

Besuch in der Bildergalerie des Belvedere in Wien

Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums / Kunst-historisches Museum Wien. Gudrun Swoboda (Hg.). – Wien [u. a.] : Böhlau, 2013. – ISBN 978-3-205-79534-6; 2 Bde. im Schubert, zus. 89.00 EURO.

Bd. 1. Die kaiserliche Galerie im Wiener Belvedere. (1776–1837). – 307 S. : zahlr. Ill.

Bd. 2. Europäische Museumskulturen um 1800. – S. 316–567 : zahlr. Ill.

Die kaiserliche Gemäldesammlung war in Wien seit der Regierungszeit Karls VI. in einem Gebäude des Hofburgkomplexes verwahrt und in spätbarocker Aufstellung präsentiert. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wird mit dem Entschluss, die Sammlung in das damals in der Vorstadt liegende Schloss Belvedere zu verlagern und in gänzlich neuer Weise auszustellen, die Entwicklung eingeleitet, die zum Entstehen eines der Öffentlichkeit zugänglichen Museums führt und die letzten Endes mit der Einrichtung des Kunsthistorischen Museums am Ring ihren Abschluss findet.

Das in zwei Bänden vorliegende Buch zeichnet im ersten diesen Weg nach, widmet sich jedoch vor allem der als Wegmarke empfundenen Präsentation im Oberen Belvedere, die mit der Neu-hängung von 1796 vollendet worden war. *Nora Fischers* ausgreifende Studie im ersten Band ließ sich nicht mit dem Blick auf Wien allein begrenzen, da man von dort aus stets die gleichzeitigen Entwicklungen der Galerien etwa in Düsseldorf, Dresden und Florenz wahrnahm und sie als Anregungen nutzte. So konnte der als verantwortlicher Galerie-Inspektor eingesetzte Maler Joseph Rosa durch einen längeren Aufenthalt in Dresden die dortigen Bestände und deren Hängung. Dies wiederum hatte auf seine Gestaltung der Sammlungen im Belvedere Einfluss. Joseph II. gab trotz seiner Anerkennung der Leistungen Rosas von 1781–83 dem aus Basel stammenden Stecher, Kunstkritiker und Geschäftsmann Christian Mechel den Vorzug für die Planung. Dessen europaweite Verbindungen und sein Kontakt zu Johann Joachim Winckelmann machten ihn dem Kaiser besonders empfehlenswert. Mechels Konzept

erwies sich als die entscheidende Wende in der Präsentation von Gemälden, die nicht nur aus unterschiedlichen Stilepochen, sondern aus allen Ländern und Landschaften Europas stammten. Seine konsequente Scheidung der Malerei in Schulen (z. B. Römische, Venezianische oder Niederländische Schule) bedeutete für den Besucher der Galerie, dass er die Gemälde wie in einem Buch geordnet studieren und kennenlernen konnte. Zusammen mit Mechels 1783 herausgegebenem Katalog, also in der Hängung in den Sälen wie in der Reihung der Auflistung der Bilder im Buch, schaffte Mechel Gruppierungen wie die „Frühzeit und Reife“ eines Künstlers, die „Blütezeit einer Schule“, doch daneben auch „Proben des Entstehens“ oder „Proben des Wachstums [...] und der ganzen Entwicklung des Talents.“ Kunstgeschichte an den Wänden und als Lektüre war nebeneinandergesetzt. Mechels herausragendes Verdienst ist es, dass er als erster die altdeutsche Malerei als autonome Schule einordnete und in eigenen Räumen präsentierte. Dazu enthält der Band einen eigenen Aufsatz, auf den später einzugehen sein wird.

Mechels Hängung von 1781 fand die uneingeschränkte Anerkennung Josephs II., der sie als verbindlich erklärte und anwies, dass Änderungen nur auf besonderen Befehl hin erlaubt werden sollten. Als Rosa dann wieder in seine frühere Position zurückkehrte, blieben Änderungen selbstverständlich nicht aus. Schon durch Neuzugänge und aus dem Bildertausch mit Florenz 1792/93, der zur Vervollständigung und Abrundung der Bestände einmal der Uffizien und zum anderen der Wiener Galerie durchgeführt wurde, ergaben sich zwangsläufig Neuerungen, die allerdings am Grundkonzept Mechels nichts änderten.

In ihrem Schlusswort kann Fischer resümieren, dass die Wiener Hängungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts mit der Verwissenschaftlichung ihrer Systematik und Präsentation eine „sichtbare Geschichte der Kunst“ im öffentlich gemachten Museum einem breiten Publikum vermittelten. Sie ist davon überzeugt, dass die Einrichtung des napoleonischen Louvre nach 1800 auf in Wien gewonnene Anregungen zurückgreift, so unverkennbar seien die Parallelen.

Alice Hoppe-Harnoncourt widmet ihren Beitrag der Präsentation der „altdeutschen Meister von 1781 bis 1837“. Dabei geht sie in Ausführlichkeit auf einen Zuschreibungs-Irrtum ein, der die Zeitgenossen ungemein beschäftigte. Von bis dahin so gut wie gar nicht bekannten Meistern stellte Mechel aus der Kreuzkapelle der Burg Karlsstein stammende böhmische Bilder des 14. Jahrhunderts aus. Als frühestes Werk zeigte er ein von ihm auf 1297 datiertes Triptychon des „Thomas von Mutina oder von Muttersdorf in Böhmen“.

Das in Ölmalerei gemalte Werk auf Goldgrund musste zugleich als Nachweis dafür herhalten, dass in Böhmen schon vor den Brüdern van Eyck in der neuen Technik gearbeitet worden war. Als man erfuhr, dass Mechel die Zuschreibung von einem Prager Literaturwissenschaftler übernommen hatte und zum Zweiten offenbar wurde, dass der Autor Tommaso di Modena war, der das Bild zwischen 1355 und 1359 schuf, verblieb das Gemälde dennoch weiterhin im Zusammenhang der deutschen Malerei. Diese Verbindung bestand alle Neuordnungen überlebend bis zum Umzug der Sammlungen 1892 an den Ring.

Die Beachtung der altdeutschen Malerei schwankte zwischen Akzeptanz und Bewunderung. Dürer allerdings, dem von Kaiser Maximilian entscheidend geförderten Meister, galt unangefochten höchste Wertschätzung, und in Wien war man auf den Besitz zahlreicher seiner Werke überaus stolz. Ansonsten erschlossen sich die deutschen Bilder den Betrachtern auf sehr unterschiedliche Weise. Nun zählten auch die Frühromantiker zu den Besuchern. Ihnen ging es beim Studium der frühen Bilder vor allem um das Gefühl, das es in ihnen auslöste. Friedrich Schlegel förderte diese Kunstbetrachtung, und die alten deutschen Meister wurden zum Vorbild junger Künstler, die sich gegen die traditionelle klassizistische Ausbildung wehrten. Im Zusammenhang damit steht sicherlich auch der Zusammenschluss des Lukasbundes 1809.

Den Galeriedirektor Friedrich Heinrich Füger (1806–1818) traf mitten im Aufbau der von ihm geplanten Sammlung ein herber Schlag: Der Generaldirektor der französischen Museen, Dominique-Vivant Denon, konfiszierte nach eigener Auswahl 400 Bilder der Belvedere-Galerie. Die Wände der altdeutschen Meister waren daraufhin mehr oder weniger leer, und die Bilder kehrten erst nach dem Wiener Kongress zurück. Interessant dabei ist, dass die frühe deutsche Kunst im Louvre mutmaßlich nur wegen der Vollständigkeit aller Schulen, die für das „Musée Napoléon“ angestrebt war, in Hunderten von Beispielen eingelagert wurde, dass jedoch Denon selbst im Gegensatz zu seinen Landsleuten diese Malerei ganz besonders schätzte – und sie bereits noch in Friedenszeiten im Belvedere eingehend studiert hatte.

Die letzte größere Neuordnung im Belvedere wurde 1837 von Johann Peter Krafft und seinem Sohn Albrecht vorgenommen. Die seit 50 Jahren unveränderten Zuschreibungen wurden revidiert, die Hängung wandelte sich nicht grundlegend, wurde jedoch nunmehr auch nach ästhetischen Gesichtspunkten optisch verbessert. Diese Neuerungen, deren Rekonstruktion für die deutschen Gemälde in vier Abbildungen wieder-

gegeben ist, blieben bis zur Übersiedlung der Bestände ins Kunsthistorische Museum weitgehend unangetastet.

Die von *Elisabeth Hassmann* ausführlich und hilfreich kommentierten Quellen zur Geschichte der Galerie von 1765 bis 1787 sind eine Fundgrube für das Verständnis der Vorgänge im Zusammenhang mit der Umwandlung der fürstlichen Sammlung in das öffentlich zugängliche Museum. Zahlreich sind die Zeugnisse, die das Interesse und das Eingreifen Maria Theresias in ihren letzten Jahren dokumentieren. Die ständige Aufmerksamkeit Josephs II. und des Staatskanzlers Kaunitz belegen darüber hinaus, welches Gewicht den Fragen der Sammlung und deren Vermittlung neben den Staatsgeschäften und Regierungsaufgaben selbst zukam.

Nora Fischer schließt den Band mit einer auf mehr als 30 Seiten ausgebreiteten digitalen Rekonstruktion der Mechel'schen Hängung von 1781 anhand seines Kataloges von 1783 ab. Der wiedergegebene Bestand befindet sich heute fast vollständig im Kunsthistorischen Museum. Die einzelnen Räume sind nicht nur jeweils im Einblick auf die Frontwand und deren zwei Seitenwände abgebildet, sondern jede Wandfläche ist nochmals einzeln reproduziert. Unter den Bildflächen ist die Auflistung nach Mechels Katalog platziert. Da in diesem Katalog die Position der Bilder nicht angegeben war, musste unter vielen Möglichkeiten das wohl ehemals wahrscheinliche Arrangement ausgewählt werden, das somit hypothetisch bleibt. Es ist ein Vergnügen, die zwei Stockwerke des Oberen Belvedere zu durchwandern. Der Einfall, als Zwischentitel die Grundrisse nach Mechel wie Faksimiles großflächig wiederzugeben, ist als besonders glücklich anzusehen.

Im zweiten Band sind zwölf Aufsätze zusammengefasst, deren Sujets verbunden sind mit der durch Christian Mechel in Wien so früh ermöglichten Umwandlung einer vormals auf fürstliche Repräsentation angelegten Sammlung in ein aus dem Geiste der Aufklärung eingerichtetes, in wissenschaftlichem Bemühen geordnetes, öffentlich zugängliches Museum. Viele bereits im ersten Band vermittelten Fakten und zahlreiche dort auch schon geäußerte Gedanken werden noch einmal zur Sprache gebracht und in erweiterten Zusammenhängen ausgesponnen.

Im ersten Beitrag des zweiten Bandes unternimmt *Gerhard Wolf* eine Tour d'Horizon zu „Museumskulturen“ um 1800. In spielerischer Leichtigkeit gelingt ihm die Charakterisierung der Sammlungen des Prado, der Uffizien, der Vatikanischen Sammlungen und der Museen Wiens und Berlins. In immer neuen Ansätzen nähert er sich allen Vorzügen und Problemen

des Kunstwerkes im Museum, das er als Ort des Vergessens und als Gedächtnisort gleichzeitig benennt. Er verweist schließlich auf Quatremère de Quincy's Vorstellung von Rom als „Hauptstadt einer elitären europäischen Republik der Künste (sozusagen unter päpstlichem Schutz)“ und dagegen auf den „zentralistischen Europagedanken von Paris als neuem Athen mit der Versammlung und dem Dialog seiner befreiten Kunstwerke (unter den Prämissen der Revolution und später dem imperialen Schutz Napoleons)“. Wolf schließt seine Betrachtung mit dem Vorschlag ab, sich der Geschichte der Depots als spannendem Forschungsthema anzunehmen. Depots seien „überdichtete Orte engster Kohabitation von Artefakten verschiedenster Provenienz.“

Robert Felfe geht darauf ein, dass die fürstlichen Sammlungen durchaus keine stabilen Ensembles waren. Da die Kunstwerke im Eigentum des jeweiligen Herrschers standen, konnte dieser zu seinen Lebzeiten darüber verfügen, sie durch Erwerbungen mehren oder aber, was vielfach geschah, den Bestand durch Verschenken mindern und – in Zeiten wirtschaftlicher Zwänge – vom Material her wertvolle Objekte zu barer Münze machen. Der Tod oder gar das Aussterben einer Dynastie konnte in den Erbgängen zur Teilung oder Auflösung von Sammlungen führen. Die Folgen kriegerischer Auseinandersetzungen schließlich waren oft deren folgenschwerste Verschiebungen und Verluste. Das alles ist schon allein am Schicksal der in Prag aufgehäuften Schätze zu verfolgen. Dieses Umfeld von Umbrüchen und Veränderungen entwickelte sich zum Aufgabenbereich für wendige, kenntnisreiche Vermittler und Agenten. Felfe verknüpft daher seine Überlegungen zu den Bewegungen im Reich der Künste und der Sammlungen mit der Biografie des Numismatikers und Gelehrten Charles Patin, der aus Frankreich fliehen musste und sich als rastlos Reisender in vielen Sammlungen auskannte, allerorten Kontakte knüpfte und sich auch am Wiener Hof als Kenner und Berater zu empfehlen wusste.

Sabine Grabner verfolgt in ihrem Aufsatz über die Zeit der Galeriedirektoren Friedrich Heinrich Füger, Josef Rebell und Johann Peter Krafft deren sich weitendes und wandelndes Arbeitsfeld. Alle drei waren Maler und damit für die Pflege, die notwendigen Restaurierungen, überhaupt für den fachgerechten Umgang mit der Sammlung prädestiniert. Nun wurde ihnen zusätzlich und zunehmend auch die wissenschaftliche Bearbeitung der Bestände abverlangt. Dem brillanten, kenntnisreichen Füger waren nur wenige Jahre ungestörten Wirkens vergönnt. Evakuierungen vor Napoleons Zugriff und die beträchtlichen Abgänge nach Paris fanden erst 1815 ein Ende. Josef

Rebell, vom Kaiser selbst ausgewählt, starb früh, und erst Johann Peter Krafft konnte die Pläne seiner Vorgänger umsetzen und verstärkte neben der Verwaltung der vorhandenen Gemälde ganz engagiert den Erwerb zeitgenössischer österreichischer Werke. Auf eine eher beiläufige Bemerkung zu Füger sei hier verwiesen: Im Jahre 1813 schlägt er die Einführung von „Entréebillets“ für die Galerie vor, um „die willkürliche Zulassung der allergeringsten Volksklassen von der Straße“ zu mindern. Demnach hatte bis dahin jedermann Zutritt in die Säle des Belvedere. Füger wollte von den erwünschten Besuchern aus dem gebildeten Bürgertum Unruhe, Lärm und Schmutz fernhalten.

Den Eindruck, den etwa ein britischer Reisender von den Museen auf dem Kontinent gewann, hält *Deborah J. Meijers* in ihrem Beitrag fest. Was um 1780 mit der Einrichtung des Oberen Belvedere als öffentliche Kunstsammlung fortschrittlich erschien, wurde schon um 1850 als überholt beurteilt, weil die fürstliche Sammlung in einem Schloss der Vorstadt ihre Nähe zum Hof beibehalten hatte. Und der Neubau am Ring unterschied sich dann von den Galerien etwa in Amsterdam und in Berlin dadurch, dass er als Bestandteil des Kaiserforums nicht als selbstständiges, unabhängiges Museum für das Volk verstanden werden konnte, sondern weiterhin in unmittelbarer Nähe des Herrschersitzes als diesem zugehörig betrachtet werden musste.

Die Schwierigkeiten, eine heterogene Sammlung von Kunstwerken nach einheitlichem System aufzulisten und zu bewerten, ein Inventaire Général zu schaffen, schildert *Bénédict Savoy* anhand der von Napoleon verlangten Erfassung der seit 1793 in Paris aufgehäuften Schätze des Louvre. Da es sich vielfach um konfisziertes Gut aus anderen Ländern handelte, gab es keine Vorläufer-Inventare, und bei der Schätzung von Markt- oder Geldwerten der einzelnen Stücke bewegte man sich auf unbekanntem Terrain. Der Direktor Denon nutzte die Gelegenheit, durch hoch angesetzte Preise dem Kaiser und seinen Ministern den unerhörten Wert der Kunstwerke und damit den Rang des Museums vor Augen zu führen. Es waren willkommene Zahlen, da sie im Staatshaushalt, der durch maßlose Ausgaben für die Armee gebeutelt war, für Lichtblicke sorgten – wenn die Werte in Wirklichkeit auch gar nicht realisierbar waren. Durch die Rückführung vieler konfiszierter Werke verlor das ehrgeizig erarbeitete Inventar bereits 1816 seine Gültigkeit.

In den übrigen Aufsätzen des zweiten Bandes werden, aus immer wieder neuen Blickwinkeln betrachtet, zwei Motive zur Leistung Christian Mechels erörtert und anhand von Beispielen verdeutlicht: zum einen die Schaffung des Aus-

stellungstyps durch die Trennung in Schulen und zum anderen der unausgesetzt variierte Versuch, durch die geografisch-historische Hängung eine sichtbare Kunstgeschichte zu schaffen. Auch die Vermittlung des Inhalts und der Bedeutung einer Galerie durch Stichwerke, Kataloge und Bücher vervollständigt das Bild der Zeit und dokumentiert die Leistung Mechels.

Elisabeth Décultot schildert Mechels Verbindungen zum Stecher J. C. Wille in Paris und seine Lektüre von Winckelmanns ‚Geschichte der Kunst des Altertums‘, bevor er gemeinsam mit Nicolas de Pigage seinen Katalog der Düsseldorfer Galerie herausgab. *Kristine Patz* geht der Frage nach, inwieweit die Anordnung nach Schulen willkommene Führung, aber auch eine Vorbestimmung und die Disziplinierung des Galeriebesuchers zur Folge haben könnte. *Astrid Bähr* versucht zu klären, inwieweit die im 18. Jahrhundert zunehmend in Buchform publizierten Galerien darin in ihrem Bestand wiedergegeben sind oder ob es sich dabei jeweils um den Versuch einer Idealvorstellung handelt.

Thomas W. Gaehtgens widmet seine Studie dem Katalog der Düsseldorfer Galerie Electorale (Basel 1778). Durch die Abbildungen ganzer Galeriewände mit den zwar winzigen doch identifizierbaren Bildern im Zusammenhang der Hängung ist es der erste Katalog, der ein verlässliches Zustandsbild einer Sammlung vermittelt. Das Einzelwerk ist in eine Ordnungsstruktur eingebunden, ein für die Entwicklung der Disziplin Kunstgeschichte bedeutsamer Schritt.

Marco Lastrì veröffentlichte 1791 ein kunsthistorisches Werk, das die Geschichte der toskanischen Malerei – mit betonter Einbeziehung der mittelalterlichen Kunst – als Bildband vorstellte. *Gabriele Bickendorf* wählte dieses Buch, dessen Erscheinen auch als Kritik an der damaligen Neuordnung der Uffizien-Galerie und damit als Gegenentwurf zu verstehen ist, zum Ausgangspunkt ihrer Betrachtungen zur „sichtbaren Geschichte der Kunst“. *Felix Thürlemann* schließlich beschäftigt sich mit dem Sinn und der Zweckmäßigkeit der Pendanhängung und schlägt deren Neubewertung vor, die einmal deren bildtheoretischer Komplexität wie auch ihrem pädagogischen Wert gerecht würde.

Im abschließenden Aufsatz des zweiten Bandes erörtert *Wolfgang Ullrich* die heute zunehmenden Experimente von Hängungen im Nebeneinander alter und zeitgenössischer Kunst. Behutsam abwägend, ob eine solche Nachbarschaft erhellend wirkt oder vielleicht doch nur als neuartige Installation begriffen wird, stellt er einige dieser Versuche vor. Sein Fazit ist für die Anhänger solcher Präsentationsweisen wenig ermutigend.

Gudrun Swoboda weist in ihrer Einleitung darauf hin, dass die Geschichte des europäischen Museums, wie es seit nun 200 Jahren besteht, heute so viel Aufmerksamkeit findet, weil dieser Museumstyp in seiner vertrauten Form nicht mehr weiter bestehen wird und eine Wandlung erfährt. Welchen Umfang an Veränderungen ein solcher Wandel mit sich bringen kann, wird

im vorliegenden Buch auf faszinierende Weise dargelegt. – Diese Publikation ist preiswürdig. Die Vielfalt und der Reichtum der Beiträge fesseln, und für die Buchgestaltung selbst sind nur Ausdrücke des Lobes und der Bewunderung angemessen.

Bernhard Heitmann – (Hamburg)