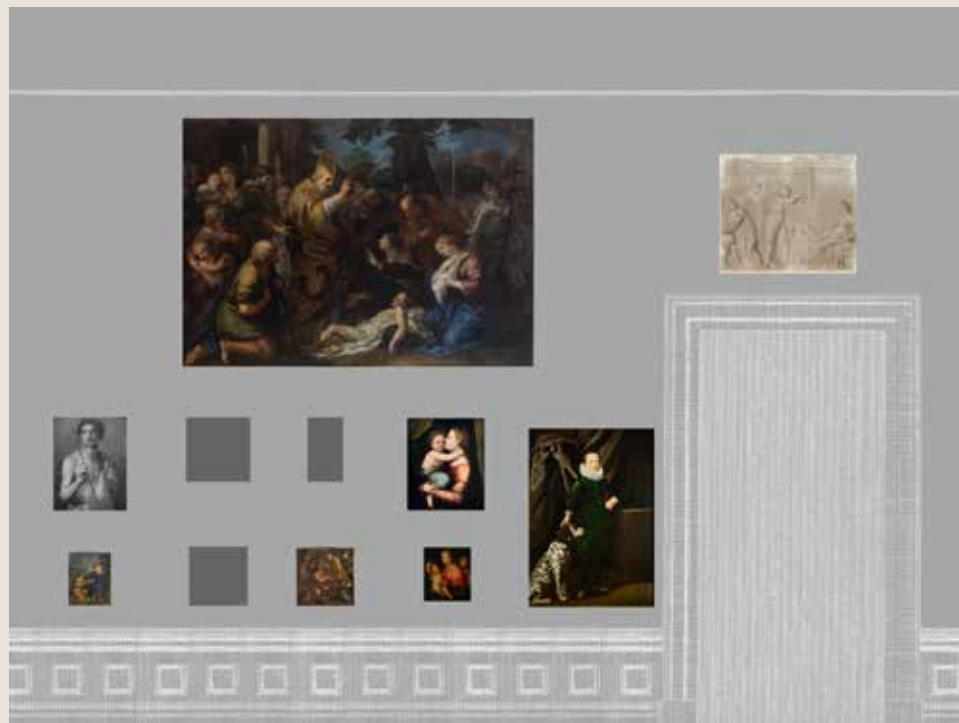




ERSTE WAND,
AUF DER SEITE DER SCHLOSS-KAPELLE.

1. Tomaso Gherardini. *Eine Nachahmung*. [GG 218]
2. Horatio Gentileschi. *Die büssende Magdalena*. [GG 179]
3. Michel Angelo. *Raub des Ganymedes*. [GG 1609]
4. Francesco Pagani. *Eine heil. Familie*. [n. i.]
5. Giov. Paolo Lomazzo. *Die Mutter Gottes*.
[Florenz, inv. 1890 n. 737]
6. Giov. Franc. Romanelli. *Der Einzug Alexanders*. [GG 1596]

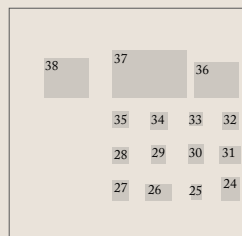
7. Antonio Balestra. *Der h. Franciskus*. [n. i.]
8. Mario Balassi. *Das schlafende Jesuskind*. [GG 211]
9. Leonardo da Vinci. *Herodias befiehlt dem Scharfrichter*. [GG 202]
10. Giov. Franc. Romanelli. *Der junge David*. [GG 1593]
11. Aus Michel Angelo Schule. *Bildniß dieses grossen Künstlers*.
[GG 210]
12. Frederico Zucchero. *Maria in einem Zimmer*. [GG 141]



ZWEYTE WAND, MIT DER EINGANGS-THÜRE.

- 13. Tomaso Gherardini. *Eine Nachahmung*. [GG 191]
- 14. Pietro da Cortona. *Der h. Bischoff Martinus*. [GG 122]
- 15. Sebastiano Bombelli. *Bildniß des Francesco von Medicis*. [GG 283]
- 16. Francesco Vanni. *Die Mutter Gottes*. [GG 216]
- 17. Fra Bartolomeo. *Die h. Jungfrau*. [GG 195]

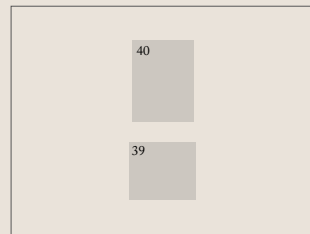
- 18. Pietro da Cortona. *Ananias macht Saulum sehend*. [GG 134]
- 19. Taddeo Zuccherro. *Die Geißelung Christi*. [n. i.]
- 20. Ventura Salimbene. *Die Mutter Gottes*. [n. i.]
- 21. Andrea del Sarto. *Die Mutter Gottes*. [n. i.]
- 22. Andrea del Sarto. *Der h. Sebastian*. [Caen, Inv. Nr. 197]
- 23. Ciro Ferri. *Der auferstandene Heiland*. [GG 135]



DRIITTE WAND MIT DER AUSGANGS-THÜRE.

- 24. Andrea Verrochio. *Eine Grablegung Christi*. [GG 1524]
- 25. Michel Angelo. *Eine heil. Familie*. [GG 185]
- 26. Michel Angelo. *Christus am Oelberg*. [GG 334]
- 27. Michel Angelo. *Ein allegorisches sonderbares Stück*. [GG 186]
- 28. Carlo Dolce. *Ein andächtiges Marienbild*. [n. i.]
- 29. Leonardo da Vinci. *Christus mit Dornen*. [GG 188]
- 30. Leonardo da Vinci. *Herodias das Haupt Johannis tragend*. [GG 190]
- 31. Leonardo da Vinci. *Herodias empfängt das Haupt Johannis*. [Florenz, inv. 1980 n. 1454]

- 32. Sebastiano del Piombo. *Brustbild eines bärtigen Mannes*. [GG 336]
- 33. Pontormo. *Bildniß eines Jünglings*. [GG 342]
- 34. Bernardino Pochiotti. *Portrait eines Frauenzimmers*. [GG 327]
- 35. Cesare da Sesto. *Bildniß eines Jünglings*. [GG 341]
- 36. Andrea del Sarto. *Der Leichnam Christi*. [GG 201]
- 37. Horatio Gentileschi. *Eine heil. Familie*. [GG 180]
- 38. Tomaso Gherardini. *Eine Nachahmung*. [GG 203]



39. Fra Bartolomeo und Giuliano Bugiardini. *Eine Vorstellung*.

[GG 1554]

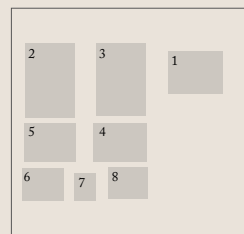
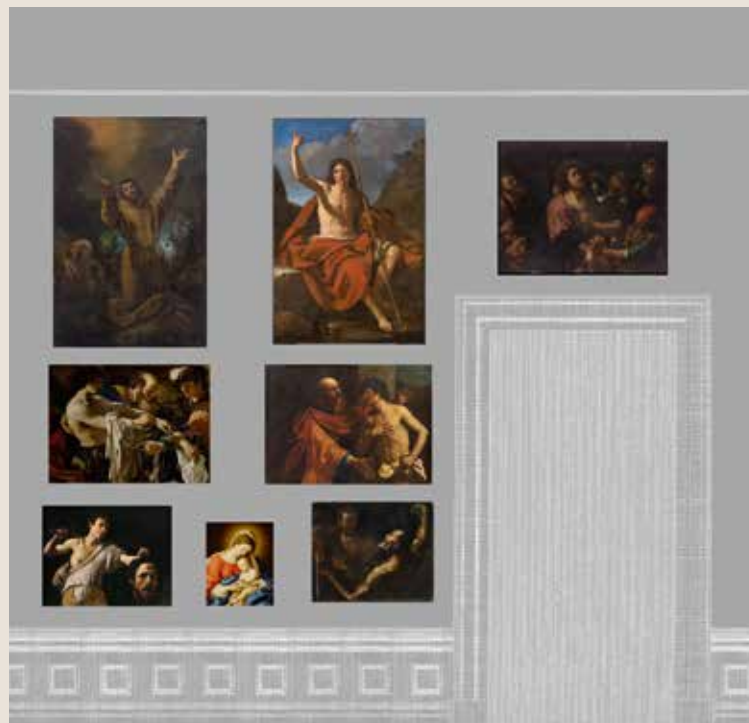
40. Giacomo da Empoli. *Susanna*. [GG 1518]

FÜNFTES ZIMMER

Gemälde meist aus der Bolognesischen Schule

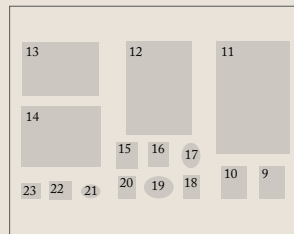
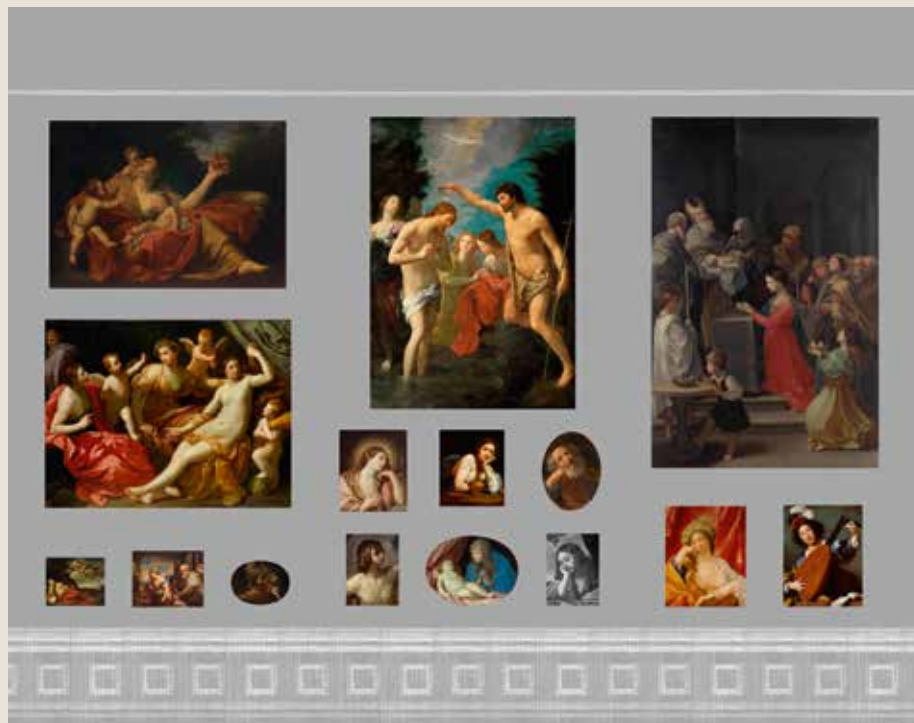
in: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich
Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]. Wien 1783, 51-58





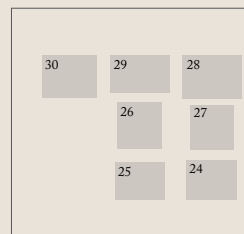
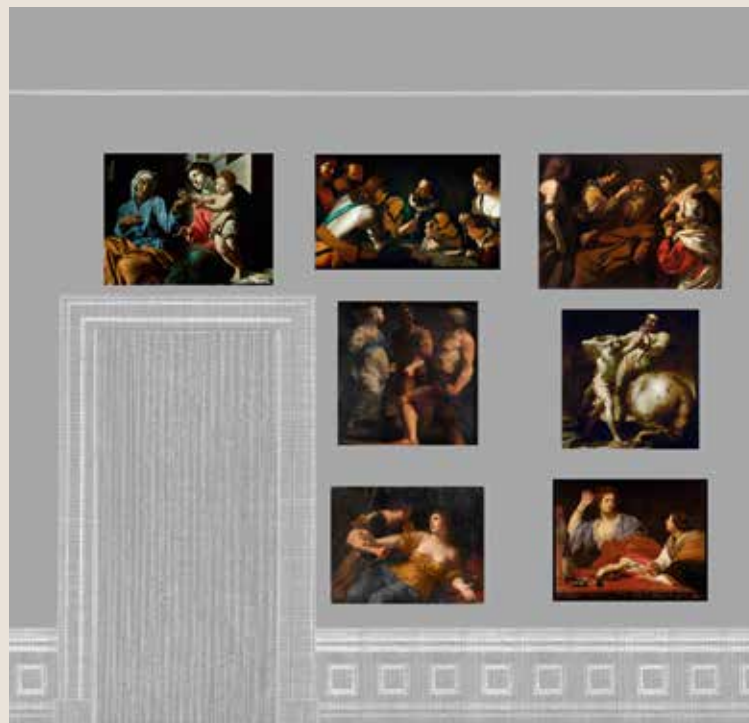
ERSTE WAND, MIT DER EINGANGS-THÜRE.

1. Guercino Schule. *Die Gefangennahme Christi*. [GG 233]
2. Agostino Carracci. *Der Heilige Franziskus*. [GG 238]
3. Guercino: *Johannes der Täufer in der Wüste*. [GG 240]
4. und 5. Guercino. *Zwey Stücke, deren jedes den verlorenen Sohn vorstellt*. [GG 251, GG 253]
6. Carravaggio. *David trägt im Triumph Goliaths Kopf*. [GG 125]
7. Sassoferrato. *Die Heilige Jungfrau mit dem Christkind*. [GG 129]
8. Luca Giordano. *Die Marter des Heiligen Bartholomäus*. [GG 1636]



ZWEYTE ODER MITTLERE WAND

- | | |
|--|--|
| <p>9. Bernardo Strozzi. <i>Ein Lautenschläger</i>. [GG 1612]</p> <p>10. Guido Reni. <i>Eine Sybille</i>. [GG 229]</p> <p>11. Guido Reni. <i>Mariä Reinigung</i>. [GG 248]</p> <p>12. Guido Reni. <i>Christus wird von Johannes im Jordan getauft</i>. [GG 222]</p> <p>13. Marc Antonio Franceschini. <i>Eine Caritas romana</i>. [GG 272]</p> <p>14. Guido Reni. <i>Die vier Jahreszeiten</i>. [GG 236]</p> <p>15. Guido Reni. <i>Die heilige Magdalena in Andacht</i>. [GG 245]</p> <p>16. Francesco Furini. <i>Die heilige Magdalena weinend</i>. [GG 213]</p> | <p>17. Guido Reni. <i>Der reuende Petrus</i>. [GG 243]</p> <p>18. Guido Schule. <i>Die heilige Magdalena mit einer Dornenkrone</i>. [Toulouse, Ro 373-1 (D.1812.11)]</p> <p>19. Guido Reni. <i>Maria bethet das schlafende Jesuskind an</i>. [GG 246]</p> <p>20. Guido Reni. <i>Der heilige Johannes der Täufer</i>. [GG 244]</p> <p>21. Albani Schule. <i>Rinaldo in der bezauberten Insel</i>. [GG 2605]</p> <p>22. Luca Giordano. <i>Hagar wird mit ihrem Sohne von Abraham verstoßen</i>. [GG 1634]</p> <p>23. Guido Canlassi. <i>Die Heilige Magdalena in einer Wildnis</i>. [GG 232]</p> |
|--|--|



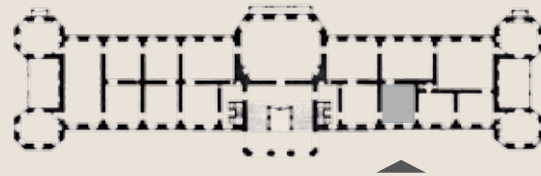
DRITTE WAND, MIT DER AUSGANGS-THÜRE.

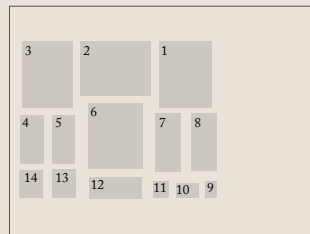
- 24. Elisabetha Sirani. *Ein junges Frauenzimmer vor dem Spiegel.* [GG 255]
- 25. Simone Cantarini. *Tarquinius mit einem Dolch.* [GG 170]
- 26. und 27. Giovan Maria Crespi. *Zwey mythologische Stücke.* [GG 306, GG 270]
- 28. Carravaggio. *Der junge Tobias salbet seinem blinden Vater.* [GG 145]
- 29. Guercino. *Ein Gesellschafts-Stück.* [GG 310]
- 30. Carravaggio. *Die Mutter Gottes hält das an ihr stehende Christuskind.* [GG 168]

SECHSTES ZIMMER

Gemälde, meist aus der Lombardischen Schule

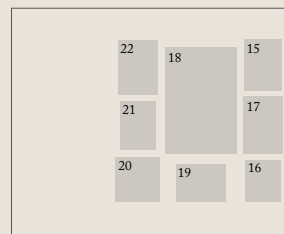
in: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich
Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]. Wien 1783, 59-66





ERSTE WAND, MIT DER EINGANGS-THÜRE.

1. Simone Cantarini. *Eine Sybille*. [Lille, Inv. Nr. P. 45]
2. Bartolomeo Schidone. *Christus bricht das Brot*. [GG 235]
3. Matthia Preti. *Der ungläubige Thomas*. [GG 259]
4. Correggio. *Cupido*. [GG 275]
5. Joseph Heinz nach Correggio. *Eine getreue Nachahmung*. [GG 1588]
6. Parmiggianino. *Die Mutter Gottes*. [Lyon, Inv. Nr. A-150]
7. Correggio. *Jupiter in Gestalt des Adlers*. [GG 276]
8. Correggio. *Jupiter in eine Wolke verwandelt*. [GG 274]
9. Correggio. *Der Heiland treibt die Käufer*. [GG 266]
10. Annibale Carracci. *Der Leichnam Christi*. [GG 230]
11. Bartolomeo Schidone. *Der h. Sebastian*. [GG 323]
12. Annibale Carracci. *Christus spricht mit der Samariterinn*. [GG 267]
13. Carracci Schule. *Bildniß eines bärtigen Mannes*. [GG 269]
14. Loelius Orsi. *Die Sanftmuth*. [GG 292]



ZWEYTE ODER MITTLERE WAND.

15. Francesco Primaticcio. *Moses schlägt den Felsen*. [GG 1560]
 16. Parmeggiannino. *Bildniß des Feldherren Malatesta*. [GG 277]
 17. Guido Cagnacci. *Der h. Hieronymus*. [GG 1665]
 18. Daniel Crespi. *Der h. Joseph*. [GG 271]
 19. Bernardo Strozzi. *Die Wittve von Sarepta*. [GG 258]

20. Francesco Gessi. *Morpheus*. [GG 247]
 21. Giacomo Cavedone. *Der h. Sebastian*. [GG 278]
 22. Bartolomeo Murillo. *Der kleine Johannes*. [GG 282]



25	24	23		
26	27	28		
33	32	31	30	29

DRITTE WAND, MIT DER AUSGANGS-THÜRE.

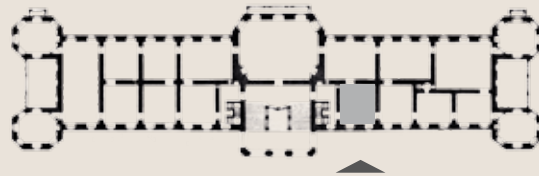
23. Bartolomeo Manfredi. *Eine Gesellschaft Soldaten*. [Caen, Inv. Nr. 61]
 24. Guido Cagnazzi. *Die sterbende Cleopatra*. [GG 260]
 25. Bartolomeo Manfredi. *Ein Gesellschaftsstück*. [GG 164]
 26. Spagnoletto. *Die Kreuztragung*. [GG 328]

27. Prete Genoese. *Der h. Johannes*. [GG 256]
 28. Spagnoletto. *Der zwölfjährige Heiland*. [GG 326]
 29. und 30. Spagnoletto. *Zwey Philosophen*. [GG 1610, GG 1611]
 31. Carlo Cignani. *Die griechische Charitas*. [GG 226]
 32. Spagnoletto. *Der reumüthige Petrus*. [GG 345]
 33. Ludovico Carracci. *Der h. Franciscus*. [GG 241]

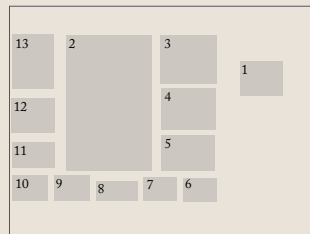
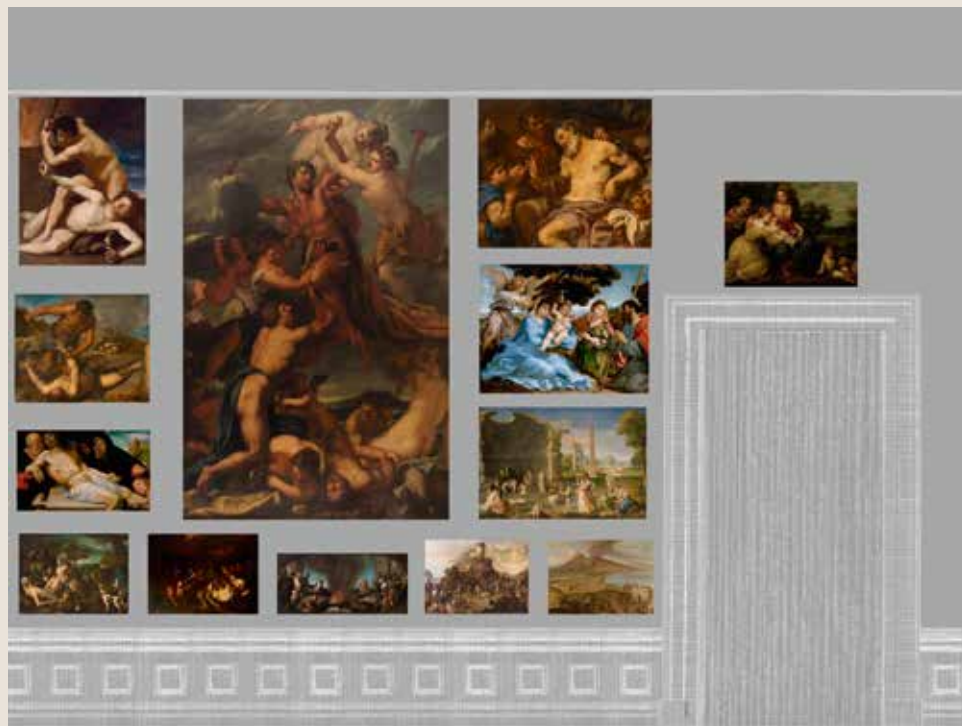
SIEBENTES ZIMMER

Gemälde vermischter Italienischer Meister

in: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich
Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]. Wien 1783, 67-80

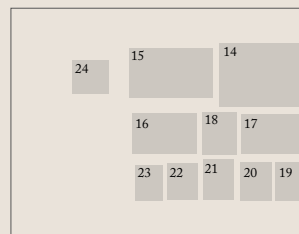
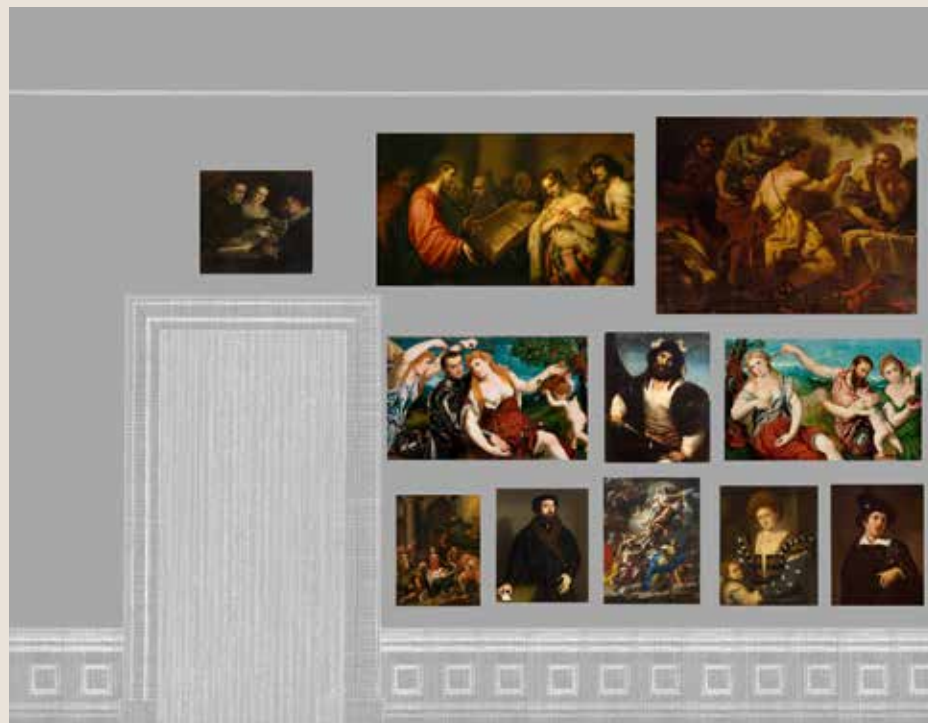






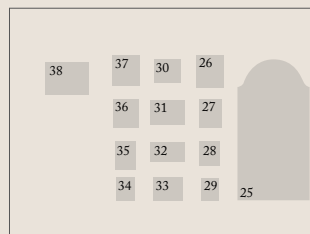
ERSTE WAND, MIT DER EINGANGS-THÜRE.

1. Andrea Schiavone. *Eine heil. Familie*. [GG 325]
2. Pietro Liberi. *Die Vergötterung eines Helden*. [GG 6206]
3. Johann Carl Loth. *Der sterbende Jakob*. [GG 82]
4. Lorenzo Lotto. *Die Mutter Gottes mit dem Christkinde*. [GG 101]
5. Paris Bordone. *Eine Landschaft*. [GG 1540]
6. und 7. Scipio Compagno. *Zwo Landschaften*. [GG 1594, GG 1595]
8. Giacomo da Ponte. *Thamar*. [GG 9]
9. und 10. Giacomo da Ponte. *Zwey geistliche Stücke*. [GG 1581, GG 12]
11. Lorenzo Lotto. *Eine Grablegung Christi*. [GG 1619]
12. Giacomo Palma d. J. *Abel wird von Kain erschlagen*. [GG 1576]
13. Giacomo Palma d. J. *Eben diese Geschichte*. [GG 363]



ZWEYTE WAND MIT EINER THÜRE ZUR LINKEN.

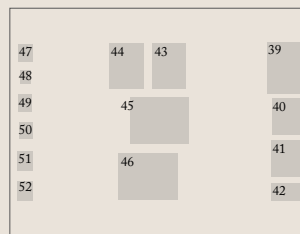
- | | |
|---|---|
| 14. J. Carl Loth. <i>Jupiter und Merkur</i> . [GG 109] | 20. Pietro della Vecchia. <i>Porträt einer jungen Frau</i> . [GG 3511] |
| 15. Alessandro Varotari. <i>Die Pharisäer</i> . [GG 75] | 21. Francesco Solimena. <i>Boreas entführt die Orithya</i> . [GG 354] |
| 16. und 17. Paris Bordone. <i>Zwo Allegorien auf die Liebe</i> .
[GG 120, GG 69] | 22. Francesco Vecelli. <i>Porträt eines schwarzbärtigen Mannes</i> .
[GG 1552] |
| 18. Pietro della Vecchia. <i>Bildniß eines schwarzbärtigen Mannes</i> .
[GG 70] | 23. Andrea Schiavone. <i>Die Anbethung der Hirten</i> . [GG 47] |
| 19. Giulio Carpione. <i>Porträt eines jungen Spaniers</i> . [GG 1551] | 24. Leandro Bassano. <i>Ein Porträtstück aus drey Personen</i> . [GG 343] |



Dritte Wand mit der Ausgangs-Tür.

- 25. Francesco Solimena. *Eine Kreuzabnehmung*. [GG 3507]
- 26. und 27. Paduanino. *Zwey weibliche Bildnisse*. [GG 39, GG 3518]
- 28. Tintoretto. *Ein lachender Mann*. [Florenz, inv. 1890 n. 799]
- 29. Giacomo Palma d.Ä. *Porträt eines Frauenzimmers*. [GG 63]
- 30. Giacomo Bassano. *Marter des h. Sebastians*. [Dijon, Inv. ca. 41]
- 31. Giorgione. *Die büssende Sünderinn*. [GG 51]
- 32. Tintoretto. *Der Parnassus*. [ex GG 49]

- 33. Giacomo Bassano. *Beschneidung Christi*. [GG 1523]
- 34. Giacomo Palma d. Ä. *Porträt einer jungen Dame*. [GG 65]
- 35. Leandro Bassano. *Bildniß eines Geistlichen*. [GG 20]
- 36. Giacomo Bassano. *Sein eigenes Porträt*. [GG 58]
- 37. Francesco del Cairo. *Porträt eines jungen Gelehrten*. [GG 1563]
- 38. Giacomo Bassano. *Anbethung der heil. drey Könige*. [GG 361]



39. Tintoretto. *Der h. Hieronymus*. [GG 46]
40. und 41. Paris Bordone. *Zwey Bildniße junger Frauenzimmer*. [GG 16, GG 18]
42. Dosso Dossi. *Der h. Hieronymus*. [GG 263]
43. und 44. Francesco Bassano. *Zwey Ordensstifter*. [GG 42, GG 43]
45. und 46. Giacomo Bassano. *Zwey biblische Stücke*. [Dijon, Inv. ca. 38; n. i.]
47. und 48. Tintoretto. *Zwey Bildniße betagter Männer*. [GG 3, GG 7]
49. Giacomo Palma d. Ä. *Porträt eines bejahrten Mannes*. [GG 1528, abgegeben]
50. Giorgione. *Bildniß eines Mannes*. [GG 317]
51. Veronese. *Bildniß eines Knaben*. [GG 5]
52. Francesco Bassano. *Jüngling mit Weinblättern bekränzt*. [GG 8]
53. Giacomo Bassano. *Eine kleine Landschaft*. [n. i.]
54. Veronese. *Ein Plafondstück*. [GG 6744]

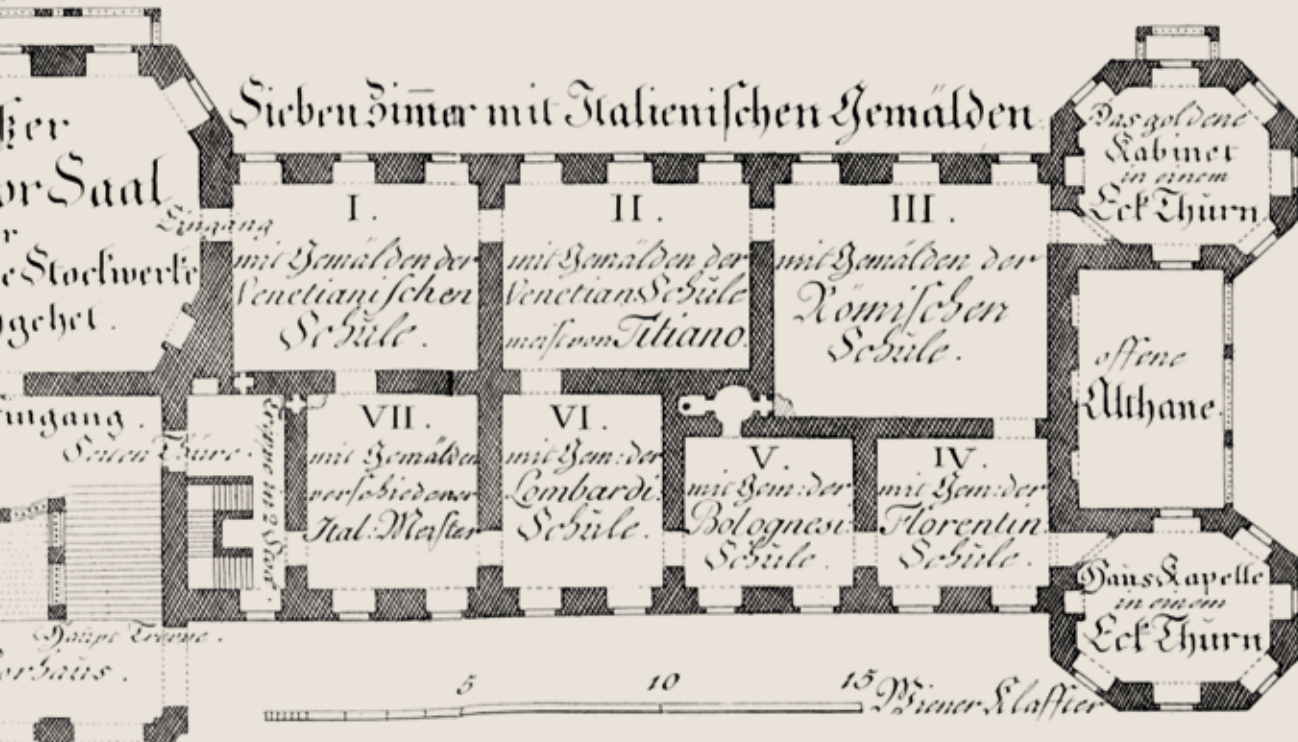
Niederländische Gemälde

IN DEN ZIMMERN LINKER HAND DES HAUPT-EINGANGES
IM ERSTEN STOCK.



Grundriß des Oberen Belvedere oder des

Haupt Stock.



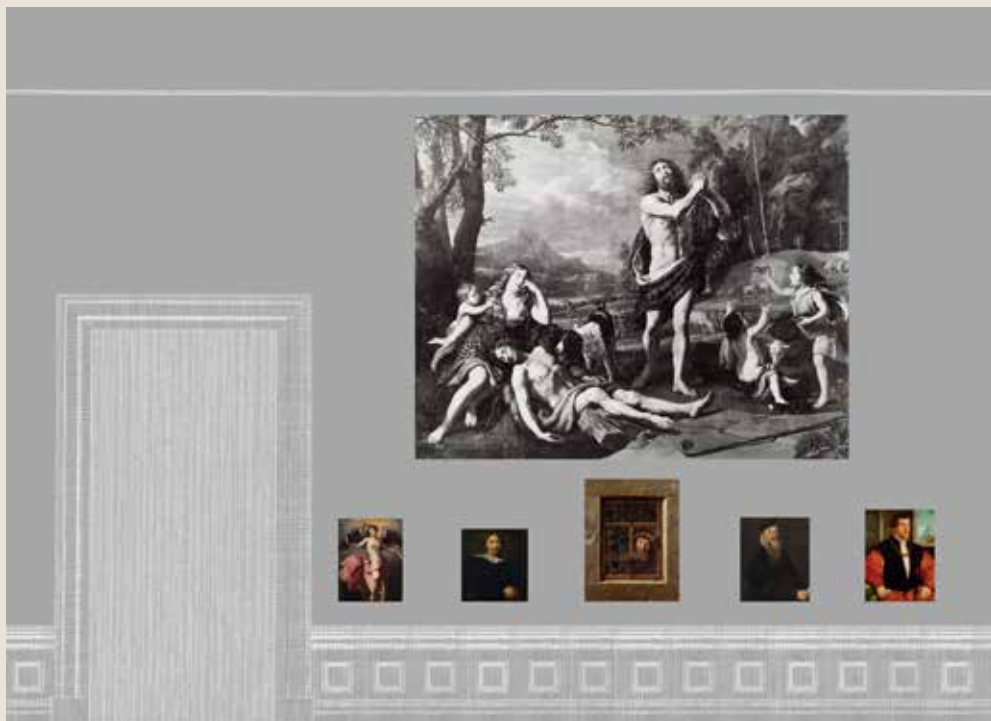
der gegenwärtigen K. K. Bildergalerie in Wien

ERSTES ZIMMER

Gemälde Niederländischer Meister

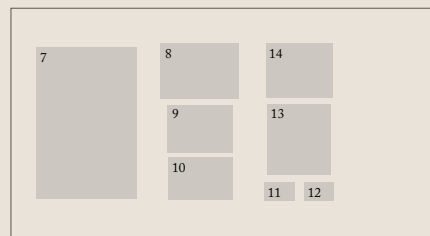
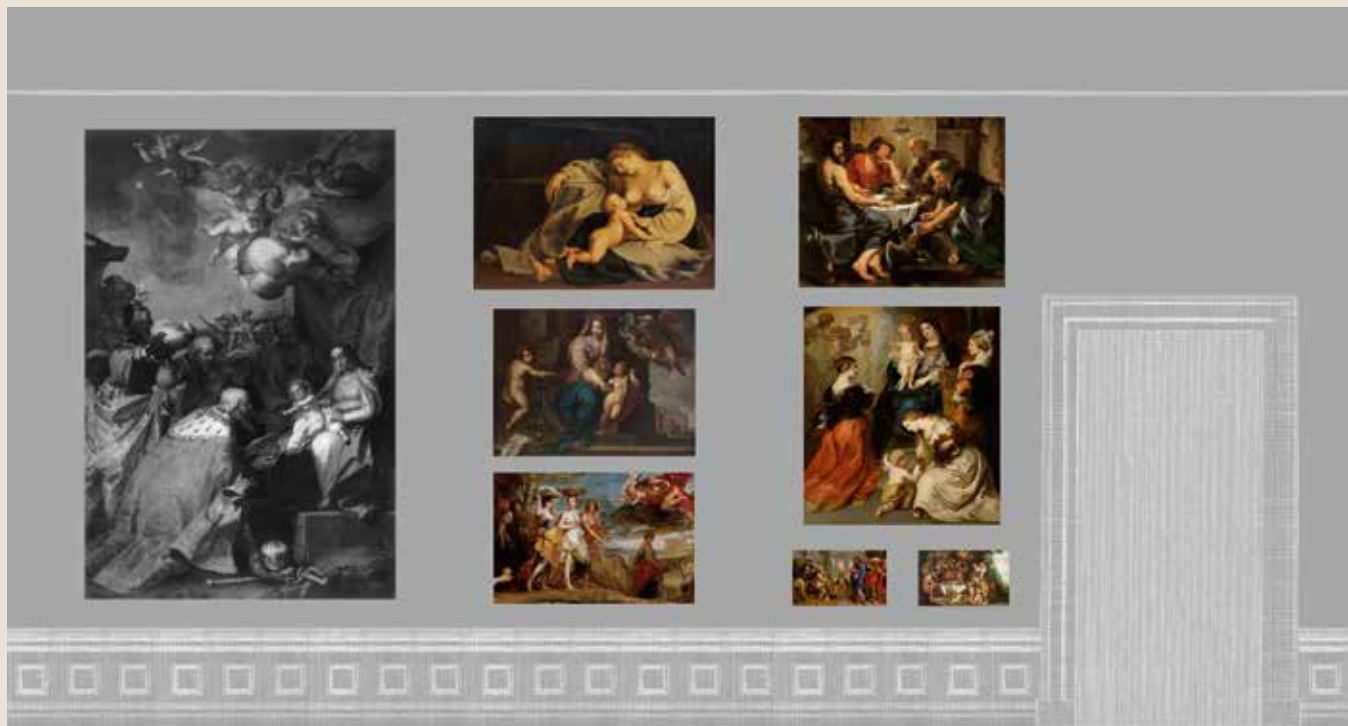
in: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich
Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]. Wien 1783, 83-92





ERSTE WAND, MIT DER EINGANGS-THÜRE.

1. Philipp de Champaigne. *Adam und Eva beweinen den Tod ihres Sohnes*. [GG 371]
2. Otto Venius. *Ein allegorisches Bild*. [GG 1164]
3. Adrian de Vries. *Bildniß eines vornehmen Mannes*. [GG 807]
4. Samuel van Hoogstraten. *Ein graubärtiger Alter*. [GG 378]
5. Cornelius de Vischer. *Portrait eines graubärtigen Mannes*. [GG 373]
6. Ægidius Mostaert. *Portrait Christoph Baumgartners*. [GG 889]



ZWEYTE WAND MIT EINER THÜRE ZUR RECHTEN.

7. Abraham Blomaert. *Anbethung der h. drey Könige*.
[Grenoble, MG 87]

8. Philipp de Champaigne. *Eine verwundete sterbende Frau*.
[GG 1685]

9. Otto Venius. *Eine heil. Familie*. [GG 1689]

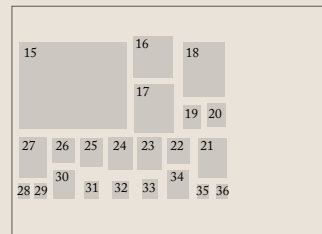
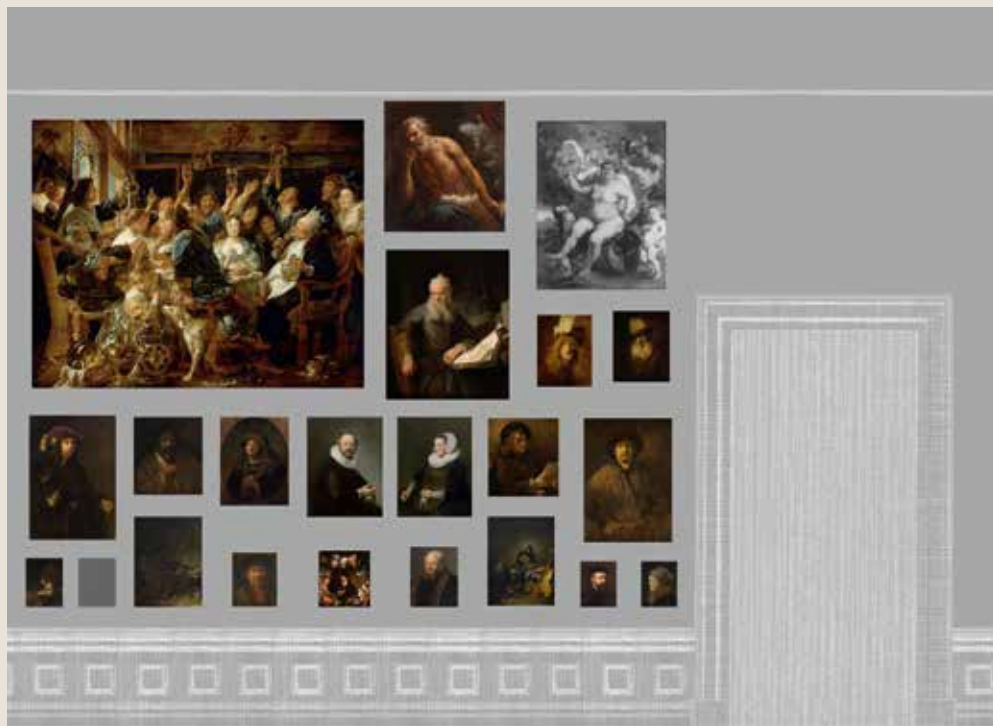
10. Remigius Lang-Jan. *Merkur mit dem Cupido*. [GG 379]

11. Peter van Lint. *Christus heilt den Kranken*. [GG 1691]

12. Johann Stradanus. *Ein Göttermahl*. [GG 1046]

13. Theodor van Thulden. *Die Mutter Gottes*. [GG 760]

14. Jacob Jordaens. *Philemon und Baucis*. [GG 806]



DRITTE WAND, MIT DER AUSGANGS-THÜRE.

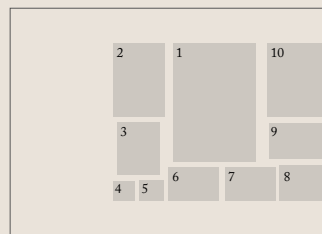
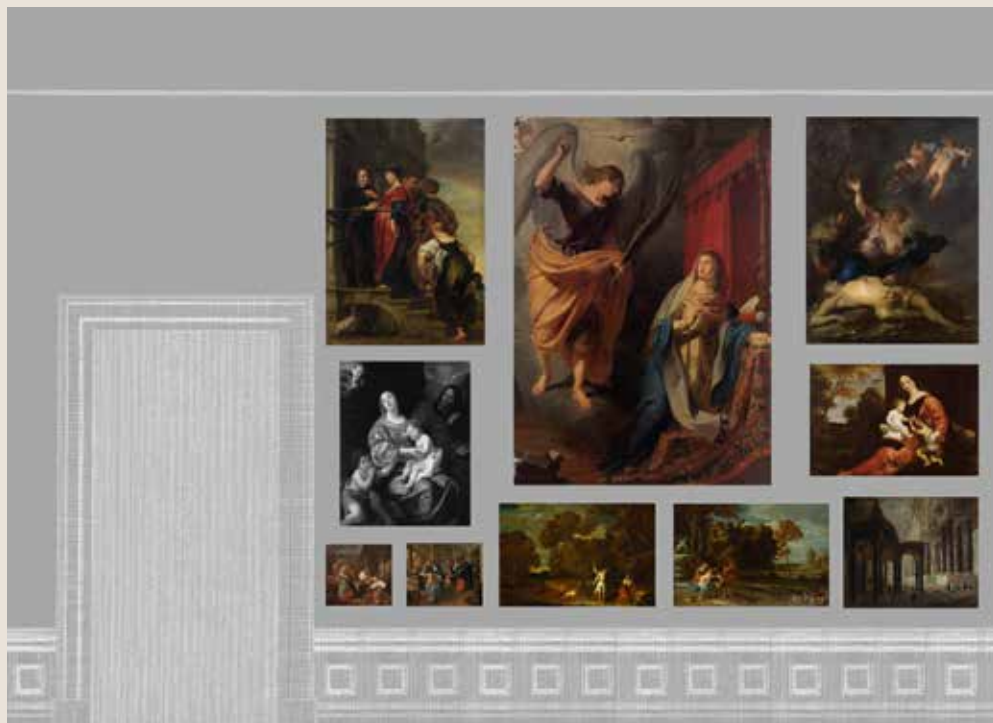
- | | |
|---|---|
| <p>15. Jacob Jordaens. <i>Das flämische Dreykönigfest</i>. [GG 786]
 16. Regnerus Persyn. <i>Der blinde Belisar in einer Höhle</i>. [GG 1877]
 17. Rimbrandt. <i>Der h. Apostel Paulus</i>. [GG 397]
 18. Jacob Jordaens. <i>Bachus in einer freyen Landschaft</i>.
 [Florenz, inv. 1890 n. 796]
 19. und 20. Christoph Pauditz. <i>Zween männliche Köpfe</i>.
 [GG 770, GG 775]
 21. Rimbrandt. <i>Sein eigenes Portrait</i>. [GG 411]
 22. Rimbrandt. <i>Bildniß eines Jünglings</i>. [GG 410]
 23. und 24. Rimbrandt. <i>Zwey Portraite</i>. [GG 409, GG 407]
 25. Rimbrandt. <i>Portrait von Rimbrandts Mutter</i>. [GG 408]
 26. Rimbrandt. <i>Bildniß eines schwarzbärtigen Juden</i>. [GG 406]</p> | <p>27. Rimbrandt. <i>Bildniß eines geharnischten Jünglings</i>. [GG 405]
 28. Gerhard Terburg. <i>Ein junges Mädchen</i>. [GG 621]
 29. Ferdinand Bol. <i>Ein Philosoph</i>. [n. i.]
 30. Leonhard Bramer. <i>Die Vergänglichkeit</i>. [GG 417]
 31. Rimbrandt. <i>Sein eigenes Portrait</i>. [GG 414]
 32. Rimbrandt und Daniel Seghers. <i>Bildniß eines jungen Mannes</i>.
 [GG 412]
 33. Michael Janson Mirevelt. <i>Portrait eines dicken Mannes</i>. [GG 416]
 34. Leonhard Bramer. <i>Die Eitelkeit</i>. [GG 413]
 35. Gerbrandt von den Ekhout. <i>Bildniß eines schwarzbärtigen
 Mannes</i>. [GG 418]
 36. Johann Livens. <i>Portrait einer alten Frau</i>. [GG 419]</p> |
|---|---|

ZWEYTES ZIMMER

Gemälde Niederländischer Meister

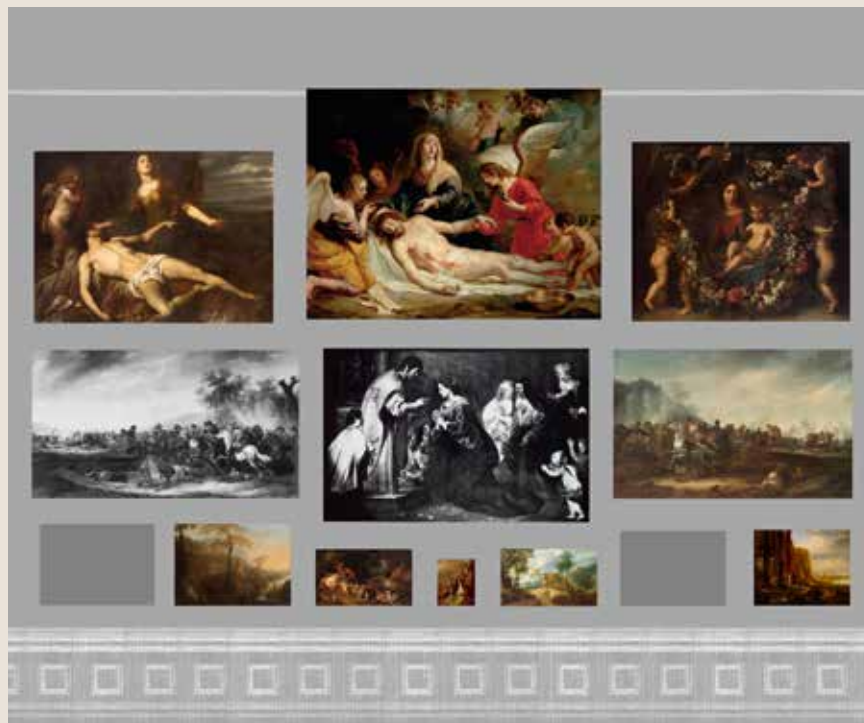
in: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich
Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]. Wien 1783, 93-102





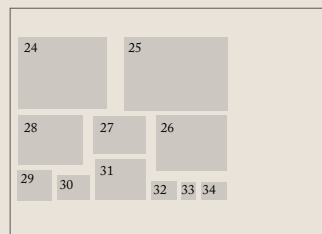
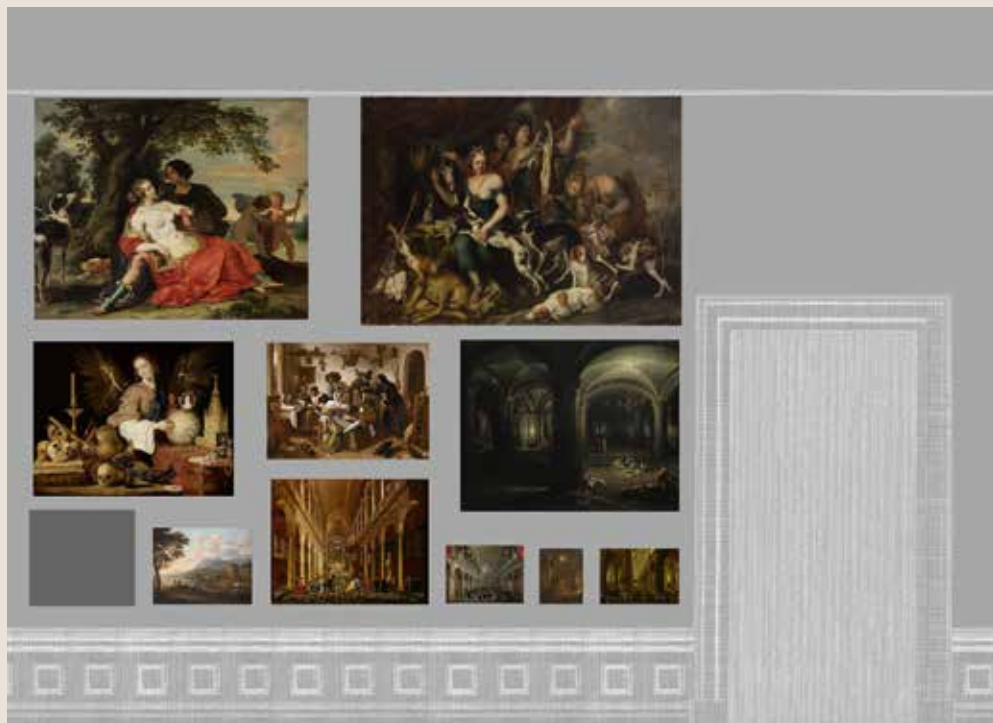
ERSTE WAND, MIT DER EINGANGS-THÜRE.

- | | |
|--|--|
| <p>1. Caspar de Crayer. <i>Der englische Gruß</i> [GG 497]
 2. Theodor van Thulden. <i>Heimsuchung Mariä.</i> [GG 762]
 3. Caspar de Crayer. <i>Eine heil. Familie.</i> [Florenz, inv. 1890 n. 733]
 4. Jacob Torenvliet. <i>Ein öffentlicher Markt.</i> [GG 1725]
 5. Johann van Stehen. <i>Eine zahlreiche Hochzeitgesellschaft.</i>
 [GG 714]</p> | <p>6. und 7. <i>Zwo Landschaften mit Figuren.</i> [GG 441, GG 445]
 8. W. van Ehrenberg. <i>Eine prächtige Kirche.</i> [GG 757]
 9. Gehard Seghers. <i>Die h. Jungfrau.</i> [GG 782]
 10. Ægidius Bakareel. <i>Hero beweint Leander.</i> [GG 1711]</p> |
|--|--|



ZWEYTE ODER MITTLERE WAND.

- | | |
|---|--|
| 11. Abraham Diepenbeck. <i>Die Mutter Gottes beweinet den Tod des Erlösers</i> . [GG 801] | 17. Joseph van Craesbeke. <i>Eine Landschaft</i> . [GG 776] |
| 12. Cornelius Schut. <i>Der ertrunkene Leander</i> . [GG 727] | 18. Johann Bockhorst. <i>Nymphen</i> . [GG 1707] |
| 13. Nicolas van Hoye. <i>Ein Treffen</i> . [GG 1741] | 19. Peter Snayers. <i>Eine gebirgige Landschaft</i> . [GG 606] |
| 14. Johann Both. <i>Ein Sonnenuntergang</i> . [n. i.] | 20. Johann Asselyn. <i>Eine Landschaft</i> . [n. i.] |
| 15. Willhelm de Heusch. <i>Ein Sonnenuntergang</i> . [GG 423] | 21. Johann Weenix. <i>Prospekt eines Seehafens</i> . [GG 469] |
| 16. Gerhard Seghers. <i>Die Communion der h. Jungfrau</i> . [GG 2624] | 22. Nicolas van Hoye. <i>Eine Feldschlacht</i> . [GG 1742] |
| | 23. Cornelius Schut. <i>Ein Marienbild</i> . [GG 1713] |



DRITTE WAND, MIT DER AUSGANGS-THÜRE.

24. Abraham Jansens. *Venus ruhte in dem Schoße des Adonis.* [GG 728]

25. Johann Fyt und Thomas Wyllebort. *Diana ruhet von der Jagd.* [GG 706]

26. Heinrich van Steinwyck d. J. *Ein grosses Architekturstück.* [GG 731]

27. Johann van Stehen. *Vorstellung einer flammändischen Haushaltung.* [GG 791]

28. Franz Leux. *Ein allegorisches Stück.* [GG 771]

29. und 30. Willhelm de Heusch. *Zwo Landschaften.* [ex GG 470, GG 424]

31. Johann Gheringh. *Die ehemalige Jesuiten-Kirche.* [GG 602]

32. Sebastian Vrancx. *Die nämliche Kirche.* [GG 1051]

33. Thomas Wyck. *Ein altes gewölbtes Gebäude.* [GG 612]

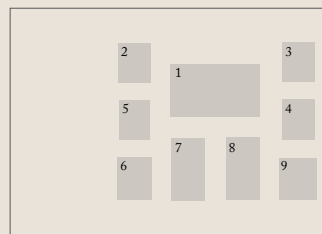
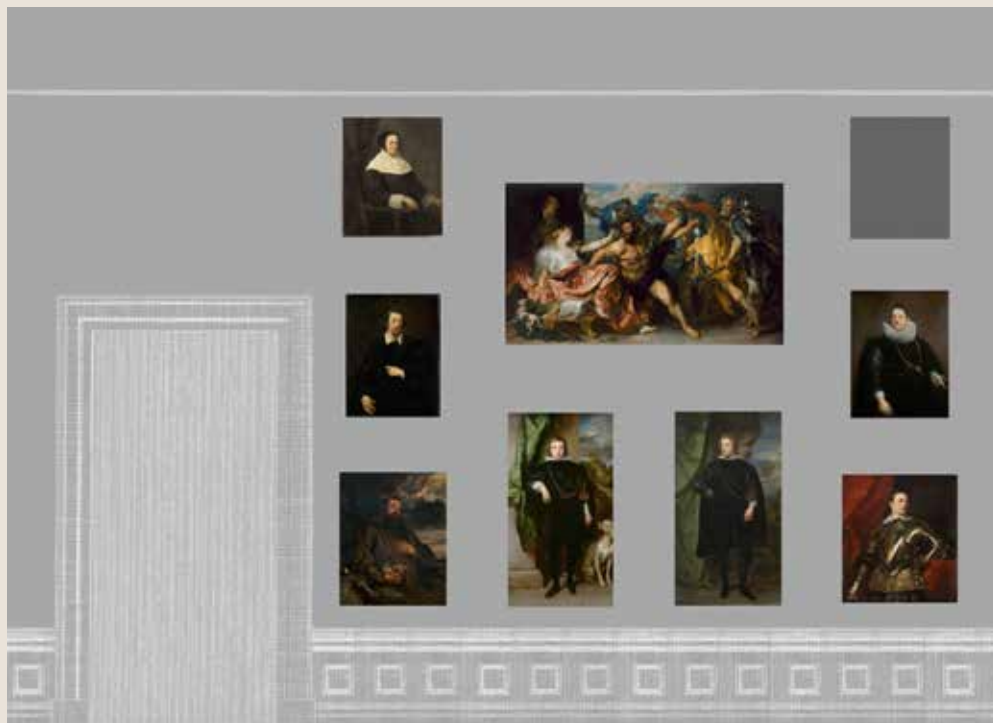
34. Peter Neeffs. *Das Innere der Hauptkirche von Antwerpen.* [GG 1693]

DRITTES ZIMMER

Gemälde von Van Dyck

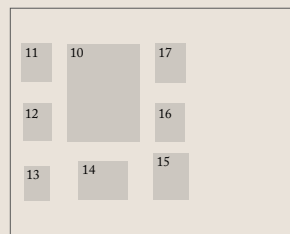
in: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich
Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]. Wien 1783, 103-110





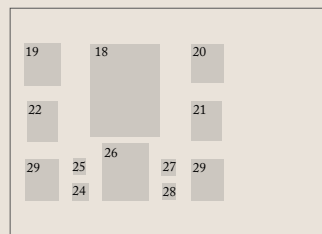
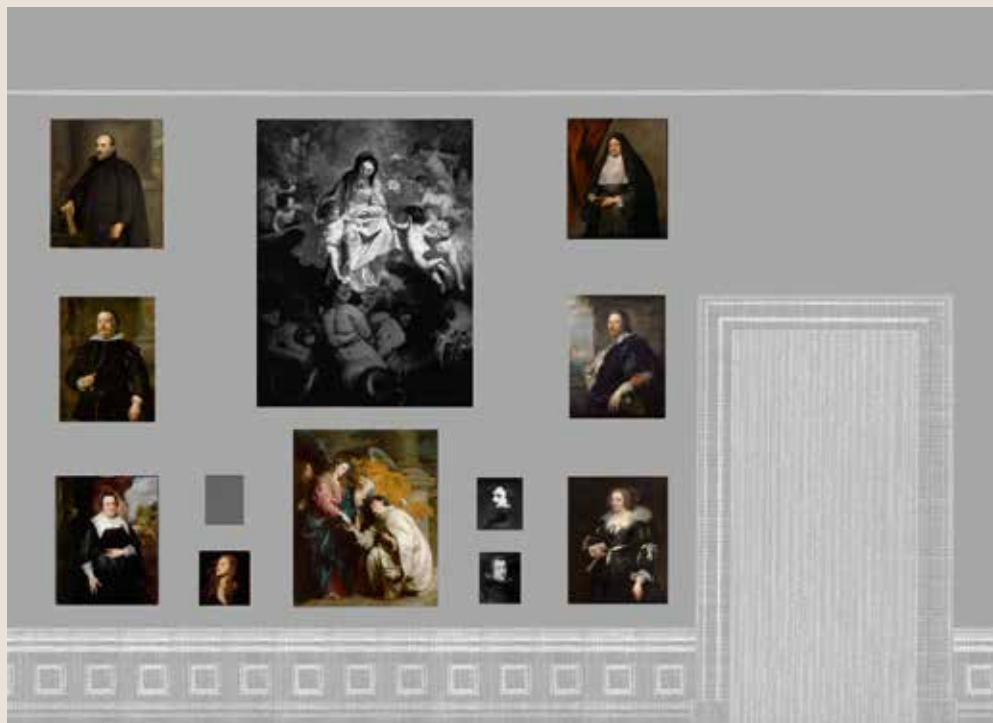
ERSTE WAND, MIT DER EINGANGS-THÜRE.

1. Anton van Dyck. *Samson und Dalila*. [GG 512]
2. Anton van Dyck. *Portrait einer betagten Frau*. [GG 506]
3. Anton van Dyck. *Portrait von Philipp le Roy*. [ex GG 495]
4. Anton van Dyck. *Bildniß des Johannes von Montfort*. [GG 505]
5. Anton van Dyck. *Portrait eines ansehnlichen Mannes*. [GG 503]
6. Anton van Dyck. *Der h. Franziskus Seraphikus*. [GG 510]
7. und 8. Anton van Dyck. *Bildnisse der zween Prinzen Carl Ludwig und Ruprecht*. [GG 484, GG 485]
9. Anton van Dyck. *Bildniß eines Generals*. [GG 490]



ZWEYTE WAND MIT EINER THÜRE ZUR RECHTEN.

- | | |
|---|---|
| 10. Anton van Dyck. <i>Die Mutter Gottes</i> . [GG 482] | 14. Anton van Dyck. <i>Minerva erhält ihre Rüstung</i> . [GG 498] |
| 11. Anton van Dyck. <i>Portrait eines in einen Mantel gehüllten Mannes</i> . [GG 481] | 15. Anton van Dyck. <i>Christus am Kreuze</i> . [GG 502] |
| 12. Anton van Dyck. <i>Eine heil. Familie</i> . [GG 513] | 16. Anton van Dyck. <i>Ein Ecce Homo</i> . [GG 511] |
| 13. Anton van Dyck. <i>Der Leichnam Christi</i> . [GG 486] | 17. Anton van Dyck. <i>Portrait eines schönen Mannes</i> . [GG 509] |



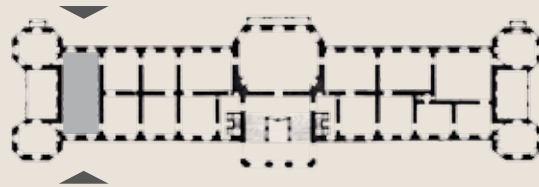
DRITTE WAND MIT DER AUSGANGS-THÜRE.

- | | |
|---|--|
| <p>18. Anton van Dyck. <i>Ein geistlich emblematisches Stück</i>.
[Florenz, inv. 1890 n. 797]</p> <p>19. Anton van Dyck. <i>Portrait Caroli Scribani</i>. [GG 508]</p> <p>20. Anton van Dyck. <i>Infantinn Isabella Clara Eugenia</i>. [GG 496]</p> <p>21. Anton van Dyck. <i>Portrait Karl des Isten Königs in England</i>.
[GG 501]</p> <p>22. Anton van Dyck. <i>Bildniß des Francesco de Moncada</i>. [GG 499]</p> <p>23. Anton van Dyck. <i>Portrait einer niederländischen Frau</i>. [GG 500]</p> | <p>24. Anton van Dyck. <i>Eine Magdalena</i>. [GG 514]</p> <p>25. Johann van den Hoecke. <i>Bildniß Philipp des IVten Königs in Spanien</i>. [n. i.]</p> <p>26. Anton van Dyck. <i>Die Mutter Gottes</i>. [GG 488]</p> <p>27. Adrian Hannemann. <i>Van Dyck's eigenes Portrait</i>. [GG 404]</p> <p>28. Just van Egmond. <i>Bildniß des IVten Königs in Spanien</i>. [GG 766]</p> <p>29. Anton van Dyck. <i>Portrait der Gräfinn Aemilia von Solms</i>.
[GG 504]</p> |
|---|--|

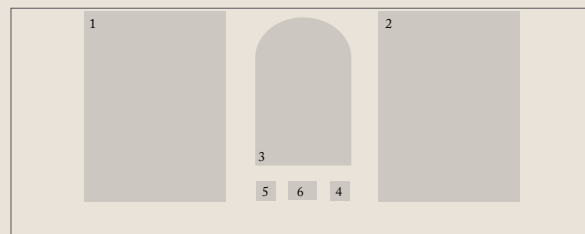
VIERTES ZIMMER

Viertes Zimmer oder Rubens Saal

in: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich
Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]. Wien 1783, 111-116

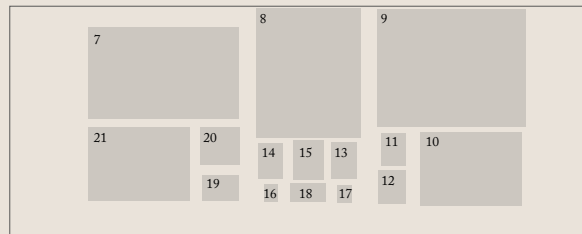






ERSTE WAND,
MIT DER EIN- UND AUSGANGS-THÜRE.

1. und 2. Peter Paul Rubens. *Die zwey grossen Altarblätter der ehemaligen Jesuiterkirche.* [GG 517, GG 519]
3. P. P. Rubens. *Die Himmelfahrt Mariä.* [GG 518]
4. P. P. Rubens. *Bildniß eines betagten Mannes.* [ex GG 539]
5. P. P. Rubens. *Der h. Apostel Andreas.* [GG 533]
6. P. P. Rubens. *Jakob begegnet seinem Bruder Esau.* [GG 691]



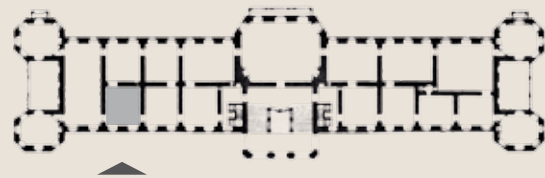
ZWEYTE WAND,
AUF DER SEITE DER ZWEY ECKKABINETTER.

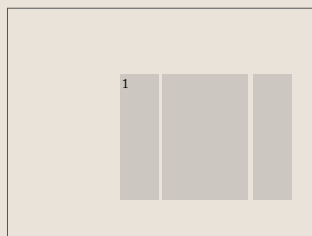
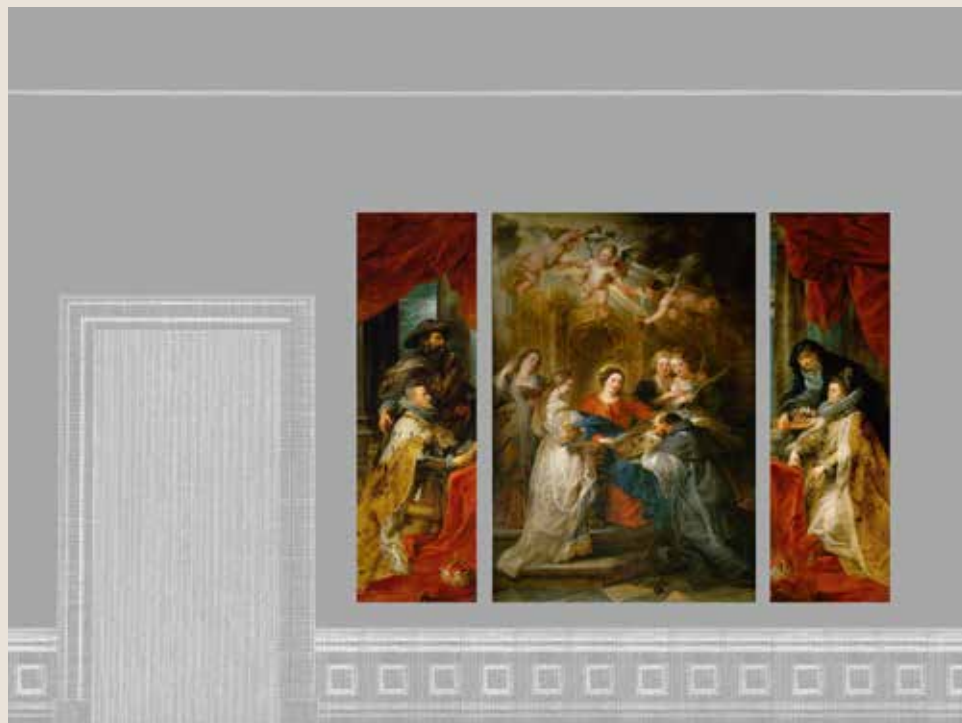
- | | |
|---|--|
| 7. P. P. Rubens. <i>Meleager und Atalanta erlegen den Eber.</i> [GG 523] | 15. P. P. Rubens. <i>Sein eigenes Portrait.</i> [GG 527] |
| 8. P. P. Rubens. <i>Der h. Ambrosius.</i> [GG 524] | 16. P. P. Rubens. <i>Portrait der Erzherzoginn Anna von Österreich.</i> [GG 534] |
| 9. P. P. Rubens. <i>Die Zusammenkunft der beyden Ferdinande.</i> [GG 525] | 17. P. P. Rubens. <i>Portrait der französischen Prinzeßinn Elisabeth.</i> [GG 538] |
| 10. P. P. Rubens. <i>Drey Nymphen.</i> [GG 532] | 18. P. P. Rubens. <i>Eine Landschaft.</i> [GG 696] |
| 11. P. P. Rubens. <i>Copie des bekannten Bildnisses von Titians Maitresse.</i> [GG 531] | 19. P. P. Rubens. <i>Ein Galanteriestück.</i> [GG 679] |
| 12. P. P. Rubens. <i>Der h. Pipinus.</i> [GG 521] | 20. P. P. Rubens. <i>Der erblaßte Heiland.</i> [GG 529] |
| 13. und 14. P. P. Rubens. <i>Skizzen der beyden grossen Altarblätter.</i> [GG 530, 528] | 21. P. P. Rubens. <i>Die vier Welttheile.</i> [GG 526] |

FÜNFTES ZIMMER

Zimmer mit Gemälden von Rubens

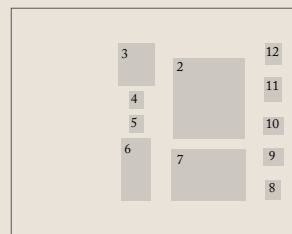
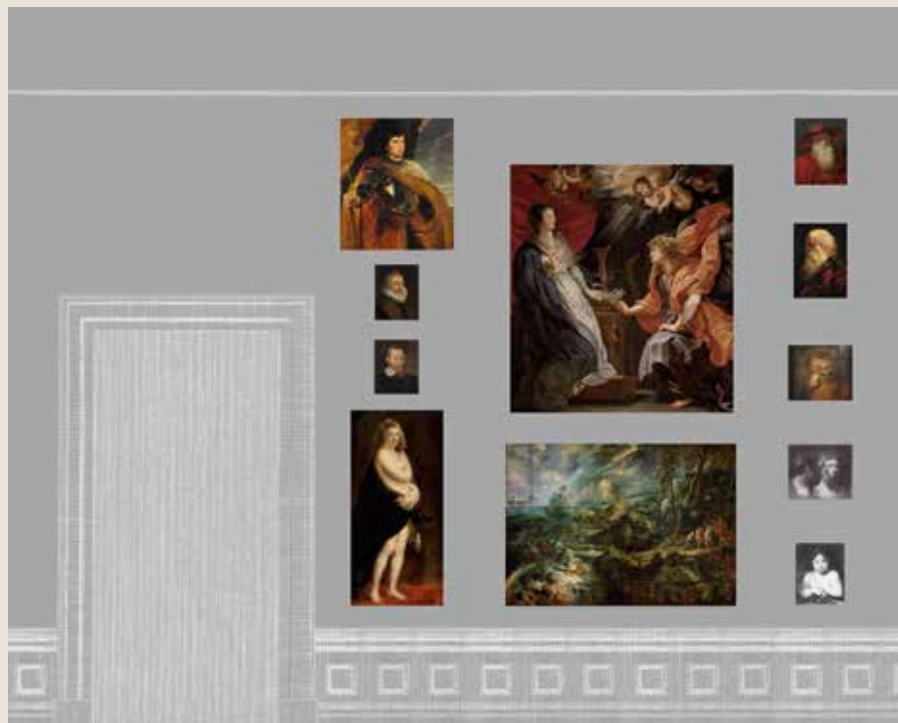
in: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich
Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]. Wien 1783, 117-122





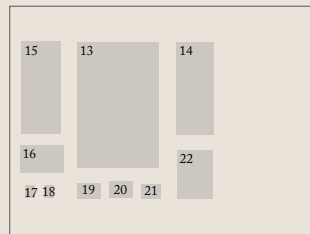
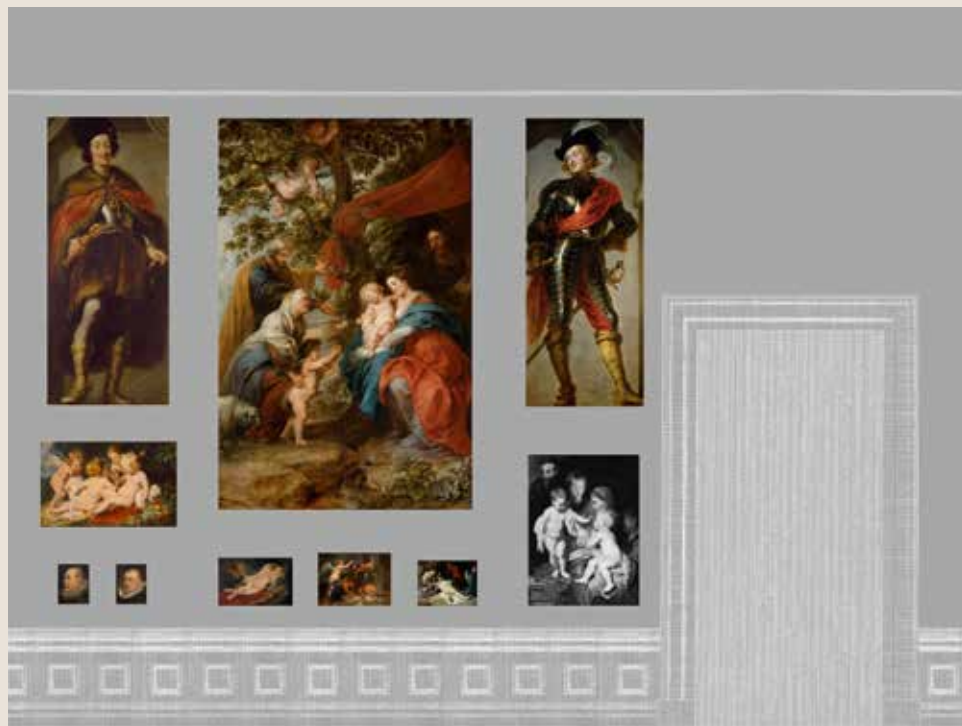
ERSTE WAND, MIT DER EINGANGS-THÜRE.

1. Peter Paul Rubens. *Ein grosses Altarblatt in drey Abtheilungen.*
[GG 678]



ZWEYTE WAND MIT EINER THÜRE ZUR LINKEN.

- | | |
|--|---|
| 2. P. P. Rubens. <i>Der Englische Gruß</i> . [GG 685] | 8. P. P. Rubens. <i>Ein nacktes Kind</i> . [Prag, Inv.-Nr. 0 10589] |
| 3. P. P. Rubens. <i>Portrait Philipp des Guten</i> . [GG 704] | 9. P. P. Rubens. <i>Zween alte bärtige Köpfe</i> . [Lyon, Inv.-Nr. A-119] |
| 4. und 5. P. P. Rubens. <i>Zwey männliche Portraits</i> . [GG 537, GG 535] | 10. P. P. Rubens. <i>Ein betagter Priester</i> . [GG 536] |
| 6. P. P. Rubens. <i>Eine entkleidete Frauensperson</i> . [GG 688] | 11. P. P. Rubens. <i>Ein ehrwürdiger Greis im Profil</i> . [GG 522] |
| 7. P. P. Rubens. <i>Eine weitläufige gebirgige Landschaft</i> . [GG 690] | 12. P. P. Rubens. <i>Der h. Hieronymus</i> . [GG 520] |



DRITTE WAND MIT DER AUSGANGS-THÜRE.

13. P. P. Rubens. *Eine heil. Familie*. [GG 698]
 14. P. P. Rubens. *Bildniß des Infanten Carl Ferdinand*. [GG 699]
 15. P. P. Rubens. *Das stehende Bildniß Ferdinand*. [GG 697]
 16. P. P. Rubens. *Drey Kinder in einer Grotte*. [GG 680]
 17. und 18. P. P. Rubens. *Zwey männliche Portraite*.
 [GG 701, GG 703]

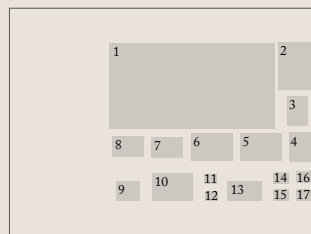
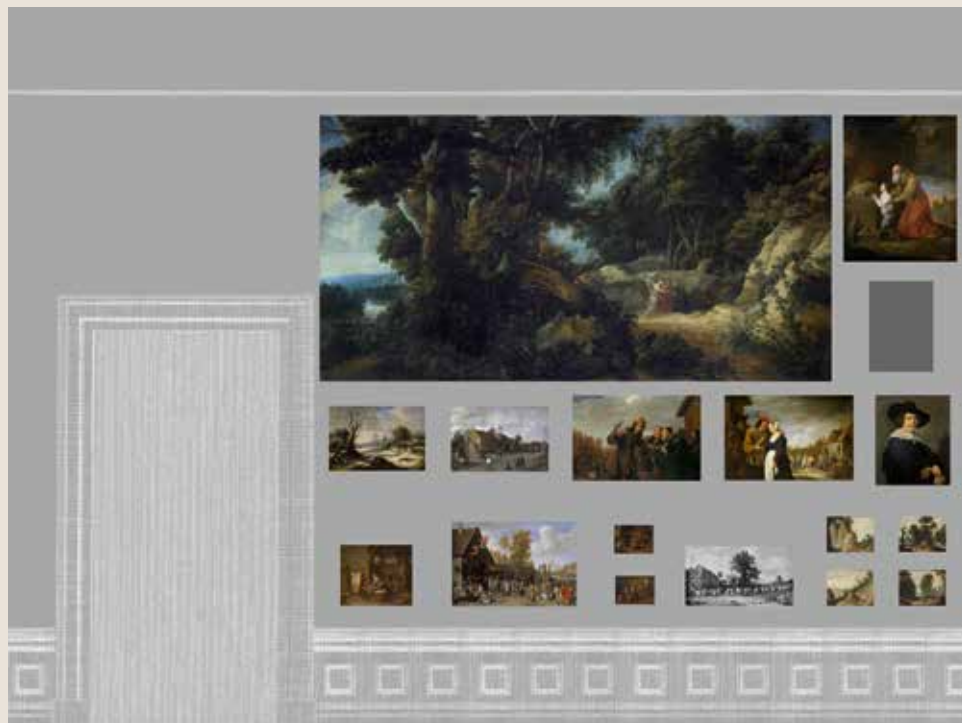
19. P. P. Rubens. *Eine schlafende Frauenperson*. [GG 692]
 20. P. P. Rubens. *Eine Allegorie auf einen Helden*. [GG 695]
 21. P. P. Rubens. *Der Leichnam Christi*. [GG 515]
 22. P. P. Rubens. *Eine heil. Familie*. [Wallace Collection, Inv.-Nr. P81]

SECHSTES ZIMMER

Gemälde, meist von Teniers

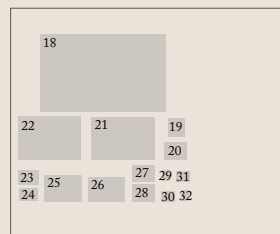
in: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich
Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]. Wien 1783, 123-134





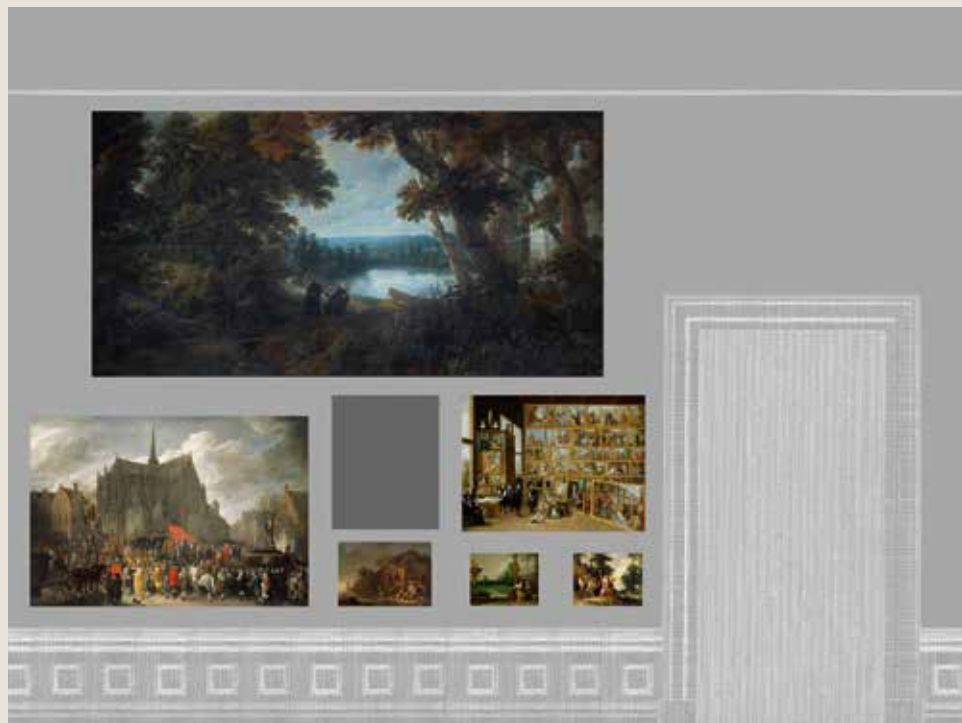
ERSTE WAND, MIT DER EINGANGS-THÜRE.

- | | |
|--|---|
| 1. Jacob van Artois. <i>Eine grosse gebirgige Landschaft.</i> [GG 468] | 10. David Teniers d. J. <i>Eine flamändische Bauernkirmes.</i> [GG 721] |
| 2. David Teniers d. J. <i>Abraham opfert Gott.</i> [GG 710] | 11. und 12. David Teniers d. J. <i>Zwey flamändische Bauernstückchen.</i> |
| 3. P. P. Rubens. <i>Portrait einer jungen Dame.</i> [n. i.] | [GG 747, GG 749] |
| 4. David Teniers d. J. <i>Portrait eines jungen Mannes.</i> [GG 709] | 13. David Teniers d. J. <i>Ein Bauerntanz.</i> [ex GG 742] |
| 5. und 6. David Teniers d. J. <i>Zwo ländliche Vorstellungen.</i> | 14. und 15. David Teniers d. Ä. <i>Zwo kleine gebirgige Landschaften.</i> |
| [GG 708, GG 712] | [GG 430, GG 432] |
| 7. und 8. David Teniers d. J. <i>Zwo Landschaften.</i> [GG 740, GG 737] | 16. und 17. David Teniers d. Ä. <i>Zwo kleine Landschaften.</i> |
| 9. David Teniers d. J. <i>Eine flamändische Wurstmacherinn.</i> [GG 715] | [GG 435, GG 433] |



ZWEYTE WAND, MIT EINER THÜRE ZUR RECHTEN.

- | | |
|--|--|
| 18. P. P. Rubens. <i>Das Feste der Venus</i> . [GG 684] | 27. und 28. David Teniers d. Ä. <i>Zwey ovidische Stücke</i> . [GG 743, GG 745] |
| 19. David Teniers d. J. <i>Bildniß eines Greises</i> . [GG 741] | 29. Robert van Hoeck. <i>Eine Vorrathskammer</i> . [GG 794] |
| 20. David Ryckaert. <i>Eine Zauberinn</i> . [GG 722] | 30. und 31. Anton Franz Boudewyn und Peter Bout. <i>Zwo kleine Landschaften</i> . [GG 1762, GG 1760] |
| 21. und 22. David Ryckaert. <i>Zwo ländliche Scenen</i> . [GG 729, GG 733] | 32. Robert van Hoeck. <i>Ein Nachtstück</i> . [GG 793] |
| 23. David Teniers d. J. <i>Eine flamändische Bauernwirtschaft</i> . [GG 750] | |
| 24. David Teniers d. J. <i>Eine kleine Landschaft</i> . [GG 746] | |
| 25. und 26. David Teniers d. J. <i>Zwey flamändische Bauernhäuser</i> . [GG 759, GG 758] | |



DRITTE WAND MIT DER AUSGANGS-THÜRE.

33. Jacob van Artois. *Eine grosse ebene Landschaft*. [GG 422]
 34. David Teniers d. J. *Vogelschiessen zu Brüssel*. [GG 756]
 35. David Teniers d. J. *Die Vorstellung des kostbaren Kunst Cabinetts*. [GG 739]
 36. David Teniers d. J. *Ein Blumenstück*. [n. i.]

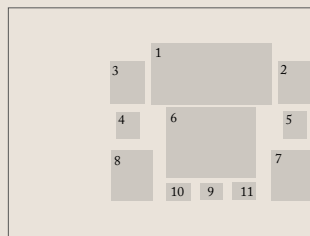
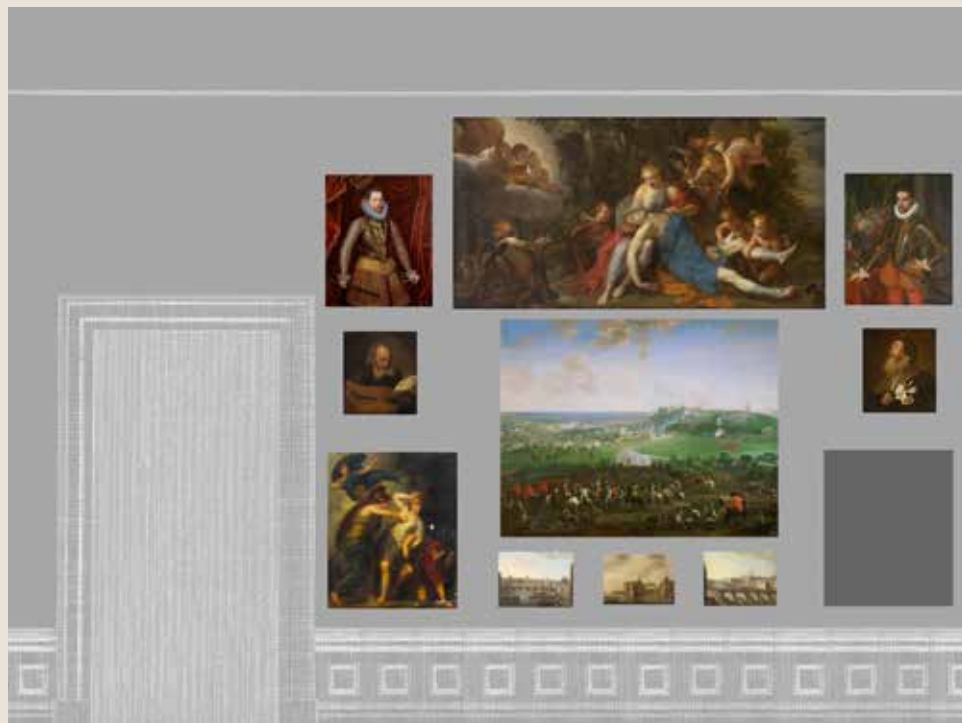
37. Egbert van der Poel. *Prospekt eines niederländischen Dorfs*. [GG 579]
 38. und 39. David Teniers d. Ä. *Zwey ovidische Stücke*. [GG 738, GG 736]

SIEBENTES ZIMMER

Gemälde, meist neuer Niederländischer Meister

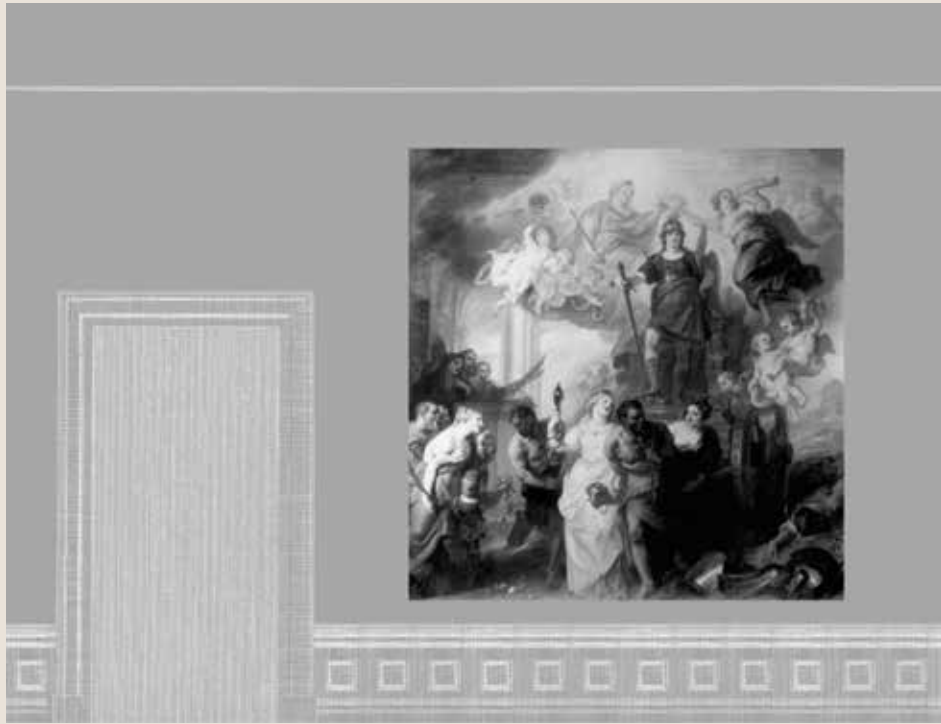
in: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich
Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]. Wien 1783, 135-139





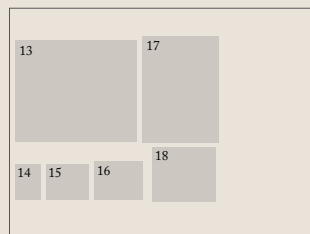
ERSTE WAND, MIT DER EINGANGS-THÜRE.

- | | |
|--|---|
| <p>1. Peter Tyssens. <i>Venus hält den erblaßten Adonis</i>. [GG 1705]
 2. und 3. Otto Venius. <i>Bildnisse der Beyden Erzherzogen Ernst und Albert</i>. [GG 1063, 1061]
 4. und 5. Franz Wouters. <i>Brustbilder des h. Joachim und des h. Joseph</i>. [GG 375, GG 376]</p> | <p>6. Johann van Hugtenburg. <i>Belagerung von Namur</i>. [GG 1746]
 7. und 8. Andreas Lens. <i>Zwey historische Stücke</i>. [n. i., GG 1368]
 9. Heinrich de Cort. <i>Prospekt des alten Schlosses Temsch</i>. [GG 467]
 10. und 11. Hiacinth de la Pagnia. <i>Zween Prospekte der neuen Brücke zu Paris</i>. [GG 1773, GG 1776]</p> |
|--|---|



ZWEYTE WAND, MIT EINER THÜRE ZUR LINKEN.

12. Theodor van Thulden. *Eine allegorische Vorstellung*. [GG 3509]

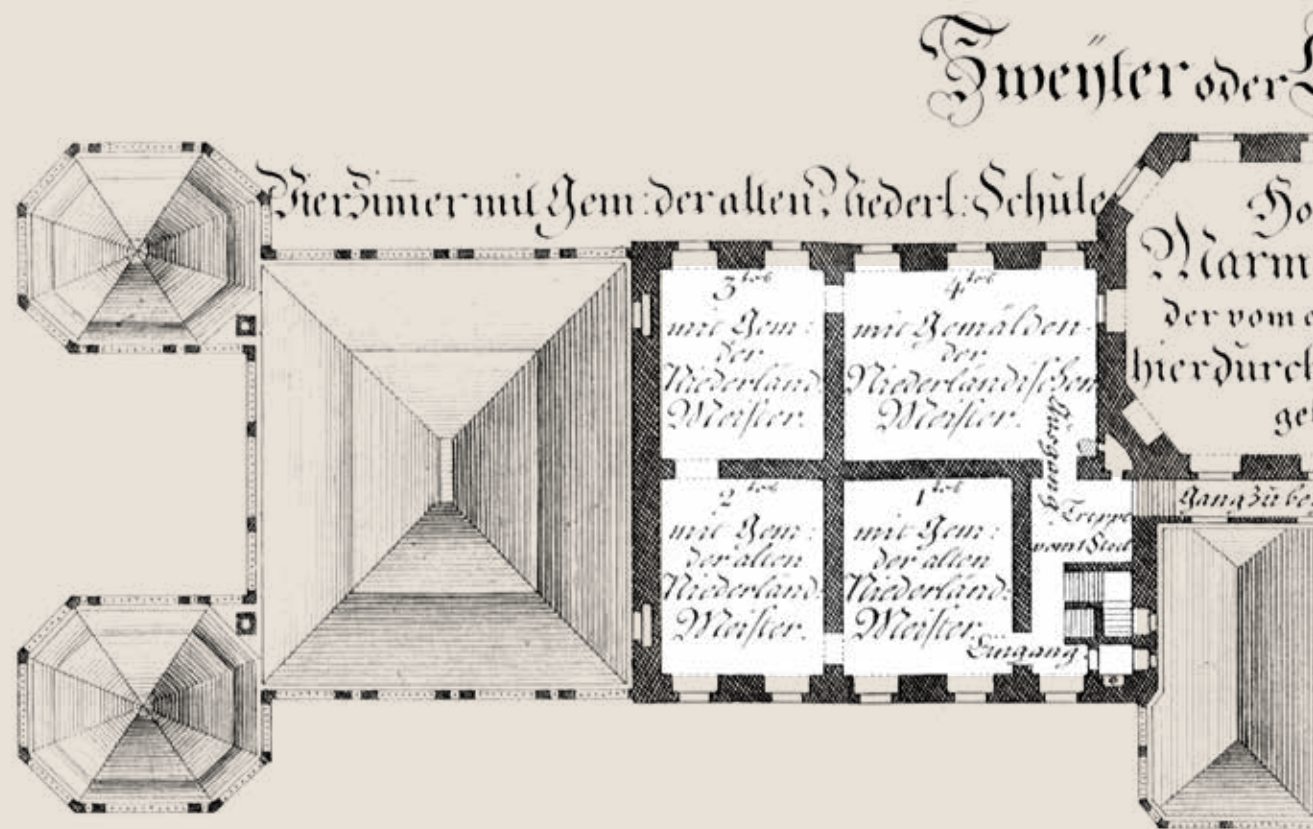


DRITTE WAND, MIT DER AUSGANGS-THÜRE.

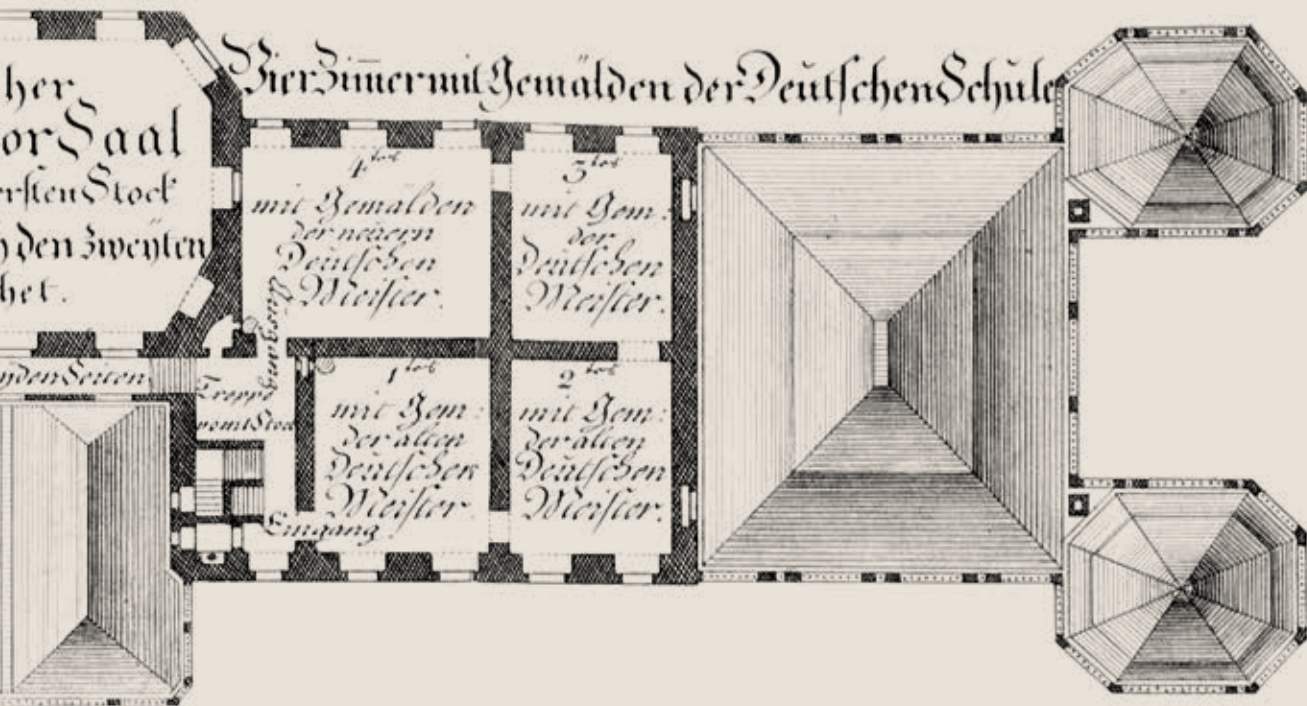
13. Peter Joseph Verhaghen. *Der h. Stephanus*. [GG 1791]
14. Martin Joseph Geeraerts. *Nachahmung eines Basreliefs*. [GG 1793]
15. Andreas Lens. *Die Fabel des Appulus*. [GG 7153]
16. Andreas Lens. *Jupiter schlafend auf dem Berg Ida*. [GG 1367]
17. Abraham Diepenbeck. *Sinnbild der Vergänglichkeit*. [GG 761]
18. Thomas Bossaert. *Der Engel des Herrn*. [GG 1723]

Gemälde alter Niederländischer Meister

IN DEN ZIMMERN AUF DER LINKEN SEITE
DES GEBÄUDES IM ZWEYTEN STOCK.



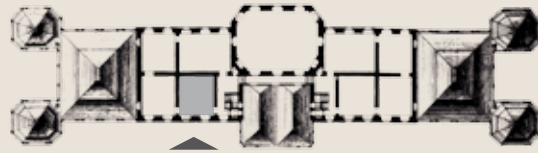
Obere Stock.



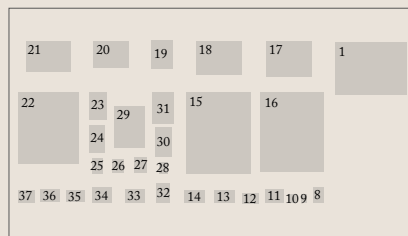
ERSTES ZIMMER

Gemälde der ersten Niederländischen Meister

in: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich
Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]. Wien 1783, 149-172





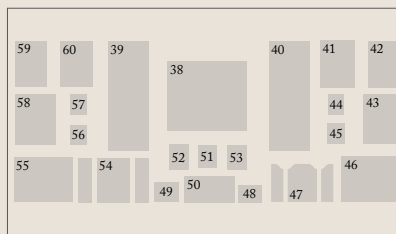


ÜBER DER EINGANGS-THÜRE.

1. Lambert Lombart. *Eine Anbethung der Hirten*. [GG 984]

ERSTE WAND, MIT DER EINGANGS-THÜRE.

8. Johann van Eyck. *Leichnahm Christi*. [GG 945]
 9. und 10. Hubert van Eyck. *Zwey kleine geistliche Stücke*. [GG 951, GG 955]
 11. und 12. Heinrich van Bles. *Zwo sehr fleißige Landschaften*. [GG 1004, GG 1006]
 13. Joachim Patinier. *Eine gebirgige Landschaft*. [GG 1002]
 14. Lucas van Leyden. *Ein Ecce Homo*. [GG 947]
 15. und 16. Geertge tot St. Jan. *Zwey geistliche historische Stücke*. [GG 991, GG 993]
 17. Quintin Messis. *Gleichniß aus dem Evangelio*. [GG 962]
 18. Johann Messis. *Ein Dudelsackspieler*. [GG 963]
 19. Johann Messis. *Portrait eines Geistlichen*. [GG 977]
 20. und 21. Johann Messis. *Zwey geistliche Stücke*. [GG 965, GG 966]
 22. Albrecht Ouwater. *Eine geistlich emblematische Vorstellung*. [GG 971]
 23. und 24. Joachim Patinier. *Zwey geistliche Stücke*. [GG 1009, 1007]
 25. Roger van der Weyde. *Die Mutter Gottes*. [ex GG 940]
 26. Johann Gossart. *Die h. Jungfrau*. [GG 942]
 27. Quintin Messis. *Portrait eines Abten*. [GG 975]
 28. Johann Van Eyck. *Bildniß eines jungen Mannes*. [GG 946]
 29. Gerard van der Meire. *Das jüngste Gericht*. [GG 1739]
 30. und 31. Hugo van der Goes. *Zwey geistliche Stücke*. [GG 943, GG 994 a und b]
 32. Hieronymus Bos. *Erzengel Michael*. [GG 980]
 33. Heinrich van Bles. *Eine an Bergen und Schlössern reiche Gegend*. [GG 1005]
 34. Franz Mostaert. *Eine bergichte Landschaft*. [ex GG 996]
 35. Joachim Patinier. *Eine kleine gebirgige Landschaft*. [n. i.]
 36. und 37. Hieronymus Bos. *Zwey kleine Stücke*. [GG 958, GG 973]



ZWEYTE ODER MITTLERE WAND.

38. Johann Messis. *Loth mit seinen Töchtern*. [GG 1015]
 39. und 40. Franz Floris d. Ä. *Zwey geistliche Stücke*. [GG 1031, GG 1032]
 41. und 42. Franz Probus d. Ä. *Ein männliches und ein weibliches Portrait*. [GG 1029, GG 1042]
 43. Franz Floris d. Ä. *Bildniß einer sehr dicken bürgerlichen Frau*. [Caen, INV 47]
 44. und 45. Peter Porbus d. Ä. *Zwey Portraits*. [GG 1041, GG 1036]
 46. Dirk van Harlem. *Geschichte der Susanna*. [Belvedere, Inv.-Nr. 4881]
 47. Lucas van Leyden. *Ein Altarblatt*. [GG 944]
 48. und 49. Joachim Patinier. *Zwo Landschaften mit Figuren*. [GG 950, GG 1012]
 50. Martin Hemskerken. *Ein Bacchanal*. [GG 990]
 51. Theodor Barent. *Bildniß eines alten ehrwürdigen Mannes*. [GG 1040]
 52. und 53. Marcus Gerard. *Zwey Portraite*. [GG 997, GG 998]
 54. Cornelius Engelbrecht. *Ein Altarblatt*. [GG 938]
 55. Martin Hemskerken. *Johannes prediget*. [GG 987]
 56. und 57. Anton Moor. *Zwey Portraite*. [GG 1044, GG 1037]
 58. Franz Floris d. Ä. *Bildniß eines braunbärtigen Mannes*. [Braunschweig, Inv. Nr. 39]
 59. und 60. Anton Moor. *Ein männliches und ein weibliches Portrait*. [GG 808, GG 811]



90	66	65	64	63	62	61					
	67	68		70	69	71					
	89	88	87	80	81	79	73	72			
			86	85	83	84	78	77	76	75	74

DRITTE WAND, MIT DER AUSGANGS-THÜRE.

61. Peter Porbus d. J. *Bildniß eines rothbärtigen Mannes*. [GG 1038]
 62. Johann van Hemessen. *Der Heiland beruft den Zöllner Matthäus*. [GG 985]
 63. Dirk Jacobs. *Bildniß eines Mannes von mittleren Jahren*. [GG 783]
 64. Johann van Hemessen. *Der h. Wilhelm*. [GG 995]
 65. Peter Aertsens. *Ein Bauer und eine Bäuerinn*. [GG 960]
 66. Peter Porbus d. Ä. *Portrait eines bärtigen Mannes*. [GG 1043]
 67. Willhelm Kay. *Portrait eines ansehnlichen Mannes*. [n. i.]
 68. und 69. Johann van Hemessen. *Zwey geistliche Stücke*. [GG 961, GG 988]
 70. Crispin van den Broeck. *Anbethung der h. drey Könige*. [GG 1703]
 71. Anton Moor. *Bildniß eines bärtigen Mannes*. [GG 1035]
 72. Franz Porbus d. Ä. *Portrait eines schwarzbärtigen Mannes*. [GG 1028]
 73. Martin Hemskerken. *Der Zug des Silens*. [GG 1680]

74. und 75. Franz Mostaert. *Zwo kleine Landschaften*. [GG 952, GG 954]
 76. Hugo van der Goes. *Zwey längliche geistliche Stückchen*. [GG 949]
 77. Heinrich van Bles. *Eine Flucht in Aegypten*. [ex GG 953]
 78. Michel Coxis. *Die h. Jungfrau*. [GG 974]
 79. Joachim Patinier. *Der h. Hieronymus*. [GG 978]
 80. und 81. Johann Schoorel. *Sein eigenes und seiner Frauen Portrait*. [GG 999, GG 1000]
 82. und 83. Peter Porbus d. J. *Zwey Portraite*. [GG 976, n. i.]
 84. Franz Porbus d. J. *Portrait eines jungen Frauenzimmers*. [GG 1045]
 85. Johann Stradanus. *Die Geißelung Christi*. [GG 1085]
 86. Martin de Vos. *Der Heiland am Kreuze*. [GG 1087]
 87. Joachim Patinier. *Die Taufe Christi*. [GG 981]
 88. Bernhard van Orley. *Ruhe auf der Flucht nach Aegypten*. [GG 968]
 89. Franz Porbus d. Ä. *Bildniß eines jungen braunbärtigen Mannes*. [n. i.]
 90. Anton Montfort. *Ein Diana-Bad*. [GG 1092]



2	91
3	92
4	93
5	94
6 7	95

IN DEM FENSTER-PFEILER
NEBEN DER EINGANGS-THÜRE.

2. Johann van Hemessen. *Der h. Hieronymus*. [GG 1682]
3. Johann Mostaert. *Bildniß eines jungen Mannes*. [GG 982]
4. Roger van der Wyde. *Eine Anbethung der h. drey Könige*. [GG 925]
5. Johann Mandyn. *Eine Anbethung der h. drey Könige*. [GG 1013]
6. Quintin Messis. *Portrait eines Mannes ohne Bart*. [GG 970]
7. Lucas van Leyden. *Portrait des Kaisers Maximilian des Ist*. [GG 972]

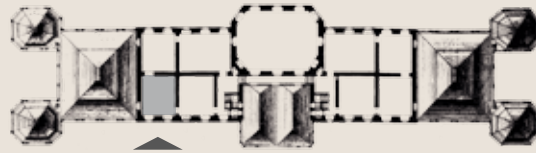
AN DEM FENSTER-PFEILER
NEBEN DER AUSGANGS-THÜRE.

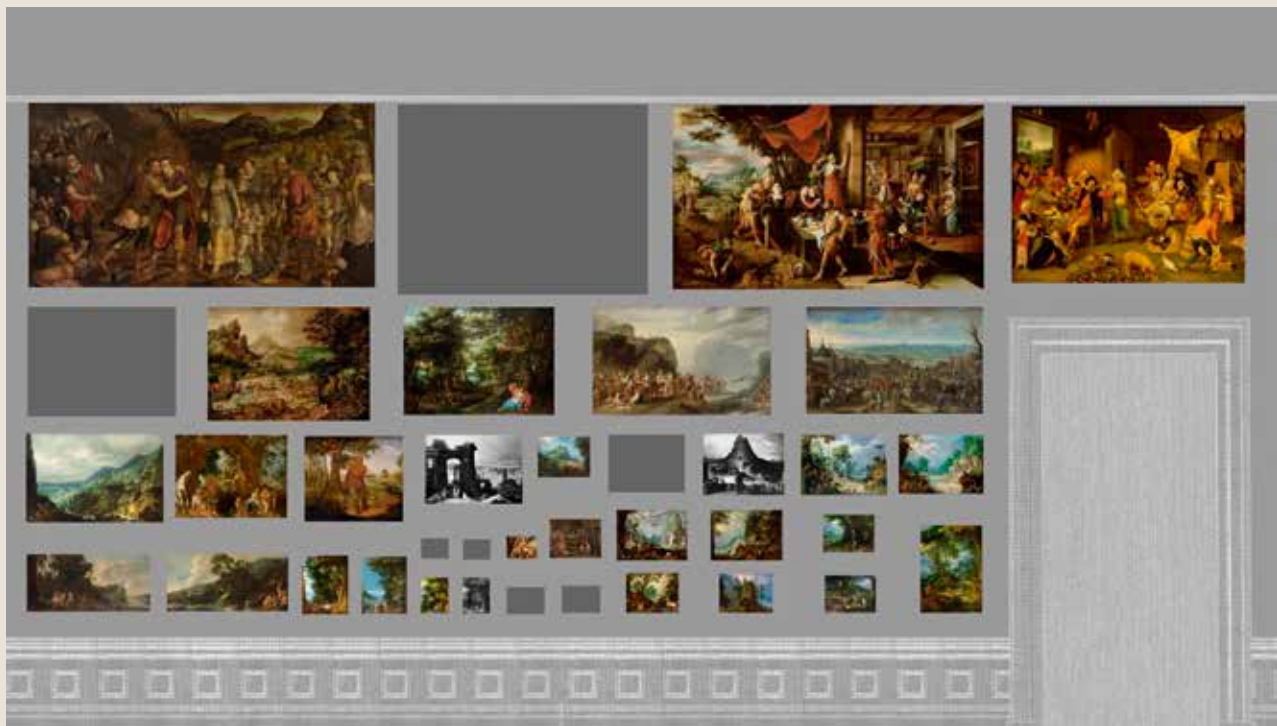
91. Arnold Aertsens. *Bildniß eines jungen Frauenzimmers*. [n. i.]
92. Johann van Hemessen. *Portrait des Malers Johann Gossart*. [GG 1030]
93. Martin de Vos. *Sein eigenes Portrait*. [GG 763]
94. Anton Moor. *Bildniß des Malers Ægidius Mostaert*. [GG 767]
95. Anton Moor. *Portrait der Erzherzoginn Margaretha*. [GG 768]

ZWEYTES ZIMMER

Gemälde der alten Niederländischen Meister

in: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich
Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]. Wien 1783, 173-188





4		3		2		1
5	6	7	8	9		
35	34	31	30	29	13	12
			25	26	27	28
37	36	33	32	24	23	22
			21	20	19	18
						17

ERSTE WAND, MIT DER EINGANGS-THÜRE.

1. Martin van Cleef. *Eine flammändische Bauern-Haushaltung*. [GG 969]
2. Heinrich van Cleef. *Die Geschichte des verlorenen Sohnes*. [GG 986]
3. Egidius Conixloe. *Eine Landschaft mit Figuren*. [n. i.]
4. Jacob Willhelm Delphius. *Eine Landschaft*. [GG 1062]
5. Matthæus Brill. *Eine bergichte Gegend*. [n. i.]
6. Lucas Gassel. *Eine reiche Landschaft*. [GG 1019]
7. Daniel van Alsloot und Heinrich de Clerck. *Ein dicker Wald*. [GG 1077]
8. Cornelius de Wael. *Durchgang der Israeliten durch das rothe Meer*. [GG 1736]
9. Paul Brill. *Ein grosses Feldlager*. [GG 1075]
10. und 11. Roelandt Savery. *Zwo Landschaften*. [GG 1003, GG 1082]
12. Matthias Cock. *Die Erbauung des Thurms zu Babel*. [GG 1010]
13. Peter Balten. *Predigt Johannis in der Wüste*. [n. i.]
14. und 15. Roelandt Savery. *Zwo reiche Landschaften*. [GG 1091, GG 1083]
16. David Vinckenboons. *Der h. Fulgentius*. [GG 672]
17. Roelandt Savery. *Eine Wildniß*. [GG 1076]
18. David Vinckenboons. *Die Kreuzigung Christi*. [GG 627]
19. und 20. Roelandt Savery. *Zwo Landschaften mit Figuren*. [GG 957, GG 3534]
21. Paul Brill. *Eine Landschaft*. [n. i.]
22. David Vinckenboons. *Eine wilde Berggegend*. [n. i.]
23. und 24. David Vinckenboons. *Zwey Landschaften*. [GG 637, GG 642]
25. und 26. Peter Gyzen. *Zwey Landschaften*. [n. i., n. i.]
27. Cornelius Cornelissen. *Wie der Drache die Bedienten des Cadmus frißt*. [GG 1088]
28. Johann Breughel. *Eine flamändische Bauernstube*. [GG 674]
29. Anton Mirou. *Eine kleine Landschaft*. [GG 460]
30. Hieronymus Cock. *Ein römischer Prospekt*. [GG 1047]
31. Peter Breughel d. Ä.. *Ein starker Bauer*. [GG 1020]
32. und 33. Roelandt Savery. *Zween tyroler Prospekte*. [GG 1081, GG 1072]
34. Joachim Wte-Wael. *Ein Diana-Bad*. [GG 1052]
35. Johann Tilens. *Eine Berggegend*. [GG 1785]
36. und 37. Mosis Veit van den Broeck. *Zwo waldichte Landschaften*. [GG 647, GG 646]



58	41	38	43						
	42	39	44						
	53	52	51	45	46				
	57	56	55	54		49	50	48	47

ZWEYTE WAND, MIT DER AUSGANGS-THÜRE.

38. Heinrich de Clerck. *Urtheil des Paris*. [Graz, Inv.-Nr. 63]
 39. Lucas van Valkenburg. *Eine Bauernraufferei*. [GG 1021]
 40. Lucas van Valkenburg. *Prospekt eines steilen Gebirges*. [GG 1023]
 41. 42. 43. und 44. Lucas van Valkenburg. *Die vier Jahreszeiten*. [GG 1065, GG 1060, GG 1069, GG 1064]
 45. Esajas van der Velde. *Eine Feldschlacht*. [GG 816]
 46. Palamedes Stevens. *Ein Treffen zwischen Reuterey*. [GG 813]
 47. Joachim Wte-Wael. *Die Anbethung der Hirten*. [GG 1058]
 48. Cornelius Bega. *Ein flamändisches Conversationsstück*. [GG 797]
 49. Johann van Hoogstraten. *Zwo Weibspersonen*. [GG 795, Verlust]
50. Friedrich van Valkenburg. *Ein Jahrmarkt*. [GG 959]
 51. Samuel van Hoogstraten. *Hof der alten kaiserlichen Burg in Wien*. [GG 1752]
 52. Friedrich van Valkenburg. *Eine Bauernhochzeit*. [GG 1066]
 53. Martin van Valkenburg. *Eine flamändische Dorfkirmeß*. [GG 1068]
 54. Peter Breughel d. J. *Die Versuchung des h. Antonius*. [GG 958]
 55. Hans Bol. *Die Predigt Johannis in der Wüste*. [n. i.]
 56. Peter Stephani. *Ein Wald*. [GG 458]
 57. Peter Schubruck. *Die Stadt Troja im Brand*. [GG 626]
 58. Martin van Valkenburg. *Eine bergichte Gegend*. [GG 1067]



66	65	62	61	59							
68	67	64	63	60							
69	70 71	72	73 74	75	76	77	78	79	80	81	82

DRITTE WAND DEM EINGANG GEGEN ÜBER.

59. und 60. Peter Bruegel d. Ä. *Zwey sehr luftige Stücke*.
[GG 3541, GG 1016]

61. 62. 63. und 64. Peter Bruegel d. Ä. *Die vier Jahreszeiten*.
[GG 1017, New York, Inv.-Nr. 19.164, GG 1018, GG 1024]

65. und 66. Peter Bruegel d. Ä. *Zwo ländliche Scenen*.
[GG 1027, GG 1059]

67. Peter Bruegel d. Ä. *Der Bau des Thurm zu Babel*. [GG 1026]

68. Peter Bruegel d. Ä.. *Die Kreuzausführung Christi*. [GG 1025]

69. Peter Bruegel d. J. *Ein Nachtstück*. [GG 817]

70. Johann Brueghel. *Die Versuchung des h. Antonius*.
[GG 667]

71. Heinrich van Steinwyck d. Ä. *Eine Kirche gothischer Bauart*.
[GG 638]

72. Peter Bruegel d. Ä. *Die Schlacht der Israeliten*. [GG 1011]

73. und 74. Peter Gyzen. *Zwey Landschaften*. [n. i., n. i.]

75. Johann Bruegel. *Eine gebirgige Landschaft*. [GG 812]

76. Johann Bruegel und Johann Rottenhammer. *Eine Landschaft*.
[GG 815]

77. 78. 79. 80. Johann Bruegel und Joh. Van Baalen. *Vier Landschaften*.
[Lyon, Inv.-Nr. A 75, 76, 77, 78]

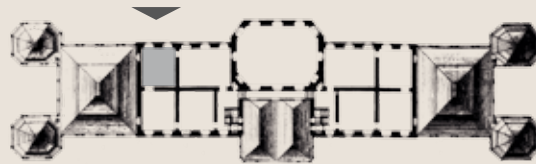
81. Peter van Avont und Johann Bruegel. *Die Göttinn Flora*. [GG 1692]

82. David Vinckenboons. *Ein dichter Wald*. [n. i.]

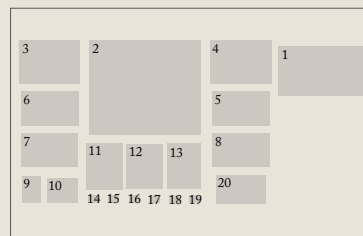
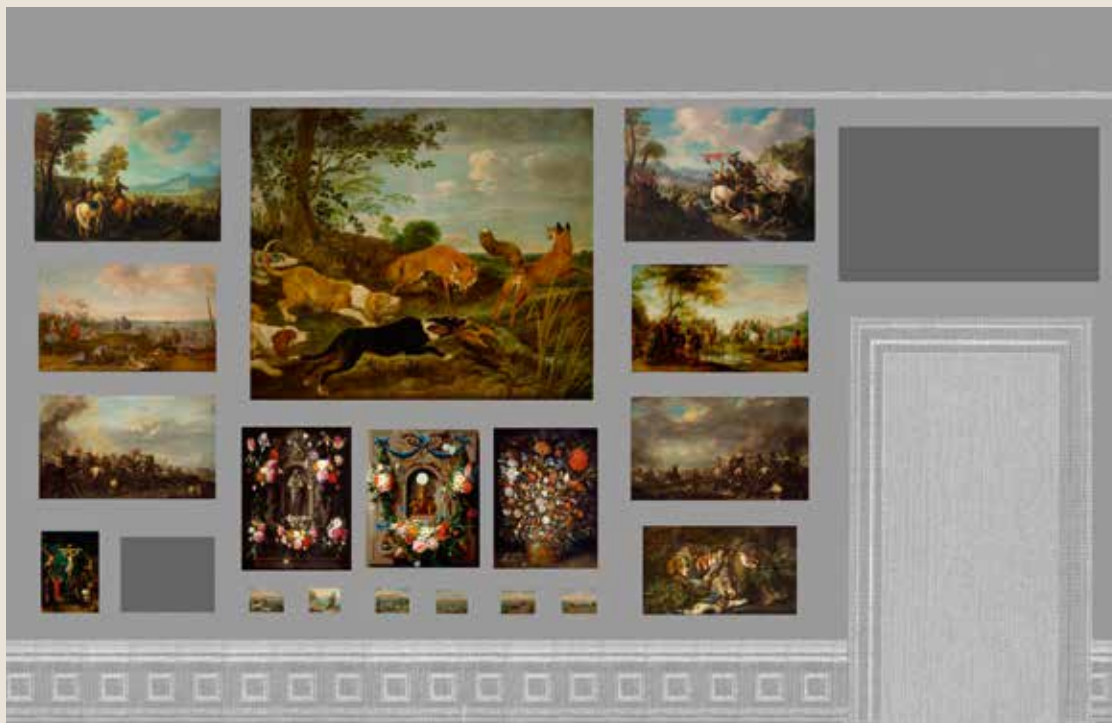
DRITTES ZIMMER

Gemälde Niederländischer Meister

in: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich
Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]. Wien 1783, 189-204

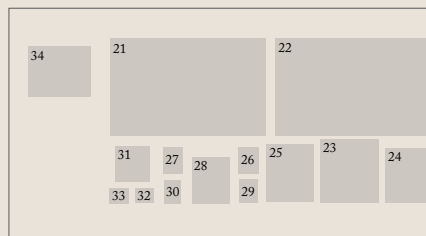
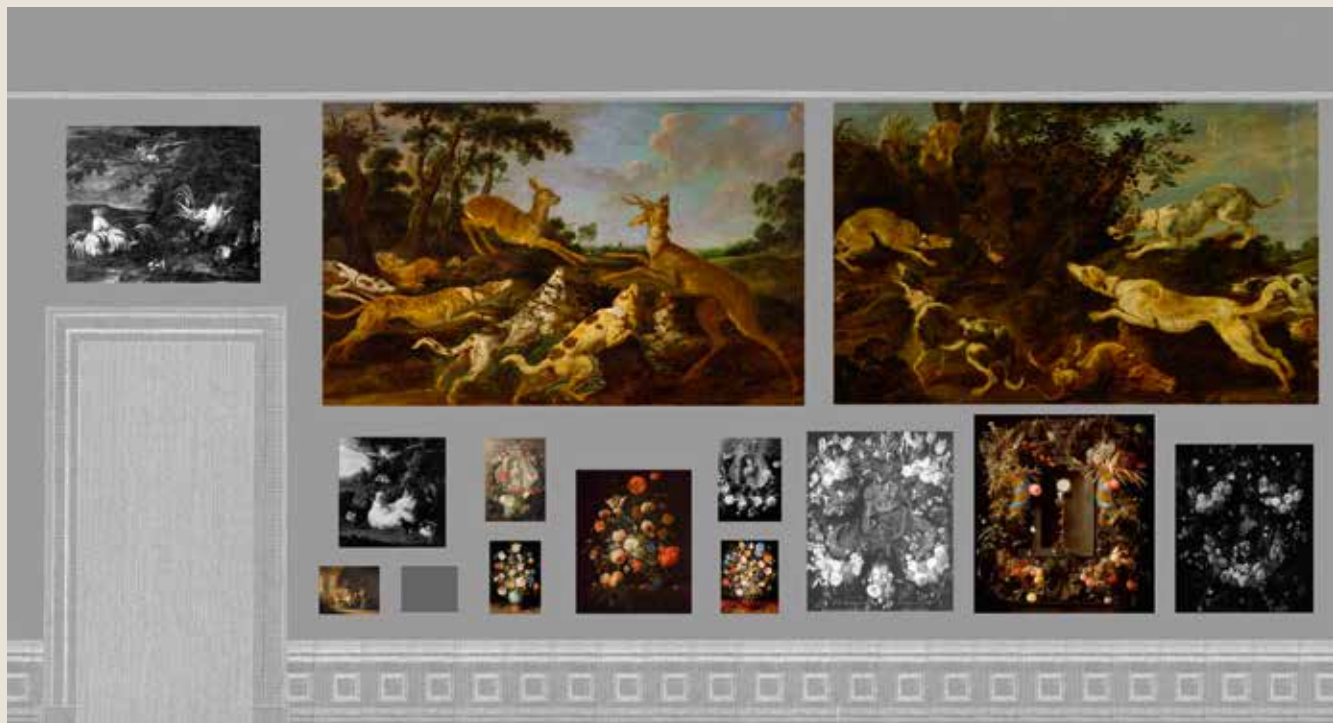






ERSTE WAND, MIT DER EINGANGS-THÜRE.

1. Melchior Hondekoeter. *Ein Geflügelstück*. [n. i.]
2. Franz Sneyers. *Ein Jagdstück*. [GG 707]
3. und 4. Ignatius Parrocel. *Zwey Batallienstücke*. [GG 1771, GG 1770]
5. und 6. Peter Snayers. *Zwey Batallienstücke*. [GG 769, GG 773]
7. und 8. Jacques Courtois. *Zwo Schlachten*. [GG 777, GG 774]
9. Franz Franck d. J. *Der Heiland am Kreuze*. [GG 1078]
10. Franz Franck d. J. *Der Triumph des Neptuns*. [n. i.]
11. Daniel Seghers. *Ein Marienbild*. [GG 552]
12. Daniel Seghers. *Ein Blumenstück*. [GG 549]
13. Johan Brueghel. *Ein sehr reiches Blumenstück*. [GG 570]
14. 15. 16. 17. 18. und 19. Ferdinand van Kessel. *Sechs Thier- und Geflügelstücke*. [GG 600, GG 601, GG 603, GG 604, GG 3012, GG 3014]
20. Johann Fyt. *Ein Frucht- und Geflügelstück*. [GG 578]



ZWEYTE WAND, MIT DER AUSGANGS-THÜRE

21. und 22. Franz Sneyers. *Zwey grosse Jagdstücke*.
[GG 1715, GG 396]

23. Johann de Heem. *Ein grosses Frucht- und Blumenstück*. [GG 571]

24. und 25. Daniel Seghers. *Zwey Blumenstücke*.

[Florenz, Inv. 1890 n. 1085, Montpellier, Inv.-Nr. D 892.3.1]

26. und 27. Philipp van der Baaren. *Ein Frucht- und ein Blumenstück*.

[GG 550, GG 551]

28. Rachel Ruysch. *Ein dicker Strauß*. [GG 572]

29. und 30. Ambrosius Brueghel. *Zwey Blumenstücke*.

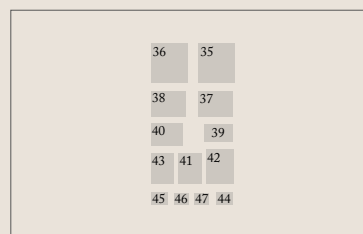
[GG 547, GG 548]

31. Melchior Hondekoeter. *Eine weisse Henne*. [Caen, Inv.-Nr. 106]

32. Palamedes Stevens. *Eine Wachstube*. [Frankreich, n. i.]

33. Isaac Ostade. *Ein Dorfbarbierer*. [GG 748]

34. Johann Fyt. *Zween Hähne*. [Florenz, Inv. 1890, n. 546]



AN DEM FENSTER-PFEILER.

35. N. van Gelder. *Ein Geflügelstück*. [GG 576]

36. H. van Hahn. *Zwo todte wilde Aenten und einige Vögel*. [GG 574]

37. David de Koningh. *Zwo todte Aenten*. [GG 385]

38. A. Coosemans. *Ein Korbvoll Fürchte*. [GG 565]

39. und 40. Johann Fyt. *Zwey Geflügelstücke*. [GG 388, GG 393]

41. Roelandt Savery. *Ein Blumenstück*. [GG 558]

42. A. van Becke. *Ein sogenanntes Still-Leben*. [GG 562]

43. Carl Ruthard. *Eine Hirschjagd*. [GG 451]

44. und 45. Peter van Bloemen. *Zwey Pferdstücke*. [Frankreich, n. i.]

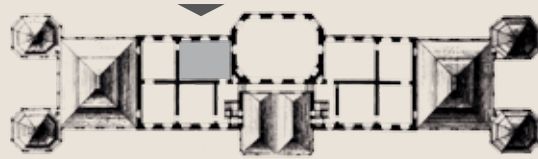
46. und 47. Johann van Kessel. *Zwey scherzhafte Thierstücke*.

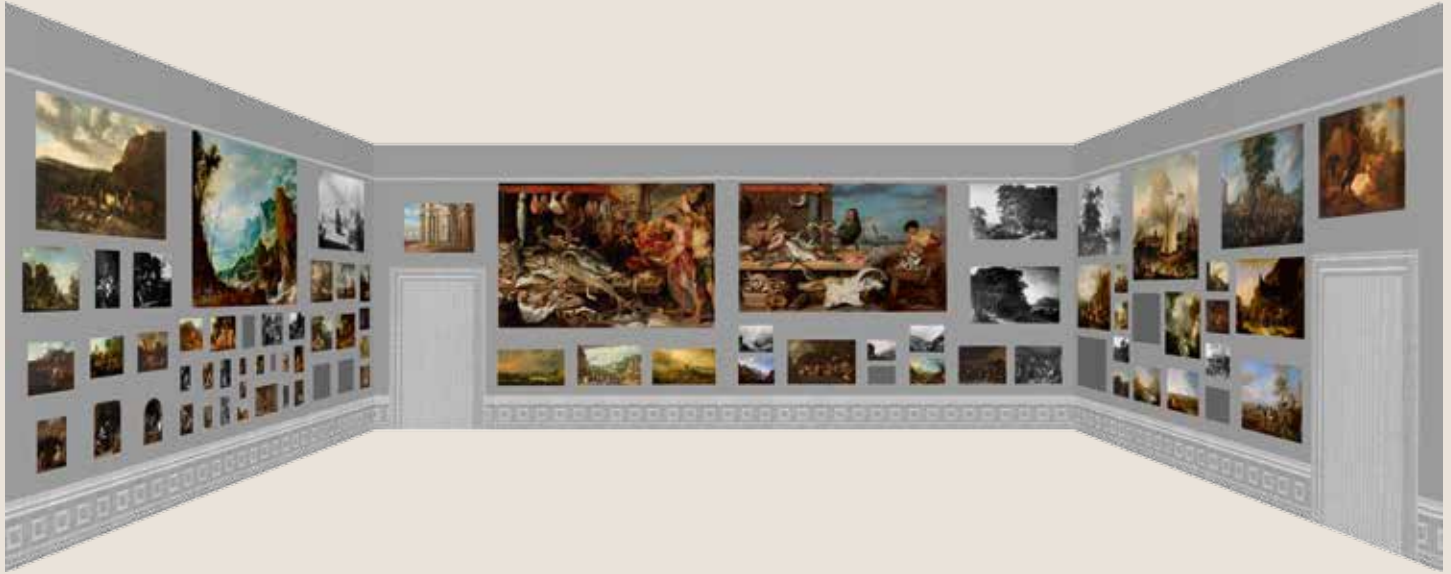
[GG 1784, GG 1786]

VIERTES ZIMMER

Gemälde Niederländischer Meister

in: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich
Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]. Wien 1783, 205-226







ERSTE WAND, MIT DER EINGANGS-THÜRE.

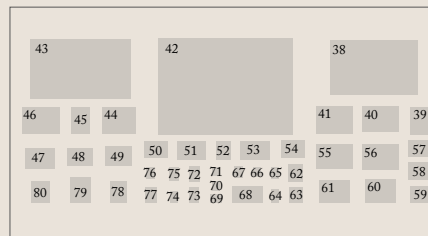
- | | |
|---|--|
| 1. Melchior Hondekoeter. <i>Ein Geflügelstück</i> . [GG 1758] | 12. Peter van Laar. <i>Ein italiänischer Jahrmarkt</i> . [GG 650] |
| 2. Niclas van Eyck. <i>Ein Truppen-Halt</i> . [GG 1690] | 13. Philipp Wouwerms. <i>Eine Reutschule</i> . [GG 713] |
| 3. Ludolph Backhuysen. <i>Ein Seestück</i> . [GG 473] | 14. und 15. Theobald Michau. <i>Zwo Landschaften</i> .
[GG 1719, Verlust, GG 1720] |
| 4. Cornelius Safft-leuen. <i>Eine Landschaft mit Figuren</i> . [GG 427] | 16. und 17. Robert van Hoeck. <i>Zween niederländische Prospekte</i> .
[GG 454, GG 656] |
| 5. Johann van Hugtenburg. <i>Ein Reuterscharmützel</i> . [GG 651] | 18. und 19. Dirck van Berghen. <i>Zwo gebirgige Landschaften</i> .
[GG 660, ex GG 661] |
| 6. und 7. Robert van Hoeck. <i>Zwey Feldstücke</i> . [GG 1731, 1730] | 20. Johann Thomas. <i>Der Triumph des Silens</i> . [n. i.] |
| 8. N. Megan. <i>Eine waldichte Landschaft</i> . [ex GG 421] | |
| 9. Bonaventura Peeters. <i>Ein Seestrum</i> . [GG 447] | |
| 10. Philipp Wouwerms. <i>Eine rauhe Landschaft</i> . [GG 669] | |
| 11. Albert Poel. <i>Eine Feuerbrunst</i> . [GG 1728] | |



ZWEYTE WAND, MIT DER AUSGANGS-THÜRE.

21. und 22. N. Megan. *Zwo Landschaften*. [GG 1724, GG 1721]
 23. und 24. Jacob van Es und Johann Jordaens. *Zwey grosse Stücke*.
 [GG 384, GG 383]
 25. und 26. Regner Brakenburgh. *Zwey Gesellschaftsstücke*.
 [GG 631, GG 629]
 27. Johann Thomas. *Ein Bacchanal*. [GG 1727]
 28. Hermann Safft-Leven. *Eine reiche Gegend am Rheine*. [GG 464]
 29. Willhelm van der Velde. *Ein Seestückchen*. [n. i.]

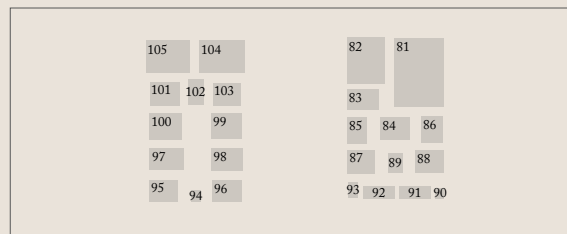
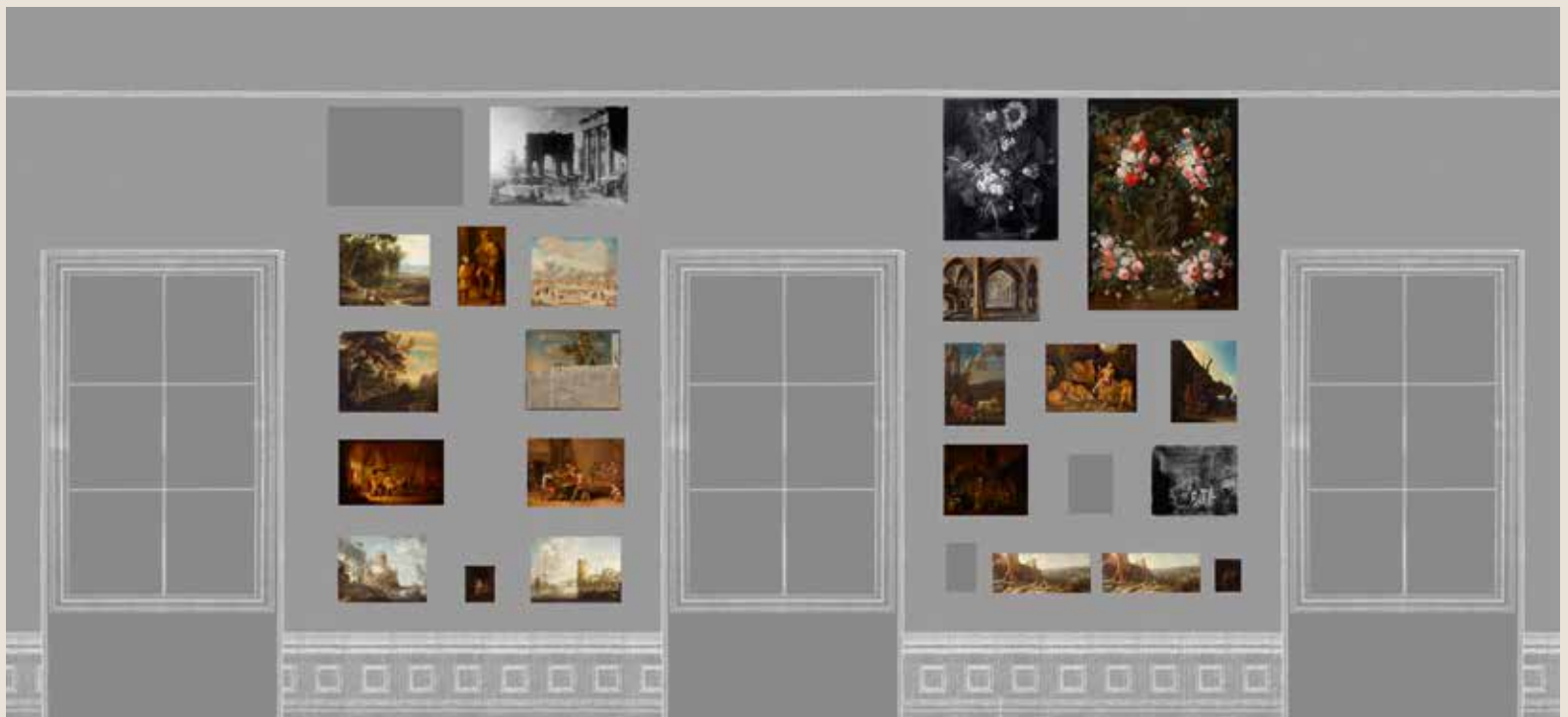
30. und 31. Johann Griffier. *Zween Rheinprospekte*.
 [ex GG 648, GG 649]
 32. und 33. Hermann Saft-Leven. *Zwo bergichte Rheingegenden*.
 [GG 653, GG 654]
 34. Philipp Wouwermans. *Eine Landschaft*. [GG 635]
 35. Willhelm van Nieulant. *Campo Vaccino in Rom*. [GG 1079]
 36. Adam Willarts. *Ein Seestück*. [GG 605]
 37. Dirk van Delen. *Ein Architekturstück*. [GG 755]



DRITTE WAND DEM EINGANG GEGEN ÜBER.

38. Regnerus Zeeman. *Ein Seestück*. [GG 1750]
 39. Jacob Ruysdael. *Ein Wasserfall*. [GG 449]
 40. und 41. Bonaventura Peeters. *Zwey Seestücke*.
 [GG 1740, GG 476]
 42. Jost Momper. *Eine grosse perspektivische Landschaft*. [GG 644]
 43. Johann Offenbeck. *Eine weite, bergichte Landschaft*. [GG 439]
 44. Gerard Seghers. *Eine Landschaft*. [ex GG 1706]
 45. Johann de Heem. *Ein Fruchtstück*.
 [Paris, Louvre, Inv.-Nr. 1320]
 46. Lucas van Uden. *Ein holländischer Prospekt*. [GG 429]
 47. Nicolas Berchem. *Eine bergichte Landschaft*. [GG 611]
 48. Nicolas Berchem. *Ein Viehstück*. [GG 658]
 49. Adrian van der Velde. *Eine Landschaft*. [GG 659]
 50. Nicolas Berchem. *Eine bergichte Landschaft*. [GG 665]
 51. Heinrich van Baalen. *Jupiter in einen Stier verwandelt*. [GG 814]
 52. Gerard Dov. *Ein verwundeter Offizier*. [n. i.]
 53. Johann van Baalen. *Die Mutter Gottes*. [ex GG 702]

54. Nicolas Berchem. *Eine Viehweide*. [ex GG 664]
 55. und 56. Peter van Avont. *Zwo Landschaften mit Baumwerk*.
 [GG 1681, GG 1683]
 57. Heinrich van Steinwyck d. Ä. *Ein kleines Architekturstück*. [GG 723]
 58. Heinrich van Steinwyck d. Ä. *Eine Hauptkirche*. [GG 735]
 59. Heinrich van Steinwyck d. Ä. *Eine Kirche*. [GG 734]
 60. Carl van Falens. *Eine Landschaft mit einer Falkenjagd*.
 [Frankreich, n. i.]
 61. Philipp Wouwermans. *Eine etwas gebirgige Landschaft*. [n. i]
 62. Ludwig van Moni. *Eine junge Köchin*. [GG 1778]
 63. Gerhard Terburg. *Ein junges Frauenzimmer*. [GG 588]
 64. Franz Clouet. *König Karl der IXte von Frankreich*.
 [Frankreich, Louvre, Inv.-Nr. 3253]
 65. Johann van Baalen. *Eine Himmelfahrt Mariä*. [GG 790]
 66. Willhelm van Mieris. *Das Bildniß eines dicken Mannes*.
 [Frankreich, n. i.]
 67. Franz van Mieris d. J. *Ein Dudelsackspieler*. [GG 582]
 68. A. Duck. *Ein grosser Saal*. [GG 610]
 69. Cornelius Poelemburg. *Eine kleine Landschaft*. [GG 657]



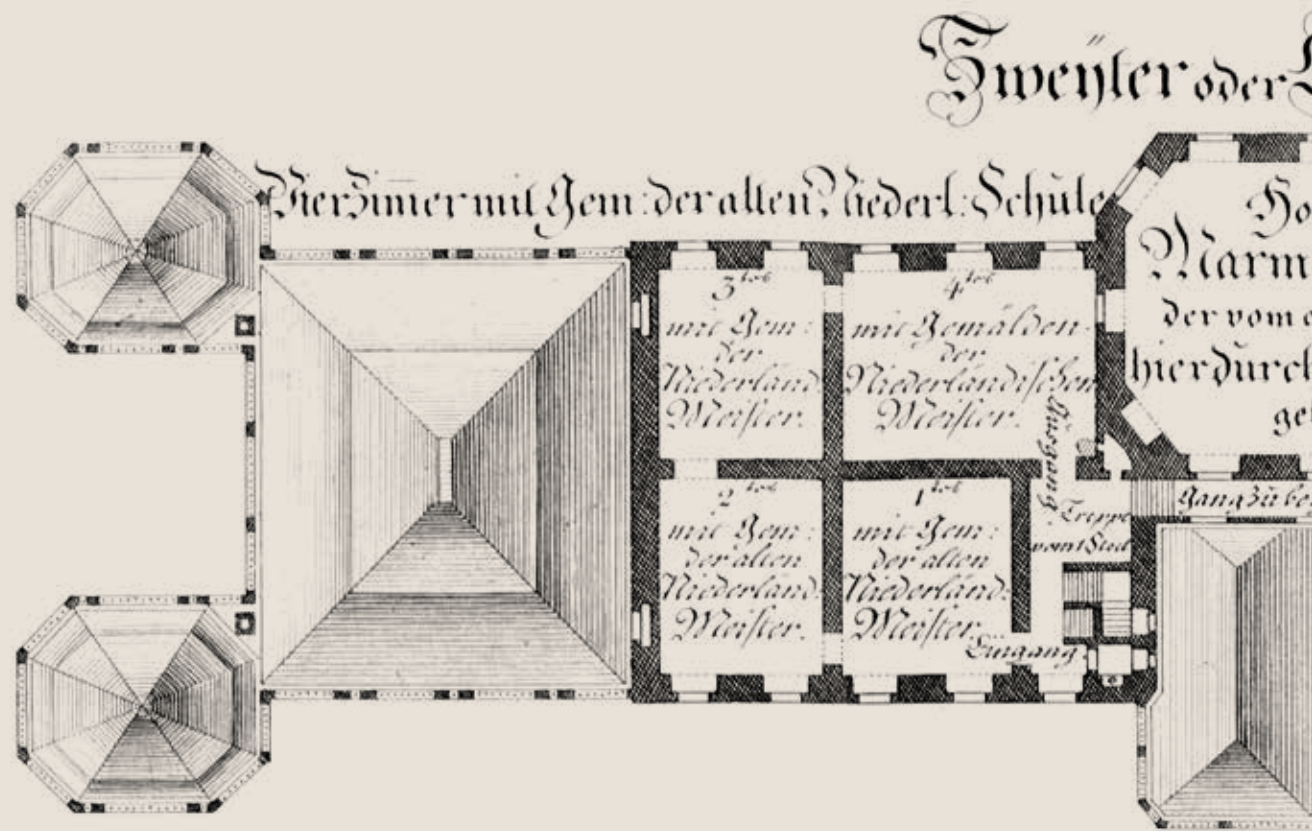
70. und 71. Wilhelm van Mieris. *Zwey kleine Bildnisse*. [GG 587, GG 585]
 72. und 73. Peter Snyers. *Zwo kleine Landschaften*.
 [Maastricht, Auktionshaus]
 74. Daniel Vertanghen. *Eine Wildniß*. [GG 1086]
 75. Wilhelm van Mieris. *Die griechische Lais*. [GG 591]
 76. Peter Leermans. *Bildniß einer betagten Frau*. [ex GG 584]
 77. Franz Mieris d. Ä. *Eine junge kranke Dame*. [GG 590]
 78. Gerard Dov. *Ein Arzt der ein Uringlas betrachtet*. [GG 592]
 79. Franz Mieris d. Ä. *Ein junges Frauenzimmer*. [GG 586]
 80. Cornelius Poelemburg. *Die Verkündigung Mariä*. [GG 614]

AN DEN FENSTER-PFEILERN.

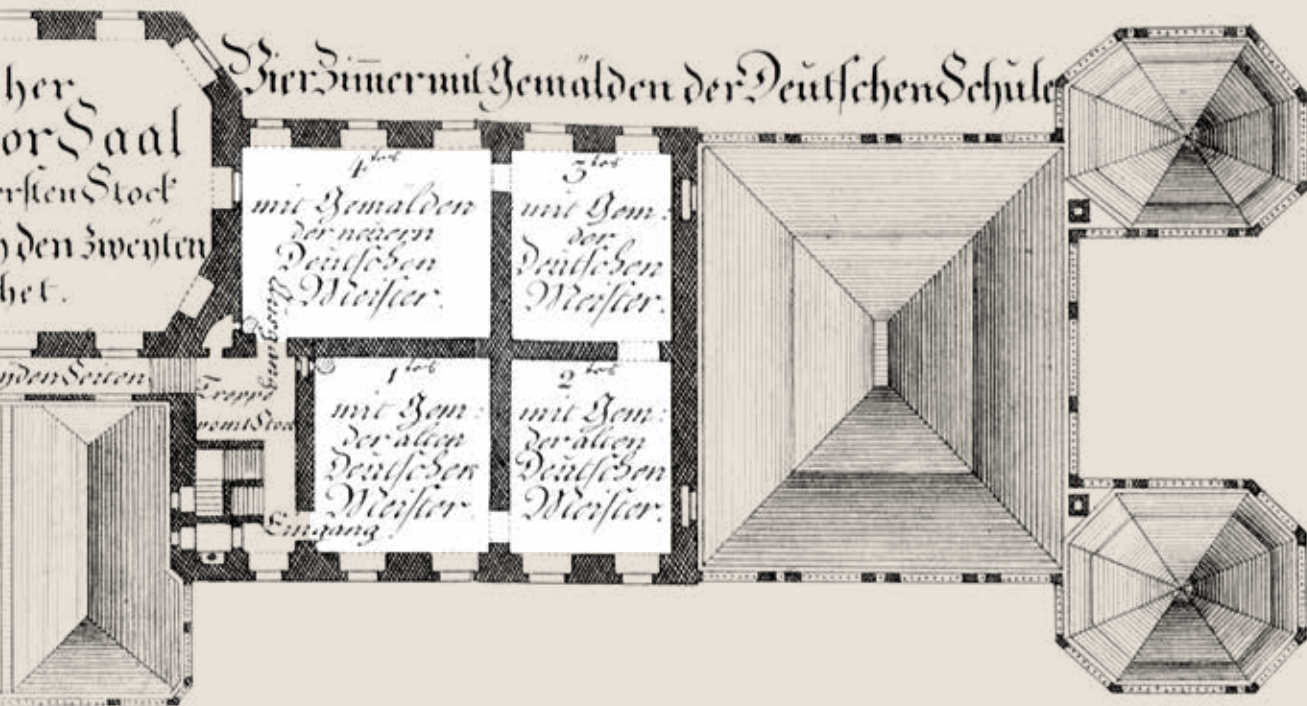
81. Johann Philipp van Thielen. *Ein Blumenstück*. [GG 544]
 82. Maria van Oosterwyck. *Ein Blumenstück*. [ex GG 3508]
 83. Johann Fredeman de Vries. *Eine grosse Kirche*. [GG 1055]
 84. Franz Sneyers. *Der Prophet Daniel*. [GG 1695]
 85. Jacob van der Does. *Eine römische Landschaft*. [GG 730]
 86. Peter van Laar. *Ein Ruinenstück*. [GG 732]
 87. und 88. Johann Horemanns. *Zwey Gesellschaftsstücke*.
 [GG 2627, GG 2628]
 89. Franz Sneyers. *Ein Reuter auf einem scheckigen Pferd*. [n. i.]
 90. Gustav van Bentum. *Ein Nachtstückchen*. [GG 673]
 91. und 92. Robert van Hoeck. *Zwey Landschaften*.
 [GG 799, GG 792]
 93. Georg Geldorp. *Bildniß eines niederländischen Mannes*. [n. i.]
 94. Gottfried Schalken. *Ein junges Mädchen*. [GG 583]
 95. und 96. Bonaventura Peeters. *Zween befestigte Seehafen*.
 [GG 1781, GG 1717]
 97. Peter Verelst. *Ein niederländisches Bauernstück*. [GG 616]
 98. Peter Quast. *Eine Dorfschenke*. [GG 1726]
 99. Caspar de Witte. *Eine Landschaft mit Ruinen*. [GG 471]
 100. Carl Fabritius. *Eine gebirgige Landschaft*. [GG 446]
 101. Cornelius Huysmann. *Eine Landschaft*. [GG 1764]
 102. Johann van der Winne. *Ein Gassenleyer*. [GG 772]
 103. Adrian van Drever. *Eine Winterlandschaft*. [GG 1768]
 104. und 105. Johann Miel. *Zwey Architektur- und Ruinenstücke*.
 [GG 1716, n. i.]

Gemälde Teutscher Meister

IN DEN ZIMMERN AUF DER RECHTEN SEITE DES GEBÄUDES
IM ZWEYTEN STOCK.



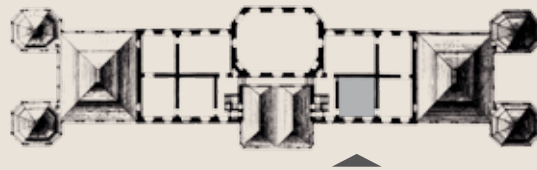
Obere Stock.



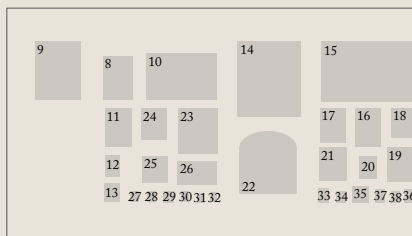
ERSTES ZIMMER

Gemälde der ältesten Teutschen Meister

in: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich
Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]. Wien 1783, 229-264

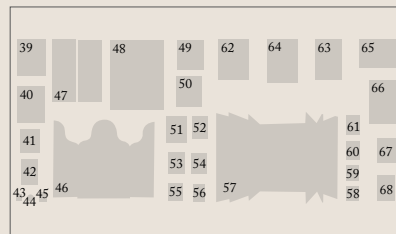






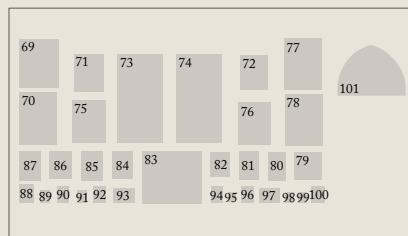
ERSTE WAND, MIT DER EINGANGS-THÜRE.

8. Aus dem 15. Jahrhundert. *Die Mutter Gottes*. [GG 2442]
 9. Aus dem 14. Jahrhundert. *Eine auf Goldgrund gemalte Altartafel*. [GG 859]
 10. Martin Schön. *Eine Altartafel mit zwey schmalen Seitenstücken*. [GG 901]
 11. Aus dem 15. Jahrhundert. *Eine heil. Familie*. [GG 928]
 12. Mair. *Eine heil. Familie*. [ex GG 851]
 13. Israel van Mecheln. *Ein kleines Stück in zweyen Abtheilungen*. [GG 956]
 14. Nach Albrecht Dürer. *Ein Altarbild*. [Lyon, Inv.-Nr. A 62 C]
 15. Wendel Dieterling. *Ein perspektivisches Architekturstück*. [GG 822]
 16. Lucas Müller (genannt Kranach) d. Ä. *Die Anbetung der Weisen*. [GG 834]
 17. und 18. Albrecht Dürer. *Zwey Marienbilder*. [GG 836, GG 840]
 19. Albrecht Dürer. *Bildniß Kaiser Maximilian des Iten*. [GG 825]
 20. Albrecht Dürer. *Die h. Jungfrau*. [GG 848]
 21. Matthæus Gruenewald. *Ein kaiserliches Familienstück*. [GG 832]
 22. Albrecht Dürer. *Eine geistlich emblematische Vorstellung*. [GG 838]
 23. Albrecht Dürer. *Die Martern der Christen*. [GG 835]
 24. Aus dem 15. Jahrhundert. *Ein sonderbares Oelgemälde*. [GG 927]
 25. Hans Burgmaier. *Ein kleines Altargemälde aus zweyen Theilen* [Budapest]
 26. Georg Pens. *Ein Zimmeraltärchen*. [GG 878]
 27. Johan Beham oder Boehm nach Albrecht Dürer. *Drey Bauern*. [GG 910]
 28. Hans Leykmann. *Ein kleines Andachtsstückchen*. [ex GG 916]
 29. Lucas Kranach d. Ä. *Zwey kleine längliche Gemälde*. [GG 913]
 30. Hans Leykmann. *Zwey kleine schmale Stückchen*. [ex GG 918]
 31. Lucas Kranach d. Ä. *Ein Alter*. [GG 895]
 32. Hans Holbein d. Ä. *Portrait eines jungen braunbärtigen Mannes*. [n. i.]
 33. und 34. Matthæus Gruenewald. *Zwey kleine Portraite*. [GG 828, GG 831]
 35. Albrecht Dürer. *Ein männliches Bildniß auf antike Art*. [GG 850]
 36. und 37. Matthæus Gruenewald. *Zwey kleine Portraite*. [GG 830, GG 827]
 38. Albrecht Dürer. *Ein Marienbild*. [GG 846]



ZWEYTE ODER MITTLERE WAND.

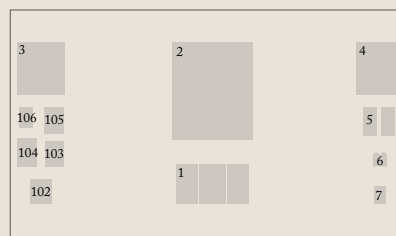
39. Albrecht Dürer. *Portrait eines dicken ansehnlichen Mannes*. [GG 866]
 40. Hans Holbein. *Portrait einer bürgerlichen schon betagten Frau*. [GG 826]
 41. Georg Pens. *Portrait eines Mannes*. [GG 874]
 42. Christoph Amberger. *Portrait eines Maltheser-Ritters*. [GG 842]
 43. Christoph Amberger. *Brustbild eines Jünglings*. [GG 896]
 44. Christoph Amberger. *Brustbild einer ansehnlichen Frau*. [GG 853]
 45. Christoph Amberger. *Portrait einer jungen vornehmen Frau*. [GG 847]
 46. Michel Wohlgemuth. *Ein Altargemälde mit doppelten Flügel*. [GG 867]
 47. Lucas Kranach d. Ä. *Eine Altartafel zu beyden Seiten gemalt*. [GG 861]
 48. Lucas Kranach d. Ä. *Der Judaskuß*. [GG 860]
 49. und 50. Christoph Amberger. *Zwey männliche Portraite*. [GG 876, ex GG 869]
 51. Nicolaus Lucidel genannt Neuschatel. *Bildniß eines jungen Mannes*. [GG 839]
 52. und 53. Hans Holbein d. J. *Zwey männliche Portraite*. [GG 903, GG 905]
 54. Albrecht Altorffer. *Die Krippe Christi*. [GG 2716]
 55. und 56. Lucas Kranach d. Ä. *Zwey männliche Portraite*. [GG 884, GG 883]
 57. Aus A. Dürers Schule. *Das Leben, die Wunder, und das Leiden Christi*. [GG 870]
 58. und 59. Sigmund Holbein. *Zwey männliche Portraite*. [GG 906, GG 907]
 60. Hans Holbein d. Ä. *Der h. Leopold Marggraf von Österreich*. [GG 879]
 61. Ambrosius Holbein. *Das Portrait eines jungen Mannes*. [GG 837]
 62. Lucas Kranach d. J. *Das Bildniß eines vornehmen Mannes*. [GG 885]
 63. und 64. Lucas Kranach d. J. *Zwey weibliche Bildnisse*. [GG 858, GG 862]
 65. Lucas Kranach d. Ä. *Die Bildnisse dreyer Frauenzimmer*. [GG 877]
 66. Lucas Kranach d. Ä. *Lukretia*. [GG 833]
 67. und 68. W. Kranach. *Zwey biblische Stücke*. [GG 899, GG 897]



DRITTE WAND, MIT DER AUSGANGS-THÜRE.

69. Lucas Kranach d. Ä. *Christus erscheint den drey h. Frauen*. [GG 891]
 70. Lucas Kranach d. Ä. *Die Mutter Gottes*. [GG 892]
 71. und 72. Hans Holbein d. J. *Zwey Portraite*.
 [GG 3514, Florenz, Inv. Palatina, n. 223 (1912)]
 73. und 74. Hans Holbein d. J. *Zwey stehende Bildnisse eines vornehmen Paars*. [GG 887, GG 888]
 75. und 76. Hans Holbein d. J. *Zwey männliche Portraite*.
 [GG 890, Budapest, Inv. 678]
 77. und 78. Heinrich Aldegraf. *Zwey geistliche Stücke*. [GG 893, GG 894]
 79. Christoph Amberger. *Herodias empfängt das Haupt Johannis*.
 [GG 898]
 80. Hans Holbein d. J. *Johanna Seymour*. [GG 881]
 81. Hans Holbein d. J. *Portrait des englischen Doctor J. Chambers*.
 [GG 882]
 82. Hans Holbein d. J. *Portrait eines Mannes von mittlerem Alter*.
 [GG 875]
 83. Albrecht Dürer. *Die Anbethung der Weisen*. [Florenz, inv. 1890 n. 1434]

84. Jacob Binck. *Sein eigenes Portrait in jungen Jahren*. [GG 865]
 85. Hans Baldung. *Portrait eines jungen blonden Mannes*. [GG 864]
 86. Hans Burgmair. *Der Mahler selbst*. [GG 924]
 87. Christoph Amberger. *Bildniß eines Ordensritter*. [GG 868]
 88. Hans Gruenewald. *Kaiser Maximilian Iten des Bildniß*. [GG 880]
 89. Hans Grimmer. *Portrait eines jungen Freyherrn von Buechaim*. [GG 844]
 90. Albrecht Altorffer. *Ein grosser hoher Fichtenbaum*. [n. i.]
 91. Lucas Kranach d. Ä. *Portrait eines jungen Fauenzimmers*.
 [ex GG 3512]
 92. Albrecht Dürer. *Bildniß eines lebhaften jungen Mannes*. [GG 849]
 93. Nicolaus Juvenel. *Ein perspektivisches Architekturstück*. [GG 909]
 94. Hans Holbein d. J. *Bildniß eines braunbärtigen Mannes*. [GG 919]
 95. Hans Holbein d. J. *Brustbild eines blondbärtigen Mannes*.
 [GG 912]
 96. Hans Holbein d. J. *Sein eigenes Portrait*. [GG 915]
 97. Heinrich Aldegraf. *Die Austreibung der ersten Eltern aus dem Paradiese*. [GG 917]
 98. und 99. Lucas Kranach d. Ä. *Die Bildnisse d. Martin Luthers und Philipp Melanchtons*. [GG 854, GG 845]



100. Hans Holbein d. J. *Bildniß Desid. Erasmi von Rotterdam*.
[ex GG 920]

101. Bartholomé Beham. *Eine Kreuzerhöhung*. [GG 921]

AN DEN FENSTER-PFEILERN.

1. Thomas von Mutina. Oder von Muttersdorf in Böhmen. *Ein Altargemälde in dreyen Abteilungen*. [Karlstein, Inv.-Nr. KA 3668]
2. Niklas Wurmser von Strasburg, gemalt im Jahr 1357. *Der Heiland am Kreuze*. [Karlstein, Inv.-Nr. KA 3686]
3. und 4. Theoderich von Prag, gemalt im Jahr 1357. *Zween Kirchenlehrer*. [Karlstein, Inv.-Nr. KA 3790, 3787]
5. Johann Aquila. *Ein kleines Altarbild in zween Theilen*. [GG 900a, GG 900]
6. Albrecht Dürer. *Zwo sehr fleißig ausgeführte Zeichnungen*. [Berlin, Kunstammer; Wien, Albertina]
7. Martin Schön oder Schoenhauer von Kalenbach. *Der h. Sebastian*. [GG 911]

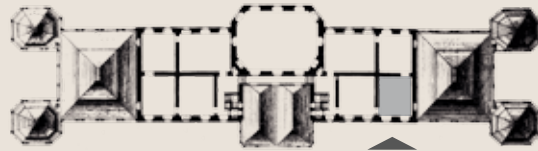
AUF DEM FENSTER-PFEILER AN DER AUSGANGS-THÜRE.

102. *Ein altgriechisches Kirchengemälde auf vergoldeten Grunde*. [GG 923]
103. Aus dem 14. Jahrhundert. *Ein Oelgemälde von sehr gothischer Zeichnung*. [Belvedere, Inv. Nr. 4979]
104. J. Jacob Walch. *Kaiser Maximilian der Ite in jungen Jahren*. [GG 922]
105. Hans von Culmbach. *Die Krippe Christi, ein Nachtstück*. [GG 904]
106. Hans Asper. *Portrait eines Jünglings*. [GG 855]

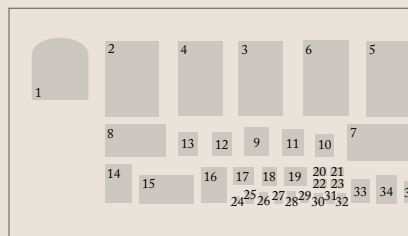
ZWEYTES ZIMMER

Gemälde alter Teutscher Meister

in: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich
Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]. Wien 1783, 265-286

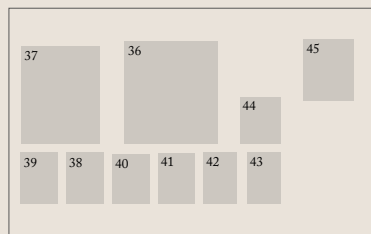






ERSTE WAND, MIT DER EINGANGS-THÜRE.

1. Johann Christian Ruprecht, nach Albrecht Dürer. *Eine getreue Nachahmung der Dürerischen Dreyfaltigkeitstafel N. 22. Im vorherigen Zimmer.* [GG A147]
2. Bartolomé Spranger. *Ein allegorisches Stück.* [GG 1133]
3. und 4. Bartolomé Spranger. *Zwey mythologische Stücke.* [GG 2435, Graz, Inv.-Nr. 68]
5. und 6. Bartolomé Spranger. *Zwey ovidische Stücke.* [Graz, Inv.-Nr. 67, GG 2526]
7. und 8. Joseph Heinz. *Eine schlaffende Venus.* [GG 1104, Dijon, Inv.-Nr. CA 134]
9. und 10. Bartolomé Spranger. *Sein eigenes Portrait zweymal.* [GG 1137, n. i.]
11. Bartolomé Spranger. *Bildniß seiner Ehefrau.* [GG 1138]
12. und 13. Hans von Achen. *Die Bildnisse Kaiser Rudolph des Ilten und seines Herrn Bruders.* [GG 2587, GG 2588]
14. Johann Creutzfelder. *Marter des h. Ignatius.* [GG 1120]
15. Bartolomé Wittig. *Ein Nachtstück.* [GG 599]
16. Philipp Uffenbach. *Der englische Gruß.* [GG 1114]
17. Bartholomé Spranger. *Parnassus.* [GG 1119]
18. Joseph Heinz. *Venus mit dem Adonis.* [GG 1105]
19. Joseph Heinz. *Ein Dianabad.* [GG 1115]
20. – 23. Von Johann König. *Die vier Jahreszeiten.* [GG 1142, GG 1148, GG 1154, GG 1156]
24. Joseph Heinz. *Bildniß Kaiser Rudolph des Ilten.* [GG 1124]
25. Bartholomé Spranger. *Eine allegorische Vorstellung der Tugend.* [GG 1125]
26. Peter de Witte. *Der h. Stephanus.* [GG 1089]
27. Hans von Achen. *Eine Anbethung der Hirten.* [GG 1123]
28. Hans von Achen. *Ein junges Mädchen.* [GG 1155]
29. und 30. Bartolomé Spranger. *Zwey mythologische Stücke.* [GG 1128, GG 1126]
31. Johann Dünz. *Brustbild eines dicken Mannes.* [n. i.]
32. Christoph Lauch. *Brustbild eines jungen Mannes.* [GG 1127]
33. Christoph Schwarz. *Geißelung Christi.* [GG 1140]
34. Bartholomé Spranger. *Die Giganten.* [GG 3525]
35. Egidius Sadeler. *Der h. Sebastian.* [GG 1108]



ZWEYTE WAND, MIT DER AUSGANGSTHÜR

36. Jodocus a Winghe. *Ein historisches Stück*. [GG 1677]

37. Jodocus a Winghe. *Die Geschichte des Appelles und der Campaspe*. [GG 1686]

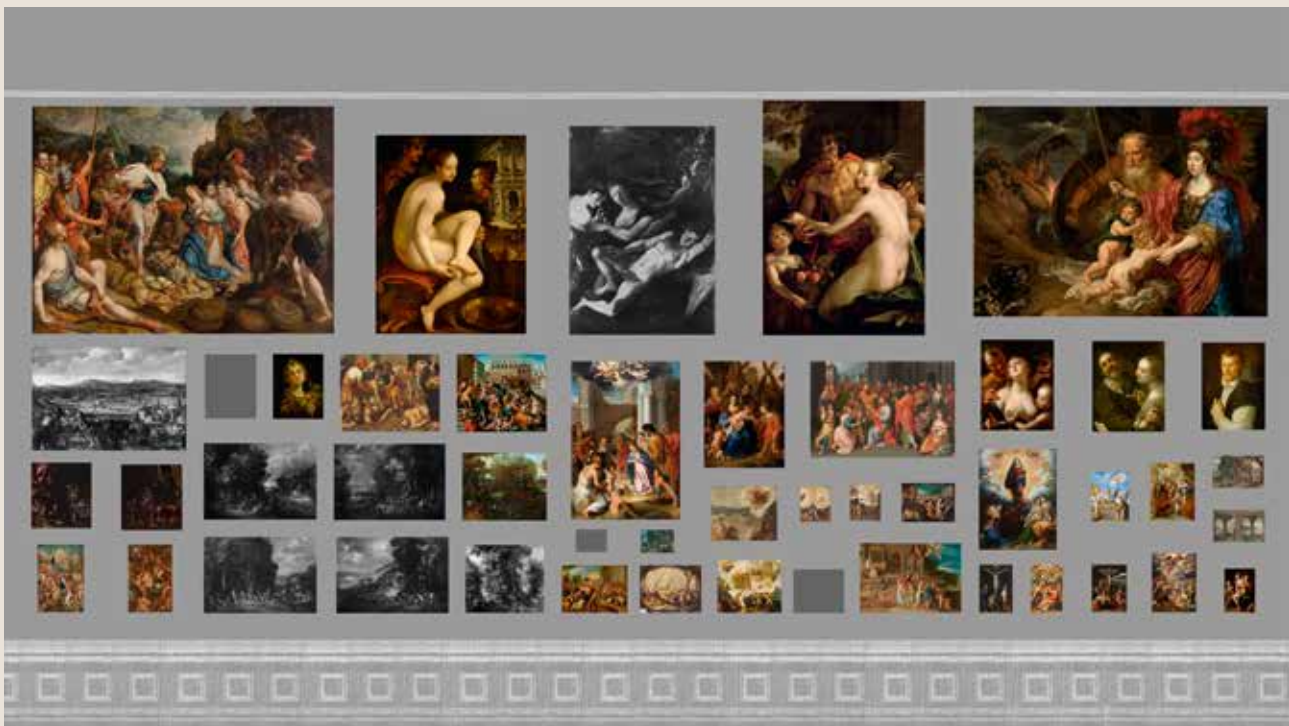
38. und 39. Bartholomé Spranger. *Zwey ovidische Stücke*. [GG 2615, GG 2614]

40. und 41. Bartholomé Spranger. *Zwey mythologische Stücke*. [GG 1095, GG 1097]

42. und 43. Bartholomé Spranger. *Zwey mythologische Stücke*. [GG 1099, GG 1100]

44. Johann Christian Ruprecht, nach Alb. Dürer. *Eine Nachahmung des Dürerischen Gemäldes No. 23. im vorigen Zimmer*. [GG 841]

45. Joachim von Sandrart. *Ein alter Philosoph*. [GG 1131]



46				47		48		49		50		
61	60	59	58	57	56	55	54		53	52	51	
62	63	66	67	70		75	74	76	79	80	81	85
64	65	68	69	71	72	73	77	78	82	83	84	87
										88	89	90
												91
												92

DRITTE WAND, DEM EINGANG GEGEN ÜBER.

46. Matthias Kager. *David empfängt von Abigail Elswaaren*. [GG 1096]
 47. Hans von Achen. *David und Betsabe*. [GG 1094]
 48. Hans von Achen. *Cupido schlaffend unter einem Baume*.
 [Wien, Akademie, Inv. Nr. 266]
 49. Hans von Achen. *Vereinigung des Bacchus mit der Ceres*.
 [GG 1098]
 50. Joachim von Sandrart. *Ein allegorisches Stück*. [GG 1136]
 51. Hans Specart. *Sein eigenes Bildniß*. [GG 1163]
 52. Hans von Achen. *Ein munteres Gesellschaftsstück*. [GG 1134]
 53. Hans von Achen. *Venus*. [GG 1132]
 54. Daniel Preisler. *Der Heiland läßt die Kinder zu sich kommen*.
 [GG 1160]
 55. Joachim von Sandrart. *Die Mutter Gottes*. [GG 1117]
 56. Johann Rottenhammer. *Die Krippe Christi*. [GG 1101]
 57. Johann Rottenhammer. *Der bethlehemitische Kindermord*.
 [GG 1122]
 58. Joseph Werner. *Der alte Tobias*. [GG 1157]
 59. und 60. Hans von Achen. *Zwey Bildnisse*. [GG 2504, n. i.]
 61. Paul Juvenel. *Der Prospekt der Stadt Rom*. [GG 1150]
 62. und 63. Sebastian Stosskopf. *Zwey Stücke auf schwarzen Stein*.
 [KK 2463, KK 2464]
 64. und 65. Johann Rottenhammer. *Zwey geistliche Stücke*.
 [GG 1102, GG 1106]
 66. – 69. Johann Jacob Hartmann. *Vier Landschaften*.
 [Belvedere, Inv.-Nr. 4071, Belvedere, Inv.-Nr. 4099, Belvedere,
 Inv.-Nr. 4154, Belvedere, Inv.-Nr. 4169]
 70. Lucas van Valkenburg. *Eine Gegend bey Linz mit Walde*.
 [GG 1073]
 71. Matthæus Merian. *Der Prospekt eines Dorfes*. [GG 1153]
 72. Johann Rottenhammer. *Ein ovidisches Stück*. [GG 1147]
 73. Hans Bocksberger. *Eine baumreiche Landschaft*. [AM PA 940]
 74. Friedrich Brentel. *Eine kleine Landschaft in Wasserfarben*. [GG 2176]

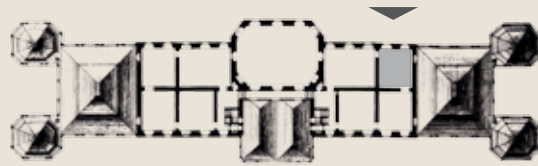


75. Johann Willhelm Bauer. *Eine kleine Landschaft in Wasserfarben.* [n. i.]
76. und 77. Hans von Achen. *Zwey Stücke auf weißem Marmor.* [AM PA 941, AM PA 943]
78. Gabriel Kauw. *Ein steiler Felsen.* [KK 2465]
79. und 80. Hans von Achen. *Zwey biblische Stücke auf Alabaster.* [AM PA 876, AM PA 877]
81. Johann Rottenhammer. *Auferweckung des Lazarus.* [GG 1141]
82. Joseph Heinz. *Ein allegorisches Stück.* [GG 1112]
83. Joseph Heinz. *Der Heiland am Kreuze.* [GG 1116]
84. Peter de Witte. *Die h. Jungfrau mit dem Christkinde.* [GG 1057]
85. Georg Strauch. *Ein geistliches Stück.* [GG 1121]
86. Wolfgang Ludwig Hopfer. *Grablegung der h. Catharina.* [GG 1113]
87. Joseph Heinz. *Der Heiland am Kreuz.* [GG 1118]
88. Matthæus Gondolach. *Ein Andachtsbild.* [GG 1103]
89. Peter de Witte. *Martertod der h. Ursula.* [GG 1054]
90. und 91. N. Franckenberger. *Zwo Landschaften in Wasserfarben.* [GG 2637, GG 2635]
92. Hans von Achen. *Jupiter in einen Satyr verwandelt.* [GG 1110]
93. Joachim Sandrart. *Eine Herabnehmung vom Kreuze.* [Pfarrkirche Neulerchenfeld]

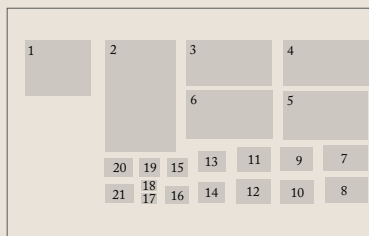
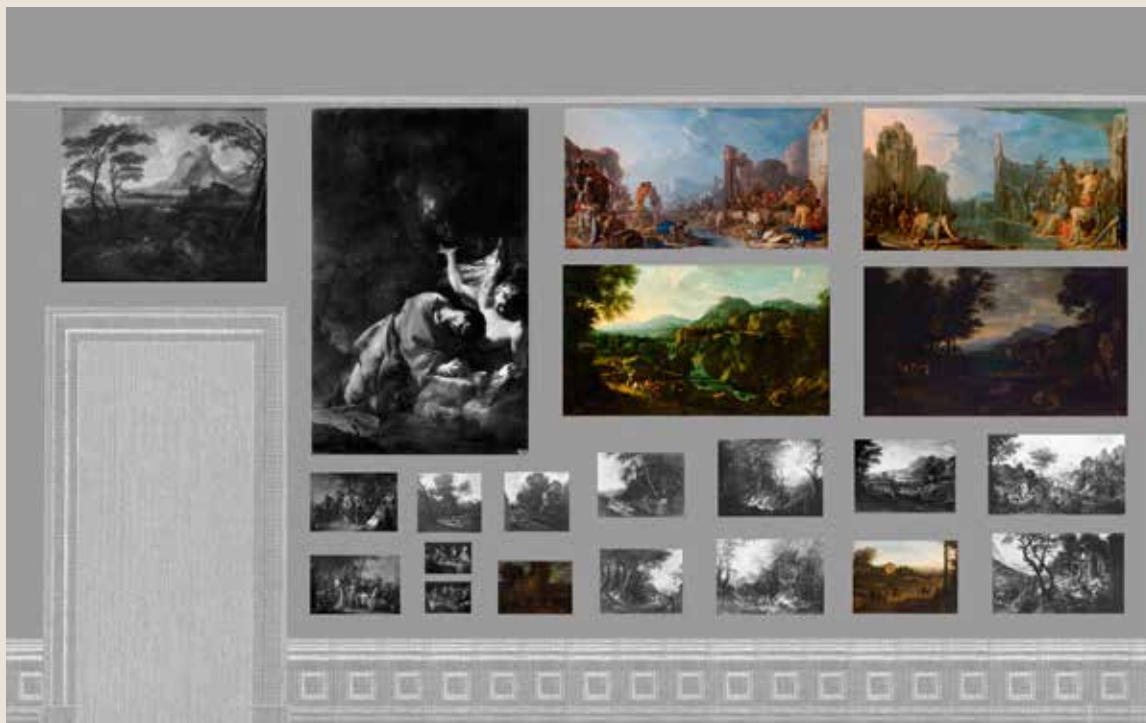
DRITTES ZIMMER

Gemälde Teutscher Meister

in: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich
Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]. Wien 1783, 287-302

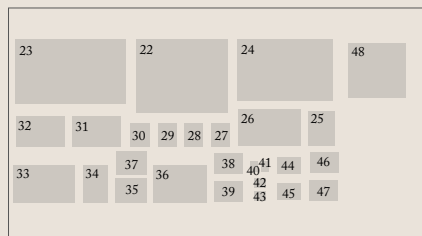






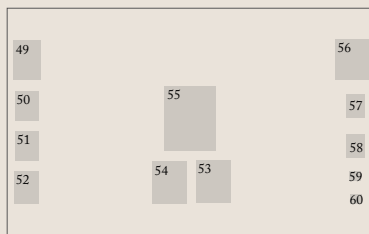
ERSTE WAND, MIT DER EINGANGS-THÜRE.

1. Joseph Feistenberger. *Eine rauhe Landschaft*. [ex GG 1789]
2. Paul Troger. *Christus am Oelberg*. [Belvedere, Inv.-Nr. 4147]
3. und 4. Heinrich Schöenfeld. *Zwey biblische Stücke*. [GG 1145, GG 1143]
5. und 6. Joachim Franz Beich. *Zwo Landschaften*. [GG 1195, 1196]
7. und 8. Joseph Orient. *Zween tyrolische Prospekte mit Figuren*. [Belvedere, Inv.-Nr. 5122, Burgenländisches Landesmuseum]
9. und 10. Willhelm Bommel. *Zwo Landschaften mit Ruinen*. [ex GG 1756, GG 1757]
11. und 12. Maximilian Joseph Schinnagel. *Zwey Waldungsstücke*. [Belvedere, Inv.-Nr. 4166, Belvedere, Inv.-Nr. 4144]
13. und 14. Maximilian Joseph Schinnagel. *Zwey waldige Landschaften*. [Belvedere, Inv.-Nr. 4143, Belvedere, Inv.-Nr. 4167]
15. N. Lauterer. *Eine Landschaft*. [Belvedere, Inv.-Nr. 4090]
16. Johann Franz Ermel. *Eine Landschaft*. [GG 1146]
17. und 18. Johann Georg Platzer. *Zwey kleine Gesellschaftsstücke*. [Belvedere, Inv.-Nr. 4098, Belvedere, Inv.-Nr. 4093]
19. N. Lauterer. *Eine waldige Landschaft*. [Belvedere, Inv.-Nr. 4091]
20. und 21. Franz Christoph Janrieck. *Zwey Gesellschaftsstücke*. [Belvedere, Inv.-Nr. 4179, Belvedere, Inv.-Nr. 4181]



ZWEYTE WAND, MIT DER AUSGANGS-THÜRE.

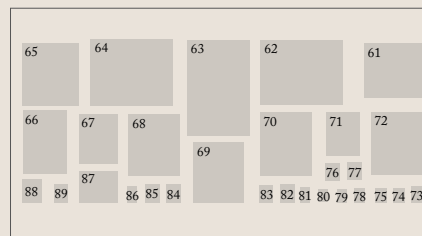
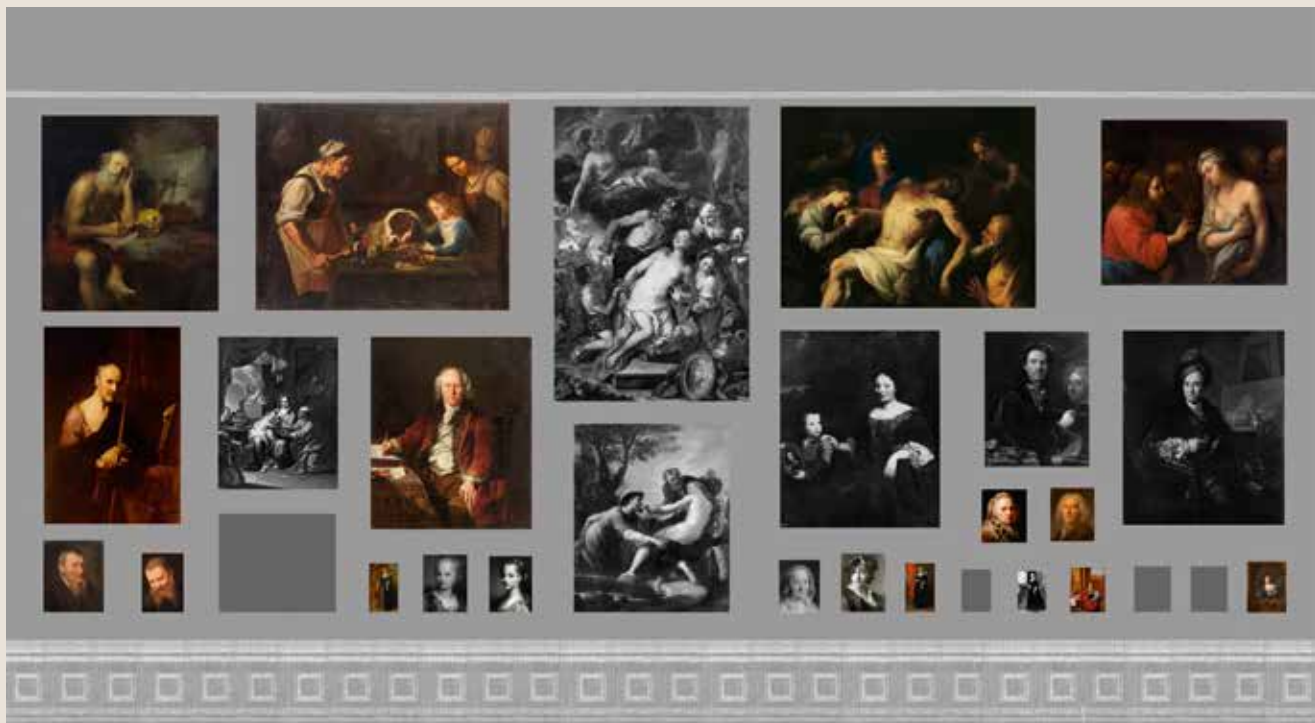
22. Kilian Fabritius. *Eine ebene Landschaft*. [n. i.]
23. Gerhard Hoet. *Ein allegorisches Stück auf Kaiser Leopold*. [GG 1903]
24. Johann Anton Eismann. *Eine Landschaft*. [GG 1204]
25. Christoph Pauditz. *Ein alter Schwarzwälder Bauer*. [GG 415]
26. Georg Philipp Rugendas. *Ein Batallienstück*. [GG 1174]
27. und 28. Georg Bachmann. *Bildniße zweyer bärtiger Männer*. [n. i., n. i.]
29. und 30. Maximilian Handel. *Zwey männliche Portraite*. [GG 403, GG 401]
31. und 30. Johann Kein. *Zwey Batallienstücke*. [ex GG 1175, ex GG 1171]
33. Georg Philipp Rugendas. *Ein Batallienstück*. [GG 1172]
34. Tobias Bock. *Die Marter der h. Dorothea*. [GG 1107]
35. Maria Sibylla Merian. *Ein Blumenstück*. [GG 1748]
36. Johann Philipp Lembke. *Ein Batallienstück*. [GG 1149]
37. Abraham Mignon. *Ein Fruchtstück*. [GG 569]
38. und 39. Christian Willhelm Ernst Dietrich. *Zwey geistliche Stücke*. [n. i., n. i.]
40. und 41. Norbert Grund. *Zwey kleine Architekturstücke*. [n. i., n. i.]
42. und 43. Johann Lingelbach. *Zwey Jagdstücke*. [n. i., n. i.]
44. und 45. Franz Christoph Janneck. *Zwey Waldungsstücke*. [Belvedere, Inv.-Nr. 4165, Belvedere, Inv.-Nr. 4182]
46. und 47. Christian Willhelm Ernst Dietrich. *Zwey geistliche Stücke*. [n. i., n. i.]
48. Joseph Feistenberger. *Eine gebirgige Landschaft*. [Belvedere, Inv.-Nr. 4164]



AN DEN FENSTER-PFEILERN.

49. Johann Christoph Viechter. *Ein Architekturstück*. [n. i.]
 50. und 51. Christian Seibold. *Zwey Brustbilder Lebensgröße*.
 [GG 2408, GG 2407]
 52. J. M. Pretschneider. *Ein Blumenstück*. [GG 2162]
 53. und 54. Martin de Meytens. *Zwey Portraite*.
 [Belvedere, Inv.-Nr. 4247, GG 2068]

55. Franz Carl Palko. *Eine heil. Familie*. [GG 1166]
 56. Ignatius Stern. *Die h. Jungfrau mit dem Christuskinde*.
 [Belvedere, Inv.-Nr. 5923]
 57. und 58. Johann Baptista Haelszel. *Zwey Blumenstücke*.
 [GG 566, GG 568]
 59. und 60. N. Burgau. *Zwey kleine Stücke mit Vögeln*.
 [GG 1201, GG 1202]



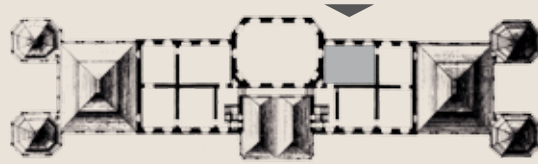
DRITTE WAND, RECHTER HAND DES EINGANGS.

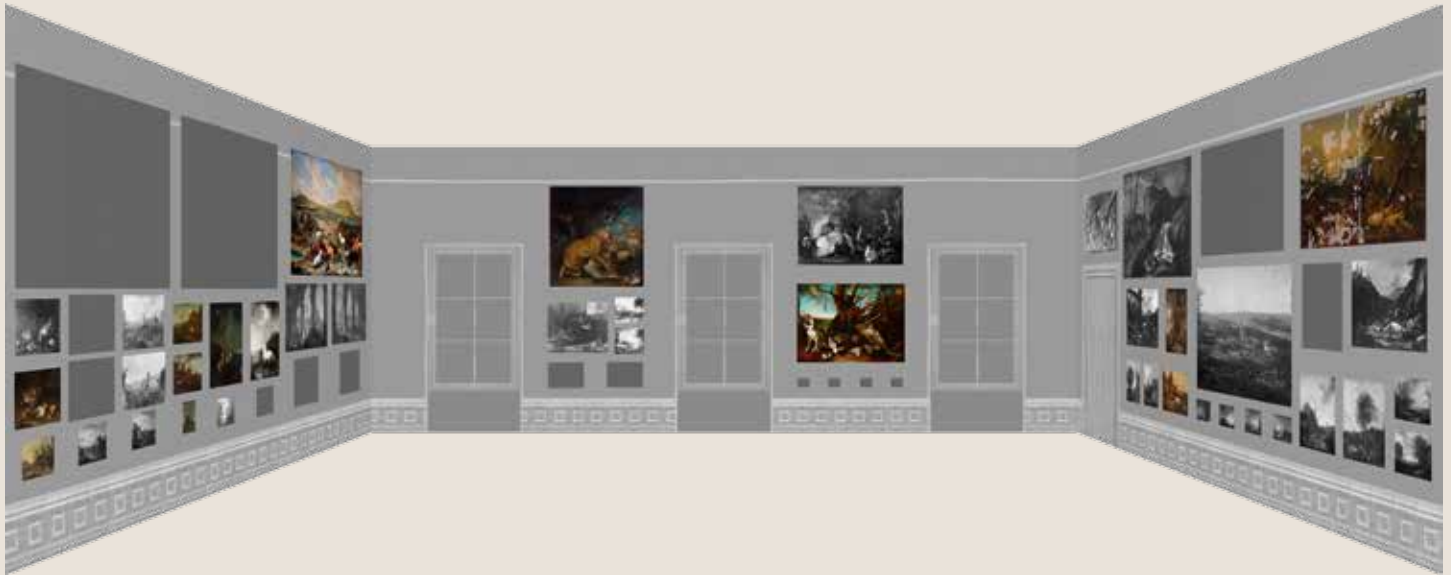
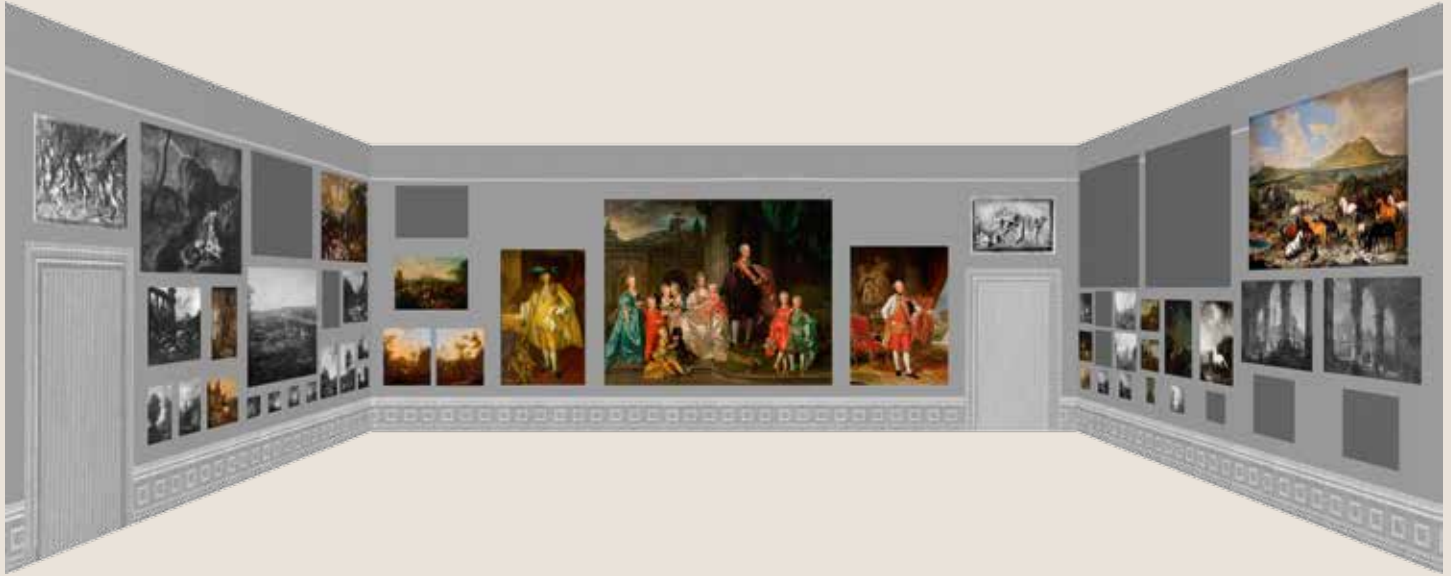
61. Peter Brandel. *Die Ehebrecherin vor Christo*. [GG 1161]
 62. Peter Strudel. *Ein Andachtsbild*. [GG 1167]
 63. Johann Michael Rottmayr. *Opferung der Iphigenia*.
 [Belvedere, Inv.-Nr. 4242]
 64. Carl Scretta. *Eine häusliche Szene*. [GG 1130]
 65. Christoph Pauditz. *Der h. Hieronymus*. [GG 395]
 66. Ulrich Mair. *Der h. Apostel Philippus*. [GG 1135]
 67. Daniel Gran. *Eine heil. Familie*. [Belvedere, Inv.-Nr. 4132]
 68. Jacob von Schuppen. *Bildniß eines Mannes*. [GG 1767]
 69. Martin Attomonte. *Die keusche Susanna im Bade*.
 [Belvedere, Inv.-Nr. 4243]
 70. Johann Kupetzky. *Portrait einer Frau*. [Belvedere, Inv.-Nr. 4193]
 71. Johann Kupetzky. *Sein eigenes Bildniß*. [Belvedere, Inv.-Nr. 4939]
 72. Jacob van Schuppen. *Portrait des Batallienmalers Ignaz Parrocel*.
 [Belvedere, Inv.-Nr. 4244]
 73. Othmar Elliger. *Ein junges Frauenzimmer*. [GG 798]
 74. und 75. Johann Rudolph Bys. *Zwey geistliche Stücke*. [n. i., n. i.]
 76. und 77. Balthasar Denner. *Zween alte Köpfe*. [GG 675, GG 676]
 78. Caspar Netscher. *Portrait eines Mannes*. [GG 593]
 79. und 80. Peter von der Faes. *Zwey Bildnisse vornehmer Damen*.
 [ex GG 491, ex GG 492]
 81. Gottfried Kneller. *Bildniß einer ansehnlichen Dame*. [GG 489]
 82. und 83. Christian Seibold. *Zwey Köpfe*.
 [Harvard, Inv. Nr. 1981.19, Belvedere, Inv.-Nr. 4197]
 84. und 85. Christian Seibold. *Zwey Bildnisse junger Frauenzimmer*.
 [Belvedere, Inv.-Nr. 2533, Belvedere, Inv.-Nr. 4082]
 86. Gottfried Kneller. *Bildniß einer Dame*. [GG 487]
 87. Johann Jacob Schalch. *Prospekt des grossen Rheinfalles*. [n. i.]
 88. Franz Friedrich Franck. *Bildniß eines bärtigen Mannes*. [GG 400]
 89. Matthäus Merian d. J. *Bildniß eines betagten Mannes*. [GG 765]

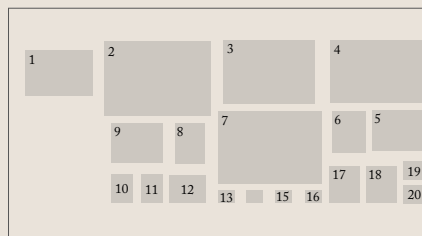
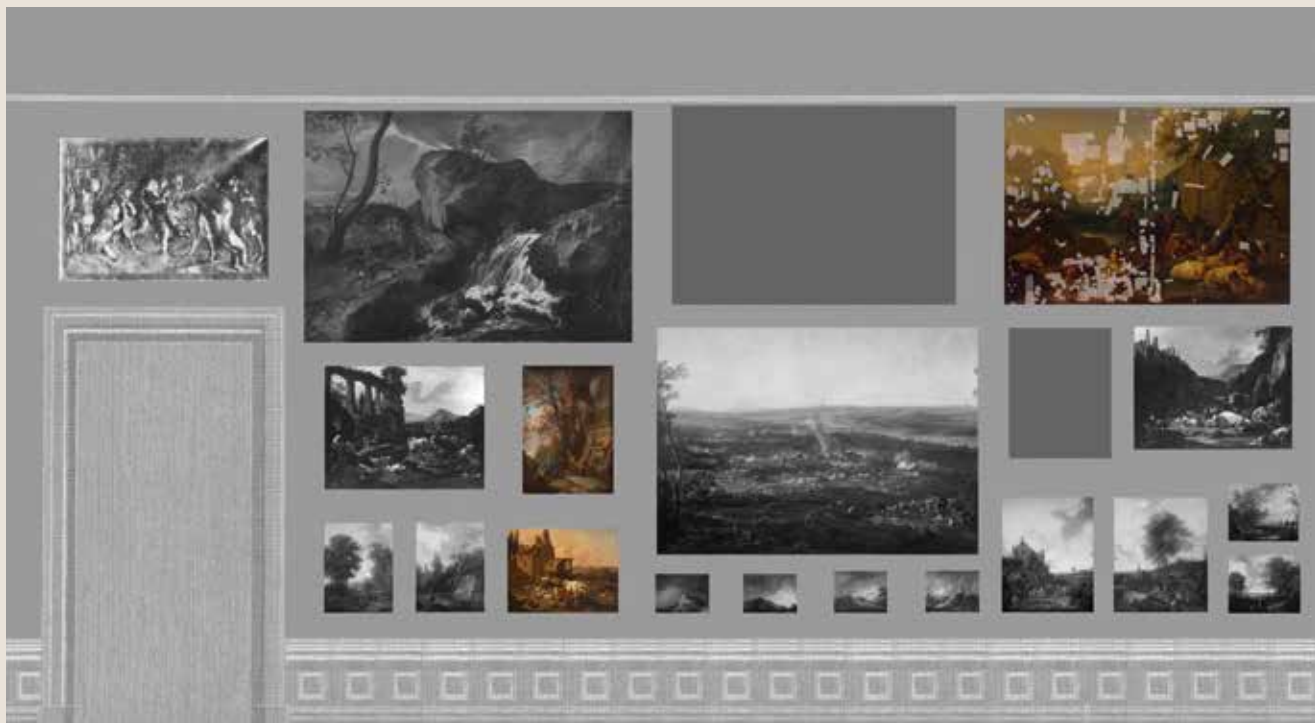
VIERTES ZIMMER

Gemälde Neuerer Teutscher Meister

in: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich
Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]. Wien 1783, 303-314







ERSTE WAND, MIT DER EINGANGS-THÜRE.

1. Joseph Hauzinger. *Eine Nachahmung eines Basreliefs*.
[Belvedere, Inv.-Nr. 4083]
2. Anton Feistenberger. *Ein grosser Wasserfall*.
[Belvedere, Inv.-Nr. 4142]
3. und 4. Joseph Rosa. *Zwo Landschaften mit Viehheerden*.
[n. i., 7209]
5. Heinrich Roos. *Eine römische Landschaft*.
[Florenz, inv. Oggetti d'Arte n. 703]
6. Philipp Roos. *Der Wasserfall der Tyber*. [ex GG 1653]
7. Johann Christian Brand d. J. *Die Schlacht bey Hochkirchen*.
[Belvedere, Inv.-Nr. 4638]
8. Christoph Ludwig Agricola. *Eine Landschaft mit Ruinen*.
[GG 1198]
9. Heinrich Roos. *Eine römische Landschaft*.
[Florenz, inv. Oggetti d'Arte n. 704]
10. und 11. Christian Hülfgott Brand d. Ä. *Zwo waldichte Landschaften*. [Belvedere, Inv.-Nr. 4070, Belvedere, Inv.-Nr. 4267]
12. Heinrich Roos. *Eine bergichte Landschaft*. [GG 634]
13. -16. Johann Christian Brand d. J. *Vier kleine Landschaften*.
[Belvedere, Inv.-Nr. 4081, Belvedere, Inv.-Nr. 4103, Belvedere, Inv.-Nr. 4092, Belvedere, Inv.-Nr. 4102]
17. und 18. Johann Christian Brand d. J. *Zwo Landschaften*.
[Belvedere, Inv.-Nr. 4100, Belvedere, Inv.-Nr. 4136]
19. und 20. Christian Hülfgott Brand d. Ä. *Zween Prospekte ebener Gegenden*. [Belvedere, Inv.-Nr. 4087, Belvedere, Inv.-Nr. 4119]



ZWEYTE WAND, MIT DER AUSGANGS-THÜRE.

21. und 22. Friedrich Moucheron. *Zwo bergichte Landschaften.*
[GG 425, GG 428]

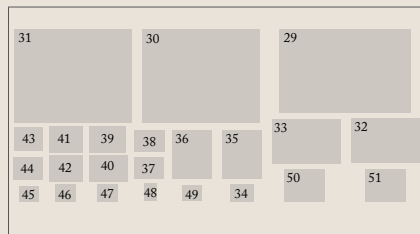
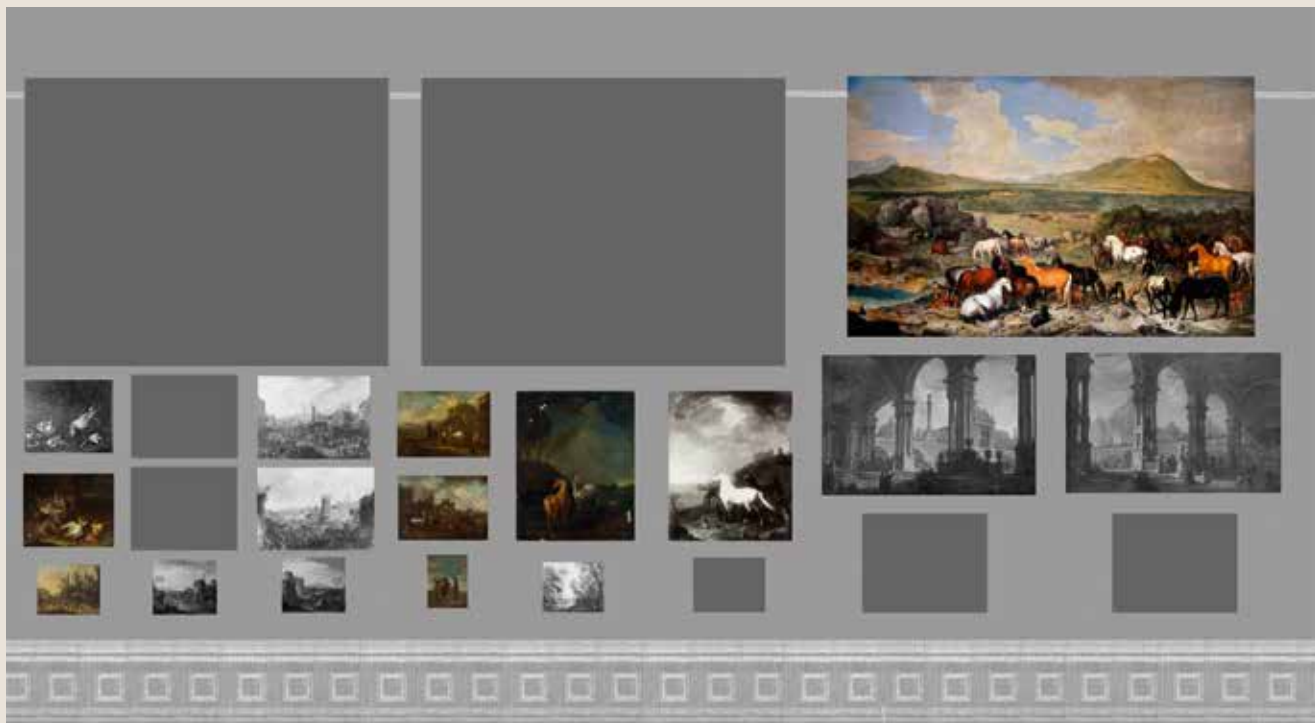
23. und 24. Johann Peter van Bredal. *Zwo Schlachten gegen Türken.*
[GG 1743, ex GG 1747]

25. Johann Gottfried Auerbach. *Bildniß des Kaiser Karls des VIten.*
[GG 1810]

26. Johann Zoffant. *Das grosse florentinische Familienstück.*
[GG 3771]

27. Anton Maron. *Bildniß Sr. Majestät Kaiser Joseph des IIten.*
[GG 6200]

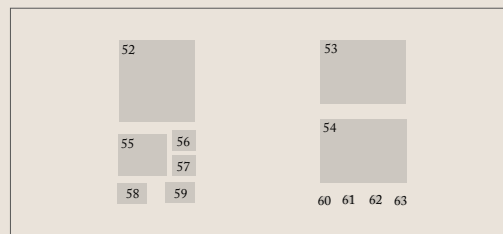
28. Caspar Sambach. *Eine Nachahmung Grau in Grau eines Basreliefs.* [GG 1807]



DRITTE WAND, DEM EINGANG GEGEN ÜBER.

29. Johann Georg de Hamilton. *Ein grosses Pferdestück*. [GG 391]
 30. und 31. Michel Wutky. *Zween römische Prospekte mit Figuren*. [n. i., n. i.]
 32. und 33. Vincenz Fischer. *Zwey Architekturstücke*. [GG 1797, GG 1798]
 34. Johann Georg de Hamilton. *Eine Landschaft*. [n. i.]
 35. und 36. Johann Georg de Hamilton. *Zwey Pferdstücke*. [GG 377, GG 381]
 37. und 38. August Querfurt. *Zwey Jagdstücke*. [GG 1179, GG 1186]
 39. und 40. Franz de Paula Ferg. *Zween Jahrmärkte*. [Belvedere, Inv.-Nr. 4321, Belvedere, Inv.-Nr. 4322]

41. und 42. Johann Zagelmann und Johann Christian Brand. *Zwey Geflügelstücke*. [n. i., n. i.]
 43. und 44. Philipp Ferdinand de Hamilton. *Zwey Geflügelstücke*. [GG 387, GG 386]
 45. Johann Gabriel Canton. *Ein Dorffest*. [GG 1212]
 46. und 47. Carl Aigen. *Zwo Landschaften*. [Belvedere, Inv.-Nr. 4086, Belvedere, Inv.-Nr. 4085]
 48. Johann Lingelbach. *Zween Bauern nebst einem Weib*. [GG 580]
 49. Joh. Evang. Dorffmeister. *Ein Wald*. [Belvedere, Inv.-Nr. 4188]
 50. und 51. Carl Willhelm de Hamilton. *Zwo Landschaften*. [n. i., n. i.]



AN DEN FENSTER-PFEILERN.

52. Philipp Ferdinand de Hamilton. *Zween grosse Wölfe*. [GG 1753]
 53. und 54. Franz Wernher Tamm. *Zwey Thier- und Geflügelstücke*.
 [GG 1169, GG 1165]
 55. Philipp Ferdinand de Hamilton. *Ein grosser Wildschweinskopf*.
 [Belvedere, Inv.-Nr. 4133]

56. und 57. David Richter. *Zwo Landschaften mit Figuren*.
 [Belvedere, Inv.-Nr. 4149, Belvedere, Inv.-Nr. 4168]
 58. und 59. Philipp Ferdinand de Hamilton. *Zwo Landschaften*.
 [n. i., n. i.]
 60. und 61. Joh. Christoph Dietsch. *Zwey Jagdstücke*. [n. i., n. i.]
 62. und 63. Joh. Albrecht Dietsch. *Zwo kleine Landschaften*. [n. i., n. i.]

„Verzeichnis jener Gemälde der K. K. Bildergalerie, / welche bey Anlaß ihrer neuen Einrichtung in den Jahren 1780. & 1781. / aus Nothwendigkeit wegen ihrem üblem Zustand / sind gebutzt und repariert, / auch zum Theil wegen vorher geschehener Verstümmelung / und Wegschneidung sind ergänzt, / oder in ihre wahre Größe gebracht worden, / desgleichen auch um einige als Supraporten / gebrauchen zu können“

Transkribiert nach: Staatsarchiv Brünn (MORAVSKÝ ZEMSKÝ ARCHIV V BRNĚ), G 436 Rodinný archiv Kouniců (=Familienarchiv Kounitz), Karton 460, Inv. Nr. 4619, unfoliierte Reinschrift. Die Nummerierung entspricht dem Katalog von Mechel 1783. Der Wechsel zwischen Auszeichnungs- und Laufschrift wurde in der Transkription nicht berücksichtigt.

„Im ersten Italienischen Zimmer sind

N.° 3. 4. 5. gebuzt und repariert worden.

N.° 6. hingegen ist das weggeschnittene angesetzt worden, um es seinem Compagnon gleich zu machen.

N.° 7. 11. 16. gebuzt und repariert worden.

N.° 27. Ein ovidisches Stück von Paris Bordone um es als Supraporten gebrauchen zu können, ist angesetzt worden.

N.° 37. ist gebuzt und repariert worden.

N.° 58. Eine heil. Familie von Polidoro di Venetia ist, um es als Supraporten gebrauchen zu können, angesetzt worden.

Im zweyten Ital. oder dem Titians Zimmer sind

N.° 1. Eine Supraporten angesetzt worden.

N.° 7. 8. 9. 10. 12. 13. 14. 16. gebuzt und repariert worden.

N.° 19. & 24. ist angesetzt worden

N.° 25. gebuzt und repariert worden.

N.° 26. ein allegorisches Stück von Titiano von Presburg herauf, welches sehr verschnitten war, ist um seinem Compagnon zu gleichen wieder ergänzt und angesetzt worden.

N.° 27. 31. 32. 36. 37. 39. 47. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 57. 58. nebst der Supraporten über der Thüre N.° 59. sind sämtlich gebuzt und repariert worden

Im dritten Ital. oder Römischen Zimmer sind

N.° 2. 8. 9. 10. 11. gebuzt und repariert worden

N.° 24. 26. sind angesetzt worden.

N.° 33. 34. 35. 37. gebuzt und repariert worden.

Im vierten Ital. oder Florent. Zimmer sind

N.° 2. Magdalena von Gentileschi angesetzt worden

N.° 4. 15. 16. 19. 20. 22. 23. 25. 26. 27. 28. 29. gebuzt und repariert worden.

N.° 32. 33. 34. 35. vier Köpfe, von denen einige sind angesetzt worden, um in die gleiche Größe zu kommen.

Im fünften Ital. oder Guido Zimmer sind

N.° 1. Supraporten ein Passionsstück aus Guercino Schule, nebst N.° 2. gebuzt und repariert worden.

N.° 3. St. Franciscus von Carraci; dieses Stück war sehr übel mißhandelt, und bis an die Knie der Figur abgeschnitten, daher es ergänzt, und so viel möglich in seinen ehemaligen format gerichtet wurde.

Dem häufig übermahlten darin aber, war nicht mehr zu helfen.

N.° 4. Ein Stück von Guercino gebuzt und repariert worden.

N.° 5. Ein Stück von Guercino, das ehemals weggeschnitten war, ist wieder angesetzt worden.

N.° 7. ist angesetzt worden um seinem Compagnon zu gleichen.

N.° 11. Von dem grossen Stück, Reinigung Maria von Guido, ist das unnöthig ehemals daran gesetzte, welches dem Stück eine üble Form gab, umgeschlagen oder eingebückt worden. hingegen

N.° 13. Charitas von Franceschini ist, da es bis an die Köpfe im Falz war, angesetzt worden.

N.° 16. 17. 20. 24. 25. sind gebuzt und repariert worden.

N.° 26. 27. zwey Stück von Crespi die oben und unten übel verstümmelt waren, sind angesetzt worden.

N.° 28. 29. 30. sind gebuzt und repariert worden.

Im sechsten Italienischen Zimmer sind

- N.° 1. 4. 6. die heilige Familie von Parmegianino, N[ota]B[ene] insbesondere
9. 10. 14. gebuzt und repariert worden.
N.° 15. Moses von Primaticio und 16. 18 Crespi von Mayland,
19. 20. 21. sind gebuzt worden
N.° 29. 30. zwey Philosophen von Spagnoletto die ungleich waren sind egal gemacht worden.

Im siebenten Italienischen Zimmer sind

- N.° 8. Thamar von Bassano oben und unten angesetzt worden, um eine bessere Form zu erhalten.
N.° 9. 10. gebuzt und repariert worden.
N.° 11. 12. Kain und Abel ist; da oben und unten sehr verschnitten und überhaupts sehr mißgehandelt war,
angesetzt worden.
N.° 13. 16. 17. sind gebuzt und repariert worden.
N.° 19. Portrait von Carpione, welches elend auf beyden Seiten weggeschnitten war, ist angesetzt worden.
N.° 21. 22. 23. gebuzt und repariert worden.
N.° 24. Eine Supraporten von Bassano ist angesetzt worden.
N.° 28. 29. 30. 34. sind gebuzt und repariert worden.
N.° 30. Ein ehemals ovales Portrait von del Cairo ist um in einen viereckichten Format zu bringen, angesetzt worden.
N.° 45. 46. 47. 48. sind gebuzt und repariert worden.

Niederländische Schule ersten Stocks Im ersten Zimmer.

- N.° 1. Adam und Eva von Champagne da es sehr beschädigt von Prag gekommen ist, so mußte es ganz repariert werden.
N.° 2. An der Fortuna von Otto Venius waren unten die Füße weggeschnitten, welche wieder sind angesetzt worden.
N.° 3. Ein Portrait von A. de Vries ist oben am Kopf angesetzt worden.
N.° 4. 5. 6. 8. sind gebuzt und repariert worden.
N.° 9. Madona von Otto Venius ist angesetzt worden.
N.° 12. 18. 19. 20. 21. sind gebuzt und repariert worden.
N.° 22. 26. sind angesetzt worden.
N.° 27. 28. 29. 30. 31. sind gebuzt und repariert worden.
N.° 31. Portrait im Blumenkranz, um es in die Rundung zu bringen ist angesetzt worden.
N.° 34. 35. 36. sind gebuzt und repariert worden.

Im zweyten Niederländischen Zimmer sind

- N.° 3. 4. 5. 6. 8. gebuzt und repariert worden.
N.° 9. Eine Madona von Seegers, die bis an Kopf im Falz war, ist angesetzt worden.
N.° 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 22. sind gebuzt und repariert worden.
N.° 21. An einer Landschaft von Joh Weenix ist das ehemals weggeschnittene angesetzt worden,
um es seinem Compagnon gleich zu machen.
N.° 23. Eine Madonna von Seegers, die auf beyden Seiten schändlich verschnitten war, ist angesetzt worden.
N.° 24. 25. 26. 27. 29. 30. 33. 34. sind gebuzt und repariert worden.

Im dritten Niederländischen Zimmer sind,

- N.° 2. 3. 4. 5. 7. 8. 11. 17. 25. 27. 28. gebuzt und repariert worden.

Im vierten Niederl. Zimmer oder im Rubens Saale sind

N.° 10. 11. gebuzt und repariert worden.

Hingegen im fünften Niederl. Zimmer

N.° 4. 5. 6. 7. 9. 10. gebuzt und repariert worden.

N.° 11. 12. sind angesetzt worden

N.° 17. 18. 19. 21. sind gebuzt und repariert worden.

Im sechsten Niederländischen Zimmer sind

N.° 3. 4. gebuzt und repariert worden.

N.° 7. Ein Winterstück von Teniers welches in seine wahre Grösse gebracht worden, um seinem Compagnon gleich zu seyn.

N.° 8. 9. sind gebuzt und repariert worden.

N.° 10. Der schöne Bauernanz von Teniers war oben bey einer Hand breit vom Original eingeschlagen, desgleichen auch auf beyden Seiten etliche Zoll im Falz, folglich ist alles behörige ins Licht gerichtet worden.

N.° 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 20. 21. 22. 23. 24. 27. 32. 36. 38. 39. sind gebuzt und repariert worden.

Im siebenten Niederländischen Zimmer sind

N.° 1. 2. 3. 6. 18. gebuzt und repariert worden.

Alte Niederländische Schule, im zweyten Stock.

Im ersten Zimmer sind

N.° 1. 3. 4. 6. 7. 8. gebuzt und repariert worden.

N.° 13. Eine kleine Landschaft von Patinier um sie seinem Compagnon gleich zu machen, ist angesetzt worden.

N.° 15. 16. die beiden raren Stücke von Gerhard van Harlem waren in dem schlechtesten Zustand, theils weggeschnitten, theils mehrere Figuren im Falz. Also gegenwärtig alles ins Licht gerichtet, hinten gut verwahret, und angesetzt worden.

N.° 17. Ein Stück von Quintin Messis so völlig zerbrochen, und in mehreren Theilen war, wovon das unterste Stück fehlte, welches ist ergänzt worden.

N.° 18. 19. 20. 21. sind gebuzt und repariert worden.

N.° 22. An dem Crucifix von Auwater ist die übermahlte Schrift unten hervorgebracht und ganz hergestellt worden

N.° 29. 30. 31. 32. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 45. 46. 47. 48. sind gebuzt und repariert worden.

N.° 49. Eine Landschaftchen von Patinier ist oben in der Luft angesetzt und seinem Compagnon gleich gemacht worden.

N.° 50. Das Bachanal von Hemskerken war auf jeder Seite bey 2 Zoll im Falz; dieses ist ergänzt worden.

N.° 51. ist gebuzt und repariert worden.

N.° 54. Ein uraltes Altarblatt in drey Abtheilungen, von deren einem ein Stück auf dem Boden, woher es genommen worden ist, verlohren gegangen, welches sodann ergänzt wurde

N.° 55. 59. 60. 61. sind gebuzt und repariert worden.

N.° 62. Ein Stück von Hemessen ist angesetzt, um es in die Grösse seines Compagnons zu bringen.

N.° 63. 64. 65. 66. 67. sind gebuzt und repariert worden.

N.° 68. 69. Zwey gleiche Stücke vorstellend den Beruf Mathaei zum Apostelamt von Hemessen; diese beide Stücke die sehr verstümmelt waren, sind in gleiche Grösse gebracht worden.

N.° 70. 71. 72. 73. 76. 77. 79. 82. 83. 84. 85. 86. sind gebuzt und repariert worden.

N.° 87. Ein geistl. Stück von Patinier oben angesetzt um es in die Grösse seines Compagnons N.° 79 zu bringen.

N.° 88. 89. 90. 92. 93. 94. 95. sind gebuzt und repariert worden.

Im zweyten alten Niederländischen Zimmer sind

- N.° 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31.
gebuzt und repariert worden.
- N.° 32. Ein Landschaftchen in die Höhe von Savery, das weggeschnittene oben angesetzt,
damit es seinem Compagnon gleiche.
- N.° 33. 34. 35. 36. 37. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. sind gebuzt und repariert worden.
- N.° 51 ist die Uhr im Thurm von Amalienhof gemalt, und das Stück gebuzt und repariert worden.
- N.° 55. 58. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 76. 77. 78. gebuzt und repariert worden.
- N.° 79. An das sehr fleißige Stück von Brueghel, die Niederlag Sauls,
das oben abgebrochene Stück ist angesetzt worden.

Im dritten Niederl. Zimmer sind

- N.° 2. 5. 6. 7. 8. 9. 13. 20. 21. 22. 31. 32. 33. 37. 38. 39. 40. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61.
gebuzt und repariert worden.
- N.° 62. Eine kleine Marine, ein davon abgebrochenes Stückchen oben angesetzt worden.
- N.° 63 64. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. sind gebuzt und repariert worden.

Im vierten Niederl. Zimmer sind

- N.° 3. 4. 5. 6. 7. gebuzt und repariert worden
- N.° 8. An einer Landschaft von Megan, oben ein Stück an der Luft angesetzt,
um seinem Compagnon zu gleichen.
- N.° 9. Der Seesturm von Peters der sehr eingeschlagen war, alles ins Licht gerichtet und
gebuzt und repariert worden.
- N.° 14. 15. 16. sind gebuzt und repariert worden.
- N.° 17. Oben und auf der Seite das weggeschnittene angesetzt, um es in die Grösse des Compagnons zu bringen
- N.° 21. 22. 23. 24. 28. 29. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 44. sind gebuzt und repariert worden.
- N.° 45. Ein sehr schönes Früchtenstück von de Hem, welches sehr viel im Rahmenfalz war,
alles ins Licht gerichtet worden.
- N.° 46. 49. 51. 52. 55. 56. 62. 63. gebuzt und repariert worden.
- N.° 64. Den von Boden genommenen Carl IX von Jannet gebuzt und hergestellt.
- N.° 66. 67. sind gebuzt und repariert worden.
- N.° 68. Ein Soldatenstück von le Duc, an diesem war unten wo der Name stund halb weggeschnitten
also dieses angesetzt
- N.° 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. gebuzt und repariert worden.
- N.° 78. Der Urin Doctor von Gerb. Dov, von ältern Braun mit vieler Mühe und Fleiß repariert
und die Sprünge ausgebessert worden; so auch
- N.° 94. Ein Mägdchen bey der Lampe von Schalken auf gleiche Weise repariert worden.
- N.° 79. Desgleichen der schöne Mieris und
- N.° 80. Poelamburg sind gebuzt und ausgebessert worden
- N.° 84. 89. 99. 100. sind sämmtlich gebuzt und repariert worden.

Alte Teutsche Schule. Im ersten Zimmer sind

- N.° 1. Das uralte Bild von Mutina die Ornamenten neu hergestellt und der Grund ganz vergoldet worden.
- N.° 2. Desgleichen ganz repariert worden, und auch so
- N.° 3 & 4. die Ornamenten des Grunds neu gemacht und vergoldet worden, desgleichen auch der Grund in N.° 9.

N.° 8. 10. 11. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. sind gebuzt und repariert worden.
 N.° 31 & 32. zwey kleine Bilder, davon eines von Cranach sind angesetzt worden.
 N.° 33. 35. 39. 40. sind gebuzt und repariert worden.
 N.° 41. Ein Portrait von G. Pens und 43. 45. zwey kleine Portraite sind angesetzt worden.
 N.° 46. Das Altarblatt mit Flügeln von Wohlgemuth, da es vorher auf dem Boden verwahrt wurde, hatte sehr viel reparation nöthig, so wie es auch neu eingefasst und nebst dem Evangelien Kasten frisch vergoldet wurde.
 N.° 47. 48. sind gebuzt und repariert worden.
 N.° 49. Ein Porträt von Amberger ist seinem Compagnon gleich gerichtet worden. Desgleichen N.° 53. 54.
 N.° 55. 56. 58. 59. 60. 61. sind gebuzt und repariert worden.
 N.° 62. Ein männliches Portrait von Kranach ist angesetzt & auch
 N.° 63. Judith von Kranach seinem Compagnon gleich gerichtet worden.
 N.° 64. 65. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 75. 77. gebuzt und repariert worden.
 N.° 80. 81. Zwey schöne Porträte von Holbein die auf beyden Seiten ganz verschnitten waren, sind ergänzt worden.
 N.° 82. 83. 84. 86. 87. 88. 90. 91. 93. 96. 97. 100. sind gebuzt und repariert worden.
 N.° 101. Eine Kreuz Erhöhung von Barth. Behem war vorher cintriert, und ist viereckicht gemacht worden, auch da es vom Boden kam ganz repariert worden.
 N.° 103 & 105. sind gebuzt und repariert worden.

Im zweyten deutschen Zimmer sind

N.° 2. 3. 4. 5. 6. fünf ovidische Stücke von Spranger aus der Schatzkammer, welche ungleicher Form waren, sind gleich gemacht worden.
 N.° 7. Schlaffende Venus von Joseph Heinz vornwärts, an dieser fehlte oben ein Stück, welches da es auf dem Boden war, nicht mehr konnte gefunden werden, dieses wurde also seinem Compagnon gleich angesetzt, so auch das Stück
 N.° 8. die rücklings schlaffende Venus gereinigt die Spalte und Sprünge zusammen gefügt und repariert worden.
 N.° 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 28. 29. 30. gebuzt und repariert worden.
 N.° 31 & 32. zwey kleine Portraite sind am Rande herum vergrössert worden.
 N.° 33. 34. 35. 36. gebuzt und repariert worden.
 N.° 37. Das zweyte Stück von Jod. a Winghen, Appelles mit Campaspe war nicht nur oben so schlecht conditioniert und in zwey Stück, da es vom Boden kam, sondern es fehlte noch zur Seiten ein ganzes Stück, welches sehr fleissig wieder ergänzt wurde.
 N.° 38. 39. 40. 41. 42. 43. gebuzt, und repariert, sechs Stücke von Spranger.
 N.° 44. 46. 47. 48. 49. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 59. sind gebuzt und repariert worden.
 N.° 60. Ein Engelskopf von Achen, der verschnitten war, ist seinem Compagnon gleich gemacht worden.
 N.° 61. 62. 63. 64. 65. 70. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 83. 84. 87. 88. gebuzt und repariert worden.
 N.° 89. ist angesetzt und seinem Compagnon gleich gemacht worden.
 N.° 90. 91. 92. gebuzt und repariert worden.

Im dritten deutschen Zimmer sind

N.° 1. 3. 4. 9. 10. 17. 18. 22. 23. 24. 25. 61. 62. 82. 83. 84. 85. 87. 88. 89. gebuzt und repariert worden.

Im vierten deutschen Zimmer sind

N.° 2. 5. 7. 8. 9. 12. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 29. 35. 36. 39. 40. gebuzt und repariert worden.
 N.° 50 & 51. zwey Vögelstück von Hamilton, waren in einem so üblen Zustand, daß sie anderst nicht als mit vieler Mühe und Arbeit konnten hergestellt werden.
 N.° 52. 53. 54. 55. gebuzt und repariert worden.“

In Mechels Verzeichnis von 1783
genannte Gemälde, die heute im
KHM aufbewahrt werden

MIT AKTUELLEN ZUSCHREIBUNGEN

- GG 1 Veronese-Schule: *Christus zu Bethanien*. Leinwand, 2. Hälfte 16. Jahrhundert
- GG 2 Palma il Giovane-Werkstatt: *Beweinung Christi*. Leinwand, Anfang 17. Jahrhundert
- GG 3 Andrea Meldolla, gen. Schiavone: *Bildnis eines Greises*. Leinwand, um 1560
- GG 5 Veronese-Werkstatt: *Knabe mit Hund*. Leinwand, um 1580
- GG 6 Tizian-Schule: *Allegorie*. Leinwand, nach 1530
- GG 7 Tintoretto-Werkstatt: *Bildnis eines weißbärtigen Prokurators*. Leinwand, 60er Jahre 16. Jahrhundert
- GG 8 Francesco da Ponte, gen. Francesco Bassano: *Knabe mit Flöte*. Kupfer, um 1580/1585
- GG 9 Jacopo da Ponte, gen. Jacopo Bassano: *Thamar wird zum Scheiterhaufen geführt*. Leinwand, um 1566/1567
- GG 10 Zugeschrieben an Giorgione: *Bildnis des Francesco Maria I. della Rovere*. Von Holz auf Leinwand übertragen, um 1502
- GG 11 Jacopo Robusti, gen. Tintoretto: *Bildnis eines jungen bärtigen Mannes*. Leinwand, um 1547/1548
- GG 12 Francesco da Ponte, gen. Francesco Bassano: *Gleichnis vom Barmherzigen Samariter*. Leinwand, um 1575
- GG 13 Tiziano Vecellio, gen. Tizian: *Mars, Venus und Amor*. Leinwand, um 1550
- GG 14 Venezianisch: *Bildnis eines graubärtigen Mannes*. Leinwand, um 1570
- GG 15 Paolo Caliari, gen. Veronese: *Christus und die Ehebrecherin*. Leinwand, um 1585
- GG 16 Paris Paschalinus Bordon, gen. Bordone: *Bildnis einer jungen Frau am Putztisch*. Leinwand, um 1550
- GG 17 Paris Paschalinus Bordon, gen. Bordone: *Venus und Adonis*. Leinwand, um 1560
- GG 18 Paris Paschalinus Bordon, gen. Bordone: *Bildnis einer Frau im grünen Mantel*. Leinwand, um 1550
- GG 19 Paolo Caliari, gen. Veronese: *Christus und die Samariterin*. Leinwand, um 1585
- GG 20 Leandro da Ponte, gen. Leandro Bassano: *Bildnis eines Prämonstratensers*. Leinwand, um 1600/1610
- GG 24 Jacopo Robusti, gen. Tintoretto: *Bildnis eines Mannes in goldverziertem Harnisch*. Leinwand, um 1555/1556
- GG 25 Jacopo Robusti, gen. Tintoretto: *Bildnis eines weißbärtigen Mannes*. Leinwand, um 1570
- GG 26 Tintoretto-Werkstatt: *Der Doge Niccolo da Ponte*. Leinwand, 2. Hälfte 16. Jahrhundert
- GG 27 Venezianisch: *Bildnis eines Mannes im Pelz, mit Handschuhen*. Leinwand, um 1570
- GG 28 Jacopo Robusti, gen. Tintoretto: *Bildnis des Senators Marco Grimani (gest. 1583)*. Leinwand, um 1576/1583
- GG 29 Venezianisch: *Marcantonio Barbaro (1518–1595) als Gesandter in Konstantinopel*. Leinwand, um 1570
- GG 31 Giorgio da Castelfranco, gen. Giorgione: *Bildnis einer jungen Frau („Laura“)*. Leinwand auf (altem) Fichtenholz, 1506 datiert
- GG 32 Jacopo Robusti, gen. Tintoretto: *Sebastiano Venier (gest. 1578) (Im Hintergrund: Die Seeschlacht bei Lepanto)*. Leinwand, kurz nach 1571
- GG 33 Venezianisch: *Bildnis einer vornehmen Dame*. Leinwand, um 1570
- GG 34 Paolo Caliari, gen. Veronese: *Judith mit dem Haupt des Holofernes*. Leinwand, um 1580
- GG 37 Jacopo Robusti, gen. Tintoretto: *Alter Mann und Knabe*. Leinwand, um 1565
- GG 38 Jacopo Negretti, gen. Palma il Giovane: *Niccolo da Ponte (1491–1585), Doge von Venedig*. Leinwand, 2. Hälfte 16. Jahrhundert
- GG 39 Jacopo Negretti, gen. Palma il Giovane: *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*. Leinwand, um 1599
- GG 40 Paolo Caliari, gen. Veronese: *Salbung Davids*. Leinwand, um 1555
- GG 41 Carlo Saraceni: *Judith mit dem Haupt des Holofernes*. Leinwand, um 1610/15
- GG 42 Leandro da Ponte, gen. Leandro Bassano: *Hl. Franziskus*. Leinwand, um 1590
- GG 43 Leandro da Ponte, gen. Leandro Bassano: *Hl. Clara*. Leinwand, um 1590
- GG 44 Jacopo Robusti, gen. Tintoretto: *Bildnis eines weißbärtigen Mannes im Lehnstuhl*. Leinwand, um 1560/1565
- GG 45 Jacopo Negretti, gen. Palma il Giovane: *Pietà mit Engeln*. Leinwand, um 1620
- GG 46 Jacopo Robusti, gen. Tintoretto: *Hl. Hieronymus*. Leinwand, um 1571/1575
- GG 47 Andrea Meldolla, gen. Schiavone: *Anbetung der Hirten*. Leinwand, um 1560
- GG 48 Jacopo Robusti, gen. Tintoretto: *Bildnis einer jungen Dame*. Leinwand, um 1553/1555
- GG 49 Jacopo Robusti, gen. Tintoretto: *Apollo und die Musen*. Leinwand, 16. Jahrhundert
- GG 50 Veronese-Werkstatt: *Maria mit Kind, den hl. Lucia, Katharina und zwei Nonnen als Stifterinnen*. Leinwand, um 1580/1590
- GG 51 Polidoro Lanzani: *Salbung Christi in Bethanien*. Leinwand, 2. Viertel 16. Jahrhundert
- GG 52 Paolo Caliari, gen. Veronese: *Erweckung des Jünglings zu Nain*. Leinwand, um 1565/1570
- GG 53 Ippolito Scarsella, gen. Lo Scarsellino: *Kreuztragung Christi*. Leinwand, um 1600
- GG 54 Tizian-Werkstatt: *Venus und Adonis*. Leinwand, nach 1545/46
- GG 56 Jacopo Negretti, gen. Palma il Vecchio: *Heimsuchung Mariae*. Leinwand, 1520/1522
- GG 58 Gerolamo da Ponte, gen. Gerolamo Bassano: *Der Maler Jacopo da Ponte, gen. Jacopo Bassano (um 1510–1592)*. Leinwand, 90er Jahre des 16. Jahrhunderts
- GG 59 Venezianisch: *Hl. Katharina*. Leinwand, um 1625/1630
- GG 60 Jacopo Negretti, gen. Palma il Vecchio: *Maria mit Kind und den hl. Katharina, Coelestin, Johannes d. Täufer und Barbara*. Pappelholz, um 1520/1522
- GG 61 Alessandro Bonvicino, gen. Moretto da Brescia: *Hl. Justina, von einem Stifter verehrt*. Pappelholz, um 1530/1534
- GG 62 Bonifazio de' Pitati, gen. Bonifazio Veronese: *Maria mit dem Kind, dem Evangelisten Markus, der hl. Ursula und deren Gefährtinnen*. Leinwand, um 1530/1540
- GG 63 Jacopo Negretti, gen. Palma il Vecchio: *Junge Frau in blauem Kleid mit Fächer*. Pappelholz, um 1512/1514
- GG 64 Tiziano Vecellio, gen. Tizian: *Der Bravo*. Leinwand, um 1515/20
- GG 65 Tiziano Vecellio, gen. Tizian: *Violante*. Pappelholz, um 1510/15
- GG 66 Jacopo Negretti, gen. Palma il Vecchio: *Junge Frau in grünem Kleid, in der Hand eine Schachtel*. Pappelholz, um 1512/1514
- GG 67 Tiziano Vecellio, gen. Tizian: *Lucretia und ihr Gemahl Lucius Tarquinius Collatinus*. Pappelholz, um 1515
- GG 69 Paris Paschalinus Bordon, gen. Bordone: *Allegorie (Mars, Venus, Flora und Cupido)*. Leinwand, um 1560
- GG 70 Pietro Muttoni Vecchia, gen. (della) Vecchia: *Krieger*. Leinwand, um 1640
- GG 71 Tiziano Vecellio, gen. Tizian: *Diana und Callisto*. Leinwand, um 1566
- GG 73 Tiziano Vecellio, gen. Tizian: *Ecce Homo*. Leinwand, 1543 datiert
- GG 75 Alessandro Varotari, gen. Il Padovanino: *Christus und die Ehebrecherin*. Leinwand, 1. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 76 Tiziano Vecellio, gen. Tizian: *Bildnis eines Mannes in luchsverbrämtem Mantel*. Leinwand, um 1560
- GG 77 Lambert Sustris: *Bildnis eines Edelmannes*. Leinwand, um 1555/1560
- GG 78 Giovanni Battista Moroni: *Der Bildhauer Alessandro Vittoria (1525–1608)*. Leinwand, um 1552/1553
- GG 79 Jan Stephan von Calcar: *Bildnis eines rotbärtigen Mannes*. Leinwand, um 1540/1546
- GG 81 Tiziano Vecellio, gen. Tizian: *Jacopo Strada*. Leinwand, um 1567/68
- GG 82 Johann Carl Loth: *Jakob segnet Ephraim und Manasse*. Leinwand, um 1692

- GG 83 Tiziano Vecellio, gen. Tizian: *Isabella d'Este, Markgräfin von Mantua (1474–1539)*. Leinwand, um 1534/36
- GG 84 Tiziano Vecellio, gen. Tizian: *Der Sohn des Orators Francesco Filetto (?)*. Leinwand, um 1538/40
- GG 85 Tizian-Werkstatt: *Christus mit der Weltkugel*. Leinwand, um 1530
- GG 86 Tizian-Werkstatt: *Grablegung Christi*. Leinwand, nach 1557
- GG 87 Vincenzo Catena di Biagio: *Bildnis eines Mannes mit Buch*. Pappelholz, um 1520
- GG 88 Giovanni Battista Moroni: *Der Orator Giovan Pietro Maffei (?) (1533–1603)*. Leinwand, um 1560/1565
- GG 89 Tiziano Vecellio, gen. Tizian: *Mädchen im Pelz*. Leinwand, um 1535
- GG 90 Tiziano Vecellio, gen. Tizian: *Danae*. Leinwand, nach 1554
- GG 91 Tiziano Vecellio, gen. Tizian: *Benedetto Varchi*. Leinwand, um 1540
- GG 92 Lorenzo Lotto: *Ein Goldschmied in drei Ansichten*. Leinwand, um 1525/1535
- GG 93 Tiziano Vecellio, gen. Tizian: *Maria mit Kind und den hll. Stephanus, Hieronymus und Mauritius*. Pappelholz, um 1520
- GG 94 Tiziano Vecellio, gen. Tizian: *Der Arzt Gian Giacomo Bartolotti da Parma*. Leinwand, um 1515
- GG 95 Tiziano Vecellio, gen. Tizian: *Zigeunermadonna*. Holz, um 1510
- GG 96 Venezianisch: *Kleiner Tamburinschläger*. Leinwand, um 1510/15
- GG 97 Giovanni Bellini: *Junge Frau bei der Toilette*. Pappelholz, 1515 datiert
- GG 98 Tizian-Nachfolge: *Anbetung der Könige*. Pappelholz, 3. Viertel 16. Jahrhundert
- GG 100 Tiziano Vecellio, gen. Tizian: *Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen*. Leinwand, um 1550/51
- GG 101 Lorenzo Lotto: *Maria mit dem Kind und den hll. Katharina und Jakobus d.Ä.* Leinwand, 1527/1533
- GG 102 Kopie nach Tiziano Vecellio, gen. Tizian: *Selbstbildnis*. Pappelholz, s.d.
- GG 104 Nach Giorgio da Castelfranco, gen. Giorgione: *Ritter und Knappe*. Eichenholz, 17. Jahrhundert
- GG 106 Oberitalienisch: *Bildnis eines bärtigen Mannes im Profil*. Holz, um 1580
- GG 109 Johann Carl Loth: *Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis*. Leinwand, um 1659/1662
- GG 111 Giorgio da Castelfranco, gen. Giorgione: *Die drei Philosophen*. Leinwand, 1508/1509
- GG 113 Zugeschrieben an Alessandro Varotari, gen. Il Padovanino: *Allegorie*. Leinwand, 1630er Jahre
- GG 114 Tiziano Vecellio, gen. Tizian: *Christus und die Ehebrecherin*. Leinwand, um 1520
- GG 116 Marco Basaiti: *Berufung der Söhne des Zebedäus*. Pappelholz, 1515 datiert
- GG 117 Giovanni Bellini: *Darbringung Christi im Tempel*. Pappelholz, um 1490/1500
- GG 118 Tiziano Vecellio, gen. Tizian: *Kirschenmadonna*. Von Leinwand auf Holz übertragen, um 1516/18
- GG 119 Andrea Previtali: *Hl. Familie mit Johannes dem Täufer, Jakobus dem Älteren und zwei Stiftern*. Pappelholz, um 1508
- GG 120 Paris Paschalinus Bordon, gen. Bordone: *Allegorie (Mars, Venus, Victoria und Cupido)*. Leinwand, um 1560
- GG 121 Carlo Maratta: *Tod des hl. Joseph*. Leinwand, 1676 datiert
- GG 122 Ciro Ferri: *Wunder des hl. Martin von Tours*. Leinwand, 2. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 125 Michelangelo Merisi, gen. Caravaggio: *David mit dem Haupt des Goliath*. Pappelholz, um 1600/01
- GG 128 Zugeschrieben an Girolamo di Tommaso da Treviso: *Christus und die Samaritaner*. Holz, um 1525
- GG 129 Giovanni Battista Salvi, gen. Sassoferrato: *Maria mit Kind*. Leinwand, um 1650
- GG 130 Domenico Fetti-Werkstatt: *Gleichnis von der köstlichen Perle*. Pappelholz, 1600/1620
- GG 132 Pietro Vannucci, gen. Perugino: *Maria mit Kind und den hll. Rosa (?) und Katharina (?)*. Pappelholz, um 1493/1495
- GG 133 Nach Federico Barocci: *Die Geburt Christi*. Kupfer, 17. Jahrhundert
- GG 134 Zugeschrieben an Ciro Ferri: *Paulus erhält durch Ananias sein Augenlicht wieder*. Leinwand, um 1660
- GG 135 Ciro Ferri: *Noli me tangere*. Kupfer, um 1672
- GG 136 Ludovico Mazzolino: *Beschneidung Christi*. Pappelholz, 1526 datiert
- GG 137 Giuseppe Cesari, gen. Cavaliere d'Arpino: *Perseus befreit Andromeda*. Schiefer, 1602 datiert
- GG 138 Zugeschrieben an Giulio Pippi Romano gen. Romano: *Evangelistensymbole*. Rotbuchenholz, um 1520/1525
- GG 139 Pietro Vannucci, gen. Perugino: *Taufe Christi*. Olivenholz, um 1498/1500
- GG 141 Zugeschrieben an Orazio Samacchini: *Maria mit Kind und Johannesknaben*. Leinwand auf Holz, Mitte 16. Jahrhundert
- GG 145 Gérard Douffet: *Tobias heilt seinen blinden Vater*. Leinwand, um 1620
- GG 146 Andrea Sacchi-Werkstatt: *Trunkenheit Noahs*. Leinwand, um 1640
- GG 148 Pompeo Batoni: *Gleichnis vom verlorenen Sohn*. Leinwand, 1773 datiert
- GG 149 Giulio Licinio: *Römischer Triumphzug*. Fichtenholz, Mitte 16. Jahrhundert
- GG 150 Oberitalienisch: *Cephalus und Procris*. Leinwand, Grisaille, um 1550
- GG 155 Domenico Fetti: *Flucht nach Ägypten*. Pappelholz, um 1622/1623
- GG 156 Salvator Rosa: *Hl. Wilhelm von Maleval als Büsser*. Leinwand, um 1645
- GG 158 Kopie nach Andrea Sacchi: *Die Weisheit*. Leinwand, vor 1638
- GG 159 Bertholet Flémal: *Petrus und Johannes heilen einen Lahmgeborenen im Tempel*. Leinwand, um 1650
- GG 160 Domenico Fetti: *Hero beweint den toten Leander*. Pappelholz, um 1621/1622
- GG 163 Valentin de Boulogne: *Moses mit den Gesetzestafeln*. Leinwand, um 1628
- GG 164 Kopie nach Gerrit van Honthorst: *Wahrsagerin*. Leinwand, vor 1620
- GG 165 Domenico Fetti: *Moses vor dem brennenden Dornbusch*. Leinwand, um 1615/1617
- GG 166 Anton Raphael Mengs: *Apostel Petrus*. Leinwand, um 1773/1776
- GG 167 Domenico Fetti: *Mystische Verlobung der hl. Katharina und die hll. Dominikus und Petrus Martyr*. Leinwand, um 1617/1621
- GG 168 Giovanni Battista Caracciolo, gen. Battistello: *Maria mit Kind und hl. Anna*. Leinwand, um 1633
- GG 170 Giovanni Francesco Romanelli: *Tarquinius und Lucretia*. Leinwand, um 1638
- GG 171 Raffaello Santi, gen. Raffael: *Hl. Margarete*. Pappelholz, um 1518
- GG 172 Domenico Fetti: *Galatea und Polyphem*. Pappelholz, um 1621/1622
- GG 173 Raffael-Schule: *Kreuzzug Christi*. Pappelholz, 1. Viertel 16. Jahrhundert
- GG 174 Raffaello Santi, gen. Raffael: *Heilige Familie mit Johannesknaben*. Pappelholz, um 1513/1514
- GG 175 Raffaello Santi, gen. Raffael: *Madonna im Grünen*. Pappelholz, 1505 oder 1506 datiert
- GG 179 Orazio Lomi Gentileschi: *Büßende Maria Magdalena*. Leinwand, um 1626/1628
- GG 180 Orazio Lomi Gentileschi: *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*. Leinwand, um 1626/1628

- GG 185 Zugeschrieben an Marcello Venusti: *Heilige Familie*. Holz, um 1560/1570
- GG 186 Nach Michelangelo Buonarroti, gen. Michelangelo: *Der Traum*. Schiefer, s.d.
- GG 188 Zugeschrieben an Bernardino Luini: *Kreuztragender Christus*. Pappelholz, um 1510/1515 (?)
- GG 190 Bernardino Luini: *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*. Pappelholz, um 1525/1530
- GG 191 Tommaso Gherardini: *Ein Panopfer*. Grisaille, 1777 datiert
- GG 195 Baccio della Porta, gen. Fra Bartolomeo: *Maria mit Kind*. Pappelholz, 1514/1516
- GG 201 Andrea d' Agnolo, gen. del Sarto: *Beweinung Christi*. Pappelholz, um 1519/1520
- GG 202 Cesare da Sesto: *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*. Pappelholz, um 1512/1516
- GG 203 Tommaso Gherardini: *Victoria und Fama*. Grisaille, 1777 datiert
- GG 206 Francesco di Cristofano, gen. Franciabigio: *Heilige Familie*. Pappelholz, um 1515/1520
- GG 210 Zugeschrieben an Frans de Vriendt, gen. Floris: *Brustbild des Michelangelo*. Holz, 1550–1560
- GG 211 Mario Balassi: *Maria mit dem Kind und dem kleinen Johannes*. Schiefer, um 1646/1650
- GG 213 Francesco Furini: *Büßende Maria Magdalena (Halbfigur)*. Leinwand, um 1630/1635
- GG 216 Francesco Vanni: *Maria mit Kind und Johannesknaben*. Nussbaumholz, um 1600
- GG 218 Tommaso Gherardini: *Triumphzug der Ariadne*. Grisaille, 1777 datiert
- GG 222 Guido Reni: *Taufe Christi*. Leinwand, um 1622/1623
- GG 226 Carlo Cignani: *Caritas Romana (Cimon und Pero)*. Leinwand, um 1690/1700
- GG 229 Giovan Andrea Sirani: *Sibylle*. Leinwand, kurz nach 1640
- GG 230 Annibale Carracci: *Pietà*. Kupfer, um 1603
- GG 232 Guido Cagnacci: *Büßende Maria Magdalena*. Kupfer mit Zinnüberzug, nach 1659
- GG 233 Guercino-Schule: *Christi Gefangennahme*. Leinwand, 2. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 235 Caravaggio-Nachfolger: *Christus und die Jünger in Emmaus*. Leinwand, um 1621
- GG 236 Guido Reni-Werkstatt: *Vier Jahreszeiten*. Leinwand, um 1618/1620
- GG 238 Zugeschrieben an Agostino Carracci: *Stigmatisation des hl. Franz von Assisi*. Leinwand, 1575–1577
- GG 239 Francesco Francia: *Maria mit Kind, den hl. Franziskus, Katharina und dem Johannesknaben*. Pappelholz, um 1504
- GG 240 Giovanni Francesco Barbieri, gen. Il Guercino: *Johannes der Täufer*. Leinwand, 1641
- GG 241 Dirck van Baburen: *Hl. Franziskus*. Leinwand, um 1618
- GG 243 Guido Reni: *Reuiger Petrus*. Leinwand, um 1637
- GG 244 Guido Reni: *Der junge David*. Leinwand, um 1620
- GG 245 Guido Reni: *Büßende Maria Magdalena*. Leinwand, um 1635/1640
- GG 246 Guido Reni: *Maria, das Kind anbetend*. Kupfer, um 1640/1642
- GG 247 Giovanni Gioseffo dal Sole: *Traum der Dido*. Leinwand, um 1697
- GG 248 Kopie nach Guido Reni: *Darbringung Christi im Tempel*. Leinwand, 17. Jahrhundert
- GG 251 Guercino-Werkstatt: *Gleichnis vom verlorenen Sohn*. Leinwand, 17. Jahrhundert
- GG 253 Giovanni Francesco Barbieri, gen. Il Guercino: *Gleichnis vom verlorenen Sohn*. Leinwand, 1619
- GG 255 Simon Vouet: *Martha tadelt ihre eitle Schwester Maria Magdalena*. Leinwand, um 1621
- GG 256 Bernardo Strozzi: *Predigt Johannes des Täufers*. Leinwand, um 1644
- GG 258 Bernardo Strozzi: *Prophet Elias und die Witwe von Sarepta*. Leinwand, um 1640/1644
- GG 259 Mattia Preti: *Ungläubiger Thomas*. Leinwand, um 1656/1660
- GG 260 Guido Cagnacci, *Selbstmord der Kleopatra*, um 1661/1662
- GG 263 Giovanni de' Luteri, gen. Dosso Dossi: *Hl. Hieronymus*. Leinwand, Frühe 20er Jahre 16. Jahrhundert
- GG 265 Lorenzo Lotto: *Bildnis eines Mannes mit einer goldenen Tierpranke (Leonino Brembate?)*. Leinwand, 1524/1525 (?)
- GG 266 Zugeschrieben an Jacopo Zucchi: *Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel (?)*. Pappelholz, um 1587/1588
- GG 267 Annibale Carracci: *Christus und die Samariterin am Brunnen*. Leinwand, um 1604/05
- GG 269 Antonio Carracci: *Lautenspieler*. Leinwand, um 1600
- GG 270 Giuseppe Maria Crespi, gen. Lo Spagnouolo: *Der Kentaur Chiron und Achill*. Leinwand, um 1695/1697
- GG 271 Daniele Crespi: *Traum des hl. Joseph*. Leinwand, um 1620/1630
- GG 272 Marcantonio Franceschini: *Caritas*. Leinwand, um 1710/1715
- GG 274 Antonio Allegri, gen. Correggio: *Jupiter und Io*. Leinwand, um 1530
- GG 275 Francesco Mazzola, gen. Parmigianino: *Bogenschnitzender Amor*. Lindenholz, zwischen 1534–1539
- GG 276 Antonio Allegri, gen. Correggio: *Entführung des Ganymed*. Leinwand, um 1530
- GG 277 Francesco Mazzola, gen. Parmigianino: *Bildnis eines Würdenträgers*. Pappelholz, um 1535
- GG 278 Kopie nach Guido Reni: *Hl. Sebastian*. Leinwand, 17. Jahrhundert
- GG 282 Bartolomé Estéban Murillo-Werkstatt: *Johannes der Täufer als Kind*. Leinwand, um 1650
- GG 283 Francesco Buonavita: *Francesco de' Medici (1614–1634)*. Leinwand, um 1625
- GG 284 Nach Francesco Mazzola, gen. Parmigianino: *Hl. Katharina*. Holz, 16. Jahrhundert
- GG 292 Giovanni Biliverti: *Allegorie der Sanftmut*. Leinwand, 1641 (?) datiert
- GG 301 Andrea Mantegna: *Hl. Sebastian*. Pappelholz, um 1457/59
- GG 306 Giuseppe Maria Crespi, gen. Lo Spagnouolo: *Aeneas, die Sibylle und Charon*. Leinwand, um 1695/1697
- GG 310 Mattia Preti: *Berufung des Apostels Matthäus*. Leinwand, um 1635/1640
- GG 317 Venezianisch: *Lira da Braccio-Spieler*. Holz, um 1515
- GG 318 Jacopo Negretti, gen. Palma il Vecchio: *Bildnis einer jungen Frau im Profil*. Pappelholz, um 1520/1525
- GG 323 Giorgio da Castelfranco, gen. Giorgione: *Knabe mit Pfeil*. Pappelholz, um 1505
- GG 325 Andrea Meldolla, gen. Schiavone: *Hl. Familie mit Katharina und Johannesknaben*. Leinwand, um 1552
- GG 326 Jusepe de Ribera-Umkreis: *Christus unter den Schriftgelehrten*. Leinwand, um 1630
- GG 327 Francesco Mazzola, gen. Parmigianino: *Bildnis einer jungen Dame*. Pappelholz, um 1530
- GG 328 Jusepe de Ribera, gen. Lo Spagnoletto: *Kreuztragung Christi*. Leinwand, um 1635
- GG 334 Zugeschrieben an Marcello Venusti: *Christus am Ölberg*. Pappelholz, um 1560/1570
- GG 336 Girolamo Mazzola-Bedoli: *Bildnis eines jungen Mannes*. Holz, 16. Jahrhundert

- GG 341 Cesare da Sesto: *Bildnis eines Jünglings*. Pappelholz, Ende 15. / Anfang 16. Jahrhundert
- GG 342 Giovanni Paolo Lomazzo: *Selbstbildnis*. Eichenholz, um 1555/1565
- GG 343 Leandro da Ponte, gen. Leandro Bassano: *Der Wechsler Orazio Lago, seine Frau und ein Klient*. Leinwand, um 1600
- GG 344 Neapolitanisch: *Krieger*. Leinwand, um 1650
- GG 345 Jusepe de Ribera, gen. Lo Spagnoletto-Werkstatt: *Reuiger Petrus*. Leinwand, 1. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 347 Venezianisch: *Auferstehung Christi*. Holz, um 1520
- GG 354 Francesco Solimena: *Boreas raubt Oreithyia*. Leinwand, kurz vor 1729
- GG 361 Jacopo da Ponte, gen. Jacopo Bassano: *Anbetung der Könige*. Leinwand, um 1555
- GG 363 Bartolomeo Manfredi: *Kains Brudermord*. Leinwand, um 1610
- GG 367 Alessandro Turchi, gen. L'Orbetto: *Christus am Kreuz*. Kupfer, um 1600
- GG 368 Felice Brusasorzi: *Grablegung Christi*. Schiefer, 16. Jahrhundert
- GG 369 Alessandro Turchi, gen. L'Orbetto: *Kreuzabnahme*. Schiefer, um 1610
- GG 371 Philippe de Champaigne: *Beweinung Abels*. Leinwand, 1656 datiert
- GG 373 Cornelis de Visscher: *Bildnis eines Musikers*. Eichenholz, 1574 datiert
- GG 375 Michaelina Woutiers: *Hl. Joachim lesend*. Leinwand, kurz nach 1650
- GG 376 Michaelina Woutiers: *Hl. Joseph*. Leinwand, kurz nach 1650
- GG 377 Johann Georg de Hamilton: *Pferde auf der Weide*. Leinwand, Ende 17. / Anfang 18. Jahrhundert
- GG 378 Samuel van Hoogstraten: *Alter Mann im Fenster*. Leinwand, 1653 datiert
- GG 379 Jan Boeckhorst: *Merkur erblickt Herse*. Leinwand, um 1650/1655
- GG 381 Johann Georg de Hamilton: *Pferde auf der Weide*. Leinwand, Ende 17. / Anfang 18. Jahrhundert
- GG 383 Frans Snyders: *Fischmarkt (Zinsgroschen?)*. Leinwand, um 1621
- GG 384 Frans Snyders: *Fischmarkt*. Leinwand, um 1620/1630
- GG 385 David de Coninck: *Tote Wildenten*. Leinwand, um 1696
- GG 386 Philipp Ferdinand de Hamilton: *Totes Geflügel*. Leinwand, 1749 datiert
- GG 387 Philipp Ferdinand de Hamilton: *Schnepfe, Zeisig und Rotkehlchen*. Leinwand, Ende 17. / 1. Hälfte 18. Jahrhundert
- GG 388 Jan Fyt: *Tote Rebhühner mit Jagdhund*. Leinwand, 1647 (?)
- GG 389 Jan Fyt: *Stilleben mit einem Knaben*. Leinwand, vor 1661
- GG 391 Johann Georg de Hamilton: *Kaiserliches Gestüt zu Lipizza am Karst*. Leinwand, 1727 datiert
- GG 393 Jan Fyt: *Totes Wildgeflügel*. Leinwand, 1650–1660
- GG 395 Christoph Paudiß: *Hl. Hieronymus*. Leinwand, um 1656/1658
- GG 396 Paul de Vos: *Eberjagd*. Leinwand, vor 1635
- GG 397 Rembrandt Harmensz van Rijn: *Apostel Paulus*. Leinwand, 1633 (?) datiert
- GG 400 Franz Friedrich Franck: *Bildnis eines Mannes*. Leinwand, 17. Jahrhundert
- GG 401 Maximilian Josef Handel: *Bildnis eines jungen Mannes*. Leinwand, um 1720
- GG 403 Maximilian Josef Handel: *Bildnis eines bejahrten Mannes*. Leinwand, 1. Hälfte 18. Jahrhundert
- GG 404 Adriaen Hanneman: *Der Maler Anton van Dyck (1599–1641)*. Leinwand, um 1635/1640
- GG 405 Reynier van Gherwen: *Junger Mann mit Federbarett und Halsberge*. Eichenholz, um 1645
- GG 406 Rembrandt Harmensz van Rijn-Nachahmer: *Bärtiger Mann*. Leinwand, vor 1730
- GG 407 Rembrandt Harmensz van Rijn: *Bildnis eines Mannes*. Nussbaumholz, um 1632
- GG 408 Rembrandt Harmensz van Rijn: *Die Prophetin Hanna*. Eichenholz, 1639 datiert
- GG 409 Rembrandt Harmensz van Rijn: *Bildnis einer Frau*. Nussbaumholz, um 1632
- GG 410 Rembrandt Harmensz van Rijn: *Titus van Rijn, der Sohn des Künstlers, lesend*. Leinwand, um 1656/1657
- GG 411 Rembrandt Harmensz van Rijn: *Großes Selbstbildnis*. Leinwand, 1652 datiert
- GG 412 Jan Lievens: *Bildnis eines jungen Mannes im Blumenkranz*. Eichenholz, um 1642/1644
- GG 413 Leonhard Bramer: *Allegorie der Eitelkeit*. Eichenholz, um 1640
- GG 414 Rembrandt Harmensz van Rijn: *Kleines Selbstbildnis*. Nussbaumholz, um 1657
- GG 415 Christoph Paudiß: *Bauern in einer Hütte*. Birnbaumholz, um 1664
- GG 416 Niederländisch: *Männliches Bildnis*. Eichenholz, um 1570
- GG 417 Leonhard Bramer: *Allegorie der Vergänglichkeit*. Eichenholz, um 1640
- GG 418 Niederländisch: *Männliches Bildnis*. Eichenholz, um 1560
- GG 419 Monogrammist I. S.: *Bildnis einer alten Frau*. Eichenholz, 1651 datiert
- GG 421 G. E. Megan: *Waldlandschaft*. Leinwand, um 1660
- GG 422 Jacques d' Arthois: *Große Waldlandschaft mit dem hl. Francisco Borja*. Leinwand, um 1660/1670
- GG 423 Wilhelm de Heusch: *Italienische Landschaft*. Leinwand, um 1660/1690
- GG 424 Jacob de Heusch: *Italienische Abendlandschaft*. Leinwand, 1699 datiert
- GG 425 Frederick de Moucheron: *Landschaft mit kämpfenden Reitern*. Leinwand, 3. Viertel 17. Jahrhundert
- GG 427 Herman Saftleven d.J.: *Landschaft bei Sonnenuntergang*. Leinwand, 1645 datiert
- GG 428 Frederick de Moucheron: *Landschaft mit Hirten und Herde*. Leinwand, 3. Viertel 17. Jahrhundert
- GG 429 Aert van der Neer: *Wasserreiche Waldgegend*. Leinwand, um 1645
- GG 430 David Teniers d.J.: *Landschaft mit Felsboden und zwei Reitern*. Kupfer, um 1635/1640
- GG 432 David Teniers d.J.: *Landschaft mit zwei Maultieren*. Kupfer, um 1635/1640
- GG 433 David Teniers d.J.: *Landschaft mit wanderndem Dichter und Fama*. Kupfer, um 1635/1640
- GG 435 David Teniers d.J.: *Landschaft mit drei Bauern*. Kupfer, um 1635/1640
- GG 439 Jan van Ossenbeck: *Auszug Jakobs nach Kanaan*. Leinwand, 3. Viertel 17. Jahrhundert
- GG 441 Frans Wouters: *Landschaft mit Hagar und dem Engel*. Leinwand, um 1648
- GG 445 Frans Wouters: *Landschaft mit hl. Familie und hl. Antonius von Padua*. Leinwand, um 1648
- GG 446 Karl Ferdinand Fabritius: *Gebirgslandschaft*. Leinwand, 3. Viertel 17. Jahrhundert
- GG 447 Jan Peeters: *Schiffe in Seenot an der Küste*. Leinwand, 2. Drittel 17. Jahrhundert
- GG 449 Jacob van Ruisdael: *Berglandschaft mit Wasserfall*. Leinwand, um 1670/1680

- GG 451 Carl Ruthart: *Hirschjagd*. Leinwand, um 1660
- GG 454 Robert van den Hoecke: *Ansicht von Ostende*. Eichenholz, um 1650
- GG 458 Jan Brueghel d.Ä.: *Waldlandschaft mit Hirschjagd*. Kupfer, um 1593
- GG 460 Anton Mirou: *Paulussturz*. Kupfer, um 1600
- GG 464 Herman Saftleven d.J.: *Rheinlandschaft*. Eichenholz, 1665 datiert
- GG 467 Hendrik Frans de Cort: *Schloß Temsch an der Schelde*. Kupfer, 1774 datiert
- GG 468 Jacques d' Arthois: *Große Waldlandschaft mit dem hl. Stanislaus Kostka*. Leinwand, um 1660/1670
- GG 469 Jan Weenix: *Italienischer Seehafen*. Leinwand, 4. Viertel 17. Jahrhundert
- GG 470 Jacob de Heusch: *Landschaft*. Leinwand, 2. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 471 Caspar de Witte: *Italienische Landschaft*. Leinwand, 2. Hälfte 17. Jahrhundert?
- GG 473 Ludolf Backhuizen: *Die schwedische Jacht „Lejonet“ auf dem IJ vor Amsterdam*. Leinwand, 1674 datiert
- GG 476 Bonaventura I. Peeters: *Seeufer*. Leinwand, 2. Drittel 17. Jahrhundert
- GG 481 Französisch: *Bildnis eines Musikers*. Leinwand, Mitte 17. Jahrhundert
- GG 482 Anthonis van Dyck: *Maria mit Kind und den hll. Rosalia, Petrus und Paulus*. Leinwand, 1629
- GG 484 Anthonis van Dyck: *Filippo Francesco d'Este, Marchese di Lanzo*. Leinwand, 1634/1635
- GG 485 Anthonis van Dyck: *Carlo Emanuele d'Este, Marchese di Borgomanero (1622–1695)*. Leinwand, 1634/1635
- GG 486 Anthonis van Dyck: *Beweinung Christi*. Leinwand, um 1618/1620
- GG 487 Nach Anthonis van Dyck: *Die Prinzessin von Thalsburg mit einem Mohrenknaben*. Eichenholz, s.d.
- GG 488 Anthonis van Dyck: *Mystische Verlobung des Seligen Hermann Joseph mit Maria*. Leinwand, um 1629/1630
- GG 489 Kopie nach Anthonis van Dyck: *Bildnis einer Prinzessin von Portugal*. Eichenholz, 17. Jahrhundert
- GG 490 Anthonis van Dyck: *Bildnis eines jungen Feldherren*. Leinwand, um 1622/1624
- GG 491 Nach Anthonis van Dyck: *Damenbildnis*. Eichenholz, s.d.
- GG 492 Nach Anthonis van Dyck: *Damenbildnis*. Eichenholz, s.d.
- GG 495 Anthonis van Dyck: *Chevalier Philipp le Roi*. Leinwand, 1. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 496 Anthonis van Dyck: *Infantin Isabella Clara Eugenia (1566–1633), Bildnis als Witwe*. Leinwand, 1627
- GG 497 Gaspar de Crayer: *Verkündigung Mariae*. Leinwand, 20er Jahre des 17. Jahrhunderts
- GG 498 Anthonis van Dyck: *Thetis empfängt von Hephaistos die Waffen für Achill*. Leinwand, um 1630/1632
- GG 499 Anthonis van Dyck: *Francisco de Moncada, Marqués de Aytona*. Leinwand, um 1633/1634
- GG 500 Anthonis van Dyck: *Bildnis einer älteren Frau*. Leinwand, 1634 datiert
- GG 501 Anthonis van Dyck: *Nicholas Lanier (1588–1666)*. Leinwand, 1628
- GG 502 Anthonis van Dyck: *Christus am Kreuz*. Leinwand, um 1628/1630
- GG 503 Anthonis van Dyck: *Jacomo de Cachiopin (1591/92–1659)*. Leinwand, um 1634
- GG 504 Anthonis van Dyck: *Bildnis einer jungen Dame*. Leinwand, um 1630/1632
- GG 505 Anthonis van Dyck: *Jan van Montfort*. Leinwand, um 1628
- GG 506 Flämisch: *Bildnis einer älteren Dame*. Leinwand, um 1660
- GG 508 Anthonis van Dyck: *P. Carolus Scribani S.J. (1561–1629)*. Leinwand, um 1629
- GG 509 Anthonis van Dyck: *Bildnis eines jungen Mannes*. Leinwand, um 1630
- GG 510 Anthonis van Dyck: *Hl. Franziskus in Ekstase*. Leinwand, um 1630/1632
- GG 511 Zugeschrieben an Anthonis van Dyck: *Ecce homo*. Leinwand, 1. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 512 Anthonis van Dyck: *Gefangennahme Simsons*. Leinwand, um 1628/1630
- GG 513 Anthonis van Dyck: *Heilige Familie*. Leinwand, um 1626/1628
- GG 514 Anthonis van Dyck: *Kopfstudie einer emporblickenden Frau*. Papier auf Eichenholz, um 1618/1620
- GG 515 Peter Paul Rubens: *Beweinung Christi*. Eichenholz, 1614 datiert
- GG 517 Peter Paul Rubens: *Wunder des hl. Ignatius von Loyola*. Leinwand, um 1617/1618
- GG 518 Peter Paul Rubens: *Himmelfahrt Mariae*. Eichenholz, um 1611/1614
- GG 519 Peter Paul Rubens: *Wunder des hl. Franz Xaver*. Leinwand, um 1617/1618
- GG 520 Peter Paul Rubens: *Hl. Hieronymus in Kardinalstracht*. Eichenholz, um 1625
- GG 521 Peter Paul Rubens: *Ansegisus und hl. Bega*. Eichenholz, um 1612/1615
- GG 522 Peter Paul Rubens: *Studienkopf eines Greises*. Eichenholz, um 1610
- GG 523 Peter Paul Rubens: *Jagd des Meleager und der Atalante*. Leinwand, um 1616/1620
- GG 524 Peter Paul Rubens: *Hl. Ambrosius und Kaiser Theodosius*. Leinwand, um 1615/1616
- GG 525 Peter Paul Rubens: *Begegnung König Ferdinands von Ungarn mit dem Kardinalinfanten Ferdinand vor der Schlacht bei Nördlingen*. Leinwand, 1634/1635
- GG 526 Peter Paul Rubens: *Die vier Flüsse des Paradieses*. Leinwand, um 1615
- GG 527 Peter Paul Rubens: *Selbstbildnis*. Leinwand, um 1638
- GG 528 Peter Paul Rubens: *Wunder des hl. Franz Xaver*. Eichenholz, um 1616/1617
- GG 529 Peter Paul Rubens: *Beweinung Christi durch Maria und Johannes*. Eichenholz, um 1614/1615
- GG 530 Peter Paul Rubens: *Wunder des hl. Ignatius von Loyola*. Eichenholz, um 1615/1616
- GG 531 Peter Paul Rubens: *Mädchen mit Fächer*. Leinwand, um 1628/1629
- GG 532 Peter Paul Rubens: *Cimon und Efigenia*. Leinwand, um 1617
- GG 533 Anthonis van Dyck: *Studienkopf eines Schächers*. Eichenholz, um 1619
- GG 534 Kopie nach Peter Paul Rubens: *Isabella von Bourbon (1603–1644), 1. Gemahlin von Philipp IV. von Spanien (1605–1665)*. Leinwand, vor 1781
- GG 535 Peter Paul Rubens-Umkreis: *Bildnis eines Mannes mit goldener Kette*. Eichenholz, 17. Jahrhundert
- GG 536 Anthonis van Dyck: *Studienkopf eines alten Mannes*. Eichenholz, um 1618
- GG 537 Peter Paul Rubens-Umkreis: *Bildnis eines Mannes in Pelz und Halskrause*. Eichenholz, 1. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 538 Peter Paul Rubens: *Isabella von Bourbon (1602–1644)*. Holz, um 1629
- GG 539 Zugeschrieben an Peter Paul Rubens: *Der Mann im Pelzrock*. Eichenholz, 1. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 544 Jan Philips van Thielen: *Sitzende Madonna von Blumen umrahmt*. Leinwand, 1648 datiert
- GG 547 Ambrosius Bosschaert d.Ä.: *Blumenstrauß*. Mahagoniholz, 1609 datiert
- GG 548 Jan Brueghel d.Ä.: *Kleiner Blumenstrauß*. Eichenholz, nach 1599, wahrscheinlich um 1607

- GG 549 Jan Anton van der Baren: *Eucharistie im Blumenkranz*. Leinwand, 1635–1659
- GG 550 Jan van den Hecke: *Weibliche Büste in Blumen- und Fruchtgirlande*. Leinwand, 1645/1650
- GG 551 Jan van den Hecke: *Weibliche Büste in Blumen- und Fruchtgirlande*. Leinwand, um 1645/1650
- GG 552 Daniel Seghers: *Marienstatuette von Blumen umrahmt*. Leinwand, um 1645
- GG 553 Daniel Seghers: *Maria mit Kind und hl. Anna im Blumenkranz*. Eichenholz, 1644
- GG 554 Daniel Seghers: *Heilige Familie im Blumenkranz*. Eichenholz, 1644
- GG 558 Jan Brueghel d.Ä.: *Blumenstrauß in einer blauen Vase*. Eichenholz, um 1608
- GG 559 Jan van Huysum: *Blumenstrauß bei einer Säule*. Nussbaumholz, 1. Hälfte 18. Jahrhundert
- GG 560 Jan van Huysum: *Blumenstrauß vor Parklandschaft*. Nussbaumholz, 1. Hälfte 18. Jahrhundert
- GG 562 Abraham van Beyeren: *Frühstücksstillleben*. Eichenholz, 1666 datiert
- GG 565 Alexander Coosemans: *Stillleben mit Früchten und Kanne*. Leinwand, 1647–1657
- GG 566 Johann Baptist Haelszel: *Blumen*. Kupfer, 1775 datiert
- GG 567 Cornelis de Heem: *Frühstücksstillleben*. Eichenholz, 1660–1669
- GG 568 Johann Baptist Haelszel: *Blumen*. Kupfer, 1775 datiert
- GG 569 Jan van den Hecke: *Blumenstück*. Eichenholz, 1640–1657
- GG 570 Jan Brueghel d.Ä.: *Großer Blumenstrauß in einem Holzgefäß*. Eichenholz, um 1606/1607
- GG 571 Jan Davidsz de Heem: *Eucharistie, von Fruchtgirlanden umgeben*. Leinwand, 1648 datiert
- GG 572 Rachel Ruysch: *Blumenstrauß*. Leinwand, 1706 datiert
- GG 574 Nicolas van Gelder: *Tote Wildenten*. Leinwand, um 1670/1680
- GG 576 Nicolas van Gelder: *Totes Geflügel*. Leinwand, um 1670/1680
- GG 578 Jan Fyt: *Früchte und Geflügel mit Jagdhund*. Leinwand, 1652 datiert
- GG 579 Egbert van der Poel: *Bauernwirtschaft*. Eichenholz, 1647 datiert
- GG 580 Johannes Lingelbach: *Bauern im Gespräch*. Eichenholz, 17. Jahrhundert
- GG 582 Jan Tilius: *Dudelsackpfeifer*. Eichenholz, 1685 oder 1688 datiert
- GG 583 Gerard Dou: *Mädchen am Fenster mit Laterne*. Eichenholz, um 1660
- GG 584 Pieter Leermans: *Die Geizige*. Eichenholz, 17. Jahrhundert
- GG 585 Willem van Mieris: *Raufbold (Zorn)*. Eichenholz, 1683 datiert
- GG 586 Frans van Mieris d.Ä.: *Kavalier im Verkaufsladen*. Eichenholz, 1660 datiert
- GG 587 Willem van Mieris: *Dirne (Hochmut)*. Eichenholz, 1684 datiert
- GG 588 Gerard ter Borch: *Apfelschälerin*. Leinwand auf Holz, um 1660
- GG 590 Frans van Mieris d.Ä.: *Besuch des Arztes (Die Liebeskranke)*. Kupfer vergoldet, 1657 datiert
- GG 591 Willem van Mieris: *Wollüstiger Alter*. Eichenholz, 1683 datiert
- GG 592 Gerard Dou: *Arzt*. Eichenholz, 1653 datiert
- GG 593 Nach Frans van Mieris d.Ä.: *Bildnis eines Gelehrten*. Kupfer, Ende 17. Jahrhundert
- GG 599 Wolfgang Heimbach: *Nächtliches Bankett*. Kupfer, 1640 datiert
- GG 600 Ferdinand van Kessel: *Ansichten aus den vier Weltteilen mit Szenen von Tieren: Köln*. Kupfer, 2. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 601 Ferdinand van Kessel: *Ansichten aus den vier Weltteilen mit Szenen von Tieren: Puerto Rico*. Kupfer, 2. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 602 Anton Günther Gheringh: *Innenansicht der Jesuitenkirche zu Antwerpen*. Leinwand, 1665 datiert
- GG 603 Ferdinand van Kessel: *Ansichten aus den vier Weltteilen mit Szenen von Tieren: Tanger*. Kupfer, 2. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 604 Ferdinand van Kessel: *Ansichten aus den vier Weltteilen mit Szenen von Tieren: Paris*. Kupfer, 2. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 605 Adam Willaerts: *Seehafen*. Leinwand, 1631 datiert
- GG 606 Peeter Snyders: *Gebirgslandschaft mit Schloß*. Eichenholz, 17. Jahrhundert
- GG 610 Jacob A. Duck: *Plünderung*. Holz, um 1635/1638
- GG 611 Nicolaes Berchem: *Hirten und Herde*. Leinwand auf Holz marouffiert, 1680 datiert
- GG 612 Thomas Wijck: *Altes Gebäude*. Eichenholz, Mitte 17. Jahrhundert
- GG 614 Cornelis van Poelenburgh: *Verkündigung Mariae*. Kupfer, um 1635
- GG 616 Pieter Verelst: *Zechende Bauern*. Eichenholz, Mitte oder 3. Viertel 17. Jahrhundert
- GG 621 Nach Gerard ter Borch: *Briefschreiberin*. Eichenholz, 2. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 626 Pieter Schoubroeck: *Aeneas trägt seinen Vater Anchises aus dem brennendem Troia*. Kupfer, 1606 datiert
- GG 627 Jan Brueghel d.Ä.: *Kreuzigung Christi*. Kupfer, um 1595
- GG 629 Richard Brakenburgh: *Wirtshausszene mit tanzenden Bauern*. Leinwand, 1690 datiert
- GG 631 Richard Brakenburgh: *Bohnenfest*. Leinwand, 1690 datiert
- GG 634 Johann Heinrich Roos: *Landschaft mit Tieren an der Tränke*. Leinwand, 1682 datiert
- GG 635 Philips Wouwerman: *Überfall auf einen Wagenzug*. Leinwand, um 1660/1665
- GG 637 Nach Jan Brueghel d.Ä.: *Waldlandschaft mit der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*. Eichenholz, vor 1657
- GG 638 Hendrick van Steenwijck d.Ä.: *Abendlicher Gottesdienst in einer gotischen Kirche*. Kupfer, um 1600
- GG 642 Jan Brueghel d.Ä.: *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*. Kupfer, um 1595
- GG 644 Joos de Momper d.J.: *Große Gebirgslandschaft*. Leinwand, um 1620/1630
- GG 646 Nach Moyses van Uyttenbroeck: *Landschaft mit tanzenden Hirten*. Eichenholz, Mitte 17. Jahrhundert
- GG 647 Nach Moyses van Uyttenbroeck: *Landschaft mit Satyrn und Nymphen*. Eichenholz, Mitte 17. Jahrhundert
- GG 648 Jan I. Griffier: *Rheinlandschaft*. Kupfer, 2. Hälfte 17. / Anfang 18. Jahrhundert
- GG 649 Jan I. Griffier: *Rheinlandschaft*. Kupfer, 2. Hälfte 17. / Anfang 18. Jahrhundert
- GG 650 Johannes Lingelbach: *Bauernfest in der Römischen Campagna*. Leinwand, um 1650/1655
- GG 651 Johan van Hugtenburgh: *Reiterüberfall*. Leinwand, um 1700
- GG 653 Herman Saftleven d.J.: *Rheinlandschaft mit Landungsplatz*. Eichenholz, 1666 datiert
- GG 654 Herman Saftleven d.J.: *Rheinlandschaft mit Reisenden*. Eichenholz, um 1666
- GG 656 Robert van den Hoecke: *Schlittschuhlaufen auf dem Stadtgraben in Brüssel*. Eichenholz, 1649 datiert
- GG 657 Cornelis van Poelenburgh: *Landschaft bei Albano mit badenden Mädchen*. Eichenholz, um 1630/1640
- GG 658 Nicolaes Berchem: *Viehherde mit waschenden Frauen*. Eichenholz, um 1680/1681

- GG 659 Adriaen van de Velde: *Landschaft mit Herde und Hirten*. Leinwand, 1664 datiert
- GG 660 Dirck van Bergen: *Landschaft mit Hirten und Herde*. Leinwand, um 1670/1690
- GG 661 Dirck van Bergen: *Landschaft mit einer Herde*. Leinwand, 2. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 662 Nach Adriaen van de Velde: *Landschaft mit Tieren*. Kupfer, 17. Jahrhundert
- GG 664 Nicolaes Berchem: *Eine Herde*. Eichenholz, 17. Jahrhundert
- GG 665 Nicolaes Berchem: *Herde*. Eichenholz, um 1675/1680
- GG 667 Jan Brueghel d.Ä.: *Versuchung des hl. Antonius*. Kupfer, um 1603/1604
- GG 669 Philips Wouwerman: *Überfall auf Reisende*. Eichenholz, um 1650/1660
- GG 672 Jan Brueghel d.Ä.: *Landschaft mit hl. Fulgentius*. Kupfer, um 1595
- GG 673 Justus van Bentum: *Kuchenbäcker*. Kupfer, 3. Drittel 17. / 1. Drittel 18. Jahrhundert
- GG 674 Jan Brueghel d.Ä.: *Besuch auf dem Pachthof*. Kupfer, um 1597
- GG 675 Balthasar Denner: *Alte Frau*. Leinwand, vor 1721
- GG 676 Balthasar Denner: *Alter Mann*. Leinwand, 1726 datiert
- GG 678 Peter Paul Rubens: *Ildefonso-Altar*. Eichenholz, um 1630/1632
- GG 679 Nach Peter Paul Rubens: *Liebesgarten*. Eichenholz, nach 1630/1631
- GG 680 Peter Paul Rubens: *Christuskind mit Johannesknaben und zwei Engeln*. Eichenholz, um 1615/1620
- GG 684 Peter Paul Rubens: *Venusfest (Fest der Venus Verticordia)*. Leinwand, um 1636/1637
- GG 685 Peter Paul Rubens: *Verkündigung Mariae*. Leinwand, um 1609
- GG 688 Peter Paul Rubens: *Helena Fourment („Das Pelzchen“)*. Eichenholz, um 1636/1638
- GG 690 Peter Paul Rubens: *Gewitterlandschaft mit Jupiter, Merkur, Philemon und Baucis*. Eichenholz, um 1620/1625
- GG 691 Nach Peter Paul Rubens: *Versöhnung Jakobs mit Esau*. Eichenholz, 2. Drittel 17. Jahrhundert
- GG 692 Peter Paul Rubens: *Einsiedler und schlafende Angelica*. Eichenholz, um 1626/1628
- GG 695 Peter Paul Rubens: *Krönung des Siegers*. Eichenholz, 30er Jahre 17. Jahrhundert
- GG 696 Peter Paul Rubens: *Schlosspark*. Eichenholz, um 1632/1635
- GG 697 Jan van den Hoecke: *König Ferdinand von Böhmen und Ungarn (1608–1657)*. Leinwand, um 1634/1635
- GG 698 Peter Paul Rubens: *Ildefonso-Altar: Die hl. Familie unter dem Apfelbaum (Außenseiten der Flügel)*. Eichenholz, um 1630/1632
- GG 699 Jan van den Hoecke: *Kardinalinfant Ferdinand (1609–1641)*. Leinwand, um 1634/1635
- GG 701 Peter Paul Rubens-Umkreis: *Bildnis eines Mannes mit Mühlsteinkragen*. Eichenholz, 2. Drittel 17. Jahrhundert
- GG 702 Zugeschrieben an Jan van Balen: *Die heilige Familie mit Heiligen*. Kupfer, 1. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 703 Peter Paul Rubens-Umkreis: *Bildnis eines Mannes mit gefaltetem Kragen*. Eichenholz, 2. Drittel 17. Jahrhundert
- GG 704 Peter Paul Rubens: *Karl der Kühne (1433–1477)*. Eichenholz, um 1618
- GG 706 Jan Fyt: *Rast der Diana*. Leinwand, 1650 datiert
- GG 707 Paul de Vos: *Fuchsjagd*. Leinwand, 17. Jahrhundert
- GG 708 David Teniers d.J.: *Bauernhochzeit („Bauernfreud“)*. Leinwand, 1648 datiert
- GG 709 Frans Hals: *Bildnis eines jungen Mannes*. Leinwand, um 1638/1640
- GG 710 David Teniers d.J.: *Abrahams Dankopfer*. Leinwand, 1653 datiert
- GG 712 David Teniers d.J.: *Überfall auf ein Dorf („Bauernleid“)*. Leinwand, 1648 datiert
- GG 713 Philips Wouwerman: *Reitschule und Pferdeschwemme*. Leinwand, um 1650/1660
- GG 714 Jan Steen: *Der betrogene Bräutigam*. Leinwand, um 1670
- GG 715 David Teniers d.J.: *Wurstmachen*. Leinwand, vor 1651 (?)
- GG 716 Hans III. Jordaens: *Kunst- und Raritätenkabinett*. Eichenholz, um 1630 (?)
- GG 719 Cornelis Saftleven: *Kühe*. Eichenholz, Mitte 17. Jahrhundert
- GG 721 David Teniers d.J.: *Bauernkirmes*. Leinwand, um 1647
- GG 722 David III. Ryckaert: *Die „Dulle Griet“ unternimmt einen Raubzug vor der Hölle*. Eichenholz, 1651 – 1659
- GG 723 Hendrick van Steenwijck d.J.: *Befreiung Petri*. Eichenholz, 1604 datiert
- GG 727 Jan van den Hoecke: *Hero beweint den toten Leander*. Leinwand, um 1635/1637
- GG 728 Abraham Janssen: *Venus und Adonis*. Leinwand, um 1620
- GG 729 David III. Ryckaert: *Freuden der Bauern (Kirmes)*. Leinwand, um 1649
- GG 730 Jacob van der Does: *Italienische Landschaft mit Hirtenszene*. Leinwand, um 1650/1660
- GG 731 Hendrick van Steenwijck d.J.: *Befreiung Petri*. Leinwand, 1621 datiert
- GG 732 Johannes Lingelbach: *Der böse Fuß*. Leinwand, um 1650/1660
- GG 733 David III. Ryckaert: *Leiden der Bauern (Plünderung)*. Leinwand, 1649 datiert
- GG 734 Jan van Vucht: *Inneres einer gotischen Kirche*. Holz, 2. Viertel 17. Jahrhundert
- GG 735 Hendrick van Steenwijck d.J.: *Inneres einer gotischen Kirche*. Kupfer, 1605 datiert
- GG 736 David Teniers d.Ä.: *Pan spielt Flöte vor Nymphen und Satyrn*. Kupfer, 1638 datiert
- GG 737 Daniel van Heil: *Winterlandschaft*. Leinwand, vor 1659
- GG 738 David Teniers d.Ä.: *Vertumnus und Pomona*. Kupfer, 1638 datiert
- GG 739 David Teniers d.J.: *Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Galerie in Brüssel*. Leinwand, um 1651
- GG 740 David Teniers d.J.: *Bogenschießende Bauern*. Leinwand, 1640
- GG 741 Jan Lievens: *Alter Mann*. Eichenholz, um 1625/1626
- GG 742 David Teniers d.J.: *Bauern Tanz*. Leinwand, vor 1651
- GG 743 David Teniers d.Ä.: *Jupiter übergibt Juno die in eine Kuh verwandelte Io*. Kupfer, 1638 datiert
- GG 745 David Teniers d.Ä.: *Merkur, Argus und Io*. Kupfer, 1638 datiert
- GG 746 David Teniers d.J.: *Bauernjungen mit einem Hund*. Eichenholz, um 1642
- GG 747 David Teniers d.J.: *Bauernstube mit Zeitungsleser*. Holz, 1675 datiert
- GG 748 Adriaen van Ostade: *Dorfbarbier*. Eichenholz, um 1637
- GG 749 David Teniers d.J.: *Wirtshausszene*. Eichenholz, 1651 datiert
- GG 750 Cornelis Saftleven: *Scheune mit Geschirr reinigender Magd und Ziegen*. Holz, um 1630/1635
- GG 755 Dirck van Delen: *Hoher Säulenbau*. Eichenholz, um 1642

- GG 756 David Teniers d.J.: *Vogelschießen zu Brüssel*. Leinwand, 1652 datiert
- GG 757 Wilhelm Schubert von Ehrenberg: *Kircheninneres*. Leinwand, 1664 datiert
- GG 758 David Teniers d.J.: *Der Kuhstall*. Eichenholz, 1640/1645
- GG 759 David Teniers d.J.: *Scheune mit Ziegen und Blockflöte spielendem Jungen*. Eichenholz, um 1640/1645
- GG 760 Theodor van Thulden: *Die Provinzen Brabant, Hennegau und Flandern huldigen der Madonna*. Leinwand, 1654 datiert
- GG 761 Jan van den Hoecke: *Allegorie der Vergänglichkeit*. Leinwand, um 1636/40
- GG 762 Theodor van Thulden: *Heimsuchung Mariae*. Leinwand, vor 1669
- GG 763 Cornelis Ketel: *Bildnis eines Mannes*. Eichenholz, 1596 datiert
- GG 765 Niederländisch: *Bildnis eines lachenden rotblonden, bärtigen Mannes*. Papier auf Eichenholz, um 1580/90
- GG 766 Rubens-Schule: *Philipp IV. von Spanien (1605–1665)*. Leinwand, 17. Jahrhundert
- GG 767 Niederländisch: *Bildnis eines rotblonden bärtigen Mannes mit Halskrause*. Eichenholz, um 1580
- GG 768 Adriaen Thomas Key: *Margarete von Parma*. Eichenholz, 3. Viertel 16. Jahrhundert
- GG 769 Peeter Snayers: *Reitertrupp*. Leinwand, 1640
- GG 770 Christoph Paudiß: *Bildnis eines jungen Mannes mit Federbrett*. Pappelholz, um 1660/1662
- GG 771 Antonio de Pereda y Salgado: *Allegorie der Vergänglichkeit*. Leinwand, um 1634
- GG 772 Jan van de Venne: *Bettelmusikanten*. Eichenholz, 1. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 773 Peeter Snayers: *Schlachtfeld*. Leinwand, vor 1659
- GG 774 Jacques Courtois, gen. Bourguignon: *Reitertreffen*. Leinwand, 2. Drittel 17. Jahrhundert
- GG 775 Christoph Paudiß: *Bildnis eines bärtigen Mannes mit Hut*. Ahornholz, 1663 datiert
- GG 776 Joos van Craesbeeck: *Soldaten und Weiber*. Eichenholz, 40er Jahre 17. Jahrhundert
- GG 777 Jacques Courtois, gen. Bourguignon: *Reitertreffen*. Leinwand, 2. Drittel 17. Jahrhundert
- GG 782 Gerard Seghers: *Maria mit Kind und Johannesknaben*. Leinwand, um 1630/1635
- GG 783 Barthel Beham: *Bildnis eines Schiedsrichters*. Lindenholz, 1529 datiert
- GG 784 Gottfried Kneller: *Johann Philipp Schönborn (1605–1673), Kurfürst von Mainz*. Leinwand, 1666 datiert
- GG 786 Jacob Jordaens: *Fest des Bohnenkönigs*. Leinwand, um 1640/1645
- GG 790 Hendrick van Balen: *Himmelfahrt Mariae*. Kupfer, um 1600
- GG 791 Jan Steen: „*Die verkehrte Welt*“. Leinwand, 1663 datiert
- GG 792 Robert van den Hoecke: *Feldlager mit Ruinen*. Eichenholz, Mitte 17. Jahrhundert
- GG 793 Robert van den Hoecke: *Nachtlager vor einem Gebäude*. Eichenholz, Mitte 17. Jahrhundert
- GG 794 Robert van den Hoecke: *Stilleben von Hausgeräten*. Eichenholz, 1645 datiert
- GG 795 Jan van Hoogstraten: *Eine Stube mit zwei Frauen*. Leinwand, 1. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 797 Cornelis Bega: *Bauern in der Stube*. Eichenholz, um 1660
- GG 798 Ottmar Elliger d.J.: *Mädchen mit Pokal am Fenster*. Leinwand, 1714 datiert
- GG 799 Robert van den Hoecke: *Feldlager mit Ruinen*. Eichenholz, Mitte 17. Jahrhundert
- GG 801 Gaspar de Crayer: *Beweinung Christi*. Leinwand, zwischen 1649–1656
- GG 806 Rubens-Werkstatt: *Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis*. Leinwand, um 1620/1625
- GG 807 Abraham de Vries: *Der Antwerpener Bürger Kerckhoven*. Eichenholz, um 1640
- GG 808 Adriaen Thomas Key: *Männliches Bildnis*. Eichenholz, 1575
- GG 811 Adriaen Thomas Key: *Weibliches Bildnis*. Eichenholz, 1575 datiert
- GG 812 Nach Jan Brueghel d.Ä.: *Landschaft mit Reisenden*. Eichenholz, s.d.
- GG 813 Palamedes I. Palamedesz: *Schlachtenszene*. Eichenholz, 1638 datiert
- GG 814 Hendrick van Balen: *Europa auf dem Stier*. Eichenholz, 1625–1632
- GG 815 Jan Brueghel d.Ä.: *Ceres und die vier Elemente*. Kupfer, 1604 datiert
- GG 816 Jan Maertsen d.J.: *Reitergefecht*. Eichenholz, 2. Viertel 17. Jahrhundert
- GG 817 Jan Brueghel d.Ä.: *Aeneas mit der Sibylle in der Unterwelt*. Kupfer, kurz nach 1600
- GG 822 Zugeschrieben an Ludger Tom Ring d.J.: *Berufung des Apostels Matthäus*. Lindenholz, 16. Jahrhundert
- GG 824 Deutsch: *Ludwig von Ungarn*. Pappelholz, Mitte 16. Jahrhundert
- GG 825 Albrecht Dürer: *Kaiser Maximilian I.* Lindenholz, 1519 datiert
- GG 826 Meister der Dresdner Porträts von 1548: *Bildnis einer älteren Frau*. Eichenholz, um 1550
- GG 827 Bernhard Strigel: *König Ludwig II. von Ungarn als Knabe (1506–1526)*. Lindenholz, nach 1515
- GG 828 Nach Bernhard Strigel: *Kaiser Maximilian I. (1459–1519)*. Lindenholz, spätes 16. Jahrhundert
- GG 830 Nach Michiel Sittow: *König Ferdinand II. (1452–1516) von Aragon*. Holz, Ende 15. / Anfang 16. Jahrhundert
- GG 831 Hans Maler: *Erzherzog Ferdinand (1503–1564)*. Lindenholz, 1521
- GG 832 Bernhard Strigel: *Familie des Kaisers Maximilian I. (1459–1519)*. Lindenholz, nach 1515
- GG 833 Joos van Cleve: *Lucretia*. Eichenholz, um 1520/25
- GG 834 Nach Lucas Cranach d.Ä.: *Anbetung der Könige*. Lindenholz, s.d.
- GG 835 Albrecht Dürer: *Marter der zehntausend Christen*. Leinwand, 1508 datiert
- GG 836 Joos van Cleve: *Maria mit Kind*. Eichenholz, um 1530
- GG 837 Jan Gossaert, gen. Mabuse: *Männliches Bildnis*. Eichenholz, um 1525/1530
- GG 838 Albrecht Dürer: *Allerheiligenbild („Landauer Altar“)*. Pappelholz, 1511 datiert
- GG 839 Niederländisch: *Bildnis eines jungen Mannes mit Barett und Handschuhen*. Eichenholz, um 1540/45
- GG 840 Joos van Cleve: *Heilige Familie*. Eichenholz, 1. Hälfte 16. Jahrhundert
- GG 841 Johann Christian Ruprecht: *Marter der zehntausend Christen*. Tannenholz, 1653 datiert
- GG 842 Frans Pourbus d.J.: *Männliches Bildnis*. Eichenholz, um 1590/1600
- GG 844 Hans Grimmer: *Freiherr Adam von Puechhaim*. Eichenholz, 1570 datiert
- GG 845 Nach Lucas Cranach d.J.: *Martin Luther (1483–1546)*. Holz, um 1570/1580
- GG 846 Albrecht Dürer: *Maria mit Kind an der Brust*. Lindenholz, 1503 datiert
- GG 847 Hans Holbein d.J.: *Bildnis einer englischen Dame*. Eichenholz, um 1540/1543
- GG 848 Albrecht Dürer: *Maria mit Kind*. Lindenholz, 1512 datiert

- GG 849 Albrecht Dürer: *Brustbild eines jungen Mannes*. Lindenholz, 1507 datiert
- GG 850 Albrecht Dürer: *Johannes Kleberger (1486–1546)*. Lindenholz, 1526 datiert
- GG 851 Meister vom Tode der Maria: *Heilige Familie*. Eichenholz, 1. Viertel 16. Jahrhundert
- GG 853 Nach Anthonis Mor: *Königin Maria die Katholische (1516–1558) von England*. Pergament auf Holz, um 1554
- GG 854 Nach Lucas Cranach d.J.: *Philipp Melanchthon (1497–1560)*. Holz, um 1570/1580
- GG 855 Bartholomäus Bruyn d.Ä.: *Bildnis eines jungen Mannes mit Handschuhen*. Eichenholz, um 1550
- GG 858 Lucas Cranach d.Ä.: *Judith mit dem Haupt des Holofernes*. Lindenholz, um 1530
- GG 859 Brixener Schule: *Anbetung der Könige*. Lindenholz, Mitte 15. Jahrhundert
- GG 860 Lucas Cranach d.Ä.-Werkstatt: *Gefangennahme Christi*. Lärchenholz, 1538 datiert
- GG 861 Lucas Cranach d.Ä.: *Sündenfall: Adam*. Lindenholz, um 1510/1520
- GG 862 Georg Pencz d.Ä.: *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*. Eichenholz, um 1600/1605
- GG 864 Hans Baldung, gen. Grien: *Bildnis eines jungen Mannes*. Lindenholz, 1515 datiert
- GG 865 Bernaert van Orley: *Bildnis eines jungen Mannes*. Eichenholz, um 1520
- GG 866 Hans Mielich: *Hanns Mäd. l.* Lindenholz, 1540 datiert
- GG 867 Jacob Cornelisz van Oostanen: *Hieronymusaltaar*. Eichenholz, 1511 datiert
- GG 868 Bartholomäus Bruyn d.Ä.: *Bildnis eines Ordensritters*. Eichenholz, 1531 datiert
- GG 869 Christoph Amberger: *Bildnis des Martin Weiß d.J.* Lindenholz, 16. Jahrhundert
- GG 870 Heinrich Füllmaurer: *Mömpelgarder Altar*. Fichtenholz, um 1540
- GG 874 Georg Pencz: *Bildnis eines bärtigen Mannes*. Pappelholz, 1533 datiert
- GG 875 Hans Brosamer: *Der Nürnberger Gewandschneider Hans Pirkel d.J.* Lindenholz, 1520 datiert
- GG 876 Christoph Amberger: *Herzog Ludwig von Bayern*. Lindenholz, 16. Jahrhundert
- GG 877 Lucas Cranach d.Ä.: *Die Prinzessinnen Sibylla, Emilia und Sidonia von Sachsen*. Lindenholz, um 1535
- GG 878 Zugeschrieben an Pieter Pourbus: *Kreuzigungstriptychon*. Holz, um 1559
- GG 879 Martin Schaffner: *Bildnis eines Mannes mit Rosenkranz*. Lindenholz, um 1521
- GG 880 Deutsch: *Maximilian I. (1459–1519), Brustbild*. Holz, um 1530
- GG 881 Hans Holbein d.J.: *Jane Seymour (um 1509–1537)*. Eichenholz, um 1536/1537
- GG 882 Hans Holbein d.J.: *Dr. John Chambers, Leibarzt König Heinrichs VIII. (1470–1549)*. Eichenholz, 1543
- GG 883 Lucas Cranach d.Ä.: *Markgraf Casimir von Brandenburg-Kulmbach (1481–1527)*. Buchenholz, 1522 datiert
- GG 884 Hans Maler: *Bildnis eines bartlosen Mannes*. Lindenholz, 1521 datiert
- GG 885 Lucas Cranach d.J.: *Männliches Bildnis*. Lindenholz, 1564 datiert
- GG 887 Christoph Amberger: *Bildnis eines Mannes*. Fichtenholz, 1525
- GG 888 Christoph Amberger: *Bildnis einer Frau*. Fichtenholz, 1525
- GG 889 Christoph Amberger: *Christoph Baumgartner (1514–1586)*. Lindenholz, 1543
- GG 890 Zugeschrieben an Guillaume Scrots: *Ferdinand I. (?)*. Eichenholz, auf Okumé übertragen, um 1550
- GG 891 Lucas Cranach d.Ä.: *Abschied Christi von den Frauen*. Lindenholz, um 1520
- GG 892 Nach Lucas Cranach d.Ä.: *Vermählung der hl. Katharina*. Lindenholz, s.d.
- GG 893 Bernaert van Orley: *Beschneidung Christi*. Eichenholz, um 1525/1530
- GG 894 Jan Gossaert, gen. Mabuse: *Hl. Lukas malt die Madonna*. Eichenholz, um oder kurz nach 1520
- GG 895 Lucas Cranach d.Ä.: *Alter Mann und Mädchen*. Lindenholz, um 1530/1540
- GG 896 Corneille de la Haye, gen. Corneille de Lyon: *Junger Mann*. Eichenholz, um 1530/1535
- GG 897 Wolfgang Krodel: *David und Bathseba*. Lindenholz, 1528 datiert
- GG 898 Andrea Solario: *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*. Holz, um 1520/1524
- GG 899 Wolfgang Krodel: *Lot und seine Töchter*. Lindenholz, 1528 datiert
- GG 900 Bernhard Strigel: *Johannes der Evangelist wird im Schreiben unterrichtet*. Fichtenholz, um 1510
- GG 900a Bernhard Strigel: *Heilige Familie mit Engeln*. Fichtenholz, um 1510
- GG 901 Rogier van der Weyden: *Kreuzigungsaltar*. Eichenholz, um oder kurz nach 1440
- GG 903 Hans Holbein d.J.: *Der Duisburger Kaufmann Dirck Tybis*. Eichenholz, 1533 datiert
- GG 904 Gerard David: *Geburt Christi*. Eichenholz, um 1495
- GG 905 Hans Holbein d.J.: *Bildnis eines jungen Kaufmannes*. Holz, 1541 datiert
- GG 906 Georg Pencz: *Bildnis eines bartlosen Mannes*. Lindenholz, um 1531
- GG 907 Andrea Previtali: *Bildnis eines jungen Mannes*. Pinienholz, um 1508/1510
- GG 909 Zugeschrieben an Hendrick van Steenwijck d.Ä.: *Verkündigung Mariae*. Eichenholz, 4. Viertel 16. Jahrhundert
- GG 910 Kopie nach Albrecht Dürer: *Zwei Bauern und ein Soldat*. Holz, s.d.
- GG 911 Nach Martin Schongauer: *Hl. Sebastian*. Rotbuchenholz, s.d.
- GG 912 Französisch: *Rotbärtiger Mann*. Eichenholz, um 1550/60
- GG 913a Lucas Cranach d.Ä.: *Hl. Hieronymus*. Lindenholz, 1515 datiert
- GG 913b Lucas Cranach d.Ä.: *Hl. Leopold*. Lindenholz, 1515 datiert
- GG 915 Jan Sanders van Hemessen: *Männliches Bildnis*. Eichenholz, um 1554/1556
- GG 916 Nach Herri met de Bles: *Mittelbild eines Triptychons: Christus am Kreuz*. Eichenholz, s.d.
- GG 917 Hans Hoffmann: *Vertreibung aus dem Paradies*. Lindenholz, um 1580/1590
- GG 918a Nach Herri met de Bles: *Rechter Flügel eines Triptychons: Englischer Gruß*. Eichenholz, s.d.
- GG 918b Nach Herri met de Bles: *Linker Flügel eines Triptychons: Auferstehung Christi*. Eichenholz, s.d.
- GG 919 Französisch: *Bärtiger Mann in schwarzem Wams mit blauen Ärmeln*. Eichenholz, 1532 datiert
- GG 920 Kopie nach Hans Holbein d.J.: *Erasmus von Rotterdam (gestorben 1536)*. Lindenholz, s.d.
- GG 921 Wolf Huber: *Kreuzerhöhung Christi*. Fichtenholz, um 1525
- GG 922 Bernhard Strigel: *Maximilian I. (1459–1519)*. Lindenholz, um 1500
- GG 923 Moskauer Schule: *Christus Pantokrator mit den Erzengeln Michael und Gabriel*. Holz, 4. Viertel 17. Jahrhundert
- GG 924 Lukas Furtenagel: *Der Maler Hans Burgkmair und seine Frau Anna, geb. Allerlai*. Lindenholz, 1529 datiert
- GG 925 Ambrosius Benzoni, gen. Bensoni: *Anbetung der Könige*. Eichenholz, um 1527

- GG 927 Wiener Schule: *Anbetung der Könige*. Fichtenholz, um 1490
- GG 928 Oberrheinisch: *Heilige Familie im Gemach*. Holz, um 1460
- GG 938 Joos van Cleve: *Flügelaltar*. Eichenholz, um 1530
- GG 940 Niederländisch: *Hl. Anna Selbdritt*. Eichenholz, um 1520
- GG 942 Jan Gossaert, gen. Mabuse: *Maria mit Kind*. Eichenholz, um 1525/1527
- GG 943a Hans Memling: *Innenflügel des Johannesaltärs: Johannes der Täufer*. Eichenholz, um 1485/1490
- GG 943b Hans Memling: *Innenflügel des Johannesaltärs: Johannes der Evangelist*. Eichenholz, um 1485/1490
- GG 944 Niederländisch: *Flügelaltar; Mittelbild: Anbetung der Könige; linker Flügel: Anbetung der Hirten; rechter Flügel: Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*. Eichenholz, um 1520
- GG 945 Hugo van der Goes: *Diptychon mit Sündenfall und Erlösung (Beweinung Christi): Beweinung Christi*. Eichenholz, nach 1479
- GG 946 Jan van Eyck: *Der Goldschmied Jan de Leeuw (1401–nach 1456)*. Eichenholz, 1436 datiert
- GG 947 Nach Lucas Hugensz van Leyden: *Ecce homo*. Holz, s.d.
- GG 948 Herri met de Bles: *Versuchung des hl. Antonius*. Eichenholz, 1. Hälfte 16. Jahrhundert
- GG 949 Meister von Hoogstraeten: *Hl. Johannes der Täufer und hl. Hieronymus*. Eichenholz, um 1500/1510
- GG 950 Meister der weiblichen Halbfiguren: *Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*. Eichenholz, um 1550
- GG 951 Rogier van der Weyden: *Linker Flügel eines Diptychons: Maria mit Kind*. Eichenholz (Baltische Eiche), um 1430/1432 oder um 1451
- GG 952 Jacob Savery: *Landschaft mit Tobias und dem Erzengel Raphael auf Wanderschaft*. Eichenholz, 1592 datiert
- GG 953 Nach Joachim Patinier: *Flucht nach Ägypten*. Eichenholz, s.d.
- GG 954 Pieter II. Stevens: *Nächtliche Landschaft mit Fischfang*. Eichenholz, kurz nach 1600
- GG 955 Rogier van der Weyden: *Rechter Flügel eines Diptychons: hl. Katharina*. Eichenholz (Baltische Eiche), um 1430/1432 oder um 1451
- GG 956 Niederrheinisch: *Zwei Flügel eines Altärs: links ein Orgelspielender Dominikanermönch mit weiblicher Heiligen; rechts ein harfenspielender Dominikanermönch mit weiblicher Heiligen*. Eichenholz, 1501 datiert
- GG 957 Roelant Savery: *Gebirgslandschaft mit Holzfällern*. Kupfer, 1610 datiert
- GG 958 Niederländisch: *Versuchung des hl. Antonius*. Eichenholz, 2. Viertel 16. Jahrhundert
- GG 959 Zugeschrieben an Frederik I. van Valckenborch: *Jahrmarkt*. Eichenholz, 1594 datiert
- GG 960 Pieter Aertsen: *Marktszene*. Eichenholz, um 1560/1565
- GG 961 Jan Sanders van Hemessen: *Berufung des Apostels Matthäus*. Eichenholz, um 1548
- GG 962 Zugeschrieben an Marinus van Reymerswaele: *Gleichnis vom ungerechten Verwalter*. Eichenholz, um 1540
- GG 963 Jan Massys: *Lustige Gesellschaft*. Eichenholz, 1564 datiert
- GG 965 Zugeschrieben an Quinten Massys: *Hl. Hieronymus in der Zelle*. Eichenholz, 2. Viertel 16. Jahrhundert
- GG 966 Jan Massys: *Hl. Hieronymus*. Eichenholz, 1537 datiert
- GG 968 Pieter Coecke van Aelst: *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*. Eichenholz, um 1530/1540
- GG 969 Marten van Cleve: *Bauernstube mit vornehmen Besuchern*. Eichenholz, um 1566
- GG 970 Gerard David: *Bildnis eines Goldschmiedes*. Eichenholz, um 1505/1510
- GG 971 Wolf Huber: *Erlösungsallegorie*. Lindenholz, nach 1543
- GG 972 Joos van Cleve: *Kaiser Maximilian I. (1459–1519)*. Eichenholz, um 1508/09
- GG 973 Roelant Savery: *Orpheus in der Unterwelt*. Eichenholz, um 1610/1615
- GG 974 Deutsch: *Madonna auf der Mondsichel*. Zinn, um 1600
- GG 975 Jan van Eyck: *Kardinal Niccolò Albergati (1375–1443)*. Eichenholz, um 1435
- GG 976 Willem Key: *Bildnis eines rotbärtigen jungen Mannes mit Barett*. Eichenholz, 1550 datiert
- GG 977 Bartholomäus Bruyn d.Ä.: *Kardinal Bernhardus Clesius (1485–1539)*. Eichenholz, nach 1530
- GG 978 Jan de Beer: *Büßender hl. Hieronymus in einer Landschaft*. Eichenholz, um 1520/1525
- GG 980 Niederländisch: *Erzengel Michael*. Eichenholz, Mitte 16. Jahrhundert
- GG 981 Joachim Patinier: *Taufe Christi (Links im Mittelgrund: Predigt Johannes des Täufers)*. Eichenholz, um 1515
- GG 982 Cornelis Anthonisz: *Sybrand Pompejus Occo (1514–1588)*. Pergament auf Holz, um/kurz nach 1536
- GG 984 Niederländisch: *Anbetung der Hirten*. Eichenholz, um 1560/70
- GG 985 Jan Sanders van Hemessen: *Berufung des Apostels Matthäus*. Eichenholz, um 1539/1540
- GG 986 Meister des verlorenen Sohnes: *Gleichnis vom verlorenen Sohn*. Eichenholz, nach 1550
- GG 987 Jaques de II. Gheyn: *Predigt Johannes des Täufers*. Eichenholz, Ende 16. / Anfang 17. Jahrhundert
- GG 988 Nach Jan Sanders van Hemessen: *Berufung des Apostels Matthäus*. Eichenholz, Mitte 16. Jahrhundert
- GG 989 Österreichisch: *Hl. Cyriacus*. Holz, um 1472
- GG 990 Maerten van Heemskerck: *Triumphzug des Bacchus*. Eichenholz, um 1536/1537
- GG 991 Geertgen tot Sint Jans: *Beweinung Christi*. Eichenholz, ab 1484
- GG 993 Geertgen tot Sint Jans: *Schicksal der irdischen Überreste Johannes des Täufers*. Eichenholz, ab 1484
- GG 994a Hans Memling: *Außenflügel des Johannesaltärs: Adam*. Eichenholz, um 1485/1490
- GG 994b Hans Memling: *Außenflügel des Johannesaltärs: Eva*. Eichenholz, um 1485/1490
- GG 995 Jan Sanders van Hemessen-Umkreis: *Hl. Georg*. Eichenholz, um 1540
- GG 996 Cornelis Massys: *Landschaft mit Hagar, Ismael und dem Engel*. Eichenholz, 16. Jahrhundert
- GG 997 Meister der weiblichen Halbfiguren: *Bildnis eines jungen Mannes*. Eichenholz, um 1550
- GG 998 Meister der weiblichen Halbfiguren: *Bildnis einer jungen Frau*. Eichenholz, um 1550
- GG 999 Christoph Amberger: *Bildnis des Stephan Eiselin (gest. 1549)*. Lindenholz, 1539
- GG 1000 Christoph Amberger: *Bildnis der Sibilla Eiselin*. Lindenholz, 1539
- GG 1001 Frans II. Francken: *Christus und Nikodemus*. Eichenholz, um 1610
- GG 1002 Joachim Patinier: *Radwunder der hl. Katharina*. Eichenholz, vor 1515
- GG 1003 Roelant Savery: *Paradies (Im Hintergrund: Der Sündenfall)*. Kupfer, 1628 datiert
- GG 1004 Herri met de Bles: *Landschaft mit der Predigt Johannes des Täufers*. Eichenholz, um 1535/1540
- GG 1005 Herri met de Bles: *Landschaft mit dem Gleichnis vom Barmherzigen Samariter*. Eichenholz, um 1540
- GG 1006 Herri met de Bles: *Landschaft mit dem Gang nach Emmaus*. Eichenholz, um 1535/1540
- GG 1007 Cornelis Engebrechtsz.: *Flügelaltären (Flügel): Naam badet im Jordan; Seitenflügel: hll. Cosmas und Damian*. Eichenholz, 1520/25
- GG 1009 Cornelis Engebrechtsz.: *Flügelaltären*. Eichenholz, um 1520

- GG 1010 Flämisch: *Der Turmbau zu Babel*. Kupfer, Anfang 17. Jahrhundert
- GG 1011 Pieter Bruegel d.Ä.: *Selbstmord Sauls*. Eichenholz, 1562 datiert
- GG 1012 Jan Brueghel d.J.: *Maria mit Kind in einer Landschaft*. Eichenholz, nach 1626
- GG 1013 Niederländisch: *Anbetung der Könige*. Eichenholz, um 1520
- GG 1015 Jan Massys: *Lot und seine Töchter*. Eichenholz, 1563 datiert
- GG 1016 Pieter Bruegel d.Ä.: *Kampf zwischen Fasching und Fasten*. Eichenholz, 1559 datiert
- GG 1017 Pieter Bruegel d.Ä.: *Kinderspiele*. Eichenholz, 1560 datiert
- GG 1018 Pieter Bruegel d.Ä.: *Heimkehr der Herde (Herbst)*. Eichenholz, 1565 datiert
- GG 1019 Lucas Gassel: *Landschaft mit Juda und Thamar*. Eichenholz, 1548 datiert
- GG 1020 Pieter Bruegel d.Ä.: *Bauer und Vogeldieb*. Eichenholz, 1568 datiert
- GG 1021 Jan Brueghel d.Ä.-Umkreis: *Streitende Bauern beim Kartenspiel*. Leinwand, Ende 16. Jahrhundert
- GG 1023 Lucas I. van Valckenborch: *Maaslandschaft mit Bergwerk und Schmelzhütten*. Eichenholz, 1580 datiert
- GG 1024 Kopie nach Pieter Bruegel d.Ä.: *Bethlehemitischer Kindermord*. Eichenholz, 4. Viertel 16. Jahrhundert
- GG 1025 Pieter Bruegel d.Ä.: *Kreuztragung Christi*. Eichenholz, 1564 datiert
- GG 1026 Pieter Bruegel d.Ä.: *Turmbau zu Babel*. Eichenholz, 1563 datiert
- GG 1027 Pieter Bruegel d.Ä.: *Bauernhochzeit*. Eichenholz, um 1568
- GG 1028 Anthonis Mor van Dashorst: *Bildnis eines schwarzbärtigen Mannes*. Eichenholz, 3. Viertel 16. Jahrhundert
- GG 1029 Frans Pourbus d.Ä.: *Don Inigo López de Mendoza y Zuniga*. Eichenholz, 3. Viertel 16. Jahrhundert
- GG 1030 Jan Sanders van Hemessen: *Männliches Bildnis*. Eichenholz, um 1554/1556
- GG 1031 Michiel Coxcie: *Sündenfall*. Eichenholz, Mitte 16. Jahrhundert
- GG 1032 Michiel Coxcie: *Vertreibung aus dem Paradies*. Eichenholz, Mitte 16. Jahrhundert
- GG 1035 Anthonis Mor van Dashorst: *Antoine Perrenot de Granvelle*. Eichenholz, 1549 datiert
- GG 1036 Adriaen Thomas Key: *Weibliches Bildnis*. Eichenholz, 1578 datiert
- GG 1037 Niederländisch: *Weibliches Bildnis*. Eichenholz, 1590
- GG 1038 Augsburgisch: *Männliches Bildnis*. Lindenholz, 1559 datiert
- GG 1040 Dirck Barendsz: *Bildnis eines älteren Mannes*. Eichenholz, 4. Viertel 16. Jahrhundert
- GG 1041 Frans Pourbus d.Ä.: *Jan van Hembyze (1517–1584)*. Eichenholz, 1567 datiert
- GG 1042 Niederländisch: *Infantin Maria (1528–1603), Kaiserin, Bildnis in halber Figur*. Holz, nach 1557
- GG 1043 Augsburgisch: *Der Augsburger Goldschmied Martin Marquart (?)*. Lärchenholz, 3. Viertel 16. Jahrhundert
- GG 1044 Frans Pourbus d.Ä.: *Bildnis eines Mannes mit Stirnnahe*. Eichenholz, 1564 datiert
- GG 1045 Niederländisch: *Weibliches Bildnis*. Eichenholz, um 1540/1550
- GG 1046 Artus Wolffort zugeschrieben: *Gastmahl des Achelous*. Kupfer, um 1625/1629
- GG 1047 Hendrik III. van Cleve: *Ansicht von Rom*. Eichenholz, 16. Jahrhundert
- GG 1048 Frans II. Francken: *Kunst- und Raritätenkammer*. Eichenholz, um 1620/1625
- GG 1049 Frans II. Francken: *Kroisos zeigt Solon seine Schätze*. Eichenholz, um 1620
- GG 1050 Hieronymus II. Francken: *Gesellschaftsszene*. Eichenholz, um 1600
- GG 1051 Sebastian Vrancx: *Innenansicht der Jesuitenkirche zu Antwerpen*. Eichenholz, um 1630
- GG 1052 Joachim Wtewael: *Diana und Actaeon*. Eichenholz, 1607 datiert
- GG 1053 Paul Vredeman de Vries: *Zweikampf*. Eichenholz, um 1600
- GG 1054 Nach Peter Candid: *Martyrium der hl. Ursula*. Eichenholz, Anfang 17. Jahrhundert
- GG 1055 Paul Vredeman de Vries: *Inneres einer gotischen Kirche*. Eichenholz, um 1597
- GG 1056 Frans II. Francken: *Ecce Homo*. Kupfer, um 1610/1615
- GG 1057 Deutsch: *Anna Selbdritt*. Kupfer, Anfang 17. Jahrhundert
- GG 1058 Joachim Wtewael: *Anbetung der Hirten*. Eichenholz, um 1620/1625
- GG 1059 Pieter Bruegel d.Ä.: *Bauertanz*. Eichenholz, um 1568
- GG 1060 Lucas I. van Valckenborch: *Sommerlandschaft (Juli oder August)*. Leinwand, 1585 datiert
- GG 1061 Otho van Veen: *Erzherzog Albrecht VII. (1559–1621) im Harnisch, Kniestück*. Leinwand, um 1596/1597
- GG 1062 Jacob Willemsz Delff d.Ä.: *Versöhnung Jakobs mit Esau*. Eichenholz, 1584 datiert
- GG 1063 Martino Rota: *Erzherzog Maximilian III. (1558–1618) im Harnisch, Kniestück*. Leinwand, um 1580
- GG 1064 Lucas I. van Valckenborch: *Winterlandschaft (Jänner oder Februar)*. Leinwand, 1586 datiert
- GG 1065 Lucas I. van Valckenborch: *Frühlingslandschaft (Mai)*. Leinwand, 1587 datiert
- GG 1066 Pieter II. Stevens: *Kirmesfest*. Eichenholz, 3. Drittel 16. / 1. Viertel 17. Jahrhundert
- GG 1067 Lucas I. van Valckenborch: *Gebirgslandschaft mit räuberischem Überfall*. Leinwand, um 1585 (?)
- GG 1068 Hans Bol: *Flämisches Dorfleben*. Eichenholz, um 1562
- GG 1069 Lucas I. van Valckenborch: *Herbstlandschaft (Oktober)*. Leinwand, 1585 datiert
- GG 1070 Frans II. Francken: *Hexenversammlung*. Eichenholz, 1607 datiert
- GG 1071 Jan Brueghel d.Ä.: *Überfall auf einen Wagenzug*. Eichenholz, um 1612
- GG 1072 Jan Brueghel d.Ä.: *Waldlandschaft*. Eichenholz, um 1605/1610
- GG 1073 Lucas I. van Valckenborch: *Angler am Waldteich (Selbstbildnis des Künstlers)*. Eichenholz, 1590 datiert
- GG 1074 Frans II. Francken: *Hexenküche*. Eichenholz, um 1610
- GG 1075 Peeter Snayers-Umkreis: *Feldlager*. Kupfer, vor 1666
- GG 1076 Jan Brueghel d.Ä.: *Gebirgslandschaft mit der Versuchung Christi*. Eichenholz, um 1605/1610
- GG 1077 Denis van Alsloot: *Waldlandschaft mit Cephalus und Procris*. Eichenholz, 1608 datiert
- GG 1078 Frans II. Francken: *Kreuzigung Christi*. Eichenholz, 1606 datiert
- GG 1079 Willem van Nieulandt d.J.: *Ansicht des Campo Vaccino in Rom*. Eichenholz, 1612 datiert
- GG 1081 Roelant Savery: *Gebirgslandschaft mit Obstverkäufern*. Eichenholz, 1609 datiert
- GG 1082 Roelant Savery: *Landschaft mit Vögeln*. Kupfer, 1628 datiert
- GG 1083 Roelant Savery: *Gebirgslandschaft mit Reisenden*. Kupfer, 1608 datiert
- GG 1084 Gaspar Rem: *Büßender hl. Hieronymus*. Kupfer, vor 1603

- GG 1085 Hans Rottenhammer: Geißelung Christi. Kupfer, um 1596/1598
- GG 1086 Dirck van der Lisse: *Askese des hl. Benedikt*. Kupfer, Mitte 17. Jahrhundert
- GG 1087 Süddeutsch: *Kreuzigung Christi*. Kupfer, Anfang 17. Jahrhundert
- GG 1088 Nach Hendrick Goltzius: *Der Drache tötet die Gefährten des Kadmos*. Kupfer, nach 1588
- GG 1089 Süddeutsch: *Heilige Familie mit hl. Stephanus*. Kupfer, um 1600
- GG 1091 Roelant Savery: *Landschaft mit Tieren*. Eichenholz, um 1628
- GG 1092 Bernaert Rijckere: *Diana und Actaeon*. Eichenholz, 1573 datiert
- GG 1094 Hans von Aachen: *David und Bathseba*. Leinwand, um 1612–1615
- GG 1095 Bartholomäus Spranger: *Odysseus und Kirke*. Leinwand, um 1580/1585
- GG 1096 Frans Pourbus d.Ä.: *David und Abigail*. Eichenholz, um 1570/1580
- GG 1097 Bartholomäus Spranger: *Venus und Mars, von Merkur gewarnt*. Leinwand, um 1586/1587
- GG 1098 Hans von Aachen: *Bacchus, Ceres und Amor*. Leinwand, um 1600
- GG 1099 Bartholomäus Spranger: *Odysseus und Kirke*. Leinwand, um 1586/1587
- GG 1100 Bartholomäus Spranger: *Venus und Merkur*. Leinwand, um 1585
- GG 1101 Hans Rottenhammer: *Anbetung der Hirten*. Eichenholz, 1608 datiert
- GG 1102 Hieronymus II. Francken: *Jüngstes Gericht*. Eichenholz, um 1605/1610
- GG 1103 Matthäus Gundelach: *Mystische Verlobung der hl. Katharina*. Kupfer, 1614 datiert
- GG 1104 Dirk de Quade van Ravestejn: *Ruhende Venus*. Eichenholz, um 1608
- GG 1105 Joseph Heintz d.Ä.: *Zeus und Kallisto*. Kupfer, kurz nach 1603
- GG 1106 Frans II. Francken: *Höllenssturz der Verdammten*. Eichenholz, um 1605/1610
- GG 1107 Tobias Pock: *Marter der hl. Dorothea*. Leinwand, um 1656
- GG 1108 Matthäus Gundelach: *Hl. Sebastian*. Leinwand, nach 1620
- GG 1110 Hans von Aachen: *Venus, Amor und Satyr*. Kupfer, um 1595/1598
- GG 1112 Joseph Heintz d.Ä.: *Mythologische Hochzeit*. Lindenholz, 1609 datiert
- GG 1113 Aegydius de Rye: *Hl. Katharina wird von den Engeln ins Grab gelegt*. Kupfer, 1597 datiert
- GG 1114 Johann Matthias Kager: *Verkündigung Mariae*. Kupfer, 1600 datiert
- GG 1115 Joseph Heintz d.Ä.: *Diana und Actaeon*. Kupfer, um 1590/1600
- GG 1116 Süddeutsch: *Kreuzigung Christi*. Schiefer, um 1600 (?)
- GG 1117 Joachim von Sandrart: *Mystische Verlobung der hl. Katharina und die hll. Leopold und Wilhelm*. Ahornholz, 1647 datiert
- GG 1118 Nach Hans von Aachen: *Kreuzigung Christi*. Kupfer, nach 1600
- GG 1119 Bartholomäus Spranger: *Apollo und die Musen*. Marmor, nach 1590
- GG 1120 Deutsch: *Martyrium des hl. Ignatius von Antiochien*. Kupfer, 17. Jahrhundert
- GG 1121 Jacopo Zucchi: *Immacolata*. Kupfer, um 1585/1590
- GG 1122 Alessandro Turchi, gen. L'Orbetto: *Bethlehemitischer Kindermord*. Kupfer, um 1610/1615
- GG 1123 Nach Hans von Aachen: *Anbetung der Hirten*. Kupfer, nach 1600
- GG 1124 Joseph Heintz d.Ä.: *Kaiser Rudolf II. (1552–1612)*. Kupfer, um 1592
- GG 1125 Bartholomäus Spranger: *Allegorie auf Kaiser Rudolf II.* Kupfer, 1592 datiert
- GG 1126 Bartholomäus Spranger: *Herakles und Omphale*. Kupfer, um 1585
- GG 1127 Christoph Lauch: *Männliches Porträt*. Holz, 17. Jahrhundert
- GG 1128 Bartholomäus Spranger: *Vulkan und Maia*. Kupfer, um 1585
- GG 1130 Tobias Pock: *Häusliche Szene*. Leinwand, 17. Jahrhundert
- GG 1131 Joachim von Sandrart: *Pythagoras (Archimedes)*, 1651 datiert
- GG 1132 Hans von Aachen: *Bacchus, Venus und Amor*. Leinwand, um 1595/1600
- GG 1133 Bartholomäus Spranger: *Minerva als Siegerin über die Unwissenheit*. Leinwand, um 1591
- GG 1134 Hans von Aachen: *Paar im Wirtshaus*. Leinwand, um 1596
- GG 1135 Johann Ulrich Mayr: *Apostel Philippus*. Leinwand, 1653 datiert
- GG 1136 Joachim von Sandrart: *Minerva und Saturn beschützen Kunst und Wissenschaft vor Neid und Lüge*. Leinwand, 1644 datiert
- GG 1137 Bartholomäus Spranger: *Selbstbildnis*. Leinwand, um 1580/1585
- GG 1138 Scipione Pulzone, gen. il Gaetano: *Bianca Capello (1548–1587), Großherzogin, Brustbild*. Leinwand, 1584
- GG 1139 Johann Heinrich Schönfeld: *Versöhnung Jakobs mit Esau*. Leinwand, um 1634/1635
- GG 1140 Christoph Schwarz: *Geißelung Christi*. Leinwand, 4. Viertel 16. Jahrhundert
- GG 1141 Hans Rottenhammer: *Auferweckung des Lazarus*. Kupfer, um oder kurz vor 1607
- GG 1142 Johann König: *Frühling (Spiel im Garten)*. Kupfer, 1. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 1143 Johann Heinrich Schönfeld: *Gideon prüft sein Heer*. Leinwand, um 1640/1642
- GG 1145 Johann Heinrich Schönfeld: *Versöhnung Jakobs mit Esau*. Leinwand, um 1640/1642
- GG 1146 Johann Franz Ermels: *Landschaft mit einem Grabmal und Staffage*. Leinwand, 2. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 1147 Zugeschrieben an Hans Rottenhammer: *Herakles, Deianeira und der Kentaur Eurytion*. Kupfer, um 1600
- GG 1148 Johann König: *Sommer (Kornernte)*. Kupfer, 1. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 1149 Johann Philipp Lembke: *Reitergefecht*. Leinwand, 3. Viertel 17. Jahrhundert
- GG 1150 Zugeschrieben an Hendrik III. van Cleve: *Ansicht von Rom*. Eichenholz, 2. Hälfte 16. Jahrhundert
- GG 1153 Nach Pieter II. Stevens: *Dorf im Walde*. Eichenholz, 3. Drittel 16. / 1. Viertel 17. Jahrhundert
- GG 1154 Johann König: *Herbst (Weinlese)*. Kupfer, 1. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 1155 Hans von Aachen: *Paar mit Spiegel*. Kupfer, um 1596
- GG 1156 Johann König: *Winter (Rübenschälen und Flachsspinnen)*. Kupfer, 1. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 1157 Josef Werner: *Tobias begräbt die Toten in Ninive*. Lindenholz, um 1660/1670
- GG 1160 Adam van Noort: *Christus segnet die Kinder*. Eichenholz, Anfang 17. Jahrhundert
- GG 1161 Carlo Francesco Nuvolone, gen. Panfilo: *Christus und die Ehebrecherin*. Leinwand, vor 1665
- GG 1163 Hans Speckaert: *Der Kupferstecher Cornelis Cort*. Leinwand, um 1575
- GG 1164 Römisch: *Fortuna*. Pappelholz, um 1580 (?)

- GG 1165 Franz Werner Tamm: *Totes Wild, von einem Jagdhund bewacht*. Leinwand, 1706 datiert
- GG 1166 Franz Xaver Karl Palko: *Heilige Familie*. Leinwand, um 1760
- GG 1167 Peter Strudel: *Beweinung Christi*. Leinwand, 3. Drittel 17. / Anfang 18. Jahrhundert
- GG 1169 Franz Werner Tamm: *Hausgeflügel*. Leinwand, 2. Hälfte 17. / 1. Drittel 18. Jahrhundert
- GG 1171 Johann Christoph Kien: *Gefecht*. Leinwand, Ende 17. / Anfang 18. Jahrhundert
- GG 1172 Georg Philipp Rugendas: *Reiterszene*. um 1700
- GG 1174 Georg Philipp Rugendas: *Reiterszene*. Leinwand, um 1700
- GG 1175 Johann Christoph Kien: *Reitergefecht*. Leinwand, Ende 17. / Anfang 18. Jahrhundert
- GG 1179 August Querfurt: *Ausritt zur Jagd*. Leinwand, um 1750
- GG 1186 August Querfurt: *Rückkehr von der Jagd*. Leinwand, um 1750
- GG 1195 Zugeschrieben an Willem van Bommel: *Landschaft mit Reitergruppe*. Leinwand, 1670–1680
- GG 1196 Zugeschrieben an Willem van Bommel: *Gebirgslandschaft mit Wasserfall*. Leinwand, 1670–1680
- GG 1198 Philips Augustijn Immenraet: *Verstoßung der Hagar*. Leinwand, vor 1659
- GG 1201 Philipp Purgau: *Drei Vögel*. Leinwand, 18. Jahrhundert
- GG 1202 Philipp Purgau: *Eine Kohlmeise auf Blättern sitzend*. Leinwand, 18. Jahrhundert
- GG 1204 Francesco Casanova: *Reitertreffen auf einer Brücke*. Leinwand, um 1780
- GG 1212 Johann Gabriel Canton: *Landschaft mit tanzenden Bauern*. Leinwand, 1. Hälfte 18. Jahrhundert
- GG 1367 Andries Cornelius Lens: *Zeus wird von Hera auf dem Berg Ida eingeschlafert*. Leinwand, 1775
- GG 1368 Andries Cornelius Lens: *Mars, Minerva und Venus*. Leinwand, um 1774/1775
- GG 1515 Paolo Caliari, gen. Veronese: *Anbetung der Könige*. Leinwand, 1580/1588
- GG 1518 Jacopo Chimenti, gen. Empoli: *Susanna im Bade*. Leinwand, 1600 datiert
- GG 1520 Lodovico Buti: *Verheißung der drei Engel an Abraham*. Leinwand, um 1590/1600
- GG 1523 Leandro da Ponte, gen. Leandro Bassano-Werkstatt: *Darbringung Christi im Tempel*. Leinwand, um 1630
- GG 1524 Christoph Schwarz: *Grablegung Christi*. Lindenholz, 4. Viertel 16. Jahrhundert
- GG 1525 Paolo Caliari, gen. Veronese: *Herakles, Deianeira und der Kentaur Nessus*. Leinwand, um 1586
- GG 1526 Giorgio da Castelfranco, gen. Giorgione: *Krieger*. Leinwand, um 1505/1510
- GG 1527 Paolo Caliari, gen. Veronese: *Venus und Adonis*. Leinwand, um 1586
- GG 1528 Nach Jacopo Negretti, gen. Palma il Vecchio: *Männerbildnis*. Holz, s.d.
- GG 1529 Veronese-Werkstatt: *Mystische Vermählung der hl. Katharina und die hl. Agnes*. Leinwand, um 1590
- GG 1533 Francesco Terzio: *Kaiser Karl V. (1500–1558) als Fünfzigjähriger in ganzer Figur*. Leinwand, um oder nach 1550
- GG 1536 Tintoretto-Werkstatt: *Bildnis eines bärtigen Mannes mit Baret*. Leinwand, um 1570/1580
- GG 1538 Zugeschrieben an Paolo Caliari, gen. Veronese: *Hl. Sebastian*. Leinwand, um 1565
- GG 1539 Jacopo Robusti, gen. Tintoretto: *Bildnis eines jungen rotbärtigen Mannes im Lehnstuhl*. Leinwand, um 1558/1562
- GG 1540 Lambert Sustris: *Landschaft mit antiken Ruinen und badenden Frauen*. Leinwand, um 1552/1553
- GG 1542 Veronese-Werkstatt: *Auferstehung Christi*. Leinwand, um 1580/90
- GG 1543 Polidoro Lanzani: *Heilige Familie mit Johannes dem Täufer*. Leinwand, 2. Viertel 16. Jahrhundert
- GG 1546 Palma il Giovane-Umkreis: *Toter Christus, von Engeln beweint*. Schiefer, 1. Viertel 17. Jahrhundert
- GG 1549 Kopie nach Tizian: *Maria mit dem Jesuskind und dem hl. Johannes*. Leinwand, 17. / 18. Jahrhundert
- GG 1551 Nicolas Régnier: *Männliches Bildnis*. Leinwand, um 1620/1630
- GG 1552 Brescianisch: *Bildnis eines Mannes mit Baret*. Leinwand, 1538 datiert
- GG 1554 Giuliano Bugiardini: *Entführung der Dina*. Leinwand, um 1535
- GG 1560 Zugeschrieben an Lombardisch: *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen*. Leinwand, 2. Hälfte 16. Jahrhundert
- GG 1561 Paolo Caliari, gen. Veronese: *Lucretia*. Leinwand, um 1580/1583
- GG 1563 Niederländisch: *Bildnis eines jungen Mannes*. Leinwand, Mitte 16. Jahrhundert
- GG 1565 Jacopo Robusti, gen. Tintoretto: *Kreuzabnahme Christi*. Leinwand, um 1547/1549
- GG 1566 Jacopo Robusti, gen. Tintoretto: *Hercules stößt den Faun aus dem Bett der Omphale*. Leinwand, 16. Jahrhundert
- GG 1571 Venezianisch: *Lucretia*. Leinwand, um 1560/80
- GG 1573 Ottavio Vannini: *Rebekka und Elieser am Brunnen*. Leinwand, um 1626/1627
- GG 1575 Pedro de Orrente: *Jakob am Brunnen*. Leinwand, um 1620
- GG 1576 Jacopo Negretti, gen. Palma il Giovane: *Kains Brudermord*. Leinwand, um 1603
- GG 1581 Francesco da Ponte, gen. Francesco Bassano: *Die Anbetung der Hirten*. Leinwand, um 1588/1590
- GG 1588 Joseph Heintz d.Ä.: *Bogenschnitzender Amor*. Holz, nach 1603
- GG 1592 Paris Paschalinus Bordon, gen. Bordone: *Gladiatorenkampf*. Leinwand, um 1560 (?)
- GG 1593 Agostino Beltrano: *Triumph Davids (nach dem Sieg über Goliath)*. Leinwand, um 1650
- GG 1594 Scipione Compagno: *Vesuvausbruch des Jahres 1631*. Kupfer, um 1635/1640
- GG 1595 Scipione Compagno: *Enthauptung des hl. Januarius*. Kupfer, Mitte 17. Jahrhundert
- GG 1596 Agostino Beltrano: *Indische Könige huldigen Alexander dem Großen*, 1. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 1605 Tiziano Vecellio, gen. Tizian: *Fabrizio Salvaesio*. Leinwand, 1558
- GG 1609 Nach Michelangelo Buonarroti, gen. Michelangelo: *Ganymeds Entführung*. Holz, s.d.
- GG 1610 Meister der Hirtenverkündigungen: *Philosoph des Altertums (Heraklit?)*. Leinwand, um 1640
- GG 1611 Meister der Hirtenverkündigungen: *Mathematiker des Altertums (Archimedes)*. Leinwand, um 1640
- GG 1612 Bernardo Strozzi: *Lautenspieler*. Leinwand, um 1640/1644
- GG 1614 Nach Domenico Fetti: *Hl. Juliana von Nikomedien besiegt den Teufel*. Pappelholz, 17. Jahrhundert
- GG 1619 Giovan Gerolamo Savoldo: *Beweinung Christi*. Pappelholz, um 1513/1520
- GG 1634 Luca Giordano: *Verstoßung der Hagar*. Leinwand, um 1660
- GG 1636 Luca Giordano: *Die Marter des hl. Bartholomäus*. Leinwand, 17. Jahrhundert
- GG 1640 Anton Raphael Mengs: *Infantin Maria Theresa von Neapel (1772–1807)*. Nussbaumholz, 1773
- GG 1648 Andrea Locatelli: *Landschaft mit Fischern*. Leinwand, 1. Hälfte 18. Jahrhundert
- GG 1653 Philipp Peter Roos, gen. Rosa da Tivoli: *Tivoli*. Leinwand, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

- GG 1665 Guido Cagnacci: *Hl. Hieronymus*. Leinwand, nach 1659
- GG 1677 Jodocus a Winghe: *Apelles malt Kampaspe*. Leinwand, um 1600
- GG 1680 Zugeschrieben an Jan Swart van Groningen: *Trunkener Silen*. Eichenholz, Mitte 16. Jahrhundert
- GG 1681 Peeter van Avont: *Maria mit Kind, Johannesknaben und Engeln in einer Waldlandschaft*. Eichenholz, 1. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 1682 Jan Sanders van Hemessen, *Hl. Hieronymus*, um 1538/1540
- GG 1683 Peeter van Avont: *Heilige Familie mit Johannesknaben und Engeln*. Kupfer, 1. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 1685 Cesare Fracanzano: *Sterbende Mutter nach einem Bild des Aristides von Theben*. Leinwand, um 1640/1650
- GG 1686 Jodocus a Winghe: *Apelles malt Kampaspe*. Leinwand, um 1600
- GG 1689 Jacob de Backer: *Maria mit Kind, Johannesknaben und Engeln*. Leinwand, um 1590/1600
- GG 1690 Nicolaas van Eyck: *Kaiserliche Truppen besetzen ein flandrisches Dorf*. Leinwand, vor 1659
- GG 1691 Peter van Lint: *Christus heilt einen Kranken am Teich Bethesda*. Eichenholz, 40er Jahre 17. Jahrhundert
- GG 1692 Peeter van Avont: *Flora im Garten*. Kupfer, 30er Jahre 17. Jahrhundert
- GG 1693 Peeter Neeffs d.J.: *Innenansicht der Kathedrale Nôtre Dame zu Antwerpen*. Eichenholz, um 1646/1650
- GG 1695 Peter Paul Rubens-Umkreis: *Daniel in der Löwengrube*. Eichenholz, 1615–1620
- GG 1703 Nach Joos van Cleve: *Anbetung der Könige*. Eichenholz, Mitte 16. Jahrhundert
- GG 1705 Luigi Primo, eig. Louis Cousin, gen. Gentile: *Venus beweint den toten Adonis*. Leinwand, um 1655/1657
- GG 1706 Flämisch: *Landschaft mit der Heiligen Familie*. Leinwand, um 1640
- GG 1707 Nach Peter Paul Rubens: *Rast der Diana*. Leinwand, 17. Jahrhundert
- GG 1709 Paul de Vos: *Paradies*. Leinwand, vor 1653
- GG 1711 Gillis Backereel: *Hero beweint den toten Leander*. Leinwand, 40er Jahre 17. Jahrhundert
- GG 1713 Jan van den Hoecke: *Maria mit Kind im Blumenkranz*. Leinwand, um 1635/1637
- GG 1715 Paul de Vos: *Jagdstück*. Leinwand, 17. Jahrhundert
- GG 1716 Alessandro Salucci: *Südllicher Hafen*. Leinwand, 2. Viertel 17. Jahrhundert
- GG 1717 Bonaventura I. Peeters: *Südländischer Hafen*. Eichenholz, 1641
- GG 1719 Theobald Michau: *Marktszene*. Holz, Ende 17. / 1. Hälfte 18. Jahrhundert
- GG 1720 Theobald Michau: *Winterlandschaft*. Holz, Ende 17. / 1. Hälfte 18. Jahrhundert
- GG 1721 Renier Megan: *Waldlandschaft mit Überfall*. Leinwand, 2. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 1723 Thomas Willeboirts Bosschaert: *Prophet Elias, vom Engel gespeist*. Leinwand, um 1647
- GG 1724 Renier Megan: *Waldlandschaft*. Leinwand, 2. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 1725 Jacob Toorenvliet: *Metzgerladen*. Leinwand, 1687
- GG 1726 Pieter Jansz Quast: *Bauern in der Schenke*. Eichenholz, 1633 datiert
- GG 1727 Jan Thomas: *Bacchanal*. Leinwand, 1656 datiert
- GG 1728 Robert van den Hoecke: *Erzherzog Leopold Wilhelm bei einem nächtlichen Brand*. Leinwand, vor 1656
- GG 1730 Robert van den Hoecke: *Truppenmarsch*. Leinwand, Mitte 17. Jahrhundert
- GG 1731 Robert van den Hoecke: *Feldlager*. Leinwand, Mitte 17. Jahrhundert
- GG 1736 Cornelis de Wael: *Moses schließt die Fluten des Roten Meeres*. Leinwand auf Holz, um 1630/1635
- GG 1739 Deutsch: *Jüngstes Gericht*. Zinn, Ende 16. Jahrhundert
- GG 1740 Bonaventura I. Peeters: *Meerufer*. Leinwand, 2. Viertel 17. Jahrhundert
- GG 1741 Nikolaus Hoy: *Feldschlacht*. Leinwand, 17. Jahrhundert
- GG 1742 Nikolaus Hoy: *Feldschlacht*. Leinwand, 17. Jahrhundert
- GG 1743 Jan Pieter (Jean Pierre) von Bredael II.: *Schlacht bei Peterwardein 1716*. Leinwand, nach 1716
- GG 1746 Johan van Hughtenburgh: *Belagerung von Namur*. Leinwand, um 1700
- GG 1747 Jan Pieter (Jean Pierre) von Bredael II.: *Schlacht bei Belgrad 1717*. Leinwand, nach 1717
- GG 1748 Jan van den Hecke: *Blumenkorb*. Eichenholz, um 1650/1656
- GG 1750 Hendrik van Minderhout: *Seestück*. Leinwand, 2. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 1752 Samuel van Hoogstraten: *Der innere Burgplatz in Wien*. Eichenholz, 1652 datiert
- GG 1753 Philipp Ferdinand de Hamilton: *Wölfe bei einem toten Hirschen*. Leinwand, 1720 datiert
- GG 1758 Nach Melchior d' Hondecoeter: *Hühner*. Leinwand, Ende 17. Jahrhundert
- GG 1760 Adriaen Frans Boudewyns: *Italienische Landschaft mit antiken Ruinen und Landleuten*. Eichenholz, 1644–1711
- GG 1762 Adriaen Frans Boudewyns: *Italienische Landschaft mit antiken Ruinen und Hirten*. Eichenholz, 1644–1711
- GG 1764 Cornelis Huysmans: *Waldlandschaft*. Leinwand, 2. Hälfte 17. / 1. Drittel 18. Jahrhundert
- GG 1767 Jacob van Schuppen: *Thomas de Granger*. Leinwand, um 1716
- GG 1768 Aert van der Neer: *Winterlandschaft*. Leinwand, 17. Jahrhundert
- GG 1770 Jacques-Ignace Parrocel: *Türkenschlacht*. Leinwand, um 1711/1720
- GG 1771 Jacques-Ignace Parrocel: *Feldlager*. Leinwand, um 1711/1720
- GG 1773 Hyacinthe de la Peigne: *Ansicht des Pont-Neuf vom Quai de la Mégisserie in Paris*. Leinwand, 1743
- GG 1776 Hyacinthe de la Peigne: *Ansicht des Pont-Neuf vom Quai de l'Horloge in Paris*. Leinwand, 1743 datiert
- GG 1778 Louis de Moni: *Küchenmagd*. Eichenholz, 2. Hälfte 18. Jahrhundert
- GG 1781 Bonaventura I. Peeters: *Türken stürmen einen Seehafen*. Eichenholz, 1641 datiert
- GG 1785 Jan Tilens: *Berglandschaft*. Eichenholz, 1610 datiert
- GG 1786 Abraham Teniers: *Barbierstube mit Affen und Katzen*. Kupfer, 2. Drittel 17. Jahrhundert
- GG 1787 Orazio van Grevenbroeck: *Seesturm vor der Küste*. Holz, 2. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 1791 Pierre Joseph Verhaghen: *Der hl. Stephan empfängt die Gesandtschaft des Papstes*. Leinwand, 1770 datiert
- GG 1793 Marten Joseph Geeraerts: *Trompe l'oeil: Basrelief mit Amor und Psyche*. Leinwand, vor 1781
- GG 1797 Vincenz Fischer: *Architektur*. Leinwand, 2. Hälfte 18. / Anfang 19. Jahrhundert
- GG 1798 Vincenz Fischer: *Architektur*. Leinwand, 2. Hälfte 18. / Anfang 19. Jahrhundert
- GG 1807 Caspar Franz Sambach: *Ein Kinderbacchanal*. Leinwand, 18. Jahrhundert
- GG 1810 Johann Gottfried Auerbach: *Kaiser Karl VI. in ganzer Figur*. Leinwand, 1. Hälfte 18. Jahrhundert
- GG 1825 Tiziano Vecellio, gen. Tizian: *Nymphe und Schäfer*. Leinwand, um 1570/75

- GG 1877 Gian Domenico Cerrini: *Belisarius vor seinem Feldlager*. Leinwand, um 1650/60
- GG 1903 Gerard Hoet: *Allegorie auf Kaiser Leopold I. (1640–1705)*. Leinwand, um 1672
- GG 2068 Michael Christoph Emanuel Hagedgans: *Isabella von Parma (1741–1763)*, Leinwand, 18. Jahrhundert
- GG 2162 Johann Michael Pretschneider: *Blumenstück, in der Mitte die vier Jahreszeiten*. Leinwand, 2. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 2176 Friedrich Brentel: *Predigt Johannes des Täufers*. 1638
- GG 2364 Andrea Meldolla, gen. Schiavone: *Knieende Frau mit Kind*. Leinwand, 1562
- GG 2407 Süddeutsch-Böhmisch: *Altes Weib*. Leinwand, 1. Drittel 18. Jahrhundert
- GG 2408 Süddeutsch-Böhmisch: *Trunkenbold*. Leinwand, 1. Drittel 18. Jahrhundert
- GG 2435 Bartholomäus Spranger, „*Sine Cerere et Baccho friget Venus*“, um 1590
- GG 2442 Marco Ruggiero Zoppo, gen. Zoppo: *Madonna mit der Lilie*. Olivenholz, 1460/1468 (?)
- GG 2453 Italienisch: *Verkündigung*. Leinwand, 2. Hälfte 16. Jahrhundert
- GG 2504 Hans von Aachen: *Knabe mit Weintrauben*. Holz, um 1600/1605
- GG 2526 Bartholomäus Spranger: *Venus und Adonis*. Leinwand, um 1595/1597
- GG 2587 Martino Rota: *Kaiser Rudolf II. (1552–1612) im Harnisch, Bruststück*. Leinwand, um 1576/80
- GG 2588 Martino Rota: *Erzherzog Ernst im Harnisch, Brustbild*. Leinwand, um 1580
- GG 2605 Anonym: *Rinaldo und Armida*. Kupfer, s.d.
- GG 2614 Bartholomäus Spranger: *Hermaphroditus und die Nymphe Salmacis*. Leinwand, um 1580/1582
- GG 2615 Bartholomäus Spranger: *Glaucus und Scylla*. Leinwand, um 1580/1582
- GG 2618 Nach Giuseppe Cesari, gen. Cavaliere d'Arpino: *Ecce homo*. Leinwand, 17. Jahrhundert
- GG 2627 Jan Joseph Horemans d.Ä.: *Schusterwerkstatt*. Leinwand, 1712 datiert
- GG 2628 Jan Joseph Horemans d.Ä.: *Dorfschule*. Leinwand, 18. Jahrhundert
- GG 2635 Johann Jakob Besserer: *Jahreszeiten mit Jagddarstellungen: Frühling und Sommer*. Wasserfarben auf Pergament, 2. Viertel 17. Jahrhundert
- GG 2637 Johann Jakob Besserer: *Jahreszeiten mit Jagddarstellungen: Herbst und Winter*. Wasserfarben auf Pergament, 2. Viertel 17. Jahrhundert
- GG 2644 Venezianisch: *Vater und Tochter*. Leinwand, um 1550
- GG 2716 Albrecht Altdorfer: *Geburt Christi*. Lindenholz, um 1520/1525
- GG 3012 Ferdinand van Kessel: *Ansichten aus den vier Weltteilen mit Szenen von Tieren: Venedig*. Kupfer, 2. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 3014 Ferdinand van Kessel: *Ansichten aus den vier Weltteilen mit Szenen von Tieren: London*. Kupfer, 2. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 3507 Francesco Solimena: *Kreuzabnahme*. Leinwand, 1729
- GG 3508 Maria van Oosterwijck: *Blumenstück*. Leinwand, 2. Hälfte 17. Jahrhundert
- GG 3509 Theodor van Thulden: *Rückkehr des Friedens*. Leinwand, 1655 datiert
- GG 3511 Pietro Muttoni Vecchia, gen. (della) Vecchia: *Bildnis einer Dame mit einem Knaben*. Leinwand, um 1650
- GG 3514 Süddeutsch: *Regina von Stetten (1499–1562), Gemahlin des Peter Honold*. Lindenholz, 1552
- GG 3518 Gerolamo Forabosco: *Bildnis einer Venezianerin*. Leinwand, um 1659/1662
- GG 3525 Giuseppe Cesari, gen. Cavaliere d' Arpino: *Sturm der Giganten gegen den Olymp*. Olivenholz, um 1620
- GG 3529 Tizian-Werkstatt: *Christus mit der Dornenkrone*. Leinwand, um 1570
- GG 3534 Roelant Savery: *Orpheus unter den Tieren*. Kupfer, um 1625/1628
- GG 3541 Jeremias Günther, *Kirchweih mit Theater und Prozession*, 1. Viertel 17. Jahrhundert
- GG 3548 Michaelina Woutiers: *Bacchanal*. Leinwand, vor 1659
- GG 3771 Johann Zoffani: *Großherzog Pietro Leopoldo von Toskana mit seiner Familie in Florenz*. Leinwand, 1776
- GG 6200 Anton von Maron: *Kaiser Joseph II. (1741–1790) mit der Statue des Mars*. Leinwand, 1775 dat.
- GG 6206 Pietro Liberi: *Apotheose Kaiser Leopolds I.* Leinwand, um 1658/1659
- GG 6744 Paolo Caliari, gen. Veronese: *Opfertod des Marcus Curtius*. Leinwand, um 1550/1552
- GG 7153 Andries Cornelius Lens: *Verwandlung des Apulus in einen Ölbaum*. Leinwand, um 1765

