

/ecm  
educating  
curating  
managing

masterlehrgang für  
ausstellungstheorie & praxis  
an der universität für  
angewandte kunst wien

*di:'angewandte*

Universität für angewandte Kunst Wien  
*University of Applied Arts Vienna*

## **Master Thesis**

ecm – educating/curating/managing 2008–2010  
Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und -praxis an der  
Universität für angewandte Kunst Wien

## **Die „Hängung Oberhammer“ in den Jahren 1958 und 1960**

Eine Bestandaufnahme in der Gemäldegalerie des  
Kunsthistorischen Museums in Wien

**Elisabeth Sturm**

Wien, im Oktober 2010

Betreut von Beatrice Jaschke und Martina Griesser-Stermscheg

## Vorwort

*Komm, ich zeige dir meine Bilder!* So begann in Wien schon manche Geschichte. Und deren Verlauf und Ausgang hing nicht zuletzt davon ab, in welche Richtung man sich beim Ersteigen der Treppe hinauf zur Gemäldegalerie wandte.

Entweder ging man nach links hinauf und dann weiter – vorbei an den alten Niederländern - durch den Breugel-Saal zu Dürer und Holbein, oder gleich vorbei an den Holländischen Landschaften in die Säle mit Rubens und van Dyck. Oder aber man ging nach rechts hinauf und durchschritt die Räume mit den Italienischen Barockmalern, um zu Caravaggio und Velazquez zu gelangen.

Stieg man aber wortlos an Canovas Theseusgruppe vorbei die Treppe nach rechts hinauf und öffnete im stillen Einvernehmen die Tür zu Saal I mit den Bildern Tizians, tauchte man ein in die Welt Venedigs des 16. Jahrhunderts, die sich einem in den angrenzenden Sälen II und III sowie den daran anschließenden drei Kabinetten öffnete. Es umfing einem ein unwiderstehliches Gefühl von Benommenheit, welches dazu führte, dass man fortan seine freie Zeit in der Lagunenstadt verbrachte, wo man sich eines Tages selbst sagen hörte:

*Komm, ich zeige dir meine Bilder!*

Welche Bilder einem Vinzenz Oberhammer vor fünfzig Jahren gezeigt hätte und welche er einem wohl heute zeigen würde?

Die Anregung, sich mit der „Hängung Oberhammer“ zu beschäftigen, ist Herrn Galeriedirektor HR Dr. Karl Schütz zu verdanken.

## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>7</b>
<b>2. Die Gemäldegalerie in den Jahren 1945 bis 1954</b> .....	<b>9</b>
<b>3. Die Bestellung Oberhammers zum Galeriedirektor und zum Direktor des Museums</b> .....	<b>14</b>
3.1. Ein Kunsthistoriker aus Innsbruck .....	14
3.2. Die Gründe für seine Bestellung .....	17
<b>4. Die Räume der Gemäldegalerie in den Jahren 1955 bis 1960</b> .....	<b>19</b>
4.1. Die vorgefundene Raumsituation .....	19
4.2. Die Neugestaltung der Raum- und Lichtverhältnisse .....	21
<b>5. Die Präsentation der Breugel-Bilder im Jahre 1956</b> .....	<b>23</b>
<b>6. Die Neuaufstellung der Gemäldegalerie</b> .....	<b>27</b>
6.1. Aufstellungsprinzipien .....	27
6.2. Gestaltungselemente und Objekttexte .....	29
6.2.1. Gestaltungselemente .....	29
6.2.2. Objekttexte.....	33
6.3. Die Neuaufstellung als Gesamtkunstwerk.....	35
6.3.1. Die westliche Hälfte der Gemäldegalerie in den Jahre 1960 bis 1966 .....	36
6.3.2. Die östliche Hälfte der Gemäldegalerie in den Jahren 1958 bis 1966 .....	37
6.4. Die Hängung am fünfzigsten Jahrestag der Neuaufstellung .....	38
6.4.1. Der Plan der westlichen Hälfte der Gemäldegalerie .....	38
6.4.2. Der Plan der östlichen Hälfte der Gemäldegalerie .....	39
6.5. Der Katalog der Gemäldegalerie in den Jahren 1958 bis 1966.....	39
6.6. Die Bildbände Oberhammers zur Gemäldegalerie aus den Jahren 1959 und 1960 .....	41
<b>7. Auf der Suche nach Spuren von der „Hängung Oberhammer“</b> .....	<b>43</b>
7.1. Allgemeine Bemerkungen .....	43
7.2. Die westliche Galeriehälfte .....	44
7.2.1. Saal I.....	44
7.2.2. Saal II.....	49
7.2.3. Saal III.....	51
7.2.4. Kabinett 1.....	53
7.2.5. Kabinett 2.....	54
7.2.6. Kabinett 3.....	56
7.2.7. Kabinett 4.....	58
7.2.8. Kabinett 5.....	59
7.2.9. Kabinett 6.....	59
7.2.10. Kabinett 7 .....	60
7.2.11. Kabinett 8 .....	60
7.2.12. Kabinett 9 .....	62
7.2.13. Saal IV.....	63
7.2.14. Saal V.....	68
7.2.15. Saal VI.....	71
7.2.16. Kabinett 12 .....	74
7.2.17. Saal VII.....	75

7.2.18.	Kabinett 13.....	78
7.2.19.	Kabinett 10.....	80
7.2.20.	Kabinett 11.....	81
7.2.21.	Kuppelraum des Vestibüls.....	83
7.3.	Die östliche Galeriehälfte.....	84
7.3.1.	Saal VIII.....	84
7.3.2.	Kabinett 14.....	87
7.3.3.	Saal IX.....	87
7.3.4.	Saal X.....	89
7.3.5.	Kabinett 15 und 16.....	91
7.3.6.	Kabinett 17.....	93
7.3.7.	Kabinett 18.....	94
7.3.8.	Kabinett 19.....	96
7.3.9.	Kabinett 20.....	97
7.3.10.	Kabinett 21.....	99
7.3.11.	Saal XIV.....	100
7.3.12.	Saal XIII.....	102
7.3.13.	Saal XII.....	104
7.3.14.	Saal XI.....	106
7.3.15.	Kabinett 22.....	108
7.3.16.	Kabinett 23.....	109
7.3.17.	Kabinett 24.....	112
7.3.18.	Saal XV.....	113
<b>8.</b>	<b>Das vermeintliche Ende der „Hängung Oberhammer“.....</b>	<b>116</b>
8.1.	Die Umgestaltungen durch Klauner.....	116
8.2.	Der weitgehende Erhalt der räumlichen Anordnung.....	119
<b>9.</b>	<b>Resümee.....</b>	<b>121</b>
	<b>Bibliographie.....</b>	<b>124</b>
	<b>Abbildungen.....</b>	<b>134</b>
	<b>Abstract.....</b>	<b>263</b>
	<b>Curriculum Vitae.....</b>	<b>265</b>

## 1. Einleitung

120 Jahre Gemäldegalerie im Kunsthistorischen Museum in Wien! Kaum ein Thema erscheint auf den ersten Blick für eine wissenschaftliche Arbeit reizvoller. Denn nach der feierlichen Eröffnung des Kunsthistorischen Museums am 17. Oktober 1891<sup>1</sup> stand die Gemäldegalerie ab 22. Oktober 1891 für den allgemeinen Besuch offen.<sup>2</sup> 110 Jahre zuvor wurde diese Gemäldegalerie erstmals in den Räumen des Oberen Belvederes der allgemeinen Öffentlichkeit zugänglich gemacht.<sup>3</sup> Aber wer denkt heute noch daran, dass es bereits mehr als 450 Jahre her ist, als in den von Jacopo Strada nach wissenschaftlichen Kriterien gestalteten neun Zimmern im damaligen Augustinergang die Gemälde des Kaisers ausgewählten Interessierten präsentiert wurden<sup>4</sup>, und dass es bereits mehr 350 Jahre her ist, dass die Aufstellung der Gemäldesammlung Erzherzog Leopold Wilhelms in den adaptierten Räumen der Stallburg ihren Abschluss fand?<sup>5</sup> Doch schon 60 Jahre später erfolgte unter Karl VI. eine Umgestaltung dieser Galerieräume, welche eine Unterordnung der Bilder an die Architektur zugunsten einer Gesamtwirkung zur Folge hatte, die noch heute mit Hilfe des gemalten dreibändigen Storfferschen Inventars exakt nachvollziehbar ist.<sup>6</sup> Aber eine derart lange Aufstellungsgeschichte würde den vorgegebenen Rahmen der gegenständlichen Arbeit bei weitem sprengen und muss daher einer späteren Arbeit vorbehalten bleiben.

Mit der konsequent nach geographisch begrenzten Malschulen und innerhalb dieser Schulen nach chronologisch-historischen Gesichtspunkten ausgerichteten Aufstellung im Oberen

<sup>1</sup> Zum Bauprogramm des Museums und seiner architektonischen Ausgestaltung vgl. Lhotsky 1941 und Kriller/Kugler 1992.

<sup>2</sup> Zur Neuaufstellung der Gemäldegalerie siehe die kritischen Ausführungen von Grasberger 1892, S. 201-207 und von Klarwill 1892.

<sup>3</sup> Siehe dazu Mechel 1783; Perger/Engerth 1870-1873, Meijers 1995, S. 29-50; Schütz 2006, S. 227-233; Schütz 2007, S. 44-50.

<sup>4</sup> Im Jahre 1556 wurde der venezianische Antiquar Jacopo Strada als Pfleger der schon damals bestandenen Wunderkammer angestellt, der bereits zwei Jahre später die vorzugsweise als Erwerbungen Karl V. und Ferdinand I. geltenden Kunstwerke in den neun Zimmern und einer Kunstkammer vereint aufstellte. Vgl. Engerth 1882, S. XIII. Im Jahre 1577 folgte Strada dann Rudolph II. nach Prag, wo er diesem jahrelang in allen Kunsttagenden beratend zur Seite stand.

<sup>5</sup> Die Aufstellung der Sammlung muss jedenfalls vor dem 14. Juli 1659, dem Datum auf der Titelseite des Inventars von 1659, abgeschlossen gewesen sein. Vgl. David Teniers d. J., *Theatrum Pictorum*, 1660 und Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich nach der Originalhandschrift im Fürstlich Schwarzenberg'schen Centralarchiv, A. Berger (Hrsg.), *Jb. k. Slgn. A. K. I*, S. 495ff. Vgl. Lowitsch 2004, S. 95-107, die abschließend darauf hinweist, dass diese damalige nach Schulen getrennte Aufstellung der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms mit Recht geradezu als avantgardistisch bezeichnet werden kann. Siehe auch Schreiber 2004, S. 159-172.

<sup>6</sup> Storffer 1720, 1730, 1733; Prenner 1728; Stampart/Prenner 1735, Stix 1922. Dabei wurden große und kleine Bilder als dekoratives symmetrisches Flächenmuster über die Wand verteilt und die Kombination verschiedener Bilder auf einer Wand oder in einem Raum insgesamt ohne Rücksicht auf zeitliche oder stilistische Zusammenhänge durchgeführt. Schütz 2006, S. 227 und 228 weist daher völlig zu Recht darauf hin, dass durch die Anordnung der Bilder sowie ihre Kombination mit einer Kunstkammer von barockem Zuschnitt diese Galerie schon zur Zeit ihrer Entstehung zu den letzten ihrer Art gehört hatte und daher schon wenige Jahre nach ihrer Eröffnung als unzeitgemäß galt.



Belvedere beschäftigen sich bereits seit Juli 2009 mehrere Kunsthistoriker in einem Forschungsprojekt des Kunsthistorischen Museums, welches vor allem die für Europa damals richtungsweisende Neuorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie zum Gegenstand hat und in welchem der Übergang von der traditionellen höfischen Sammlung zum modernen Kunstmuseum exemplarisch analysiert werden soll.

Die Aufstellungen der Gemäldegalerie im Kunsthistorischen Museum selbst bis zur Gründung der Ersten Republik wurden schon im Jahre 2003 in einer an der Universität Wien verfassten Diplomarbeit ansatzweise darzustellen versucht.<sup>7</sup>

Interessant wäre sicherlich eine eingehendere Beschäftigung mit der Aufstellung der Gemäldegalerie unter der Direktion Gustav Glück in den Jahren 1911 bis 1931, da er bereits damals Ausstellungsprinzipien umzusetzen begonnen hatte, welche auch in der Neuaufstellung in den Jahren 1958 und 1960 zum Tragen kamen.<sup>8</sup> Leider ist aus dieser Zeit ebenso wenig Bildmaterial erhalten wie aus den darauffolgenden Jahren bis zum 2. Weltkrieg, in dem die Gemäldegalerie um ihr Überleben kämpfen musste und ihre Bilder schließlich in den Bergungsdepots der Nationalsozialisten landeten.<sup>9</sup>

Aufgrund der schweren Bombenschäden am Gebäude des Kunsthistorischen Museums vergingen fast zehn Jahre, bis der damalige Direktor Ernst H. Buschbeck am 28. Mai 1954 die westliche Hälfte der Gemäldegalerie mit den Gemälden der Italienischen, Spanischen sowie Französischen Schulen und des 18. Jahrhunderts feierlich wiedereröffnen konnte.<sup>10</sup> Aber bereits im Spätsommer 1952 gelang es seinem Nachfolger Vinzenz Oberhammer die österreichische Amerika-Ausstellung „Kunstschätze aus Wien“ im Innsbrucker Ferdinandeum einem breiten Publikum nach jenen Ausstellungskriterien zu präsentieren, die auch unter seiner Direktion der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in den Jahren 1955 bis 1966 richtungsweisend sein würden.<sup>11</sup> Und wie sehr sich diese von denen Buschbecks

<sup>7</sup> Wutte 2003, S. 65-97.

<sup>8</sup> Glück war seit dem Jahre 1900 als wissenschaftlicher Assistent in der Gemäldegalerie der „Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“ beschäftigt und wurde als erster Kunsthistoriker mit der Leitung der Gemäldegalerie betraut. Seine Neuaufstellung in den Jahren 1912 bis 1914 - die dritte seit Eröffnung des Kunsthistorischen Museums im Jahre 1891 - erfolgte daher auch nach damals neuesten Prinzipien, indem er die Anzahl der ausgestellten Bilder stark reduzierte - und bemüht war, alle Gemälde in Augenhöhe zu präsentieren. (Dabei kam ihm der Umstand entgegen, dass die neugegründete Österreichische Galerie im Belvedere die „moderne“ Malerei übernahm.) Außerdem wählte er schon damals für viele Räume eine Wandbespannung in einem hellen steingrauen Farbton, da er die Meinung vertrat, dass gerade Gemälde von nicht sehr starker dekorativer Wirkung auf einem derartigen Hintergrund am besten zur Wirkung kommen würden. Siehe Wutte 2003, S. 91. Zehn Jahre später nahm er die Neuaufstellung der Venezianer zu Anlass, erstmals im größeren Umfang Bilder mit alten bzw. kopierten Rahmen im Stile der Entstehungszeit und des Entstehungsortes jedes Gemäldes neu zu rahmen. Und noch heute kann man die damals von ihm getroffene Raumaufteilung für mehrere Teile der Sammlung vorfinden.

<sup>9</sup> Das Kunsthistorische Museum wurde kriegsbedingt bereits im Herbst des Jahres 1944 gesperrt. Zu den Bergungsmaßnahmen vgl. Haupt 1995, S. 48-73 und 138-145; Haupt 1995a, S.93-142; Haupt 2005, S. 17-39 und 123-141.

<sup>10</sup> Siehe dazu seine Eröffnungsrede in ZI 296/PP/54 und ZI. 9/Gal/1954.

<sup>11</sup> Diese Ausstellung wurde in Österreich neben Wien nur zuvor in Innsbruck gezeigt, einer Stadt mit damals 100.000 Einwohnern, wo Oberhammer mit 90.000 Besuchern in drei Monaten den mit Abstand höchsten

unterschieden, lässt sich bereits an jenen Aufnahmen erkennen, die Oberhammer selbst als Kustos des Tiroler Landesmuseums von dieser Ausstellung in großer Zahl anfertigte<sup>12</sup> und an jenen wenigen erhaltenen Aufnahmen, die anlässlich der Eröffnung dieser Ausstellung in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien am 30. April 1953 angefertigt wurden,<sup>13</sup> als deren wichtigsten Kunstwerke erstmals seit ihrer Bergung wieder an ihrem angestammten Platz zu sehen waren.<sup>14</sup>

## 2. Die Gemäldegalerie in den Jahren 1945 bis 1954

Um zu verstehen, warum die Öffentlichkeit, allen voran die Wiener Presse die Arbeit Oberhammers so positiv aufnahm - unter anderem war zu lesen, dass er den Wienern „die Gemäldegalerie neu geschenkt“ hätte -<sup>15</sup> während er im Hause selbst mit massivem Widerstand zu kämpfen hatte,<sup>16</sup> kommt man nicht umhin, sich auch die Ereignisse in den Jahren zuvor in Erinnerung zu rufen, als die Gemäldegalerie unter der nationalsozialistischen

Prozentsatz erreichte, der je irgendwo verzeichnet worden war. Sie war vom 5.8.1952 bis 31.10.1952 täglich von 9 Uhr bis 12.30 Uhr, von 14 Uhr bis 17 Uhr und von 20 Uhr bis 22 Uhr geöffnet.

<sup>12</sup> Diese im Nachlass Oberhammer aufgefundenen 36 Photographien zu den ausgestellten Gemälden sind bei Sutter 1997, Band 2, S. 48-118 abgebildet. Sutter 1997, Band 1, S. 16 spricht in ihren Ausführungen von einer „persönlichen fotografischen Leidenschaft Oberhammers.“

<sup>13</sup> Vgl. Haupt 1991, Abb. 149 und 150. Obwohl damals die westliche Hälfte der Gemäldegalerie noch nicht ganz fertiggestellt war, konnten doch mehrere Räume für diese Ausstellung in Benützung genommen werden.

<sup>14</sup> Diese Sonderschau war von 2.5.1953 bis 31.10.1953 täglich von 10 Uhr bis 19 Uhr zugänglich. Zur Geschichte dieser Ausstellung siehe ausführlich Haupt 2005, S. 143-148. Vgl. dazu das Vorwort von Buschbeck im erstmals in deutscher Sprache gedruckten Katalog zu Österreichs Amerika-Ausstellung „Kunstschätze aus Wien“, Innsbruck 1953, S. V-VIII, dessen Text aus drucktechnischen Gründen mit dem von Oberhammer verfassten Innsbrucker Katalog ident ist. Die darin aufscheinenden vier Portraits von Coello („Der Infant Don Carlos“ aus dem Jahre 1564), Valckenborch („Erzherzog Matthias“ aus dem Jahre 1579), Mor („Anton Perrenot de Granvella“ aus dem Jahre 1549) und Mengs („Die Infantin Maria Ludovika“ aus den Jahren 1764/65) wurden in Wien damals nicht gezeigt. Am fünfzigsten Jahrestag der Neuaufstellung waren sie alle zu sehen. In der Neuaufstellung selbst fehlten die Bilder von Valckenborch und Mengs.

<sup>15</sup> Schmeller, Breugel - wie neu!, in: Neuer Kurier vom 6.3.1956, schreibt in seinem Bericht über die Interimsausstellung der Breugel-Bilder unter anderem: „Breugel ist [...] ein Stück Wien, und das Gegenstück zu den „Breugels“ im Kunsthistorischen ist der Wurstelprater. [...] Natürlich gibt es auch Unterschiede zwischen den Besitztümern, von denen das eine uns eben neu geschenkt wurde.“ Vier Jahre später schreibt Karl Maria Grimme, in: Österreichische Tageszeitung vom 15.5.1960 zur Neuaufstellung der westlichen Galeriehälfte: „[...] Insgesamt sei gesagt: Alles Verwirrende fällt in dieser Aufstellung weg, die Bilder dürfen nun erst so recht für ihre Meister zeugen. Damit wurde uns die Gemäldegalerie neu geschenkt.“

<sup>16</sup> So schrieb auch bspw. Strobel in: Tiroler Tageszeitung vom 30.1.1960 zu der noch heute vorherrschenden Problematik, dass es jemand aus einem Bundesland in Wien noch immer schwer hat, sich als „Provinzler“ zu behaupten: „Der Kunsthistoriker aus Innsbruck dürfte es dabei nicht leicht gehabt haben. [...] Man ist allzu gern bereit, Widerstände zu inszenieren, wo sie, wenn man nach sachlichen Argumenten handeln würde, nicht nur überflüssig, sondern auch widersinnig wären. In einer solchen Situation sich durchzusetzen, bedarf Energien und Können.[...] Wir wissen nicht, ob und in welchem Maße sich auch Prof. Dr. Vinzenz Oberhammer nach seiner Berufung nach Wien durch eine solche Atmosphäre hat durchkämpfen müssen, aber manches deutet dennoch an, daß auch er nicht davon gekommen ist.“ Vernimmt man dann noch heute erzählte Geschichten wie jene von der Nacht vor der Eröffnung der östlichen Hälfte der Neuaufstellung, in der nicht wenige Bilder samt Beschriftung - wohl nicht ohne Beteiligung einer wissenschaftlich tätigen Person - umgehängt wurden, und der am nächsten Morgen kurz vor der anberaumten Presseführung erschienene Galeriedirektor keine Möglichkeit mehr hatte, diese Umhängungen rückgängig zu machen, gewinnt man einen Einblick in die damals vorherrschende Personalsituation.

Herrschaft empfindliche Verluste personeller Natur hinnehmen musste<sup>17</sup> und am Ende des Krieges derart schwere Verwüstungen am Gebäude des Kunsthistorischen Museums, vor allem auch in den Galerieräumen zu verzeichnen waren,<sup>18</sup> dass es beinahe ein Jahrzehnt dauerte, bis erstmals wieder Gemälde im Kunsthistorischen Museum selbst gezeigt werden konnten.

Bei dem verheerenden Bombenangriff vom 12.3.1945 wurde das Kunsthistorische Museum von vier Bomben getroffen. Während eine Bombe im 1. Hof einschlug, durchschlug eine andere die Decke des Hochparterres und verwüstete dort den Saal XIV, den sog. „Kammeensaal“, sowie die Vitriolen in den beiden benachbarten Sälen XIII und XV. Eine weitere Bombe traf die Kuppel des Gebäudes so schwer, dass man tags darauf nur mehr ein Gerippe ausmachen konnte. Die dabei herabstürzenden Bauteile verwüsteten die zentrale Kuppelhalle und somit das Herzstück des Museums. Und schließlich ließ die Wucht einer weiteren Bombe den ersten und zweiten Stock des Gebäudes an der Ecke Babenbergerstraße/Ring in sich zusammenbrechen. Die offenen Schausäle und herabhängenden Bauteile ragten tags darauf wie Ruinen ins Freie. Außerdem wurde der Saal XV, der damals sog. „Van Dyck-Saal“, schwer verwüstet und die Wand zu den Seitenkabinetten durchschlagen.

Am 7. April 1945 kam es durch einen Bombentreffer zu Verwüstungen im Kabinett VI der ägyptisch-orientalischen Sammlung, der sowohl dort als auch in den Nachbarkabinetten und im Vasensaal VII der Antikensammlung schwere Zerstörungen anrichtete. Tags darauf fing aufgrund eines neuerlichen Treffers die Kuppelverschalung sowie ein Vorzimmer in der Galerie Feuer. Am Vormittag des 9. April 1945 wurde das Kunsthistorische Museum von russischen Soldaten besetzt. Noch am gleichen Tag geriet ein schon beinahe gelöschter Brand in zwei Kabinetten der Gemäldegalerie außer Kontrolle, als plötzlich deutsches Granatfeuer ins Haus einschlug und weitere Lösungsmaßnahmen unmöglich machte. Dieser Brand drohte auf den Fußboden des Münzkabinetts überzugreifen, dessen Räume bereits bei dem Bombenangriff im März schwer in Mitleidenschaft gezogen worden waren, wobei die Zerstörungen im Dachbereich besonders auffällig waren.

<sup>17</sup> Haupt 1991, S. 123 merkt dazu an: „Die Zahl der Akademiker war damit fast halbiert worden... Die entstandenen Lücken waren kaum zu schließen. Die Universität konnte keine ausgebildeten Ersatzkräfte zur Verfügung stellen und der schon bald einsetzende Krieg verschärfte die personelle Notlage zusätzlich. Trotz großer Bemühungen [...] wurden fast alle männlichen Bediensteten im Laufe der Zeit zur deutschen Wehrmacht eingezogen.“

<sup>18</sup> Vgl. dazu ausführlich und mit zahlreichen Fotografien zum Zustand des Gebäudes im Jahre 1945 Haupt 2005, S. 50-76; Haupt, 1995, S. 55-56 und S. 154-159; Haupt 1991, S. 165-176.

Unmittelbar nach Kriegsende wurde Loer, der ehemalige Direktor des Münzkabinetts, zum Museumsdirektor bestellt.<sup>19</sup> Er bemühte sich bei den zuständigen Stellen anfangs vergeblich um eine provisorische Sanierung des Gebäudes und richtete schließlich Anfang Oktober einen dramatischen Aufruf an den damals zuständigen Minister Raab, da sowohl Sturm als auch Regenwasser, welches durch die abgedeckte Kuppel und die offenen Fenster seit Kriegende eingedrungen war, insbesondere durch die Oberlichtfenster in den großen Sälen, die vorhandenen Schäden noch vergrößert hatten.<sup>20</sup> Loer erhielt nur ungenügende Zusagen und wurde darauf hingewiesen, dass eine einwandfreie Sicherung des Gebäudes gegen Witterungseinflüsse noch vor dem hereinbrechenden Winter trotz aller Bemühungen unmöglich wäre.<sup>21</sup> Und während der Wiederaufbau von Staatsoper und Burgtheater rasch in Angriff genommen wurde, konnten die Wiederherstellungsarbeiten im Kunsthistorischen Museum, insbesondere in der Gemäldegalerie, aufgrund notorischer Geldknappheit erst Jahre später abgeschlossen werden.<sup>22</sup>

Nachdem die Gemälde in der zweiten Jahreshälfte 1945 alle wieder nach Wien zurückgebracht worden waren, konnten in einer am 19.12.1945 eröffneten Ausstellung in den Franz-Joseph-Appartements in der Hofburg unter anderem auch hundert Bilder der Gemäldegalerie gezeigt werden.<sup>23</sup> Der dabei erzielte Eintrittspreis kam zum großen Teil noch dem Wiederaufbau des Kunsthistorischen Museums zugute, nicht hingegen jene bedeutenden Einnahmen, welche mit der im Jahr darauf beginnenden Amerika-Ausstellung „Kunstschätze aus Wien“ erzielt wurden, welche in den darauffolgenden sechs Jahren in zehn Ländern und achtzehn Städten von insgesamt mehr als viereinhalb Millionen Menschen gesehen wurde. Diese Mittel wurden nämlich größtenteils für die Renovierung der Wiener Staatsoper eingesetzt; ein Umstand, der schon damals den bis heute andauernden

<sup>19</sup> August Octavian Loer (1882-1965) war bereits seit dem Jahre 1906 in der Abteilung für mittelalterliche und moderne Münzen und Medaillen der „Kunsthistorischen Sammlungen des ah. Kaiserhauses“ tätig und hoffte im Jahre 1934 vergeblich auf die Bestellung zum Ersten Direktor des Kunsthistorischen Museums. Statt ihm wurde Alfred Stix, der als Vertrauter der Familie Habsburg galt, unerwartet sowohl zum Direktor der Gemäldegalerie als auch zum Ersten Direktor des Kunsthistorischen Museums bestellt. Aber auch er wurde von den Nationalsozialisten seines Amtes enthoben, musste emigrieren und wurde nach seiner Rückkehr im Jahre 1945 zum Leitenden Direktor der Staatlichen Kunstsammlungen bestellt. Loer hingegen wurde im Jahre 1938 aus politischen und rassistischen Gründen zwangspensioniert und verbrachte einen großen Teil des Krieges in Wien. Die Funktion als Museumsdirektor hatte er zunächst provisorisch und ab 12.6.1945 auch offiziell bis Ende 1948 inne.

<sup>20</sup> Haupt 2005, S. 104.

<sup>21</sup> Haupt 1995, S. 60 und 61.

<sup>22</sup> Zu den in den ersten Nachkriegsjahren durchgeführten Wiederherstellungsarbeiten am Gebäude selbst vgl. Haupt 2005, S. 108-121. So wurde der Ecktrakt Babenbergerstraße/Ring erst im Jahre 1948 geschlossen. Bis dahin war sein verwüsteter Anblick sowie jener der Kuppel den Wienerern so vertraut, dass jede erkennbare Verbesserung des Zustandes gleichsam zum Symbol für den Wiederaufbau der ganzen Stadt wurde. Vgl. Haupt 2005, S. 58.

<sup>23</sup> Vgl. dazu ausführlich Haupt 2005, S.123-145.

Stellenwert der Darstellenden Kunst, von Theater und Oper, von Konzert und Musik im Allgemeinen, im Vergleich zu den Museen aufzeigte.<sup>24</sup>

Doch wer waren nun die zu Beginn der 2. Republik für die Gemäldegalerie verantwortlichen Personen?

Nach Kriegsende übernahm Baldass<sup>25</sup> die Leitung der Gemäldegalerie, die er schon in den Jahren 1938 bis 1940 innegehabt hatte. Er war bereits seit dem Jahre 1911 in der Gemäldegalerie tätig gewesen und ging am 31.3.1949 aus Protest gegen die seiner Meinung nach zu gefährlichen Auslandsausstellungen frühzeitig in Pension.<sup>26</sup> In seiner Funktion als Galeriedirektor folgte ihm Buschbeck<sup>27</sup> nach, der bereits in den Jahren 1914 bis 1939 in der Gemäldegalerie gearbeitet hatte, bevor er nach England emigrierte. Er kam im Jahre 1945 nach Wien zurück und nahm seine Arbeit in der Gemäldegalerie wieder auf.<sup>28</sup> Im gleichen Jahr begann auch Klauner, die Nachfolgerin Oberhammers, ihre Tätigkeit als Kustodin in der Gemäldegalerie.<sup>29</sup> Ab dem Jahre 1950 war Heinz als zweiter wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig. Er habilitierte sich im Jahre 1965 und wurde im Jahre 1976 als Ordinarius für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte an das Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien berufen.<sup>30</sup>

<sup>24</sup> Seipel, in: Haupt, 2005, S. 7. Für die damals verantwortlichen Personen im Haus am Ring war dieser Umstand nichts Neues. Denn bereits im Jahre 1924 bekam das Kunsthistorische Museum von den erwirtschafteten Besichtigungseinnahmen in Höhe von ÖS 93.000.- lediglich ÖS 25.000.- sowie ÖS 11.000.- aus der Bundeskasse, während die restlichen ÖS 57.000.- das Finanzministerium für sich vereinnahmte. Siehe dazu Posch 1992, FN 36.

<sup>25</sup> Dr. Ludwig von Baldass (1887-1963), Kunsthistoriker und Universitätsprofessor.

<sup>26</sup> Abgesehen von konservatorischen Bedenken darf man nicht vergessen, dass die Ausstellung „Kunstschatze aus Wien“ unmittelbar nach dem Ende der Präsentation in der Tate Gallery in London auf ein amerikanisches Kriegsschiff verfrachtet wurde, um in den USA ausgestellt zu werden, und dabei die lange Fahrt über den Atlantik nach New York unversichert antreten musste, weil sich Lloyds, die damals größte Versicherungsgesellschaft der Welt, geweigert hatte, die Kunstwerke zu erschwinglichen Prämien zu versichern. Vgl. Haupt 2005, S. 146.

<sup>27</sup> Dr. Ernst H. Buschbeck (1889-1963) Kunsthistoriker. Im Jahre 1939 kam er von einer Dienstreise nach London nicht mehr zurück und quittierte seinen Dienst mit dem Hinweis, dass seine Großeltern Juden waren. Er war bis zum Jahre 1945 in der Nachrichten- und Propagandaabteilung der BBC beschäftigt.

<sup>28</sup> Nicht mehr zurück kam hingegen der Kunsthistoriker Dr. Johannes Wilde, (1891-1970), der vor dem Krieg als Kustos für die Italienischen Schulen des 15. und 16. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie tätig war und im September 1939 entlassen wurde, weil er mit einer Jüdin verheiratet war. Er blieb in London, wo ihn im Mai 1954 am Courtauld Institute eine Einladung von Buschbeck zur Eröffnung der westlichen Galeriehälfte mit folgenden Worten erteilte: „Lieber Jansci, am 28. Mai eröffnen wir die südliche Hälfte der Gemäldegalerie [...] Möchtest Du Dich nicht aufmachen und zu diesem Festtage herkommen? Du weißt im Grunde Deines Herzens doch sehr gut, daß Du an einem solchen Tag zu uns gehörst. Wenn Du kommst, können wir Dich gewiß hier im Museum unterbringen. [...] Also sei fesch, überwinde alle Hemmungen und komm. Hier blüht überall der Flieder! Mit den herzlichsten Grüßen an Juliska und Dich selbst Dein alter E.H.B.“ Eine Kopie dieses Briefes lässt sich heute noch im Akt Zl. 9/Gal/1954 der Gemäldegalerie wiederfinden.

<sup>29</sup> Dr. Friderike Klauner (1916-1993), Kunsthistorikerin. Sie war bis 1981 Direktorin der Gemäldegalerie. In dieser Funktion nahm sie sofort nach ihrer Bestellung eine Umhängung in der Galerie vor; ein Umstand, der von Max Weiler, einem Freund Oberhammers, in einem Brief an den zuständigen Minister bitter beklagt wurde. Siehe dessen Antwortschreiben vom 9.4.1986, in: Sutter 1997, Band 2, S.336 und 337.

<sup>30</sup> Dr. Günther Heinz (1927-1992), Kunsthistoriker und Universitätsprofessor. In einem für ihn verfassten Nachruf heißt es unter anderem: „Durch sein unaufdringliches, der Bürokratie und dem heute so aktuellen Management abgeneigtes, dem Skeptizismus zugeneigtes Wesen, lief er stets Gefahr, bei wichtigen

Da seit Eröffnung des Kunsthistorischen Museums im Jahre 1891 sämtliche Direktoren der Gemäldegalerie aus dem Hause selbst kamen, machte sich Klauner wohl zu Recht Hoffnungen auf eine Bestellung zur Nachfolgerin Buschbecks. Denn immerhin war sie seit neun Jahren in der Gemäldegalerie tätig und musste Buschbeck immer öfter vertreten.

So übernahm sie auch spontan die von ihm sehr kurzfristig angesetzte persönliche Presseführung<sup>31</sup> anlässlich der Eröffnung der westlichen Hälfte der Gemäldegalerie<sup>32</sup> am 28.5.1954, da Buschbeck es vorgezogen hatte, statt dessen an einem Dejeunée bei der Jugoslawischen Gesandtschaft teilzunehmen und erst für ein paar Anfragen zu erscheinen, als Klauner gerade die neunzig Minuten dauernde Führung abschließen wollten. In dem dazu von Auer<sup>33</sup> angefertigten internen Bericht kann man unter anderem lesen: „Eine Reihe Wiener Journalisten sprachen ihren Unmut unumwunden darüber aus, dass sie nur ein Drittel der für die Ausstellung vorgesehenen Räume besichtigen konnten. Sie meinten, dass sie keinen richtigen Eindruck von der gesamten Neuaufstellung gewinnen könnten, wenn in der Hauptmasse der übrigen Säle keine Bilder hingen und noch die Maler und Anstreicher arbeiteten. Über Maler- und Anstreicherarbeiten könnten sie ja doch nicht berichten. In Hinblick auf die etwas gereizte Stimmung versuchte ich nach Abschluss der Führung auf die Herrn der Presse einzuwirken, damit wir nicht gerade die Wiener Presse, auf die das Museum angewiesen ist, verärgern.“<sup>34</sup> Und auch die eigentliche Feier zur Wiederöffnung der westlichen Galeriehälfte selbst scheint Buschbeck nicht sehr am Herzen gelegen zu sein.

Entscheidungen übersehen zu werden.“ Siehe Schemper-Sparholz/Borchhardt-Birnbaumer 1992, In Memoriam Günther Heinz, in: Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes, Graz 1992, JG. IX, S. 1 und 2.

<sup>31</sup> In der Einladung vom 18.5.1954 heißt es dazu: „Anlässlich der Wiedereröffnung des Südtraktes der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums findet am Dienstag, den 25. Mai 1954, punkt 14.30 Uhr eine Presseführung statt, zu der Sie hiermit höflich eingeladen werden. Direktor Dr. Ernst H. Buschbeck wird die Damen und Herrn der Presse durch die wiedereröffneten 7 Säle und 26 Kompartiments führen, in denen Gemälde der italienischen, spanischen sowie französischen Schulen und des 18. Jahrhunderts zur Schau gestellt werden.“

<sup>32</sup> Damals wurde diese Hälfte der Gemäldegalerie noch als südliche Hälfte bezeichnet, die östliche Hälfte demnach als nördliche Hälfte.

<sup>33</sup> Dr. Erwin M. Auer (1907-1989) Haushistoriker, war schon damals Direktor der Pressestelle. Als solcher arbeitete er auch später mit Oberhammer sehr gut zusammen. Denn liest man die Presse- und Propagandaakten des Kunsthistorischen Museums aus den Jahren 1955 bis 1966, so scheinen die beiden bei der Planung von Presseführungen und Ausstellungseröffnungen nichts dem Zufall überlassen zu haben. Auer war auch Direktor der Wagenburg/Monturdepot und folgte Oberhammer ab dem Jahre 1968 in dessen Funktion als Erster Direktor des Kunsthistorischen Museums nach. Siehe Haupt 1991, S. 194.

<sup>34</sup> Siehe den Bericht in Akt Zl. 296/PP/54. Bereits am Freitag, den 14.5.1954 verlangte Buschbeck von Auer, eine Presseführung für den nachfolgenden Tag um 9.15 Uhr einzuberufen um über die „Neuerwerbungen der Gemäldegalerie seit 1945“ zu informieren. Auer schrieb dazu später: „Ich wendete sofort ein, dass es doch nicht gut angehe, eine Pressekonferenz 14 Stunden vor dem Stattfinden einzuberufen. Dr. Buschbeck war der Ansicht, man könne dies der Presse ruhig zumuten. Die Einberufung konnte nur mehr telephonisch geschehen und die Antworten der Redakteure waren mit Rücksicht auf meine Person zwar höflich, stellten aber eindeutig fest, dass eine so kurze Einladungsfrist gelinde gesagt eine Unmöglichkeit wäre. Nur meinem guten Einvernehmen mit den Kulturredakteuren der Wiener Tagespresse war es zuzuschreiben, dass am Samstag 6 Redakteure zur Presseführung erschienen.“ Siehe Akt Zl. 296/PP/54.

Dies kann man nicht nur aus seiner Eröffnungsrede herauslesen sondern auch aus dem Bericht Auers zur Feier selbst.<sup>35</sup>

Buschbeck war bereits fünfundsiebzehn Jahre alt und wusste, dass er mit Jahresende in Pension gehen würde. Aber wusste er damals wirklich noch nicht, wer sieben Monate später seine Nachfolge antreten würde?

Wie im nachfolgenden Kapitel aufgezeigt wird, wurde die Bestellung Oberhammers schon im Jahre 1952 - wohl im Zusammenhang mit der äußerst erfolgreichen „Amerika-Ausstellung“ im Ferdinandeum – in Erwägung gezogen und ab dem Frühjahr 1954 vom zuständigen Minister verfolgt.<sup>36</sup> Dennoch gibt es Anzeichen, dass Buschbeck zumindest noch im Juni 1954 damit rechnete, dass doch noch eine hausintere Person als Nachfolgerin bestellt werden würde. Denn seine Eröffnungsrede zur Neuaufrichtung der westlichen Galeriehälfte schloss er mit den Worten: „Die nördliche Hälfte der Galerie wird baulich im Dezember dieses Jahres fertiggestellt sein. Wir hoffen, daß wir bis zum Sommer 1955 auch diese Hälfte (mit den deutschen, holländischen und vlämischen Malerschulen) eröffnen werden können.“<sup>37</sup> Und in den Akten der Gemäldegaleriedirektion aus dem Jahre 1954 kann man noch heute seine handschriftlichen Notizen zu einem detaillierten Hängeplan für einige Räumen dieser Galeriehälfte finden.<sup>38</sup>

### 3. Die Bestellung Oberhammers zum Galeriedirektor und zum Direktor des Museums

#### 3.1. Ein Kunsthistoriker aus Innsbruck

Nachdem Oberhammer von Körner mit EntschlieÙung vom 25.10.1954 mit Wirksamkeit vom 1. Jänner 1955 zum Direktor der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien

<sup>35</sup> Den erst eine Woche zuvor verschickten 718 Einladungen leisteten geschätzte 550 Personen Folge. Und diese wurden zwar vom Buschbeck im Vestibül empfangen, fanden aber dann im ersten Stock niemanden vor, der sie auf reservierte Plätze eingewiesen hätte. So beschwerte sich tags darauf bei Auer unter anderem auch der Präsident des Rechnungshofes, dass er wie auch andere hohe Beamte keinen Sitzplatz erhalten hätte. Siehe den Bericht Auers vom 30.5.1954, Akt Zl. 297/PP/1954.

<sup>36</sup> Selbst in einem Artikel einer Tiroler Tageszeitung vom November 1954 wird unter dem Titel „Ein großer Verlust für Tirol“ eingangs darauf hingewiesen, dass schon vor einige Monate zuvor in Innsbruck davon gesprochen worden wäre, dass Oberhammer als Direktor der Gemäldegalerie in Wien berufen werden sollte und trotzdem die Pressenachricht von der Ernennung einigermaßen unerwartet gekommen wäre.

<sup>37</sup> Akt Zl. 9/Gal/1954 bzw. Akt Zl. 296/PP/1954.

<sup>38</sup> Siehe die im Akt Zl. 49/Gal/1954 befindlichen 36 Seiten unter dem Gegenstand: „Plan für die Hängung der nördlichen Hälfte der Gemäldegalerie“. Demnach hätte Buschbeck bspw. die Säle XIII und XIV – von einigen Ausnahmen abgesehen – ebenso wie später auch Oberhammer den Werken Rubens vorbehalten, wobei einige Bilder übereinander hängend präsentiert worden wären. Der Saal XV, den Oberhammer später ausschließlich den holländischen Landschaften vorbehielt, hätte bei Buschbeck Ähnlichkeiten zur heutigen Hängung aufgewiesen. Darin wären neben großformatigen holländischen Landschaften, Genrebildern und Stillleben auch Bildnisse von Hals und von van der Helst zu sehen gewesen.

ernannt worden war,<sup>39</sup> berief der Vereinsvorstand des Ferdinandeums in Innsbruck noch am gleichen Tag des Bekanntwerdens dieser Berufung durch entsprechende Meldungen in der Tagespresse eine Sitzung ein.<sup>40</sup> Im Sitzungsprotokoll wurde eingangs festgehalten, dass diese Ernennung vermutlich auch für Oberhammer selbst, der sich damals gerade zur Rückstellung von Leihgaben der „Plattnerkunst“- Ausstellung in Florenz aufhielt, vollkommen unerwartet gekommen wäre, da er selbst der Annahme gewesen wäre, dass ihm vor diesem entscheidenden Schritt noch die Möglichkeit gegeben werden würde, sich endgültig zu äußern. Außerdem wurde darauf hingewiesen, dass sich Oberhammer um die Berufung nach Wien nicht bemüht hätte, sondern diese vielmehr an ihn herangetragen worden wäre. Und weiter wird festgehalten, dass er höchstens mit halbem Herzen dabei gewesen wäre, da er an Tirol, Innsbruck und am Museum hängen würde und er durchaus nicht abgeneigt erschienen wäre, in Innsbruck zu bleiben, wenn ihm entsprechende Bedingungen geboten werden würden.

Mit Schreiben vom 30.11.1954<sup>41</sup> kündigte Oberhammer seine Stelle am Ferdinandeum eingangs mit folgenden Worten: „Meine Berufung an das Kunsthistorische Museum in Wien, die schon vor zwei Jahren in Erwägung stand, mit Frühjahr des laufenden Jahres aber, wie bekannt, vom Bundesministerium für Unterricht verfolgt wurde, und meine vor kurzem nun erfolgte Ernennung zum Direktor der Gemäldegalerie und die Bestellung zum administrativen Direktor dieses Instituts zwingen mich, meine Stelle als Kustos des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum nach genau 25jähriger Tätigkeit zu kündigen.“ Gegen Ende dieses Schreibens ergänzte Oberhammer mit den Worten: „Dankbar nehme ich das großzügige Anerbieten des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum zur Kenntnis, innerhalb eines bestimmten Zeitraumes in meine bisherige Stellung am Ferdinandeum als leitender Direktor des Museums zurückkehren zu können, wenn ich mich in meinen ideellen oder materiellen Hoffnungen in Wien getäuscht sehen sollte.“<sup>42</sup> Wie aus einem Sitzungsprotokoll des Verwaltungsausschusses des Ferdinandeums vom 2.12.1954 hervorgeht,<sup>43</sup> erklärte er bereits bei seinem Vorstellungstermin im Ministerium am 15.11.1954, dass es sich vorbehalten würde, innerhalb einer bestimmten Frist auf die Direktorenstelle im Wiener

<sup>39</sup> Vgl. Schreiben vom 25.10.1954, in: Sutter 1997, Band 2, S. 259.

<sup>40</sup> Vgl. Sitzungsprotokoll vom 4.11.1954, in: Sutter 1997, Band 2, S. 260.

<sup>41</sup> Schreiben Oberhammers an den Verwaltungsausschuss des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum vom 30.11.1954, in: Sutter 1997, Band 2, S. 265 und 266.

<sup>42</sup> Und noch im Mai 1955 erklärte er dem Vorstand des Ferdinandeums, „dass er von Wien scheiden würde, wenn seine Bedingungen für die Übernahme der Wiener Stelle (Wohnung, Anrechnung der Vordienstzeiten, Annahme bestimmter Pläne für die Führung des Kunsthistorischen Museums) bis Ende Juni nicht erfüllt sein sollten.“ Siehe Auszug aus dem Sitzungsprotokoll vom Mai 1955, in: Sutter 1997, Band 2, S. 277. Erst im Oktober 1955 erklärte er dem Vorstand des Ferdinandeums, dass man „bei der Neubesetzung der Kustodenstelle auf seine Person keine Rücksicht mehr nehmen sollte“, da ihm „in Wien große Aufgaben gestellt“ wurden und er „die dortige Stelle nur aufgeben würde, wenn ihn die Verhältnisse dazu nötigen“ würden. Siehe Ausschusssitzungsprotokoll vom 20.10.1955, in: Sutter 1997, Band 2, S. 283 und 284.

<sup>43</sup> Sitzungsprotokoll des Verwaltungsausschusses des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum vom 2.12.1954, in: Sutter 1997, S. 267-272.



Museum zu verzichten, wenn er sich in seinen ideellen oder materiellen Hoffnungen getäuscht sehen würde. In diesem Protokoll wird außerdem festgehalten, dass Oberhammer dabei erfahren hätte, dass ihm auch die Plastik und die kunstgewerbliche Abteilung des Museums, die Waffensammlung, die geistliche und die weltliche Schatzkammer, das Münzkabinett u.a. unterstellt werden würde und er als administrativer Direktor ausersehen wäre.<sup>44</sup>

Sutter, die im Zuge ihrer Recherchetätigkeit auch Einsicht in die Akten des zuständigen Ministeriums gewährt erhielt, merkt dazu an: „Wie es zur Bestellung Oberhammers im einzelnen kam, ist den Akten und Protokollen aus dieser Zeit nicht zu entnehmen. Auch scheint nicht auf, ob es noch andere Bewerber für das Amt des Direktors gab.“<sup>45</sup>

Doch wer war nun dieser Kunsthistoriker aus Innsbruck, der bis zum heutigen Tag der einzige bleiben sollte, der zum Galerie- und Museumsdirektor des Kunsthistorischen Museums in Wien berufen wurde, ohne zuvor in diesem Museum tätig gewesen zu sein?

Er wurde am 23.11.1901 in Innsbruck geboren und starb am 6.10.1993 in Wien. Er promovierte im Jahre 1926 in Kunstgeschichte, wurde kurz vor Antritt zur 2. Staatsprüfung in Rechtswissenschaften im Frühjahr 1928 zur Mitarbeit an der Neuaufstellung des Tiroler Volkskunstmuseums berufen und im Jahr darauf vom Verein des Tiroler Landesmuseums mit der Reorganisation und Neuaufstellung der Gemäldegalerie beauftragt. Neben seiner Tätigkeit am Ferdinandeum war er von 1930 bis 1935 als – teilweise unbesoldeter und nur mit einem Forschungsstipendium ausgestatteter – Assistent an der Universität Innsbruck beschäftigt und dort ab dem Jahre 1936 Privatdozent für Kunstgeschichte. Nach zehnjähriger Arbeit im Ferdinandeum erhielt er die Stelle eines Kustos, die er bis zu seiner Berufung nach Wien ausübte. Im gleichen Jahr als Buschbeck im Wien Baldass als Galeriedirektor nachfolgte, erhielt Oberhammer in Innsbruck den Titel eines Außerordentlichen Professors verliehen, um welchen er sich später auch am Wiener Institut für Kunstgeschichte bemühte.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Oberhammer wurde mit Wirkung zum 1.1.1955 neben seiner Berufung zum Galeriedirektor auch zum „Administrativen Direktor“ des Kunsthistorischen Museums ernannt. In den Jahren 1949 bis 1950 hatte Hans Demel, in den Jahren 1950 bis 1952 Fritz Eichler und in den Jahren 1953 und 1954 Buschbeck diese Funktion inne. Erst mit Wirksamkeit vom 1.8.1959 wurde der Titel und die Funktion des „Ersten Direktors des Kunsthistorischen Museums“ wiedereingeführt. Zu dem seit Kriegsende erfolgtem mühevollen Ringen um neue Ordnungsstrukturen vgl. Haupt 1991, S. 191-193.

<sup>45</sup> Sutter 1997, S. 75.

<sup>46</sup> Nach zweijähriger völliger Untätigkeit an der Universität in Innsbruck verlor er Ende 1956 den Professorentitel. Seine Bewerbung für eine entsprechende Professur an der Wiener Fakultät sowie sein dazu verfasster Lebenslauf finden sich noch heute in den Akten der Gemäldegaleriedirektion des Jahres 1956. Sutter, 1997, S. 20 schreibt dazu: „Erst 1963 erfolgte die Anerkennung der an der Innsbrucker Universität erworbenen Lehrbefugnis für Kunstgeschichte durch die Universität Wien.“

### 3.2. Die Gründe für seine Bestellung

Erste Museumserfahrungen konnte Oberhammer bei seiner Zusammenarbeit mit Ringler<sup>47</sup> während der Neuaufstellung des Tiroler Volkskunstmuseums nach dessen Umbau sammeln, welches am 15.5.1929 eröffnet wurde und dessen erklärte Aufgabe es war, eine Bildungsstätte für Handwerker zu sein und eine Vorbildwirkung für das Gewerbe zu haben. Und obwohl das Museum in erster Linie nach handwerklichen und werkstofflichen Gesichtspunkten gestaltet war, wurde schon auf Entwicklungslinien und chronologische Abläufe Rücksicht genommen.<sup>48</sup> Nach Beendigung dieser Aufstellungsarbeiten wurde Oberhammer aus Einsparungsgründen fristlos entlassen, fand aber gleich danach ein neues Tätigkeitsfeld vor, indem er als Nachfolger Ringlers mit der Reorganisation und Neuaufstellung der Gemäldegalerie im Ferdinandeum beauftragt wurde, die jener schon einige Jahre zuvor mit beratender Hilfe der Universitätsprofessoren Dreger und Hammer begonnen hatte.<sup>49</sup> Das Ferdinandeum wurde als Verein gegründet, dessen Privatsammlungen, Legate, Schenkungen und Leihgaben den Grundstock jener Kunstsammlung bildeten, welche es in dem 1845 erbauten Gebäude neu zu ordnen galt. Neben der Neuaufstellung der Gemäldegalerie erneuerte Oberhammer auch gemeinsam mit Hans Hörtnagl die Aufstellung der Plastik.<sup>50</sup> Sofort nach seiner Bestellung zum Kustos im Jahre 1938<sup>51</sup> veranlasste er einen Umbau, mit dem ein großer Raum für kleinere begrenzte Ausstellungen geschaffen werden konnte.

Die nachfolgenden Kriegsjahre verliefen für Oberhammer relativ ruhig. Er leistete im Jahre 1941 für zwei Monate Militärdienst an der Ostfront, wurde dabei verwundet und anschließend von den Gebirgsjägern zu den Landeschützen nach Lienz abgestellt, wo er auf Ansuchen seiner Vorgesetzten in den Jahren 1942 bis 1944 mit dem Umbau des Schlosses Bruck und der Neuaufstellung der volkskundlichen Sammlungen in sieben Räumen beauftragt wurde.<sup>52</sup>

Als einziger fachlich geschulter Beschäftigter des Tiroler Landesmuseums nach dem Krieg oblag Oberhammer die gesamte Verantwortung für den Wiederaufbau des im Krieg von Bomben schwer beschädigten Museumsgebäudes, in dessen Zeitraum er insgesamt

<sup>47</sup> Josef Ringler war damals schon Assistent an der Universität Innsbruck.

<sup>48</sup> Sutter 1997, S. 24-27.

<sup>49</sup> Sutter 1997, S. 18.

<sup>50</sup> Dabei sah er es – wie auch später im Kunsthistorischen Museum in Wien – als ganz selbstverständlich an, einen seiner Brüder, Alois Oberhammer, mit den Entwürfen und der Ausführung von Schaukästen und Vitrinen zu beauftragen. Siehe Sutter 1997, S. 33.

<sup>51</sup> Oberhammer wurde bereits in einer Ausschusssitzung am 28.12.1937 mit einstimmig gefasstem Beschluss mit Wirkung 1. April 1938 zum Kustos ernannt. Siehe Sutter 1997, Band 2, S. 200-204.

<sup>52</sup> Siehe seinen Berichtsbrief an den Gaustatthalter und Gauleiter von Tirol und Vorarlberg vom Juni 1943, abgedruckt bei Sutter 1997, Band 2, S. 214.

zweiundzwanzig kleinere Ausstellungen organisierte.<sup>53</sup> Zur Wiedereröffnung des Ferdinandeums im Jahre 1950 zeigte er die Ausstellung „Gotik in Tirol“, wobei es ihm gelang, fast den gesamten Bestand aus Kirchen und Klöstern in Tirol und den anderen Bundesländern, besonders auch aus den Wiener Museen, vor allem aber auch aus Südtirol, aus Deutschland, aus der Schweiz und aus Frankreich in Innsbruck zu vereinen.<sup>54</sup> Anschließend ging er daran, die Sammlung des Museums nach streng chronologischen Gesichtspunkten neu aufzustellen,<sup>55</sup> wobei er sich auf einen Bruchteil des Vorhandenen beschränkte.<sup>56</sup> Die damals verzeichneten Besucherzahlen waren für Innsbrucker Verhältnisse ungewöhnlich hoch und unter anderem auch auf die Tatsachen zurückzuführen, dass das Museum bereits in sämtlichen Räumen künstliche Beleuchtung und tägliche Öffnungszeiten vorzuweisen hatte.<sup>57</sup> Das Ausstellungsprinzip der streng chronologischen Präsentation behielt Oberhammer auch im Jahre 1954 bei, als das Ferdinandeum die international vielbeachtete Ausstellung „Innsbrucker Plattnerkunst - eine Spitzenleistung der Spätgotik und Renaissance in Tirol“ zeigte. Während es der Waffensammlung in Wien oblag, dafür das umfangreiche Material aus aller Welt zusammenzustellen, zu gliedern und zu ordnen, sowie die Bestimmung und Kennzeichnung der einzelnen Objekte vorzunehmen, lagen die wissenschaftliche Gesamtleitung und die Organisation dieser Ausstellung allein in den Händen Oberhammers, der auch den Katalog dazu gestaltete.<sup>58</sup> Diese Vorgehensweise wurde auch bei der bereits einleitend erörterten österreichischen Amerika-Ausstellung „Kunstschätze aus Wien“ im Spätsommer 1952 gewählt, welche vor allem auch deshalb in

<sup>53</sup> Sutter 1997, S. 44 und 45. Dabei waren unter anderem Landschaftsmaler des 18. und 19. Jahrhunderts sowie Werke von Künstlern wie Lois Egg, Wilhelm Nikolaus Prachensky, Albin Egger-Lienz, oder des Barockmalers Paul Troger. Interessanterweise stellte Oberhammer auch einmal Aquarelle von Paul Oberhammer, einem seiner Brüder, aus. Und auch in den darauf folgenden Jahren bis zu seiner Berufung nach Wien fanden solche kleinen Sonderausstellungen zu meist lebenden Künstlern reges Interesse. Damals stellte Oberhammer bspw. auch Werke des Innsbruckers Paul Flora (1922-2009) und seines Tiroler Freundes Max Weiler (1910-2001) aus, zu dessen 100. Geburtstag gerade vom 18.6.2010 bis 31.10.2010 im Tiroler Landesmuseum eine große Ausstellung mit dem Titel „Max Weiler - Die großen Werke für den öffentlichen Raum“ zu sehen ist. Oberhammer engagierte sich auch später für zeitgenössische Kunst; insbesondere in den Jahren 1960, 1962, 1968 und 1970, als er als Kommissär der Biennalen in Venedig tätig war.

<sup>54</sup> Siehe dazu ausführlicher Sutter 1997, S. 54-64.

<sup>55</sup> Oberhammer, zitiert nach Sutter 1997, S. 48, dazu: „Der Beschauer kann bei seinem Rundgang die Kunstentwicklung Tirols von den ersten greifbaren Anfängen der Vorgeschichte in lückenlosem Fortgang, soweit die Objekte in den Beständen vorhanden waren, über die romanische Zeit, die Völkerwanderung, die römische und gotische Epoche, über Renaissance, Barock und Klassizismus bis zum 20. Jahrhundert verfolgen.[...] Der Besucher trifft überall „auf Menschen mit seinem wundervollen Kunstbetrieb und erlebt mit, wie dieser Mensch sich mit diesem Kunstbetrieb wandelte.“

<sup>56</sup> Oberhammer, zitiert nach Sutter 1997, S. 49, dazu: „Und ist also die Beschränkung auf Stücke höchster Qualität nicht gleichbedeutend mit dem Aufhellen, dem klaren Hervorheben der Entwicklungslinie der Kunstgeschichte? Einer Kunstgeschichte freilich nicht als enger Schulweisheit, sondern als Angelegenheit der Allgemeinheit, als Anliegen des ganzen Volkes!“

<sup>57</sup> Das Ferdinandeum konnte Montag bis Samstag von jeweils 9-12.30 Uhr und von 14-17 Uhr und an Sonntagen von 9-12.30 Uhr sowie mittwochs von 20-22 Uhr besucht werden. Vgl. dazu Folder anlässlich der Neuaufstellung, abgedruckt bei Sutter 1997, Band 2, S. 219. Im Vergleich dazu war das Kunsthistorische Museum selbst noch im Jahre 1958 vor der Einführung der Abendbeleuchtung anlässlich der Eröffnung der Neuaufstellung der östlichen Galeriehälfte lediglich von Dienstag bis Samstag von 10-15 Uhr und an Sonntagen von 9-13 Uhr für interessierte Besucher zugänglich.

<sup>58</sup> Sutter 1997, S. 66.

Innsbruck gezeigt wurde, weil das Ferdinandeum neben dem Kunsthistorischen Museum in Wien damals als einzige Anstalt in Österreich über die nötigen Räume für eine so große Ausstellung verfügte.<sup>59</sup>

Auch wenn Oberhammer in seiner fünfundzwanzig Jahre andauernden Tätigkeit am Tiroler Landesmuseum nie den Status eines Direktors zuerkannt erhielt, war er doch als Agitator in der österreichischen Museumslandschaft unübersehbar geworden und für viele offenbar ein Garant dafür, frischen Wind in die ehrwürdigen Räume des Kunsthistorischen Museums zu bringen.

#### 4. Die Räume der Gemäldegalerie in den Jahren 1955 bis 1960

##### 4.1. Die vorgefundene Raumsituation

Für ein modernes Museum hätte sich Oberhammer wohl nicht gerade einen derart aufwendig-repräsentativen Bau des ausgehenden 19. Jahrhunderts gewünscht wie es das Kunsthistorische Museum am Burgring war. Dennoch stellte er von Anfang an entschieden klar: „Welches Land sonst kann einen so großartigen, imposanten Museumsbau sein Eigen nennen? Gegen diesen Bau wird man zwar vom heutigen museumstechnischen Standpunkt aus manche Einwendungen erheben können. Im ganzen vermag dieser Bau seinen Zweck in sehr guter und vor allem auch würdiger Weise zu erfüllen und ist als Gesamtwerk eine so markante und bedeutende Dokumentation der späten Österreichisch-Ungarischen Donaumonarchie, ein so bezeichnendes Architekturdenkmal und gerade dadurch ein so würdiger Rahmen für diese Schätze, die er birgt, daß an seinem wesentlichen Baucharakter nichts geändert werden darf.“<sup>60</sup> Der damalige Zustand des Hauses konnte hingegen weder in technischer noch in künstlerischer Hinsicht befriedigen. Oberhammer schrieb dazu weiter: „Es herrscht im ganzen der Eindruck des Veralteten, Abgestandenen, Verstaubten vor, - dies um so mehr, als die Reinlichkeit – als oberstes und erstes Gebot eines Museums – infolge Personalmangels noch sehr zu wünschen übrig läßt.“

In den Jahren vor dem Amtsantritt Oberhammers wurden infolge der bereits geschilderten Kriegsschäden in den Räumen der Gemäldegalerie mehrere Säle und Kabinette neu aufgebaut, wobei in den Kabinetten am veralteten System des Kojeneinbaues festgehalten wurde und diese Holzeinbauten selbst dort wiederhergestellt wurden, wo sie durch

<sup>59</sup> Buschbeck, in: Oberhammer 1953, S. VIII.

<sup>60</sup> Berichtsbrief Oberhammers an den zuständigen Bundesminister vom 21.6.1955, in welchem er seine in den ersten sechs Monate als Direktor gewonnenen Eindrücke schildert; abgedruckt in: Sutter 1997, Band 2, S. 278-282. Vgl. auch seine am 11.11.1955 gehaltene Rede vor dem Akademikerbund.

Bombentreffer völlig zerstört worden waren. Nach Ansicht Oberhammers „wirkte die endlose Wiederholung dieser gleichartigen kleinen Kojen (über sechzig) für den Besucher äußerst ermüdend und schloss die Möglichkeit einer freieren Aufstellung weitgehend aus“. Er argumentierte daher: „Besonders hier in diesen kleineren Räumen, die als Ganzes zu den großen Sälen in guter Proportion stehen, wäre bei Weglassen der Holzeinbauten die Möglichkeit für eine wirklich moderne, freie, durchsichtige Darbietung gegeben.“<sup>61</sup> Er setzte sich dabei aber am Ende ebenso wenig durch wie mit seinem Ansinnen, die erst kurz zuvor erneuerte schwarze Marmorsockelverkleidung in den großen Sälen wieder entfernen zu lassen, weil diese seiner Meinung nach „ein Hängen der Bilder in richtiger Höhe weitgehend unmöglich“ machen würden.

Und während er in der Interimsausstellung der Breugel-Bilder im Saal VIII im Jahre 1956 zahlreiche, aus einfachem schlichtem hellem Holz angefertigte Sessel bereit halten ließ, die gegenüber fix angeordneten Sofas den Vorzug der leichteren Beweglichkeit und Freizügigkeit boten, gelang es ihm nicht, die Entfernung der in der Mitte der großen Säle aufgestellten Heizkörper samt Sofas durchzusetzen. Seiner Meinung nach zerstörten diese „mit Plüschsofas ummauerten Heizkörperkomplexe“ jede Raumwirkung und wurden damit zu „ungeheuren Kolossen, die die besten Plätze in den Sälen einnehmen“ würden. Und auch die in den engen Durchgängen zwischen den Kabinetten neu angebrachten Heizkörper stellten für ihn „nahezu ein Verkehrshindernis“ dar.

Oberhammer bestand auf der Anbringung von Hängeschienen, die in vielen anderen Museen der damaligen Zeit schon durchaus üblich waren, um einerseits ein exaktes und ausgewogenes Aufhängen der Bilder gewährleisten zu können und andererseits jederzeit nötige Änderungen vornehmen und somit die „Lebendigkeit der Darbietung“ gewährleisten zu können. Denn die Wände waren mit Jute bespannt, die – bemalt und zum Teil schabloniert – kostbare Stoffe vortäuschen sollten. Dieses „rasch zerfallende Material“ änderte sich in der Spannung bei jedem Klimawechsel, bot hässliche Falten und damit den Eindruck von Schlamperei“ und war letztlich nur ein unliebsamer Staubfänger. Daher sprach sich Oberhammer für „einen soliden, nüchternen, sachlich-gediegenen Mauerverputz“ aus.<sup>62</sup>

Es ist kaum zu glauben, dass damals keinerlei Schutzvorkehrungen gegen das durch die Oberlichten ungehindert auf die Bilder einfallende Sonnenlicht bestanden; ein Umstand, der ein unerträgliches Ansteigen der Temperatur in den Sälen zur Folge hatte und in den Sommermonaten so manchen Besucher zusammenbrechen ließ. Oberhammer wies daher in seinem Berichtsbrief darauf hin, dass die vor allem dunklen Bilder durch die direkte

<sup>61</sup> Berichtsbrief vom 21.6.1955, S. 2.

<sup>62</sup> Berichtsbrief vom 21.6.1955, S. 2.

Bestrahlung einer sehr hohen Hitze und Trockenheit ausgesetzt wären, der nach Sonnenuntergang eine rapide Abkühlung folgen würde, was sich – vor allem in der Übergangszeit – verheerend auf den Zustand der Bilder auswirken würde.<sup>63</sup>

Er forderte daher vehement die sorgfältige Planung und Erstellung einer neuen Klima- und Lüftungsanlage für das ganze Gebäude unter Heranziehung erfahrener Fachfirmen und regte an, zwischenzeitlich zumindest – wie schon vor dem Krieg vorhandene – Sonnenplanen aus dünnem, lichtdurchlässigen Nylongewebe für die Oberlichtsäle und ein sehr fein regulierbares System von Fenstervorhängen, welche aus einer Folge von Metallschienen bestanden, anzuschaffen.<sup>64</sup>

Am Ende richtete er einen flammenden Appell an den zuständigen Minister und kam zum Schluss: „Man wird mir sagen, die Erstellung, der Betrieb einer solchen Anlage käme wohl zu teuer. Was aber kann zur Erhaltung der unersetzbaren und unschätzbaren Kunstwerke, die das Museum verwahrt, schon zu teuer sein! Wo doch der Wert eines einzigen der hunderte von Objekten des Museums die gesamten Kosten einer solchen Anlage aufwiegt. Wenn im Palmenhaus nicht für das nötige Klima gesorgt ist, gehen die Pflanzen ein, und man sieht die Bescherung. Wenn im Affenhaus in Schönbrunn nicht jahrein jahraus das entsprechende Klima herrscht, dann gehen die armen Tiere eben ein. Kunstwerke sind weniger empfindlich, – aber Bilder und Tapisserien schreien nicht.“<sup>65</sup>

#### 4.2. Die Neugestaltung der Raum- und Lichtverhältnisse

In den Räumen der Gemäldegalerie fand Oberhammer in den vierzehn Oberlichtsälen eine 5.175 m<sup>2</sup> große Hängefläche vor.<sup>66</sup> Zusammen mit den übrigen als Ausstellungsräume genutzten fünfzehn Seitenkabinetten und vier Eckräumen mit deren aufgestellten Scherenwänden bot sich eine Bilderbehangfläche von insgesamt 7.330 m<sup>2</sup>. Durch die von Oberhammer veranlassten Umbauten kamen weitere fünf kleine Kabinette als Ausstellungsfläche hinzu.

Oberhammer wollte für die Galerieräume selbst eine beruhigende reine Atmosphäre schaffen, weshalb sogar darüber diskutiert wurde, ob man nicht auf die üppige Dekoration

<sup>63</sup> Dabei ergaben Messungen der Luftfeuchtigkeit Schwankungen zwischen 34 und 82 Prozent.

<sup>64</sup> Berichtsbrief vom 21.6.1955, S. 4.

<sup>65</sup> Vgl. BMU, Sektion II. Personalakt Oberhammer. Archiv der Republik, zitiert nach Sutter 1997, Band 1, S. 93.

<sup>66</sup> Bei dem als Tageslichtmuseum konzipierten Gebäude wurde für viele der bereits damals genau bestimmten auszustellenden Gemälde Zenithlicht gefordert, während man gleichzeitig nicht auf Seitenlicht verzichten wollte. Daher bildeten die Beleuchtungsverhältnisse der Oberlichtsäle den Gegenstand eingehender Studien der Architekten Semper und Hasenauer, bis es gelang, die obere Grenze des Bilderbehanges, entsprechend den Längen- und Tiefenverhältnissen der Säle, soweit hinauf zu rücken, als es die größten Gemälde der Sammlung erforderten, ohne störenden Firnisglanz und Spiegelung befürchten zu müssen. Dabei erreichte man eine Höhe von 6,64 Meter. Siehe Bischoff 2008, S. 219.

und Vergoldung an den Decken der großen Säle<sup>67</sup> verzichten und statt dessen mit einem in Gesimshöhe eingefügtem Oberlicht abschließen könnte. Am Ende traten die Schmuckelemente der Decken mit den aufgehängten Bildern nicht ernstlich in Konkurrenz, da in der Region darunter kompromisslos vorgegangen wurde.

Bereits in den Jahren 1912 bis 1914 nahm Glück bei seiner Neuaufstellung davon Abstand, die in den Oberlichtsälen vorhandene mehr als sechseinhalb Meter hohe Behangfläche auszunützen und versuchte, möglichst viele Bilder in Augenhöhe zu präsentieren. Und während er die von ihm bevorzugte helle steingraue Wandfarbe letztlich nur in einigen Räumen verwirklichte, gestaltete Oberhammer sämtliche Ausstellungsräume in einem neutralen hellen Grauton – selbst die mit Jute bespannten Stellwände wurden in demselben grauen Farbton gespritzt – und hingte sämtliche darin gezeigten Bilder ausschließlich in Augenhöhe. Weder sollte ein lebhafter Farbton die Farben der Bilder selbst überstrahlen,<sup>68</sup> noch sollten sie direkt beleuchtet werden. Dabei war es Oberhammer ein großes Anliegen, die Lichtquellen immer so anzubringen, dass der Betrachter der Kunstwerke möglichst wenig dazu angeregt wurde, nach ihnen Ausschau zu halten. Ganz im Gegensatz zur heutigen in vielen Galerieräumen vorherrschenden Situation beleuchtete er kein Bild einzeln, sondern ließ in Gesimshöhe indirektes Licht erzeugen<sup>69</sup> und in diesem Zusammenhang den Wandteil zwischen dem Gesims und dem oberen Ende der Behangfläche mit weißer Farbe anstreichen (Abb. 9; Abb. 15; Abb. 21; Abb. 22; Abb. 63; Abb. 77; Abb. 82; Abb. 83; Ab. 89; Abb. 90; Abb. 111; Abb. 112; Abb. 159; Abb. 164; Abb. 165).<sup>70</sup> Nur im Saal XIII war letzteres wegen der großformatigen drei Rubensbilder nicht möglich (Abb. 149, Abb. 150, Abb. 152).

Schließlich führte er anlässlich der Eröffnung der östlichen Hälfte der Gemäldegalerie im Jahre 1958 eine „Galerie bei Nacht“ und somit als eines der ersten großen Museen in Europa eine Abendöffnung ein.<sup>71</sup> Er merkte dazu gegenüber Journalisten an: „Warum sollen

<sup>67</sup> Zur dekorativen Ausgestaltung der Schauräume vgl. ausführlich Kriller/Kugler 1991, S. 272-283 und Bischoff 2008, S. 223, 232 und 233.

<sup>68</sup> Karl Maria Grimme, in: Österreichische Neue Tageszeitung vom Sonntag, 15. Mai 1960 schrieb dazu: „Die gedämpfte Farbigkeit dieses „königlichen Malers“ (Tizian) kommt erst jetzt durch das anspruchslose Grau voll zur Wirkung.“

<sup>69</sup> Dabei handelte es sich angeblich um ein kombiniertes Kalt- und Warmlicht, wobei mittels Scheinwerfer und Leuchtstoffröhren versucht wurde, möglichst natürliche Lichtbedingungen zu schaffen. Siehe Sutter 1997, S. 118 mit Verweis auf BMU Sektion II.

<sup>70</sup> Dieser helle Wandstreifen oberhalb der Behangfläche findet sich auch schon auf Abbildungen von Oberlichtsälen aus der Zwischenkriegszeit. Siehe bspw. Bischoff 2008, S. 223.

<sup>71</sup> Geworben wurde dafür mit einem von Robert Pippal gestalteten Plakat, auf dem der Hl. Johannes aus Breugels Kreuztragung zu sehen ist. (Abb. 193). Dieses Motiv suchte Oberhammer in mehreren Besprechungen gemeinsam mit dem Künstler aus. Ganz offensichtlich waren beide davon überzeugt, dass jeder interessierte Museumsbesucher dieses Detail aus einem Breugel-Bild sofort erkennen würde, was heute erfahrungsgemäß nicht einmal Studenten der Kunstgeschichte nach mehreren Jahren Studium zu Wege bringen. Dennoch soll den Ausführungen Haupts 1991, S. 208 zufolge, die „Akzeptanz trotz gezielter Werbung gering geblieben“ sein.

die Leute nicht am Abend statt ins Theater oder ins Konzert auch einmal ins Museum gehen?“<sup>72</sup> Außerdem wollte er den Berufstätigen ermöglichen, die Schätze, über die das Kunsthistorische Museum verfügt, ebenfalls kennen zu lernen.<sup>73</sup> Dabei waren an zwei Arbeitstagen pro Woche von jeweils 20 Uhr bis 22 Uhr vorerst nur die großen Oberlichtsäle zugänglich. Eine künstliche Beleuchtung in den Kabinetten folgte aufgrund notorischer Geldknappheit erst im Jahre 1964.<sup>74</sup> Am Ende ist heute kaum mehr vorstellbar, dass es bis zum Jahre 1958 in den Schauräumen der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums keinen elektrischen Strom gab.

## 5. Die Präsentation der Breugel-Bilder im Jahre 1956

Nachdem die Bilder Pieter Breugels d. Ä., die schon damals zu den wertvollsten Beständen der Gemäldegalerie gezählt wurden, im Laufe des Jahres 1955 – bedingt durch die geschilderten Umbauarbeiten und klimatischen Verhältnisse des Gebäudes – zeitweise überhaupt nicht oder nur vorübergehend in ungünstig beleuchteten Räumen zu sehen waren, entschloss sich Oberhammer zu einer Interimslösung, indem er sie im umgebauten alten Breugel-Saal, dem jetzigen Saal VIII, im wahrsten Sinne des Wortes ins rechte Licht rückte und ab 4.3.1956 der allgemeinen Öffentlichkeit zugänglich machte.<sup>75</sup>

Zwei Tage zuvor führte er persönlich zuerst alle wissenschaftlichen Beamten des Hauses durch die Ausstellung und anschließend zahlreiche geladene Vertreter der Presse, um „Gelegenheit zu geben, die für die Neuaufstellung neuen maßgebenden Gesichtspunkte kennenzulernen“<sup>76</sup> und „den Wandel musealer Gesinnung im Laufe der Jahrhunderte vor Augen zu stellen.“<sup>77</sup>

<sup>72</sup> Arbeiterzeitung vom 15. Mai 1958.

<sup>73</sup> Österreichische Neue Tageszeitung vom 14. Mai 1958.

<sup>74</sup> Dennoch konnte man bereits in der Zeitschrift des Österreichischen Forschungsinstituts für Wirtschaft und Politik vom 25.5.1960 lesen: „Was da oft als theatralischer Effekt erscheinen mag, wirkt in der künstlichen Beleuchtung echt und zum Wesen des Bildes gehörig. Die Bühne des Welttheaters tut sich auf, in der die Realität zurücktritt. Es ist, wie wenn die Bilder ihren begrenzten Raum verloren hätten, sie summieren sich zu einer einzigen, ungebrochenen Bewegung überhöhter Lebensgestaltung, wie man sie sonst nur im Theater findet. Der Vorhang ist aufgegangen, und man ist mitten in dem Spiel, das vor Jahrhunderten bereitet wurde. Die Auswahl, die dem abendlichen Besucher im Kunsthistorischen Museum gezeigt wird, ist ein Geschenk für den Abend. Die Festlichkeit, die die Abendstunden für viele schon fast verloren haben, kann man hier wiederfinden.“

<sup>75</sup> Dort war diese größte Breugel-Sammlung der Welt bis Jahresende 1957 zu sehen, als der Saal aufgrund der bevorstehenden Neuaufstellung der östlichen Hälfte der Gemäldegalerie wieder geschlossen werden musste.

<sup>76</sup> Rundschreiben an alle wissenschaftlichen Beamte des Hauses vom 28.2.1956, Zl. 134/PP/56; Schreiben an die jeweiligen Kulturredaktionen der Presse vom 28.2.1956, Zl. 134/PP/56.

<sup>77</sup> In seiner Rede anlässlich der Eröffnung der östlichen Galeriehälfte am 4.6.1958 (Zl. 301/PP/58-5) nahm er auf diese Breugel-Ausstellung Bezug, indem er unter anderem dazu ausführte: „Andeutungsweise haben Sie, meine Damen und Herrn, vielleicht bereits gehört, dass in der Art der musealen Gestaltung dieser zweiten Hälfte der Galerie, in der Art der Aufstellung dieser Bilder neue Wege beschritten wurden. Eigentlich müsste ich Sie hier, um ganz klar zu sein, vergleichsweise in die Urzeiten unserer Galerie zurückführen und Ihnen weitestgehend den Wandel musealer Gesinnung im Laufe der Jahrhunderte vor Augen stellen, wie ich dies in einer kleinen Ausstellung vor zwei Jahren versucht habe.“



Und obwohl viele den Saal selbst nicht wiederzuerkennen glaubten und manchen die Art der Aufstellung der fünfzehn Bilder befremdend und eigenartig erschienen sein mag, waren die in den Tagen danach dazu erschienenen Presseberichte für Oberhammer mehr als nur eine Bestätigung dafür, seine Vorstellungen von der Neuaufstellung der östlichen Galeriehälfte in die Tat umzusetzen.

Von diesem Raum sind insgesamt sechs Abbildungen erhalten, wovon vier die linke Raumhälfte mit Blick Richtung Kabinett 14 (Abb. 1, Abb. 2, Abb. 3, Abb. 4) und zwei die rechte Raumhälfte mit Blick Richtung Kabinett 1 zeigen (Abb. 5, Abb. 6).

Gleich links neben der Eingangstür ist das „Fest des Heiligen Martin“ aus dem Jahre 1558<sup>78</sup>, anschließend der „Bethlehemitische Kindermord“<sup>79</sup>, die „Kinderspiele“ aus dem Jahre 1560, „Der Kampf zwischen Karneval und Fasten“ aus dem Jahre 1559, „Die Kreuztragung Christi“ aus dem Jahre 1564 und „Der düstere Tag“ aus dem Jahre 1565 zu erkennen.

Auf den beiden Abbildungen von der rechten Raumhälfte ist vorne links „Die Heimkehr der Herde“ aus dem Jahre 1565 und dahinter „Die Bauernhochzeit“ aus dem Jahre 1568, „Der Bauertanz“ aus dem Jahre 1568 sowie die „Bekehrung Pauli“ aus dem Jahre 1567 zu sehen.

Die drei unmittelbar vor den Fenstern positionierten Bilder stehen auf einer Doppelstaffelei, weshalb die Frage gestellt werden muss, welche drei Bilder jeweils auf der anderen Seite zu sehen waren. Es konnten dort wohl nur der „Turmbau von Babel“ aus dem Jahre 1563, die „Jäger im Schnee“ aus dem Jahre 1565 und „Der Seesturm“,<sup>80</sup> ihren Platz gefunden haben.

Links neben der Bauernhochzeit ist noch eine weitere Holzstaffelei zu sehen, auf der das kleinformatige Bild „Der Selbstmord Sauls“ aus dem Jahre 1562 gezeigt wurde. Und auch „Der Bauer und der Vogeldieb“ aus dem Jahre 1568 fand seinen einzig möglichen Platz, und zwar rechts neben der „Bekehrung Pauli“, wo er gleich rechts neben der Eingangstür präsentiert wurde.<sup>81</sup>

Obwohl bei drei Bildern die Diskussion über die Eigenhändigkeit allgemein bekannt war und zum Großteil schon ad acta gelegt hätte werden können, zeigte sie Oberhammer ganz

<sup>78</sup> Dieses Fragment wird heute als Kopie eines verlorenen Originals P. Breugel d. J. zugeschrieben. Vgl. dazu ausführlich Demus 1981, S. 123-126 sowie die Angaben in Klauner/Heinz 1958, S. 20.

<sup>79</sup> Nach einer im Jahre 1980 durchgeführten dendrochronologischen Untersuchung wird dieses Bild heute als Kopie seines Sohnes P. Breugel d. J. nach dem in Hampton Court befindlichen Original gezeigt. Vgl. dazu ausführlich Demus 1981, S. 118-122 sowie die Angaben in Klauner/Heinz 1958, S. 18.

<sup>80</sup> Dieses Bild wurde im Depotbestand der Galerie im Belvedere als „Unbekannt“ geführt und im Jahre 1884 von Engerth ohne Argumentation als Werk Breugels publiziert. Allerdings wurde dieses Werk bereits im Jahre 1951 nach einer gründlichen Untersuchung von Boström dem jungen Joos de Momper zugeschrieben, wobei letztlich eine Entstehungszeit um 1590 angenommen wurde. Im Laufe der Jahre verfestigte sich diese Zuschreibung. Vgl. dazu ausführlich Demus 1981, S. 128-138 sowie die Angaben in Klauner/Heinz 1958, S. 20. Heute wird dieses Bild im Saal X nicht mehr gezeigt.

<sup>81</sup> Arbeiterzeitung vom 11.3.1956.

bewusst ohne jeglichen Hinweis darauf. Denn für viele war Breugel „ein Stück Wien“.<sup>82</sup> Und so befand sich bei allen fünfzehn Bildern unterhalb des Rahmens in der Mitte der Staffeleistellfläche nur ein einheitlich gestaltetes schmales Schild, auf dem lediglich der Titel des Werkes und darunter der Name des Malers - allerdings in etwas kleinerer Schriftgröße - zu lesen war.<sup>83</sup>

Doch was war nun das Besondere an dieser Ausstellung, die sämtliche Kunstkritiker dazu veranlasste, in geradezu schwärmerischer Weise darüber zu berichten?

Sicherlich war es das neue Aussehen des Saales selbst,<sup>84</sup> mit dem Oberhammer „den Versuch unternahm, in dem prunkstarken Gebäude der Makartzeit einen modernen Musealraum zu schaffen.“<sup>85</sup> „Denn die ursprünglich eingebauten und erdrückend wirkenden Kojen waren verschwunden, und mit ihnen die an der Rückwand im Dunkeln hängenden Bilder, an denen man vorbei musste, um zu den Gemälden Breugels zu gelangen.“<sup>86</sup> Und dann „sah man diese Werke entweder in spiegelndem Licht oder im verwischtem Dunkel,“<sup>87</sup> wo sie sich „dicht aneinander gereiht, gegenseitig optisch erschlagen mussten.“<sup>88</sup> Doch „nach den Umbauten löste sich der Repräsentationscharakter des Raumes plötzlich in das verdiente Nichts auf und das Kunstwerk als solches trat die ihm gebührende Herrschaft an, womit es überhaupt erst wieder instand gesetzt wurde, sich den Menschen zu erobern.“<sup>89</sup> Und so hatte man in diesem „geräumigen, lichtdurchfluteten Saal“<sup>90</sup> „plötzlich Raum, diese Bilder zu betrachten, denn sie brauchen die Distanz des Betrachters, sie, die selbst so raumsaugend sind.“<sup>91</sup>

<sup>82</sup> Schmeller, Breugel - wie neu!, in: Neuer Kurier vom 6.3.1956, beginnt seinen Bericht über die Ausstellung mit folgenden Worten: „Wenn es recht turbulent zuzuging, wenn recht viele Leute zu Gast waren, dann nannte dies eine liebe Bekannte von uns einen „Breugel“. Man sieht, Breugel ist in Wien ein Begriff - mehr: er ist ein Stück Wien, und das Gegenstück zu den „Breugels“ im Kunsthistorischen ist der Wurstelprater. Es gibt nicht wenige, die ihren Besuchsbogen in Wien über diese beiden Fluchtpunkte ausspannen. Natürlich gibt es auch Unterschiede zwischen den Besitzümern, von denen das eine uns eben neu geschenkt wurde.“

<sup>83</sup> In drei der erhaltenen Abbildungen ist bei äußerster möglicher Vergrößerung noch die jeweilige Titelangabe zu entziffern, nämlich: „Die Kreuztragung Christi“, „Der düstere Tag Vorfrühling Februar“, und „Heimkehr der Herde Herbst November“.

<sup>84</sup> Da von diesem, etwa zwanzig Meter langen Saal keine einzige Aufnahme in der Zeit unmittelbar vor dem Umbau erhalten ist, lässt man am besten jene zu Wort kommen, die noch aus eigener Erinnerung darüber berichten konnten. Allerdings gibt es eine Aufnahme von diesem Saal aus der Zeit um 1910, also bevor Glück in eine Neuaufstellung vornahm, da er viele Räume zuvor ablichten ließ. Diese Aufnahme zeigt das mittlere und rechte Drittel des Saales mit Blick in das heutige Kabinett 1. Siehe Kriller/Kluger 1991, S. 279, Abb. 255.

<sup>85</sup> Neues Österreich vom 8.3.1956.

<sup>86</sup> Volksstimme vom 3.3.1956.

<sup>87</sup> Das kleine Volksblatt vom 4.3.1956.

<sup>88</sup> Wiener Zeitung vom 9.3.1956.

<sup>89</sup> Die Presse vom 7.3.1956.

<sup>90</sup> Seit Jahren kommt kein Lichtstrahl mehr in diesen Raum. Nur für die Sonderausstellung zu Vermeers „Malkunst“ aus den Jahren 1665/66, die vom 26.1.2010 bis 25.4.2010 stattfand, durfte ein wenig Tageslicht durch einen kleinen Ausschnitt beim mittleren Fenster von links auf das Gemälde fallen.

<sup>91</sup> Neuer Kurier vom 6.3.1956.

Betrachtet man die sechs dazu erhaltenen Abbildungen, fällt sofort die chronologische Anordnung dieser 15 Bilder auf, die auch heute noch im Saal X zu sehen ist, wo unter anderem die 12 eigenhändigen Gemälde Breugels beginnend mit den „Kinderspielen“ rechts neben dem Zugang zu Kabinett 15 im Uhrzeigersinn an den vier Saalwänden in Augenhöhe gezeigt werden.<sup>92</sup> Aber während heute jedes einzelne Gemälde mit einem Spot von der Decke her beleuchtet wird, stand Oberhammer im Jahre 1956 nur das von Südosten kommende Tageslicht zur Verfügung. Also stellte er die Bilder Breugels auf eigens dafür angefertigte Staffeleien, die von schlichtester, rein sachlicher Form aus hellem, einfachem Holz waren,<sup>93</sup> und ihm die Möglichkeit gaben, jedes einzelne Bild so lange zurechtzurücken, bis es in der besten Beleuchtung zu sehen war und keinerlei Spiegelung auftrat,<sup>94</sup> es also im vollsten Sinne des Wortes in das richtige Licht rücken konnte.<sup>95</sup> Sie „boten sich so dem Betrachter förmlich an, so als ob der alte Meister sie erst tags zuvor gemalt hätte.“<sup>96</sup> Und „dabei kam auch die materielle Magie der alten Holztafeln, die Körper sind und nicht bloß Fläche, stärker denn je zum Ausdruck.“<sup>97</sup> Außerdem „bedeutete diese vorgenommene Separierung von der Wand gleichzeitig eine Separierung der Bilder selbst, die sich trotz räumlich naher Aufstellung nebeneinander nicht gegenseitig konkurrierten, weil nicht das Verbindende der Wand, sondern die Trennung durch den Freiraum bestand.“<sup>98</sup> Durch „das atmosphärische Hell-Dunkel des Raumes selbst, also den neutralsten Hintergrund, den es überhaupt geben kann“,<sup>99</sup> und die optimale Belichtung „wirkten die Bilder wie neu, obwohl sie nicht restauriert worden waren.“<sup>100</sup> „Man sah nun zu ersten Mal alles. Alle Farben, alle Hintergründe und alle Zwischenszenen. Die Bilder wurden zu Individuen, zu selbständigen Wesen, da man sie individuell behandelte. Sie waren nicht mehr Teil einer Dekoration“.<sup>101</sup> Eine Dekoration, die Oberhammer von Anfang an in Frage gestellt hatte. Und zu all dem ließ er zahlreiche, ebenfalls aus einfachem, schlichtem, hellem Holz angefertigte Sessel bereit halten,<sup>102</sup> die gegenüber fix angeordneten Sofas den Vorzug der

<sup>92</sup> Bei streng chronologischer Betrachtung müsste die „Bekehrung Pauli“ allerdings nach den „Jägern im Schnee“ hängen.

<sup>93</sup> Neues Österreich vom 8.3.1956.

<sup>94</sup> Volksstimme vom 3.3.1956.

<sup>95</sup> Das kleine Volksblatt vom 4.3.1956; Große Österreich Illustrierte vom 10.3.1956.

<sup>96</sup> Tagebuch vom 2.6.1956.

<sup>97</sup> Wiener Zeitung vom 9.3.1956.

<sup>98</sup> Wiener Zeitung vom 9.3.1956.

<sup>99</sup> Wiener Zeitung vom 9.3.1956.

<sup>100</sup> Neuer Kurier vom 6.3.1956.

<sup>101</sup> Neuer Kurier vom 6.3.1956.

<sup>102</sup> Neues Österreich vom 8.3.1956.

leichteren Beweglichkeit und Freizügigkeit boten<sup>103</sup> und die jeder dorthin stellen konnte, von wo er am besten das Werk, das ihn interessierte, betrachten zu können glaubte.<sup>104</sup>

Liest man die zu dieser Ausstellung veröffentlichten Presseartikel, so kann man sich kaum des Eindrucks erwehren, dass die jeweiligen Verfasser möglichst wortgetreu das wiederzugeben versuchten, was Oberhammer selbst bei der Presseführung zum Besten gegeben hatte. Und dass er ein geschickter Vermittler nicht nur von Kunstwerken – dabei pflegte er immer von „seinen“ Bildern zu sprechen –, sondern auch von seinen Aufstellungsprinzipien war, bewies er in weiterer Folge auch bei den nachfolgenden Presseführungen zur Neuaufstellung der beiden Galeriehälften, über die sich zahlreiche Presseberichte in den Archiven finden lassen, in welchen in auffälliger Weise sämtliche Kunstkritiker Oberhammers Art der Aufstellung rühmten.<sup>105</sup>

## 6. Die Neuaufstellung der Gemäldegalerie

### 6.1. Aufstellungsprinzipien

Die Aufstellung der Gemäldegalerie war für Oberhammer weder eine Angelegenheit der Dekoration noch eine Frage des Geschmacks, sondern in erster Linie eine Frage des kunstgeschichtlichen Verstehens der Bilder. Dabei war ihm das Führen des Besuchers Anliegen, Zweck und Ziel. In seinen dazu gehaltenen Reden führte er wiederholt aus: „Die dekorativen Anordnungssysteme – seien sie symmetrisch oder asymmetrisch – wurden von den vorausgehenden Jahrhunderten zu Tode geritten. Wir haben nach tieferen, sachlicheren Gesichtspunkten Ausschau zu halten. Und diese werden uns sicher vor jeder Langeweile und Eintönigkeit schützen.“<sup>106</sup>

In seiner Ansprache anlässlich der Eröffnung der östlichen Hälfte der Gemäldegalerie am 4. Juni 1958 stellte er eindeutig klar, dass in seiner Neuaufstellung nicht die Ausstellungsräume das Wichtigste, das Primäre, waren, sondern die Kunstwerke, weshalb es ihm vor allem um die Zurschaustellung der Bilder ging.

Er führte dabei drei seiner Ansicht nach recht nüchterne und an sich selbstverständliche Leitsätze näher aus. Erstens sollten die Bilder in den gegebenen Räumen so angeordnet

<sup>103</sup> Das kleine Volksblatt vom 4.3.1956.

<sup>104</sup> Arbeiter-Zeitung vom 11.5.1956.

<sup>105</sup> Und doch kann man, wenn man nur lang genug sucht, am Ende auch ein Gegenbeispiel finden. Es handelt sich dabei um einen reichlich groben Leserbrief eines englischen Gastes, der in der „Furche“ vom 23.8.1958, S. 13, veröffentlicht wurde. Darin wurde die auch von manchen Museumsfachleuten aufgeworfene Frage der möglichen Problematik der Neuaufstellung klarzumachen versucht. Vgl. den dazu verfassten Beitrag in der Österreichischen Hochschulzeitung vom 15.9.1958.

<sup>106</sup> Zitiert aus seinem Nachlass nach Sutter 1997, Band 1, S. 100.

werden, dass sie jeweils das Optimum an Licht erhalten. Zweitens mussten die Gemälde in eine gereinigte, ruhige, stille Atmosphäre gestellt werden, um sie zu voller, durch nichts zu störender Wirkung bringen zu können, und sie so wenig als nur möglich mit dem Prunkstil der Säle, mit dem sie nichts zu tun haben, in Beziehung zu bringen. Und drittens sollten die Bilder – unabhängig von ihrer Größe und ihrer sonstigen rein dekorativen Wirksamkeit – in jenen sachlichen sinngemäßen, geschichtlichen Zusammenhang gestellt werden, der den Weg zu ihrem Verständnis erschließen würde.

Dabei merkte er an, dass ihn eine konsequente Durchführung dieser Leitsätze in den Ergebnissen immer wieder selbst überrascht hätte: „Wie wurden nun durch ein richtiges Nebeneinander, durch eine kompromisslose chronologische Anordnung plötzlich Entwicklungslinien, Zusammenhänge sichtbar! Wie führt ein Kunstwerk zum anderen! Wie aufschlußreich tritt dort eine Reihung, hier eine Isolierung, dort wieder eine Gruppierung entgegen. Wie wichtig, für sich bedeutend, wird jedes Kunstwerk! Eine höhere Art gliedert nun die Fülle des Dargebotenen und erzeugt einen Rhythmus, der in seiner Vielfalt – jeweils aus dem Charakter der Kunstwerke entwickelt und nicht von außen her den Kunstwerken aufgedrängt – immer von neuem anregend wirkt.“<sup>107</sup>

Und auch in seinem Vorwort zum II. Teil des Kataloges der Gemäldegalerie findet er ähnlich klare Worte, wenn er ausdrücklich darauf hinweist, dass seine Neuaufstellung „die Kunstwerke so wenig als nur irgendwie möglich mit dem Prunkstil der Säle in Verbindung bringen“ möchte, während „bei den früheren Aufstellungen das „dekorativ gefällige Gesamtbild“ im Vordergrund stand, das man den prunkhaften Sälen schuldig zu sein glaubte“. Seiner Meinung nach musste der Charakter des einzelnen Kunstwerkes dessen Aufstellung bestimmen und diesem seinen Platz anweisen.<sup>108</sup> Durch diese Art von kunstgeschichtlicher Systematik verfolgte er das Ziel, eine höhere Art von Ordnung anzustreben, als sie die Dekorationsschemata vergangener Epochen zu geben vermochten.<sup>109</sup>

Seiner Ansicht nach bewährten sich diese von ihm als „neuzeitliche museale Grundsätze“ bezeichneten Aufstellungsprinzipien,<sup>110</sup> weshalb er bei der Neuaufstellung der westlichen Hälfte im Jahre 1960 keinen Anlass für einen Richtungswechsel sah.<sup>111</sup>

<sup>107</sup> Eröffnungsrede vom 4. Juni 1958, S. 3 und 4; Akt Zl. 18/Gal/1958 bzw. Zl. 301/PP/58-5.

<sup>108</sup> Im Neues Österreich vom 11.5.1958 war dazu zu lesen: „Während die ausgestellten Bilder bisher faktisch die riesenhaften Prunksäle dekorierten und deshalb meist der Größe nach aufgehängt waren, wurden die Werke von Oberhammer nunmehr auf Grund ihrer sachlichen und entwicklungsgeschichtlichen Zusammengehörigkeit zur Schau gestellt. Die Folge war eine verblüffende Lebendigkeit“.

<sup>109</sup> Oberhammer, in: Klauner/Heinz 1958, S. VIII.

<sup>110</sup> Herbst, in: Die Weltkunst vom 1.7.1958, 28. Jg., Nr. 13, S. 16 merkte zu diesen neuzeitlichen musealen Grundsätzen an „Diese Neuaufstellung ist zweifellos mit dem Geist der Moderne erfüllt. Damit ist auch schon gesagt, daß sie nicht schön sein kann, denn der moderne Mensch legt keinen Wert auf Adel oder Schönheit“.

<sup>111</sup> Oberhammer, in: Klauner/Heinz 1960, S. IX und X.

Und auch fünf Jahre nach der Neuaufstellung der östlichen Galeriehälfte stellte er entschieden fest: „Ein Optimum an Beleuchtung und an Sicherheit jedes einzelnen Kunstwerkes, klare Nüchternheit der Ordnung nach sachlichen, d.h. kunstgeschichtlichen, nicht nach dekorativen Gesichtspunkten, - diese einfachen und an sich selbstverständlichen Grundlinien moderner Museumsgestaltung setzten sich auch sonst immer eindeutiger durch. Strenge Gruppierung nach Künstlern und die immer wieder naturgegebene und aus sich selbst aufschlußreiche chronologische Abfolge kommen der Überschaubarkeit des reichen Bestandes ebenso zugute wie dem Verständnis des Einzelwerkes.“<sup>112</sup>

Oberhammer wünschte sich für die Gemälde eine gereinigte, ruhige, stille Atmosphäre und erzeugte doch mit den zahlreichen, von einem seiner Brüder nach seinen Vorstellungen eigens für die Galerieräume angefertigten Gestaltungselementen eine gewisse Unruhe, die sich selbst beim Betrachten der von ihm angefertigten Fotografien nicht ganz verleugnen lässt. Ebenso unruhig wirkte für machen Galeriebesucher die bewusst vermiedene Symmetrie sowie der abrupte Wechsel zwischen ganz kleinen und sehr großen Bildern, der zu einem fortlaufenden Wechsel der Betrachterdistanz zwang.<sup>113</sup>

## 6.2. Gestaltungselemente und Objekttexte

### 6.2.1. Gestaltungselemente

Bereits im Zusammenhang mit der Präsentation der Breugel-Bilder im Jahre 1956 wies Oberhammer wiederholt darauf hin, dass er nicht einen Raum mit Bildern dekorieren, sondern die Bilder in dem gegebenen Raum frei auf Staffeleien darbietend ins beste Licht rücken, sie andererseits in einer innerlich sinnvollen Weise anordnen und in jenem kunstgeschichtlichen Zusammenhang zeigen wollte der den Weg zu ihrem Verständnis erschließen würde.<sup>114</sup> Der Raum sollte so seine Herrschaft über die Bilder verlieren und diese sollten auch nicht mehr mit der Architektur konkurrieren. Die Darbietung auf Staffeleien war für Oberhammer lediglich ein Wiederbeleben einer natürlichen Methode des Zeigens, wie sie jeder Maler, jeder Kunsthändler anwendet und seit jeher angewandt hat. Die Staffelei würde dabei gewissermaßen den Menschen vertreten, der uns die Bilder zeigen will. Die Bilder würden so förmlich dem Betrachter hingehalten und würden auf ihn zukommen, während Bilder, die an der Wand hängen, „nur warten können, bis der Beschauer zu ihnen kommt“.<sup>115</sup>

<sup>112</sup> Oberhammer, in: Klauner/Heinz 1963, S. XIII.

<sup>113</sup> Woodbrook, in: Die Furche vom 23. August 1958 sah dabei sein „Proportionsgefühl aufs Äußerste belastet“ und erwähnte seinen „Ärger darüber, dass dies mit voller Absicht erfolgt“ war.

<sup>114</sup> Vgl. Oberhammer in: Klauner/Heinz 1958, S. VIII.

<sup>115</sup> Maschinengeschriebene Seiten Oberhammers aus dessen Nachlass, zitiert nach Sutter 1997, Band 1, S. 108.

Im Jahre 1958 wurden in der östlichen Galeriehälfte Bilder auf transportablen Gestellen befestigt oder rahmenlos zwischen Eisenklammern eingespannt in Glaskästen bewusst arhythmisch im Raum präsentiert.<sup>116</sup> Das wohl treffendste Beispiel dafür fand sich im Kabinett 17, wo Oberhammer in dem schönen Nordostlicht der Ringstraßenfront lediglich acht Werke Dürers<sup>117</sup> und ein Bild Schongauers präsentierte (Abb. 118; Abb. 119; Abb. 120; Abb. 121),<sup>118</sup> während dort heute unter Zuhilfenahme zusätzlich angebrachter Stellwände dicht gedrängt, einzeln mit Spots beleuchtet und teilweise in spiegelndem Licht nicht weniger als einundfünfzig Bilder der Altdeutschen hängen (Abb. 125 bis Abb. 127 sowie Abb. 130 bis Abb. 136). Und auch im Saal VIII (Abb. 99, Abb. 100, Abb. 101) sowie in den Kabinetten 19 (Abb. 128; Abb. 129), 20 (Abb. 137, Abb. 138, Abb. 139) und 21 (Abb. 147) hing kein einziges Bild an der Wand. Vielmehr wurden sie auf mit lichtem Webstoff überzogenen Eisengestellen hängend oder auf staffeleiartigen Holzgestellen stehend präsentiert<sup>119</sup>, welche den großen Vorteil boten, frei im Raum aufgestellt werden zu können um den besten Lichteinfall zu gewährleisten. Oberhammer führte in seiner Presseführung anlässlich der Eröffnung der östlichen Galeriehälfte dazu aus: „Jedes Bild muss Luft haben und an seinem individuellen Platz im Raum stehen, jedes in einem nur ihm gehörenden Lichteinfall.“<sup>120</sup>

Und auch im Jahre 1960 konnte man diese Art der Präsentation in der westlichen Galeriehälfte wiederfinden, wo bspw. im Kabinett 4 und 10 (Abb. 98) kein einziges Gemälde an der Wand hing. Auch wenn die dort verwendeten staffeleiartigen Eisengestelle vielleicht etwas zu plump gewirkt haben mögen<sup>121</sup>, boten sie nicht nur den großen Vorteil zusätzlicher Hängeflächen,<sup>122</sup> sondern bewirkten durch die von der Wand isolierte Präsentation die Hervorhebung der besonderen Bedeutung einzelner Bilder (Abb. 10; Abb. 63). Außerdem konnten Bilder, die sonst in Nebenräumen aufgehängt worden wären, bei ihren „Blutsverwandten“ bleiben.<sup>123</sup> Und doch verhinderte manchmal eine solche Vorrichtung die

<sup>116</sup> Oberhammer hatte bereits im Ferdinandeum in Innsbruck die Entwürfe und die Ausführung von Schaukästen, Vitrinen, Stellwänden und Staffeleien in die Hände seines Bruders Anton Oberhammer gelegt. Und auch als Direktor der Gemäldegalerie beauftragte er ihn damit.

<sup>117</sup> So konnte man bspw. bei Dürers, „Madonna mit Kind“ auch die Rückseite betrachten, wo der Maler in gotischer Schrift einen Spruch aus der Bibel verzeichnet hatte (Abb. 121; Abb. 122).

<sup>118</sup> Und während ein Kunstkritiker in einem Zeitungsartikel davon sprach, dass „der verblüffte Besucher eine Symphonie von Beethoven in atonaler Transportierung zu erleben glaubt“, vertrat Herbst, in: Die Weltkunst vom 1.7. 1958, 28. Jg., Nr. 13, S. 16 die Meinung, dass die Wand für das Bild eine Notwendigkeit als einziger naturgegebener Ort wäre, an dem es seine Eigenheit entfalten könnte und der nächste Schritt auf dem von Oberhammer beschrittenen Weg die Negation und Missachtung des Bildrahmens wäre, der nun plötzlich bei einer ganzen Reihe wichtiger Gemälde weggelassen wurde, da er ja auch wirklich für das im luftleeren Raum einer Vitrine exponierte Fragment bedeutungslos geworden wäre

<sup>119</sup> Neues Österreich vom 11.5.1958.

<sup>120</sup> Oberhammer, zitiert in: Neues Österreich vom 11.5.1958.

<sup>121</sup> Johann Muschik, in: Neues Österreich am Sonntag, 15. Mai 1960.

<sup>122</sup> Die noch heute bestehende gesamte Behangfläche beträgt etwa 7330 m<sup>2</sup>.

<sup>123</sup> Johann Muschik, in: Neues Österreich am Sonntag, 15. Mai 1960.

Sicht aus den kleineren Räumen in die großen, wo mächtige und bedeutende Bilder die Fernschau vielleicht sogar reizvoll gemacht hätten.<sup>124</sup> So konnte man bspw. nicht vom Kabinett 1 in den Saal I blicken, weil vor dem Zugang Tizians „Grablegung“ auf einem staffeleiartigen Holzgestell stand (Abb. 16). Dieselbe Situation fand sich auch im Saal IV wieder, wo man vor dem Zugang zu Kabinett 8 ebenfalls nur die Rückseite eines auf einer Holzstaffelei präsentierten Bildes sah, nämlich „Die Familie des Künstlers“ von Mazo. Dabei stellte für manch einen kritischen Besucher die frei sichtbare Rückseite von Gemälden oder der Stellfläche, vor der sie sich befanden, das nackte Holz, die unbemalte Bespannung, ästhetisch keinen sehr befriedigenden Anblick dar.<sup>125</sup> Und doch gibt es auch in dieser Galeriehälfte Beispiele für die Präsentation von Bildern abseits der Wand, die man sich auch heute wünschen würde. So schien im Kabinett 8 Parmigianinos „Selbstbildnis im Konvexspiegel“ in einer Glasvitrine beinahe im Raum zu schweben (Abb. 53), während es heute hinter dickem Glas an der Wand hängen muss. Und auch die damals im Saal V in einer Glasvitrine auf einem Holzpodest ausgestellte kleinformatige zweiseitig bemalte Kupferplatte, die von Oberhammer Carracci zugeschrieben wurde (Abb. 75), wäre wieder einmal sehenswert.

Bei all der positiven Berichterstattung in der Tagespresse über die Neuaufstellung musste sich Oberhammer auch die nicht unberechtigte Kritik gefallen lassen, dass die zahlreichen von ihm verwendeten Gestaltungselemente bisweilen auch Unruhe erzeugten, da sie an Messestände und Plakatausstellungen erinnern würden, anstatt den alten Meisterwerken die offenbar beabsichtigte „Aktualität“ zu verleihen, und nur ihre stille Würde stören und beeinträchtigen würden.<sup>126</sup> Dabei darf nicht vergessen werden, dass Oberhammer bis zum Jahre 1964 lediglich in den vierzehn Oberlichtsälen künstliches Licht zur Verfügung stand und er daher in all jenen Räumen, in denen er keinen Kojeneinbau mehr vorfand, bemüht war, beste Lichtverhältnisse für die einzelnen Kunstwerke zu schaffen. Damit lässt sich auch die Tatsache erklären, dass nur in den Kabinetten 4, 10, 17, 19, 20 und 21, sowie im Saal VIII Stellwände verwendet wurden.

Heute hängen in der westlichen Galeriehälfte sämtliche Bilder an den Wänden. Nur in den Kabinetten 4 und 10 ist eine fix in den Boden montierte Stellwand in Verwendung, auf der je zwei Gemälde präsentiert werden (Abb. 55; Abb. 57; Abb. 66; Abb. 68). Und im linken

<sup>124</sup> Johann Muschik, in: Neues Österreich am Sonntag, 15. Mai 1960.

<sup>125</sup> Johann Muschik, in: Neues Österreich am Sonntag, 15. Mai 1960.

<sup>126</sup> Woodbrook in: Die Furche vom 23. August 1958 spricht in diesem Zusammenhang von „Aufstellungsbehelfen, die in höchst labilem Gleichgewicht auf Eisenbeinen von wahrhaft brutaler Hässlichkeit stehen“ würden, von einer „rahmenlosen Aufstellung kleiner Bilder in häßlichen Eisengestellen“, die „für ihre Wirkung einen Rahmen bitter nötig hätten“ sowie von einer Bilderanordnung, welche „mache Räume zu schwer erträglichen Irrgärten“ machen würde.

Kompartiment des Kabinett 1 sowie im linken Kompartiment des Kabinett 8 werden zu je einem an der Rückwand hängenden Bild davor auf einem Holzpult die in jüngster Zeit erfolgten Restaurierungsergebnisse präsentiert (Abb. 36; Abb. 59).

In der östlichen Galeriehälfte hingegen finden sich auch heute noch weit mehr Ausstellungsbehelfe. So werden neben einer im Kabinett 21 aufgestellten Stellwand wie sie in den Eckräumen der westlichen Galeriehälfte verwendet werden (Abb. 183) im Kabinett 17 Trennwände in einem Ausmaß verwendet, die den Raum fast zu sprengen scheinen und einen Raum innerhalb des Raumes bilden (Abb. 126). Im linken Kompartiment des Kabinett 14 (Abb. 104; Abb. 105) und im rechten Kompartiment des Kabinett 16 (Abb. 123; Abb. 124), sind zwei gleichgestaltete hochformatige, holzumrandete Glasvitrinen auf einem Holzpodest in Verwendung, die eine beidseitige Präsentation des jeweiligen Gemäldes in Augenhöhe ermöglichen. Im linken Kompartiment des Kabinett 18 (Abb. 140; Abb. 142) sowie im mittleren Kompartiment des Kabinett 19 (Abb. 143) werden mehrere kleinformatige Bilder schräggestellt in unterer Augenhöhe in einer auf Holzbeinen montierten und holzumrandeten, würfelförmigen Glasvitrine ausgestellt, welche nicht nur die Sicht auf die dahinter hängenden Bilder versperrt, sondern auch ein längeres Verweilen mehrerer Personen in diesem Raum aus Platzgründen erschwert. Im rechten Kompartiment des Kabinett 19 (Abb. 144) sind in einer auf einem Holzpodest montierten kleinen flachen Glasvitrine zwei kleinformatige Bilder in einer solchen Höhe zu sehen, die beim genaueren Betrachten ein Vorbeugen erfordert. Im rechten Kompartiment des Kabinett 15 (Abb. 110) sowie im Kabinett 21 (Abb. 183) findet sich je eine holztischartige alte Vitrine wieder, in der mehrere kleinformatige Bilder gezeigt werden. Eine moderner anmutende rotlackierte Tischvitrine aus Metall dominiert hingegen die Raummitte im Kabinett 20 (Abb. 145, Abb. 146). Darin sind neun kleinformatige Bilder zu sehen.

Was immer man über die von Oberhammer verwendeten Gestaltungselemente denken möge, so muss man ihnen doch ein gleichartiges Aussehen zubilligen, auf das in der heutigen Aufstellung der östlichen Galeriehälfte kein Wert mehr gelegt zu werden scheint.

Und doch muss die weitere Verwendung dieser soeben genannten Gestaltungselemente begrüßt werden, da nur so ein sehr nahsichtiges Betrachten der kleinen Bilder gewährleistet werden kann. Denn würden sie wie vor fünfzig Jahren an der Wand hängen, würde die damals noch nicht existierende Alarmanlage bei jedem Versuch eines näheren Betrachtens sofort losgehen. Um dem Besucher der Gemäldegalerie die erlaubte Betrachterdistanz unmissverständlich vor Augen führen zu können, wurden in sämtlichen Räumen der Gemäldegalerie entlang der gesamten Behangfläche im Abstand von knapp einem Meter von der Wand entfernt beinahe, fix in den Boden montierte Messingstangen angebracht, auf denen eine dicke kordelartige Schnur in den Farben der jeweiligen Raumwand befestigt wurde. Vor den Marmorvertäfelungen in den vierzehn Oberlichtsälen erzeugt diese

Vorrichtung eine weniger unruhige Wirkung als in den Seitenkabinetten. So wirken die Gemälde der Florentiner Maler der Hochrenaissance und jene von Velazquez in den Eckräumen 4 und 10 regelrecht eingezäunt (Abb. 55; Abb. 57; Abb. 66; Abb. 68), während diese Messingstangen im Kabinett 17 geradezu ein Verkehrshindernis darstellen. Nicht selten kann man beobachten, dass aus dem rechten Kompartiment des Kabinett 16 kommende Besucher regelrecht an die links vor Schongauers kleiner Holztafel montierten Stange anstoßen (Abb. 127). Doch so sehr man die in diesem Kabinett verwendeten Gestaltungselemente und Lichtverhältnisse kritisieren mag, muss man den verantwortlichen Personen doch Bewunderung dafür aussprechen, dass sie es geschafft haben, derart viele Gemälde der Deutschen Schulen hier zu zeigen. Nicht umsonst nahm Oberhammer seinerzeit davon Abstand, einen Saal für Wechsellausstellungen zu reservieren. Seiner Meinung nach „ging es sich gerade aus“. Heute müssen für den Verlust des Saales VIII als Dauerausstellungsfläche gerade die Bilder der Deutschen dicht gedrängt im Kabinett 17 hängen. Doch hat man es einmal geschafft, nicht mehr nach den Lichtquellen Ausschau zu halten, kann man in diesem Raum einen ganzen Tag verbringen und am Ende den Eindruck mitnehmen, noch immer nicht Alles gesehen zu haben.

#### 6.2.2. Objekttexte

Oberhammers Beschriftungen zu den einzelnen Werken zeigten sich sowohl inhaltlich als auch optisch in einer strengen Einheitlichkeit.

Auf den kleinen länglichen zweizeilig beschrifteten Schildern stand der Namen des Künstlers, in Klammer gesetzt dessen Lebensdaten, und darunter der Titel des Werkes. Oberhammer vermied ganz bewusst einen Hinweis auf die Entstehungszeit des einzelnen Gemäldes.<sup>127</sup> Denn er hatte die Vorstellung, dass sich der einzelne Museumsbesucher wie von einer unsichtbaren Hand geleitet durch die Ausstellungsräume bewegt, die Kunstwerke dabei für sich selbst sprechen und bei Bedarf der mit sich geführte zweiteilige kleinformatige Katalog aufgeschlagen werden kann, um zu jedem einzelnen ausgestellten Gemälde nähere Informationen nachlesen zu können.

Die Schilder wiesen dieselbe hellgraue Farbe wie die Wandfläche auf und waren regelmäßig rechts vom jeweiligen Werk in unterer Augenhöhe angebracht. Selbst bei von der Wand etwas abgerückt und frei auf einer Staffelei stehenden Bildern wurde diese Art der Beschriftung vorgenommen.<sup>128</sup> Nur bei einigen wenigen frei im Raum auf einer Staffelei oder einem Podest präsentierten Gemälden wurden die Schilder unterhalb des Rahmens

<sup>127</sup> In der vorliegenden Arbeit wird daher von jenen Jahresangaben der Entstehungszeit ausgegangen, die heute bei den einzelnen Gemälden angeführt sind, obwohl sie sich bisweilen von den diversen Publikationen der letzten fünfzig Jahre –wenn auch nur unwesentlich – unterscheiden.

<sup>128</sup> Siehe Abb. 10; Abb.22; Abb. 111.



angebracht.<sup>129</sup> Und manchmal konnte man aufgrund der vorgegebenen Platzsituation auch Schilder unterhalb oder links vom einzelnen Gemälde finden.<sup>130</sup> Interessanterweise sind bei einigen Gemälden keine Schilder zu sehen.<sup>131</sup> Das lässt sich für die aus dem Jahre 1958 stammenden Aufnahmen von dem Saal XV sowie den Kabinetten 19, 20, 21, 23 und 24 mit der Tatsache erklären, dass Oberhammer diese noch vor der offiziellen Eröffnung anfertigte bzw. anfertigen ließ, und – wie aus Zeitungsberichten ersichtlich – noch während der einige Tage zuvor veranstalteten Presseführung Abschlussarbeiten in den Ausstellungsräumen durchgeführt wurden. Nicht erklären lässt sich damit allerdings eine Aufnahme von Kabinett 18 aus dem Jahre 1965, auf welcher kein Objekttext zu den beiden auf einer Stellwand präsentierten Gemälden von Cranach zu sehen ist, allerdings sehr wohl zu dem links davon frei auf einer Staffelei präsentierten kleinformatigem Bild.

Bei flüchtiger Betrachtung der von Buschbecks Aufstellung der westlichen Galeriehälfte erhaltenen Abbildungen kann man eine auffallende Ähnlichkeit zu Oberhammers Beschilderung feststellen. Vor allem bei den Abbildungen zu Saal V und VI erkennt man nur aufgrund der dekorativen Hängeweise, dass es sich um keine Aufnahme aus der Zeit Oberhammers handeln kann, und merkt erst dann, dass Buschbeck die Objekttexte eine Hand breit unter der unteren Augenhöhe anbringen ließ.

Saaltexthe lehnte Oberhammer grundsätzlich ab. Heute finden sich solche nur in den Sälen IV und V (Abb. 73; Abb. 81), die anlässlich der durchgeführten Neuaufstellung dieser beiden Räume im vierhundertsten Todesjahr Caravaggios verfasst wurden, sowie im mittleren Kompartiment des Kabinetts 24 (Abb. 185), wo seit längerem ein Blick in die Welt von Frans Francken II. gewährt wird.

Für die Objekttexte werden heute farblich an die jeweilige Wand angepasste Schilder verwendet, die nicht selten willkürlich rechts oder links meist in unterer Augenhöhe angebracht sind. Zu jenen Gemälden, welche oberhalb von in Augenhöhe angebrachten Bildern präsentiert werden, findet sich der dazugehörige Objekttext meist direkt neben oder oberhalb des Objekttextes zum darunter hängendem Bild. Diese Art der Beschriftung ruft beim Betrachter nicht selten einen verwirrenden Eindruck hervor.<sup>132</sup> Und wenn sich bei einigen Gemälden überhaupt keine Objekttexte finden, handelt es sich nicht immer nur um Bilder, die nur für kurze Zeit aus dem Depot geholt und ausgestellt werden.<sup>133</sup>

<sup>129</sup> Siehe Abb. 98; Abb. 121; Abb. 129.

<sup>130</sup> Siehe Abb. 33; Abb. 52; Abb. 90; Abb. 137.

<sup>131</sup> Siehe Ab. 99; Abb. 100; Abb. 128; Abb. 129; Abb. 138; Abb. 147; Abb. 171; Abb. 178; Abb. 180.

<sup>132</sup> Siehe bspw. Abb. 26; Abb. 33; Abb. 96; Abb. 145.

<sup>133</sup> Siehe bspw. Abb. 87 und Abb. 88.

Alle Objekttexte beinhalten den Namen des Künstlers, den Titel des Werkes und dessen Entstehungszeitraum und bei vielen Bildern zusätzliche Informationen.

Hinweise zur Provenienz der einzelnen Werke finden sich heute nur vereinzelt und zum größten Teil in der westlichen Galeriehälfte, nämlich: vier in Saal I, fünf in Kabinett 1, zwei in Kabinett 3, einer in Kabinett 4, vier in Kabinett 8, einer in Kabinett 10, acht in Saal IV, fünf in Saal V, zwei in Saal VI, fünf in Kabinett 11, drei in Kabinett 12, zwei in Kabinett 13, drei in Saal IX und einer in Kabinett 21. Im Saal I findet sich bei Tizians Bildern „Danae“, beim „Bildnis eines Mannes mit luchsverbrämten Mantel“ und bei der „Lavinia“ ein Hinweis auf die Provenienz ebenso wie bei dem als venezianisch bezeichneten „Bildnis einer vornehmen Dame“. Bei den Bildnissen mag der Grund wohl in der Tatsache zu finden sein, dass diese nicht häufig ausgestellt werden. Im Saal IX wird bei der „Sommerlandschaft“ von Lucas I. van Valckenborch darauf hingewiesen, dass sie bereits seit 1612/18 in der Sammlung Kaiser Matthias nachweisbar ist, bei dem „Bildnis eines Gildenknappen“ von Floris auf die Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms verwiesen und beim „Bildnis der Anna von Österreich“ von Mor erwähnt, dass es aus altem kaiserlichen Besitz stammt. Warum sich im Kabinett 21 gerade bei der „Ansicht von Ostende“ von Robert van der Hoecke ein Hinweis auf die Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelm findet ist nicht so leicht verständlich wie der Hinweis bei dem selten gezeigten „Bildnis eines alten Mannes“ aus den Jahren 1625/26 von dem mit Rembrandt befreundeten Jan Liewens, welches seit 1730 in der Galerie nachweisbar ist.

### 6.3. Die Neuaufstellung als Gesamtkunstwerk

Oberhammer betrachtete die Neuaufstellung der Gemäldegalerie als Gesamtkunstwerk, bei dem jedes einzelne Bild wesentlich war, keines weggelassen aber auch kaum etwas hinzugefügt werden konnte, weshalb er seinen ursprünglichen Plan, einen Saal für Wechselausstellungen zu reservieren wieder fallen ließ.<sup>134</sup>

Er zeigte in der westlichen Hälfte der Gemäldegalerie dreihunderteinundsiebzig Gemälde und in der östlichen Hälfte vierhundertfünfundzwanzig Gemälde.<sup>135</sup> Am 18.5.2010 waren in der westlichen Galeriehälfte dreihundertfünfunddreißig und in der östlichen Galeriehälfte dreihundertsechundneunzig Gemälde zu sehen.

<sup>134</sup> Theodor F. Meysels, Lebendiges Museum. Das „Kunsthistorische auf Hochglanz“, in: „Die Presse“ vom 17.1.1960, S. 18.

<sup>135</sup> Diese siebenhundertsechundneunzig Gemälde scheinen in den 2. Auflagen der beiden Katalogteile aus den Jahren 1963 und 1965 auf, welche jeweils den ausgestellten Bestand beinhalten sollten. Und doch haben sich auch hier kleine Fehler eingeschlichen. So scheint bspw. im II. Teil des Kataloges der holländische Maler Aert van der Neer mit keinem einzigen Bild auf, obwohl auf Tafel 85 sein „Fischfang bei Mondschein“ aus den Jahren 1665/70 abgebildet ist, der heute in Kabinett 21 unter dem Titel „Flusslandschaft mit Schiffen bei Mondschein“ zusammen mit zwei weiteren Gemälden dieses Malers zu sehen ist.

Und während es ihm gelang, sämtliche Bilder in Augenhöhe zu präsentieren, ist dies heute bei zweiundvierzig Bildern in der westlichen Galeriehälfte und bei neunundachtzig Bildern in der östlichen Galeriehälfte nicht mehr der Fall. Und doch ist dieser Umstand keineswegs allein auf die Tatsache zurückzuführen, dass die von ihm mit zwölf Veduten von Canaletto gestaltete Kuppelhalle des Vestibüls heute als Museumscafé dient und der Saal VIII als Raum für Sonderausstellungen genützt wird, in dem damals nicht mehr als vierzig Bilder präsentiert wurden.

### 6.3.1. Die westliche Hälfte der Gemäldegalerie in den Jahre 1960 bis 1666

Die Aufstellungskriterien Oberhammers beeinflussten naturgemäß die Gesamteinteilung der Neuaufstellung. In der westlichen Galeriehälfte (Abb. 8) übernahm er die bereits von Buschbeck im Jahre 1954 vorgenommene Umnummerierung der Säle,<sup>136</sup> womit die großen Gemälde der italienischen Barockmaler im Saal VI, dem größten Saal dieser Galeriehälfte, ihren angemessenen Platz finden konnten und für das venezianische Cinquecento nunmehr drei Säle zur Verfügung standen. Denn bis dahin begann die Nummerierung der Säle in dieser Galeriehälfte an der Maria-Theresien-Platzseite, als in den heutigen Sälen VII und VI und den daran anschließenden Kabinetten die venezianischen Maler präsentiert wurden und in den heutigen Sälen V und IV jene des italienischen Barocks zu sehen waren.<sup>137</sup>

Für Oberhammer war der Tizian-Saal der Höhepunkt der Gemäldegalerie. Er eröffnete seine Führungen daher immer in diesem Saal I, welcher fünfundzwanzig Bilder dieses venezianischen Malerfürsten in chronologischer Reihenfolge vereinte. Diese Form der Präsentation setzte sich im Saal II mit den Bildern Tintoretts fort.<sup>138</sup> Der Saal III war ebenfalls nur einem Maler vorbehalten, und zwar Veronese, dessen sicher eigenhändige Werke durch gesonderte Darbietungen hervorgehoben wurden.

In den Kabinetten 1 bis 4 waren die Venezianer und die übrigen Maler der „Venezianischen Schulen“ im weiteren Sinn - also der Maler der Terra ferma - entweder nach Meistern oder in sinngemäßen Gruppen, d.h. nach kunstgeschichtlicher Zusammengehörigkeit angeordnet, und zwar angefangen von den Malern des Quattrocento bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts.

Diesen waren in den Kabinetten 5 bis 9 die verschiedenen Spielarten anderer ober- bzw. mittelitalienischer Kunstzentren des frühen 16. Jahrhunderts gegenübergestellt, wobei sich

<sup>136</sup> Vgl. dazu Buschbecks Rede zur Wiedereröffnung der damals noch als südliche Hälfte bezeichnete Westhälfte der Gemäldegalerie.

<sup>137</sup> Vgl. hierzu die bei Baldass/Buschbeck/Wilde/Glück 1928 und 1938 abgebildeten Hängepläne, auf die auch im Nachfolgenden immer wieder Bezug genommen wird. Und auch heute noch kann man in diesen vier Sälen die ursprüngliche Beschriftung „Italienische Schulen“ lesen.

<sup>138</sup> Vor dem Krieg war dieser Saal - ebenso wie die Säle IX und X - der Präsentation von Tapisserien vorbehalten.

für jeden Raum eine sehr klare und streng in sich geschlossene, überzeugende Einheit ergab.<sup>139</sup>

In Saal IV wurden ausschließlich Bilder von spanischen Malern und im Saal V die Gemälde der beiden Säulen der Barockkunst, Caravaggio und Carracci, sowie deren Zeitgenossen gezeigt.<sup>140</sup> So wurde vom Kolorismus der Venezianer und vom magischen Realismus Caravaggios auf die Bilder Velazquez vorbereitet und die Verbindung zu den Florentinern in den Kabinetten 5 bis 9 gegeben.<sup>141</sup>

Während im Saal VI die Hauptmeister der italienischen Barockkunst des Seicento gezeigt wurden, waren im Saal VII jene der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und des frühen 18. Jahrhunderts zu sehen. In den angrenzenden Kabinetten 12 und 13 fanden sich noch einige kleine Kostbarkeiten venezianischer Kunst des 18. Jahrhunderts.<sup>142</sup>

In Kabinett 10 präsentierte Oberhammer in einer Art Sonderschau die französischen Bilder des 17. und 18. Jahrhunderts und in Kabinett 11 die Bildnisse englischer Maler des 18. Jahrhunderts. Den Abschluss der romanischen Schulen bildete die Darbietung der Canaletto-Bilder mit Veduten von Wien und Umgebung im Kuppelraum des Vestibüls.

### 6.3.2. Die östliche Hälfte der Gemäldegalerie in den Jahren 1958 bis 1966

In der östlichen Galeriehälfte (Abb. 7) musste sich Oberhammer insofern an die vorausgegangene Ordnung anlehnen, als der Saal XIII für die großen Rubens-Gemälde durch die benötigte Höhe ohne Änderungsmöglichkeit feststand. Er begann daher seine Darbietung im Saal VIII mit den Bildern der niederländischen Primitiven von Van Eyck, Rogier van der Weyden, Memling, David usw. bis Joos van Cleve.<sup>143</sup> Mit den Bildern der anderen niederländischen Romanisten (Gossaert, Orly, Scorel) als den Ausläufern der alten Tafelmalerie des 16. Jahrhunderts reichte diese Gruppe bis in das Kabinett 14 hinein.<sup>144</sup> Zeitlich anschließend waren im Saal IX die Vorläufer und Zeitgenossen Pieter Bruegels d. Ä., besonders die Bauernmaler der Zeit als Vorbereitung auf Saal X zu sehen, welcher ausschließlich den fünfzehn Gemälden Bruegels gewidmet war. Die anschließenden Kabinette 15 und 16 boten den gleichzeitigen Werken der Hof- und Kammermaler der

<sup>139</sup> Die übrigen italienischen Maler des 15. und 16. Jahrhunderts waren vor dem Krieg in den Kabinetten 9 bis 11 ausgestellt, während im Kabinett 8 mit Zugang zu Saal IV weitere italienische Barockmaler zu sehen waren. Das Kabinett 7 wurde früher als Büroraum mit Zugang über Kabinett 6 genützt. Das heutige Kabinett 5 ließ Oberhammer derart umgestalten, dass es überhaupt erst als Ausstellungsfläche genützt werden konnte.

<sup>140</sup> Vor dem Krieg waren die Spanier im Kabinett 4 zu sehen.

<sup>141</sup> Oberhammer, in: Klauner/Heinz 1960, S. XII.

<sup>142</sup> Oberhammer, in: Klauner/Heinz 1960, S. XII.

<sup>143</sup> Oberhammer, in: Klauner/Heinz 1958, S. IX.

<sup>144</sup> Oberhammer, in: Klauner/Heinz 1958, S. IX.

zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, insbesondere am Prager Hof Rudolphs II., den ihnen angemessenen intimeren Raum.<sup>145</sup>

Die Kabinette 17 bis 21 waren den altdeutschen Malern gewidmet,<sup>146</sup> wobei Dürer, die Donauschule, Cranach, Holbein und schließlich das großfigurige Bildnis des 16. Jahrhunderts als Hauptgruppen besonders hervortraten.<sup>147</sup>

Die Säle XIII und XIV enthielten nur Bilder von Rubens, der Saal XII nur solche von Van Dyck und in Saal IX waren die wichtigsten Zeitgenossen Rubens zusammengefasst. Im Kabinett 22 waren weitere flämische Künstler zu sehen.<sup>148</sup>

Im Kabinett 23 wurden die holländischen Stillleben- und Genremaler gezeigt. Das Kabinett 24 war den holländischen Porträtisten Hals und Rembrandt vorbehalten.<sup>149</sup> In Saal XV schließlich stellte Oberhammer die holländischen Landschaften zu einer aufschlussreichen Schau zusammen.

#### **6.4. Die Hängung am fünfzigsten Jahrestag der Neuaufstellung**

##### **6.4.1. Der Plan der westlichen Hälfte der Gemäldegalerie**

Heute ist der Saal I noch immer den Bildern Tizians vorbehalten.<sup>150</sup> Im Saal II finden sich nunmehr neben den Bildern Veroneses auch jene von Bordone und Moretto da Brescia. Den Saal III teilen sich heute die Bilder Tintoretts und der Brüder Francesco und Leandro Bassano mit einem Sustris und einem Bordone. In den Kabinetten 1 bis 3 werden neben den Venezianern und den übrigen Malern der „Venezianischen Schulen“ im weiteren Sinn noch Correggio und dessen Schüler Parmigianino gezeigt. Das Kabinett 4 gehört heute den Florentiner Malern der Hochrenaissance. Und in den Kabinetten 5 bis 8 sind neben einigen Florentiner Manieristen die Vertreter der Mailändischen Malerei des 16. Jahrhunderts zu sehen.

<sup>145</sup> Oberhammer, in: Klauner/Heinz 1958, S. IX. Vor dem Krieg waren die niederländischen Maler des 15. und 16. Jahrhunderts in den Kabinetten 14 bis 16 sowie im Saal XI zu sehen. In den Sälen IX und X wurden früher die Tapiserien präsentiert.

<sup>146</sup> Oberhammer sprach oft vom „besonders schönen Licht der Ringstraßenseite“.

<sup>147</sup> Vor dem Krieg wurde die deutsche Schule in Saal I, dem damaligen Saal VII, sowie in den Kabinetten 1 bis 3 präsentiert. Die Kabinette 17 und 19 hingegen wurden als Büroräume genutzt. Das heutige Kabinett 18 war nur als Vorraum zu den drei Büros in Verwendung. Im Kabinett 17 amtierte vor dem Krieg der damalige Galeriedirektor Gustav Glück umgeben von Goblen und Bronzen als offizielle Mäzens hinter einem kostbaren Schreibtisch, während Oberhammer mit einer vollgeräumten Amtsstube im Erdgeschoß sein Auslangen fand, da ihm jeder Quadratmeter Ausstellungsfläche teuer war. Siehe dazu Theodor F. Meysels, Lebendiges Museum. Das „Kunsthistorische“ wieder auf Hochglanz, in: „Die Presse“ vom 17.1.1960, S. 16.

<sup>148</sup> Vor dem Krieg waren im Kabinett 20 und im Saal XIII ausschließlich Rubensbilder zu sehen und im XIV dessen Bilder mit jenen seiner Schüler vereint ausgestellt. Den Bildern von Van Dyck war damals der Saal XV vorbehalten. Die übrigen flämischen Maler fanden sich hingegen in Saal XII sowie in den Kabinetten 21 und 22 wieder.

<sup>149</sup> Die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts waren auch schon vor dem Krieg in diesen beiden Kabinetten zu sehen.

<sup>150</sup> Lediglich der „Kleine Tamburinspieler“ behauptet seit langem den ihm rechts neben der Eingangstür zugewiesenen Platz.

In den Kabinetten 9 und 10 hängen heute die Gemälde der Spanier. Und während die Werke Caravaggios und seiner Zeitgenossen noch immer in Saal V präsentiert werden, hängen die Bilder Carraccis zusammen mit einem Gemälde Poussins in Kabinett 11. Zu Beginn des Jahres erfuhr der Saal IV mit der Präsentation von Vertretern des Internationalen Caravaggismus eine Erneuerung. Und in den Sälen VI und VII sowie den Kabinetten 12 und 13 werden noch immer die Werke der Italienischen Malerei des Seicento sowie des frühen 18. Jahrhunderts gezeigt, worunter bisweilen auch einige Portraits englischer und französischer Maler zu finden sind.

##### **6.4.2. Der Plan der östlichen Hälfte der Gemäldegalerie**

Die Darbietung der Bilder der niederländischen Primitiven beginnt heute im Kabinett 14 und endet im linken Kompartiment des Kabinetts 15. In den daran anschließenden beiden Kompartiments hängen die Bilder der niederländischen Romanisten. Während der Saal X nach wie vor die Bilder Pieter Bruegels d. Ä. beherbergt, finden sich im Saal IX nicht nur Vorläufer und Zeitgenossen Pieter Bruegels d. Ä. wieder, sondern auch Werke der Hof- und Kammermaler, von denen auch Bilder im linken und mittleren Kompartiment des Kabinetts 16 zu sehen sind. Das rechte Kompartiment des Kabinetts 16 gehört heute den Bildern Dürers und im Kabinett 17 sind nicht weniger als einundfünfzig Bilder der altdeutschen Maler ausgestellt, welche mit den Bildern Holbeins und Ambergers noch in das Kabinett 18 hineinreichen. Im rechten Kompartiment des Kabinetts 18 sowie im anschließenden Kabinett 19 trifft man auf weitere Hof- und Kammermaler. Der Saal XI beherbergt einige Zeitgenossen Rubens. Und während in den Sälen XIII und XIV noch immer die Schöpfungen Rubens zu sehen sind, ist das Kabinett 20 heute dem Hofmaler Erzherzog Leopold Wilhelms, David Teniers d. J., vorbehalten. Dafür sind die kleinformatigen Bilder Rubens heute im rechten Kompartiment des Kabinetts 23 mit Zugang zu Saal VIII zu sehen. Die Vertreter der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts finden - beginnend mit Rembrandt und den kleinformatigen Landschaftsbildern in Kabinett 21 - entlang der Maria-Theresien-Platzseite mit den Stillleben- und Genremalern in den Kabinetten 22 bis 24 ihre Aufstellung und schließlich ihren Abschluss im Saal XV mit nur mehr wenigen Landschafts- und Marinebildern.

#### **6.5. Der Katalog der Gemäldegalerie in den Jahren 1958 bis 1966**

Der von Klauner und Heinz verfasste zweiteilige Katalog zur Neuaufstellung in den Jahren 1958 und 1960 sowie den Ergänzungen in den 2. Auflagen aus den Jahren 1963 und 1965 beschränkte sich auf den tatsächlich ausgestellten Bestand.



Der Band I des Kataloges zur westlichen Galeriehälfte beinhaltet in der ersten Auflage ein alphabetisch nach Künstlernamen geordnetes Verzeichnis von dreihunderteinundsiebzig Gemälden, welches im Jahre 1965 in einem Nachtrag um neun weitere Werke ergänzt wurde. Dabei handelt es sich um die sogenannten „romanischen Schulen“, also in großen Zügen um die italienischen Maler vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, um die Spanier des 16. und 17. Jahrhunderts, um die französischen Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts sowie um einige wenige Bilder englischer Künstler des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts.

In Band II des Kataloges zur östlichen Galeriehälfte findet sich in der ersten Auflage ebenfalls ein alphabetisch nach Künstlernamen geordnetes Verzeichnis, und zwar von vierhundertzwanzig Gemälden, welches im Jahre 1963 in einem Nachtrag um fünf weitere Werke ergänzt wurde. Dabei handelt es sich um die vlämischen und holländischen Künstler sowie die deutschen und französischen Maler des 15. und 16. Jahrhunderts.<sup>151</sup>

In den zweiten Auflagen wurde die ursprüngliche Nummerierung beibehalten und nur die Neuerwerbungen bzw. inhaltliche Änderungen und Ergänzungen am Ende hinzugefügt. Dies war eine bewusste Entscheidung Oberhammers, um die Erstauflagen weiterhin brauchbar erscheinen zu lassen.

Auffällender Weise finden sich in den beiden Katalogteilen mit den insgesamt achthundertfünf Werken bei vielen Gemälden keine oder nur ungenaue Hinweise auf die damals angenommene Entstehungszeit der Bilder. Dies ist insofern interessant und beachtlich, als Oberhammer immer streng chronologisch zu hängen versuchte und dies auch dem Museumsbesucher klar vor Augen führen wollte. Mit dem Katalog wollte er dem interessierten Kunstliebhaber all jene erklärenden Notizen an die Hand geben, die das Verständnis für die einzelnen Werke eröffnen helfen sollten, wobei ein besonderes Augenmerk auf die Erklärung der Darstellungsinhalte gelegt wurde, von der seiner Meinung nach die Kunstbetrachtung vernünftigerweise immer ausgehen müsste.<sup>152</sup> Das handliche Format<sup>153</sup> und der geringe Preis<sup>154</sup> sollten jeden neuen Museumsbesucher zum Erwerb animieren, damit dieser sich schon für den nächsten Besuch vorbereiten und schon zu Hause jene Bilder aussuchen konnte, welche er dann bei seinem nächsten Besuch der Gemäldegalerie besonders bewundern oder studieren konnte.<sup>155</sup> So gab es am Beginn eines jeden Katalogteils einen genauen Hängeplan, mit dessen Hilfe der interessierte Laie auf einen Blick feststellen konnte, in welchem Raum ein bestimmter Maler zu finden war (Abb. 7, Abb. 7a). Die Ordnung im Katalogteil selbst wurde durch die alphabetische Reihenfolge

<sup>151</sup> Die österreichischen Maler fehlen unter den Altdeutschen, da sie im Rahmen der Österreichischen Galerie in der Orangerie im Oberen Belvedere zur Schau gestellt wurden.

<sup>152</sup> Oberhammer, in: Klauner/Heinz 1958, S. X.

<sup>153</sup> Ein Katalogteil maß gerade einmal 15 mal 21 cm.

<sup>154</sup> Ein Katalogteil kostete damals ÖS 24.-.

<sup>155</sup> Siehe dazu den Zeitungsartikel mit dem Titel „Billiger Text zu teurem Bild“, in: Tagebuch, November 1958.

der Künstler bestimmt. Zu Beginn wurden deren biologische Daten auf das Wesentliche hin allgemein zusammengefasst und die wichtigste Literatur dazu angeführt. Anschließend wurden die einzelnen Bilder mit fortlaufender Nummerierung in mehr oder weniger chronologischer Reihenfolge unter weiteren Angaben, deren Fundament im Wesentlichen der Katalog des Jahres 1938<sup>156</sup> gebildet hatte, angeführt. Dabei fand sich bei insgesamt 191 Gemälden, welche am Ende der beiden Katalogteile in jeweils fortlaufender Nummerierung abgebildet wurden, ein entsprechender Vermerk.

Der heute im Museumsshop erhältliche kleinformatige Museumsführer stammt aus dem Jahre 1997 und gibt unter anderem auf neunzig Seiten einen Überblick zu meist jenen Bildern, die auch mit Hilfe des Audio-Guide erkundet werden können. Darin findet der interessierte Laie allerdings keinen Hängeplan mehr. Er ist daher auf einen aktuellen Hängeplan angewiesen, der leider nur zu beiden Seiten am oberen Treppenende in einer Vitrine liegend präsentiert wird (Abb. 8, Abb. 8a). Darin werden alle wichtigen Malerpersönlichkeiten namentlich angeführt. Zusätzlich liegt auf einem Informationspult in der rechten Ecke des Vestibüls ein kleiner Faltpult in mehreren Sprachen zur freien Entnahme auf, auf dem lediglich sechzehn Malernamen zu finden sind.

Während sich zur Zeit Oberhammers interessierte Besucher noch mit dem Katalog in Händen durch die Räume bewegten, sieht man heute nur noch Benutzer von Audio-Guide-Geräten, denen am fünfzigsten Jahrestag in der westlichen Galeriehälfte zu neunundsiebzig Bildern und in der östlichen Galeriehälfte zu neunundachtzig Bildern weitere Informationen geboten wurden. Dabei handelt es sich vor allem um Gemälde von Tizian, Veronese, Tintoretto, Giorgione, Correggio, Lotto, Raffael, Archimboldo, Velazquez, Caravaggio, Solimena, Canaletto, den alten Niederländern, Bruegel, Dürer, Rubens, Van Dyck und Rembrandt. So fand sich beispielsweise allein im Kabinett 17 zu sechzehn der einundfünfzig ausgestellten Bilder und in den Kabinetten 21 bis 24 mit insgesamt dreiundsiebzig Bildern Holländischer Maler zu sechzehn Gemälden ein Hinweis auf die mögliche Benützung eines Audio-Guide. Und während im Breugel-Saal dieses Medium zu elf der sechzehn ausgestellten Bilder benützt werden konnte, bot sich diese Möglichkeit in den Sälen IV und V mit deren insgesamt vierzig Werken gerade einmal zur Caravaggios „Rosenkranzmadonna“ und „David mit dem Haupt des Goliath“ sowie zu Pretis „Ungläubigem Thomas“.

## 6.6. Die Bildbände Oberhammers zur Gemäldegalerie aus den Jahren 1959 und 1960

Oberhammer stellte sich neben der Neuaufstellung der Gemäldegalerie auch die Aufgabe, ein grundlegendes Werk über die von ihm betreute Gemäldesammlung abzufassen. Der

<sup>156</sup> Baldass/Buschbeck/Raczynski/Wilde 1938.

erste Halbband mit der Malerei nördlich der Alpen erschien im Jahre 1959, der zweite Halbband mit der Malerei der Romanischen Länder im Jahr darauf.

In seinem Vorwort zum ersten Halbband wies er darauf hin, dass die von ihm getroffene Auswahl von hundert Farbtafeln aus dem damals zur Schau gestellten Bestand nach reiflicher Überlegung und nach den Gesichtspunkten, die von der Galeriegeschichte nahegelegt werden, erfolgt war, wobei nicht nur weltberühmte Hauptwerke berücksichtigt wurden, sondern auch jene Bildgruppen, welche der Gemäldegalerie ihr Gesicht geben würden, und dabei auch ihr vielfältiger Reichtum in Erscheinung treten würde. Dabei merkt er an: „Es ergab sich, dass fast ausnahmslos alle drei Punkte zusammentrafen. So wenig beim Auswählen zunächst an eine gleichmäßige Verteilung der einzelnen Gruppen gedacht war, so war das schließlich gewonnene Ergebnis doch auffallend ausgeglichen, sowohl hinsichtlich der verschiedenen Stoffgebiete als auch der großen Gliederung in zwei Hälften.“ Bei der Teilung des Werkes schien es ihm vorteilhaft, und sinngemäß, in Berücksichtigung der kunstgeschichtlichen Zusammenhänge und Abfolge die Rudolphinischen Hofkünstler in den ersten Halbband aufzunehmen und die Flämischen Maler des 17. Jahrhunderts im zweiten Halbband an die vereinigten italienischen Künstler des Frühbarock anzuschließen, „die ihre unmittelbare Voraussetzung sind.“ Diese Aufteilung führte jedoch zu dem überraschenden Ergebnis, dass im zweiten Teil neun Werke besprochen wurden, die in der östlichen Galeriehälfte zu finden waren.

In seinem Vorwort zum zweiten Halbband wies Oberhammer nochmals darauf hin, dass seine Neuaufstellung jeder dekorativen Absicht prinzipiell aus dem Weg gehen und ihre Aufgabe einzig in den Dienst am Kunstwerk erblicken möchte. Dabei schließt er mit den Worten: „Diese konsequent durchgeführte kunstgeschichtliche Systematik möchte nicht Selbstzweck sein, noch überhaupt einseitig wissenschaftlichen Interessen dienen; sie möchte vielmehr einzig den Weg zu den Kunstwerken erschließen helfen und verfolgt damit den Galeriebesuchern, den Kunstfreunden gegenüber die gleichen Absichten wie das vorliegende Werk.“

Die beiden Bildbände wurden zwar in der Tagespresse als begrüßenswert bezeichnet, dennoch erlaubte sich so mancher Kritiker die Bemerkung, dass „ein Blick auf das vorherrschende Ungleichgewicht zwischen Bildtafeln und Text dazu führen hätte müssen, aus einem Repräsentationswerk der Galerie kein kunstgeschichtliches Lehrbuch werden zu lassen.“<sup>157</sup> Daneben gab es aber - wie immer bei einer Arbeit Oberhammers - vor allem in

<sup>157</sup> Grimschitz, in: Die Furche vom 12. März 1960.

der Tiroler Tagespresse einen euphorischen Bericht über sein „Monumentalwerk“ zu lesen.<sup>158</sup>

## 7. Auf der Suche nach Spuren von der „Hängung Oberhammer“

### 7.1. Allgemeine Bemerkungen

In diesem Teil der Arbeit wird jeder einzelne Raum in jener Reihenfolge analysiert, in welcher auch Oberhammer regelmäßig Besucher durch die Galerieräume führte. Diese ergibt sich unter anderem aus Zeitungsberichten über die beiden Presseführungen anlässlich der bevorstehenden Eröffnungen der Neuaufstellungen der beiden Galeriehälften in den Jahren 1958 und 1960 sowie der Presseführung im Jahre 1965, als es bemerkenswerte Änderungen in der Aufstellung infolge Neuerwerbungen und abgeschlossener Restaurierungen gab.<sup>159</sup>

Doch die heutige Hängung erfährt immer wieder Veränderungen. Ausgestellte Bilder werden regelmäßig abgenommen und durch andere ersetzt. Dies kann anhand einiger weniger in der ersten Jahreshälfte vorgenommenen Arbeiten beispielhaft für die westliche Galeriehälfte aufgezeigt werden. So waren noch zu Beginn des Jahres eine beachtliche Anzahl von Bildern der wichtigsten Vertreter der Venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts nicht an ihrem angestammten Platz anzutreffen, weil sie für die Ausstellung „Tizian, Tintoretto, Veronese. Rivalitäten in Venedig“ in den Louvre verliehen worden waren. Die Säle I bis III wirkten in dieser Zeit regelrecht verwaist. Kaum waren diese Bilder wieder in Wien, wurde das ganze Kabinett 1 Teil der im Saal VIII vom 26.1.2010 bis 25.4.2010 stattgefundenen Sonderausstellung zu „Vermeer. Die „Malkunst“. Die sonst in diesem Kabinett gezeigten Bilder wurden nur zu einem kleinen Teil im Kabinett 2 präsentiert, wo wiederum einige der dort sonst gezeigten Bilder abgenommen werden mussten. Die dadurch erforderlichen Umhängungen und Abnahmen veränderten sogar noch den Gesamteindruck von Kabinett 3 und Saal III. Beinahe zeitgleich, nämlich vom 11.2.2010 bis 6.6.2010, fand im Unteren Belvedere eine Sonderausstellung zu „Prinz Eugen. Feldherr Philosoph und Kunstfreund“ statt, in der mehrere Gemälde aus den Sälen VI und VII gezeigt wurden. Außerdem wurde ein Gemälde Caravaggios, das den Gesamteindruck im Saal V entscheidend mitprägt, für eine Ausstellung in der Scuderie del Quirinale, welche vom 18.2.2010 bis 13.6.2010 zu sehen war, verliehen. Und schließlich veränderten auch die Vorbereitungen zu der Sonderausstellung „Starke Köpfe. Portraits des Kunsthistorischen Museums“, welche ab 1.6.2010 im Saal VIII zu sehen war, den Eindruck der Hängung beachtlich, da viele Portraits

<sup>158</sup> Strobel in: Tiroler Tageszeitung vom 30. Jänner 1960.

<sup>159</sup> Vgl. dazu ausführlich Oberhammer/Klauner/Heinz 1966.

abgenommen worden waren, welche naturgemäß die Höhepunkte einzelner Räume darstellen.

Will man aber die Neuaufstellung der Gemäldegalerie unter Oberhammer mit der heutigen Hängung vergleichen, so ist man gezwungen, eine Momentaufnahme durchzuführen. Und was läge näher als jenen Tag heranzuziehen, an dem die Neuaufstellung ihren Abschluss fand?

Dies war am 18. 5. 1960 der Fall, als auch die westliche Galeriehälfte wiedereröffnet wurde.<sup>160</sup> Also besucht man genau fünfzig Jahre später, am 18.5.2010, die Gemäldegalerie und fertigt von verschiedenen Räumen, vor allem jenen, die schon auf den von der „Hängung Oberhammer“ erhalten gebliebenen Abbildungen zu sehen sind, Aufnahmen an und hält das genaue Aussehen der fünfzehn Säle und vierundzwanzig Kabinette anschließend auch schriftlich fest.

Da Oberhammer bei den Objekttexten selbst keinerlei Jahresangaben zum Entstehungszeitraum der einzelnen Gemälde machte und auch Klauner und Heinz in den beiden Katalogteilen bei vielen Werken keine oder nur ungenaue Angaben dazu anführten, wird im Folgenden von jenen Zeitangaben ausgegangen, die sich heute in den einzelnen Objekttexten wiederfinden. Bei jenen Gemälden, die am fünfzigsten Jahrestag nicht zu sehen waren, richten sich die verwendeten Jahresangaben erforderlichenfalls nach den Angaben im Katalog der Gemäldegalerie aus dem Jahre 1938, die auch schon von Klauner und Heinz zugrunde gelegt wurden. Dass diese Jahresangaben in einigen Fällen von jenen abweichen, welche Oberhammer selbst angenommen haben könnte, wird dabei bewusst in Kauf genommen.

## 7.2. Die westliche Galeriehälfte

### 7.2.1. Saal I

Nach der Vorstellung Oberhammers sollte der Tizian-Saal zum Hauptziehungspunkt des Kunsthistorischen Museums in Wien werden.

Im Jahre 1960 hängte er dreiundzwanzig Gemälde Tizians in streng chronologischer Anordnung, und zwar rechts neben der Eingangstür an der Längswand gegen den Uhrzeigersinn beginnend mit der „Zigeunermadonna“ aus dem Jahre 1510<sup>161</sup>, die in der Ecke auf einer Staffelei freistehend präsentiert wurde (Abb. 11) und endend mit dem Bildnis des

<sup>160</sup> Die Eröffnung der Neuaufstellung der östlichen Galeriehälfte war bekanntlich schon am 4.6.1958 erfolgt.

<sup>161</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 1.

„Jacopo Strada“ aus den Jahre 1567/68<sup>162</sup> links neben der Eingangstür (Abb. 14). Zu Beginn des Jahres 1965 wurde der Saal neu geordnet, da er um zwei weitere Gemälde dieses Malerfürsten bereichert wurde und die Entstehungszeit eines der bereits ausgestellten Bilder aufgrund zwischenzeitig neu erlangter wissenschaftlicher Erkenntnisse umdatiert wurde.<sup>163</sup>

Besonders stolz war Oberhammer auf die Präsentation einer Werkstattarbeit Tizians, die seit Jahren nicht mehr gezeigt wird, nämlich eine „Grablegung“ aus dem Jahre 1557.<sup>164</sup> Dieses Gemälde erhielt im Jahre 1965 einen prominenten Platz zugewiesen, indem es auf einer Holzstaffelei frei im Raum vor dem Zugang zu Kabinett 1 stehend präsentiert wurde. (Abb. 16) Außerdem wurde Tizians Gemälde „Lukrezia und Tarquinius“, aus dem Jahre 1515<sup>165</sup> nach einer Restaurierung neu in die Schausammlung aufgenommen und gleich zu Beginn der chronologischen Hängung zwischen der „Jungen Frau im schwarzen Kleid“ aus dem Jahre 1520 und der „Violante“ aus dem Jahre 1510/15<sup>166</sup> gezeigt (Abb. 11). Das Bild „Christus und die Ehebrecherin“ wurde neu eingeordnet, da es lange als späteres Werk Tizians galt und daher bei der erstmaligen Hängung im Jahre 1960 noch ans Ende der Längswand gehängt wurde, und zwar zwischen „Isabella d` Este“ aus dem Jahre 1534/36 und den beiden Fragmenten des Doppelportraits „Orator Francesco und sein Sohn“ aus dem Jahre 1538/40, welche in der Saalecke rahmenlos frei auf einer Staffelei stehend präsentiert wurden (Abb. 9). Fünf Jahre später wurde dieses Gemälde dann direkt neben der „Zigeunermadonna“ positioniert, da zwischenzeitig von Oberhammer wissenschaftlich nachgewiesen werden konnte, dass es sich um ein Bild aus der frühesten Schaffensperiode Tizians handelt und im Jahre 1512/15 entstanden sein muss (Abb. 11).<sup>167</sup> Heute kann dieses aus kunsthistorischer Sicht so interessante - weil unvollendet gebliebene - Bild als einziges im ganzen Saal leider nicht mehr in Augenhöhe betrachtet werden, da es genau über dem „Bildnis des Cian Giacomo Bartolotti di Parma“ aus dem Jahre 1518 angebracht wurde. (Abb. 17)

Interessanterweise hängt dieses Arztportrait heute an der Wand zum rechten Kompartiment des Kabinett 1 genau zwischen jenen beiden Gemälden, zwischen denen es anscheinend bereits vor fünfzig Jahren präsentiert wurde, und zwar zwischen der „Kirschenmadonna“ aus

<sup>162</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 6.

<sup>163</sup> In Die Presse vom 8. Februar 1965 war zur Neuhängung zu lesen: „Er [Der Tiziansaal] präsentiert sich mit seinen 25 Werken als eine in chronologischer Linie aufgebaute Übersicht über alle vier Schaffensperioden des Malers, die weder in Italien noch im übrigen Europa ihres gleichen hatte.“

<sup>164</sup> Zuletzt fand sie Beachtung anlässlich der von Oktober 2007 bis Jänner 2008 stattgefundenen Ausstellung „Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei“. Siehe dazu den Ausstellungskatalog, Wien 2007, S. 312 - 314.

<sup>165</sup> Unter Oberhammer wurde dieses Bild noch als „Lukrezia und ihr Gemahl“ bezeichnet.

<sup>166</sup> Dieses Gemälde wurde früher noch Palma Vecchio zugeschrieben. Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 5.

<sup>167</sup> Oberhammer 1964, S. 101-136.

dem Jahre 1516/18 und der „Madonna mit Kind und Heiligen“ aus dem Jahre 1520. Allerdings wurde es damals freistehend auf einer Holzstaffelei an der Längswandmitte gezeigt, um die körperliche Präsenz des Dargestellten noch mehr zu erhöhen. (Abb. 10) Die „Kirschenmadonna“ selbst ist zwar auf keiner der von Oberhammer angefertigten Abbildungen zu sehen, ihr Rahmen kann jedoch neben der Violante auf einem Pressefoto, dass Oberhammer während seiner Presseführung zur Umhängung vor dieser Längswand stehend zeigt, entdeckt werden (Abb. 12)<sup>168</sup>.

Doch wo hing dann Tizians „Bravo“,<sup>169</sup> der auf keiner der erhaltenen Abbildungen zu allen vier Wänden zu sehen ist? Infolge streng chronologischer Hängeprinzipien konnte er nur an der rechten Längswand gleich nach der „Kirschenmadonna“ und vor dem Arztportrait seinen Platz gefunden haben. Denn bei genauer Betrachtung der vier zu diese Längswand aufgefundenen Abbildungen im Vergleich mit der tatsächlichen Raumsituation und der Größe der relevanten Bilder kann man erkennen, dass nach der „Kirschenmadonna“ und vor dem frei auf einer Staffelei präsentierten „Arzt von Parma“ noch genügend Raum für den „Bravo“ verblieb.

Auch wenn Oberhammer selbst keine Abbildung von der Wand zum rechten Kompartiment des Kabinett 1 anfertigte, weiß man am Ende doch, welche Bilder dort zu sehen waren, da sich in einem Presseartikel zur Umhängung im Jahre 1965 ein Foto wiederfindet, auf dem genau diese Wand abgebildet ist (Abb. 16).<sup>170</sup> Demnach hingen an dieser Wand drei Gemälde, von denen allerdings nur zwei zu erkennen sind, und zwar rechts neben der in der Raumecke auf einer Staffelei platzierten „Lavinia“ aus dem Jahre 1565 das „Bildnis eines Mannes im luchsverbrämten Mantel“, welches aus dem Jahr 1560 stammen soll<sup>171</sup> und daneben „Diana und Kallisto“ aus dem gleichen Jahr. Da alle damals ausgestellten Gemälde Tizians im I. Teil des Katalogs verzeichnet wurden<sup>172</sup> kann es sich bei Beachtung streng chronologischer Hängeprinzipien bei dem rechts davon präsentierten Gemälde, von dem

<sup>168</sup> Arbeiterzeitung vom 4.4.1965.

<sup>169</sup> Der „Bravo“ wurde früher noch Palma Vecchio zugeschrieben. Oberhammer 1953, S. 60, äußerte schon Zweifel an dessen Autorenschaft und datierte ihn anfangs noch in die Jahre 1520/27. Später datierte er ihn in die Jahre 1516/18. Vgl. dazu ausführlich Oberhammer 1960, Tafel 8. Also konnte sich Klauner mit ihrer im I. Teil des Kataloges zur Gemäldegalerie vertretenen Meinung, dass zahlreiche Partien des Bildes auf eine beträchtlich spätere Entstehungszeit hinweisen würden als von der damaligen Forschung angenommen wurde, die eine Entstehungszeit vor dem Jahre 1528 postulierte, nicht durchsetzen. Vielleicht hätte Klauner den „Bravo“ sogar lieber als Werk Palma Vecchios präsentiert, da sie bereits in: Klauner/Heinz 1958, S. 136, zum Galeriebild David Teniers d. J. „Erzherzog Leopold Wilhelm besichtigt Bilder in seiner Galerie zu Brüssel“ (Nr. 379) zu Tizians „Bravo“, welcher auf dem Gemälde vorne lehnend zu sehen ist, nur anmerkt: „Palma Vecchio (?), Bravo, (Inv. Nr. 64).“

<sup>170</sup> Die Presse vom 8.2.1965, S. 6.

<sup>171</sup> Dieses Gemälde scheint im Stofferschen Inventar noch als „Filippo Strozzi“ auf. Seit Berenson wird diese Gleichsetzung aber zu Recht angezweifelt, indem man darauf hinwies, dass das Sterbedatum von Strozzi Ende der dreißiger Jahre schwer mit dem Malstil des Bildes vereinbar sei. Unter Oberhammer wurde das Portrait schlicht als „Bildnis eines Mannes“ bezeichnet.

<sup>172</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 130-147.

lediglich der Rahmen zu sehen ist, nur um „Fabrizio Salvaesio“ aus dem Jahre 1558 handeln. Vergleicht man die Größe und das Aussehen dieses Rahmens mit dem heutigen Rahmen des Gemäldes, so wird man in dieser Annahme bestätigt.

Das Bild „Ecce Homo“ aus dem Jahre 1543, welches bei der erstmaligen Aufstellung noch in die rechte Ecke an der Wand zum linken Kompartiment des Kabinett 1 zwischen „Papst Paul III. Farnese“ aus dem Jahre 1546 und „Benedetto Varchi“ gedrängt wurde (Abb. 15), fand fünf Jahre später zwischen dem Doppelportrait „Orator Francesco und sein Sohn“ aus dem Jahre 1538<sup>173</sup> und dem Bildnis des Papstes an der anschließenden Wand zu Saal II seinen wirkungsvolleren Platz. Dafür hingte Oberhammer an die freigewordene Wand die „Danae“ aus dem Jahre 1554, (Abb. 13) die - wie schon zu Beginn (Abb. 15) - von zwei Männerbildnissen flankiert wurde, und zwar links vom „Varchi“ und rechts vom „Kurfürst von Sachsen“ aus dem Jahre 1531.

Heute ist die „Danae“ normalerweise zwischen dem „Mädchen mit dem Pelz“ aus dem Jahre 1535 und dem Bildnis des Kurfürsten zu sehen. Am 18.5.2010 hätte man rechts von dieser mythologischen Figur allerdings das Bildnis „Papst Paul III. Farnese“ betrachten können, da das Bildnis des Kurfürsten kurz zuvor abgenommen worden war. (Abb. 20) Stattdessen wurde aber ein selten gezeigtes Werk Tizians links neben seiner Werkstattarbeit „Mars, Venus und Amor“ aus dem Jahre 1515/1520, gehängt, also an jene Stelle, die normalerweise für das Papstbild vorgesehen ist, und zwar das „Bildnis einer vornehmen Dame“ aus dem Jahre 1570<sup>174</sup> (Abb. 19). Und erfreulicherweise fand sich am fünfzigsten Jahrestag der Neuaufstellung auch rechts von dieser Werkstattarbeit ein selten gezeigtes Gemälde Tizians, nämlich ein Portrait seiner Tochter „Lavinia“ aus dem Jahre 1565. Leider wurde der dort sonst üblicherweise präsentierte „Orator Francesco Filetto und sein Sohn“ abgenommen. Aus Abb. 14 ist ersichtlich, dass Oberhammer beide soeben genannten Frauenbildnisse nebeneinander in chronologischer Reihenfolge vor den beiden Alterswerken Tizians, nämlich der „Nymphe und Schäfer“<sup>175</sup> und dem „Jacopo Strada“ an der Wand zum Vestibül angeordnet hatte.

Und noch ein selten gezeigtes Portrait fand sich genau fünfzig Jahre nach der Neuaufstellung im Saal I wieder, nämlich das „Bildnis eines Mannes im luchsverbrämten Mantel“. Dieser Umstand ist der Tatsache zu verdanken, dass das Portrait des „Jacopo Strada“ üblicherweise rechts neben der „Nymphe und Schäfer“ an der Wand zu Saal II hängend (Abb. 19) abgenommen wurde, um ab 1.6.2010 in der im Saal VIII stattfindenden

<sup>173</sup> Dieses Gemälde wurde damals noch als „Lehrer und Schüler“ bezeichnet.

<sup>174</sup> Dieses Gemälde wurde damals noch als „Bildnis einer Dame im Lehnstuhl“ bezeichnet.

<sup>175</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 7.



Sonderausstellung mit dem Thema „Starke Köpfe“ gezeigt werden zu können, und statt dessen der „Varchi“ seinen Platz einnahm und somit Platz für ein weiteres Portrait bot.

Obwohl also ein Museumsbesucher am fünfzigsten Jahrestag der Neuaufstellung der westlichen Galeriehälfte drei wichtige Portraits nicht zu Gesicht bekommen konnte, wurde er doch mit drei selten gezeigten Portraits entschädigt.

Heute sieht man rechts vom Durchgang zu Saal II eine Werkstattarbeit Tizians, nämlich „Christus mit der Weltenkugel“ aus dem Jahre 1530, welche Oberhammer nie gezeigt hat. Ebenso lehnte er es ab, das kleinformatige Bild des „Kleinen Tamburinschlägers“, welches heute in die Jahre 1510/15 datiert und als venezianisch bezeichnet wird, in den Saal I zu hängen. Diese Bild fand damals Platz in einem der an die Säle I bis III anschließenden drei Kabinetten mit den übrigen Vertretern der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts. Heute hingegen empfängt es den Museumsbesucher gleich an prominenter Stelle rechts neben dem Eingang (Abb. 20).

Seit vielen Jahren hängt dieses Bildchen – von einer kurzen Zeit der Absenz abgesehen - an derselben Stelle. Eine über Jahrzehnte hindurch gleichgebliebene Stelle der Hängung im Saal I lässt sich übrigens auch beim frühesten Werk Tizians, der „Zigeunermadonna“ an der Wand zum Vestibül (Abb. 17), bei dessen spätesten Werk „Nymphe und Schäfer“ an der Wand zu Saal II (Abb. 19) sowie beim „Ecce Homo“ an der rechten Längswand (Abb. 18, Abb. 20), feststellen. Letzteres großformatiges Bild wurde schon von Buschbeck im Jahre 1954 in symmetrischer Anordnung in der Mitte der Längswand - flankiert von je zwei Männerportraits, zwei mittelgroßen Bildern und neuerlich zwei Portraits - gehängt. Und auch heute findet man genau diese dekorative, symmetrische Hängung vor. Beim einem der beiden mittelgroßen Bilder handelt es sich heute wie damals unter Buschbeck um die „Danae“. Direkt neben dem „Ecce Homo“ finden sich heute allerdings zwei Frauenportraits, nämlich das „Mädchen im Pelz“ aus dem Jahre 1535 und die „Isabella d'Este“. Buschbeck platzierte dort „Benedetto Varchi“ und „Fabrizio Salvaresio“. Letzterer hängt noch heute an dieser Wand links neben „Diana und Kallisto“. Interessanterweise wurden die ganz außen präsentierten Portraits, nämlich links „Jacopo Strada“ und rechts „Lavinia“, bereits von Buschbeck in die Saalecken zentral hinein montiert und erinnern so wieder an die Aufstellung von Oberhammer, welcher in jede Saalecke ein Gemälde auf eine Staffelei schräg in den Saal hinein stellte und somit genug Hängefläche schuf, um die fünfundzwanzig Gemälde Tizians in Augenhöhe präsentieren zu können.<sup>176</sup> Und wo heute zwischen zwei Männerportraits das Spätwerk „Nymphe und Schäfer“ hängt (Abb. 19), fand man unter Buschbeck „Diana und Kallisto“ zwischen zwei Frauenportraits. Die gleiche symmetrische

<sup>176</sup> Daher wurde auch der „Arzt von Parma“ (Abb. 10) und die „Grablegung“ (Abb. 16) von der Wand abgerückt im Saal positioniert, ein Umstand, der von einigen Kunstkritikern in den diversen Tageszeitungen als störend empfunden wurde.

Anordnung wurde heute auch für die gleich große Wandfläche links daneben gewählt, wo „Venus und Adonis“ zwischen zwei Frauenportraits zu sehen ist (Abb. 18).

Hätte also Oberhammer am fünfzigsten Jahrestag der Neuaufstellung seinen so sehr geliebten Tizian-Saal betreten, um uns einige seiner Lieblingsbilder zu zeigen, hätte er sich wohl in das Jahr 1955 zurückversetzt gefühlt, als er bei seinem Antritt als Galeriedirektor die „Hängung Buschbeck“ im Saal I teilweise fotografierte. Jedenfalls hätte er nicht nur die Portraits des „Kurfürsten von Sachsen“, des „Orator Francesco Filetto und sein Sohn“ „und des „Jacopo Strada“ vermisst, sondern auch bedauert, dass die „Grablegung“ nicht mehr zu sehen ist.

### 7.2.2. Saal II

Dieser Saal war den Bildern Tintorettos vorbehalten, von denen Oberhammer vierundzwanzig Gemälde<sup>177</sup> in streng chronologischer Reihenfolge und ausnahmslos in Augenhöhe präsentierte. Heute hingegen müssen sich sechzehn Gemälde Tintorettos den Saal III mit elf Bildern anderer Maler teilen.

Obwohl nur eine einzige Abbildung aus dem Jahre 1960 erhalten ist, auf der lediglich die rechte Hälfte der rechten Längswand mit insgesamt sechs Gemälden zu sehen ist (Abb. 21), kann man sich am Ende dennoch eine Vorstellung von der damaligen Wirkung des Saales auf den Besucher machen.

In der Mitte dieser Wand positionierte Oberhammer die „Susanna im Bade“ aus den Jahren 1555/60, umgeben von Männerportraits. Und seit fünfzig Jahren scheint sich daran nicht viel verändert zu haben. Denn auch heute noch hängen an dieser Wand im Saal III rechts von der „Susanna“ das „Bildnis eines Mannes im goldverzierten Harnisch“ aus den Jahren 1555/60<sup>178</sup> und das Portrait des „Marco Grimani“ aus den Jahren 1576/78, und links von ihr das Portrait des „Sebastian Venier“ aus dem Jahre 1571 und das „Bildnis eines weißbärtigen Mannes aus dem Jahre 1570 (Abb. 23, Abb. 25). Nur das damals neben dem letztgenannten Bild hängende Portrait des „Lorenzo Soranzo“ aus dem Jahre 1553 findet sich heute an der Wand zum Stiegenaufgang und den dahinterliegenden Kabinetten 5 und 6 neben der „Geißelung Christi“ aus den Jahren 1585/90 und dem „Bildnis einer jungen Dame“ aus den Jahren 1553/55 wieder (Abb. 26), die schon Oberhammer gezeigt hatte. Leider fehlen heute fünf weitere, damals von ihm gezeigte Männerportraits, nämlich das „Bildnis eines rotbärtigen jungen Mannes, im Lehnstuhl sitzend“ aus den Jahren 1558/62, das „Bildnis

<sup>177</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 121-130.

<sup>178</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 15.

eines weißbärtigen alten Mannes, im Lehnstuhl sitzend aus den Jahren 1560/65, sowie die drei kleinformatigen Bilder „Bildnis eines dunkelbärtigen Mannes mit blauen Augen“, „Brustbild eines jungen Mannes“ und „Bildnis eines Prokurators von San Marco“ aus dem Jahre 1580. Und auch das Doppelportrait „Alter Mann mit Knabe“ aus dem Jahre 1565 ist heute nicht mehr zu sehen.

Die Wirkung des Bildes der „Susanna im Bade“ muss vor fünfzig Jahren durch diese zwölf in deren unmittelbaren Umgebung hängenden Männerportraits also noch weitaus größer gewesen sein als heute.

Vermutlich hingen die übrigen Männerportraits an der Wand zu Saal III, da an der gegenüberliegenden Wand zu Saal I und an der Wand daneben zum rechten Kompartiment des Kabinetts 2 bei streng chronologischer Vorgehensweise wohl nur die sechs Cassoni mit alttestamentarischen Darstellungen aus den Jahren 1543/44 zu sehen gewesen sein konnten. Unmittelbar davor links neben dem Zugang zu Saal I positionierte Oberhammer nämlich auf einer Staffelei freistehend ein heute nicht mehr gezeigtes Frühwerk, nämlich das Fragment eines Cassone mit der „Anbetung des Goldenen Kalbes“ (Abb. 21).

Heute ist an der Wand zu Saal II Sustris „Landschaft mit antiken Ruinen und bandenden Frauen aus den Jahren 1552/53 und Bordones „Gladiatorenkampf“ aus dem Jahre 1560 zu sehen (Abb. 24).<sup>179</sup> Und die Wand zum rechten Kompartiment des Kabinetts 3 müssen sich die sechs Cassoni heute mit Francesco Bassanos „Anbetung der Könige“ aus den Jahren 1588/90 teilen (Abb. 24).<sup>180</sup> An der Wand zum linken Kompartiment des Kabinetts 3 hängen heute vier weitere Bilder von Francesco Bassano, nämlich in Augenhöhe der „Frühling“, der „Sommer“ und der „Herbst“, jeweils aus dem Jahre 1576, sowie darüber der „Jahrmarkt“ aus den Jahren 1580/85 (Abb. 26). An der Wand zum linken Kompartiment des Kabinetts 2 hingen vor sechzig Jahren wohl die noch heute vor den Zugängen zu Saal II und Saal IV gezeigten Bilder „Hl. Hieronymus“ aus den Jahren 1571/75<sup>181</sup> und „Hl. Nikolaus von Bari“ aus den Jahren 1554/55<sup>182</sup> sowie das heute nicht mehr gezeigte kleinformatige Gemälde des „Murcius Scaevola vor Posenna“ aus dem Jahre 1560.

Über diesen Saal wurde anlässlich der Eröffnung der westlichen Hälfte der Gemäldegalerie bemerkt, dass „man sich der erregenden Unmittelbarkeit der Gemälde von Tintoretto wohl

<sup>179</sup> Diese beiden Bilder scheinen im I. Teil des Kataloges nicht auf und wurden daher wohl auch nicht von Oberhammer gezeigt.

<sup>180</sup> Diese großformatige Bild zeigte Oberhammer damals nicht im Kabinett 4. Er hätte es wohl kaum wie die dreizehn anderen dort zu sehen gewesenen Bilder auf einem Eisengestell positionieren können.

<sup>181</sup> Das heute daneben zu sehende kleinformatige „Bildnis eines Bildhauers“ aus den Jahren 1600/05 von Palma di Giovane scheint im I. Teil des Kataloges gar nicht erst auf.

<sup>182</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 17.

kaum entziehen kann“.<sup>183</sup> Fünfzig Jahre später ist davon nur mehr wenig zu spüren, da die Gemälde Tintoretts, allen voran seine von Oberhammer so sehr bewunderte „Susanna im Bade“<sup>184</sup> von den bereits erwähnten Bildern Francesco Bassanos sowie seines Bruder Leandro, nämlich die an der Längswand über Tintoretts Bildern positionierten beiden aus den Jahren 1580/85 stammenden Bilder „Gleichnis von reichen Prasser und dem armen Lazarus“ und „Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel“, beinahe erdrückt werden. Und trotz allem dominiert die „Susanna im Bade“ nach wie vor an ihrem angestammten Platz diesen Saal. Vor allem wer aus Kabinett 3 kommend diesen Raum betritt fühlt sich magisch zu ihr hingezogen.

### 7.2.3. Saal III

Von Saal III ist ebenso wie von Saal II nur eine einzige Abbildung aus dem Jahre 1960 erhalten, die die rechte Längswandhälfte mit vier Werken Veroneses zeigt (Abb. 22)

Während Oberhammer in diesem Saal ausschließlich siebzehn Gemälde dieses Malers zeigte,<sup>185</sup> hätte er am fünfzigsten Jahrestag im Saal II neben fünf Bildern anderer Maler sogar neunzehn Bilder Veroneses und dessen Werkstatt sehen können. Doch während vor fünfzig Jahren sämtliche Bilder in Augenhöhe präsentiert wurden, ist dies heute bei sieben großformatigen Bildern Veroneses nicht mehr der Fall (Abb. 27, Abb. 28, Abb. 29, Abb. 30).

In der erhaltenen Abbildung sieht man links „Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradies“ aus den Jahren 1588/90, daneben die „Anbetung der Könige“ aus den Jahren 1580/88 sowie die „Erweckung des Jünglings zu Naim“ aus den Jahren 1565/70,<sup>186</sup> und ganz rechts auf einer Staffelei freistehend stehend „Judith mit dem Haupt des Holofernes“ aus dem Jahre 1582.<sup>187</sup>

Mit Hilfe dieser einen Abbildung und den Angaben im I. Teil des Kataloges kann eine Rekonstruktion der damaligen Hängung der Gemälde Veroneses zumindest teilweise versucht werden. Bedenkt man nämlich, dass Oberhammer auch in den Sälen I und II seine streng chronologischen Hängung gleich neben dem Zugang zum Saal beginnen und auch

<sup>183</sup> Karl Maria Grimme, in: Österreichische Neue Tageszeitung vom Sonntag, 15. Mai 1960.

<sup>184</sup> Oberhammer 1960, Tafel 16: „[...] Tintoretts Bild von der keuschen Susanna ist natürlich auch als Malerei an sich ein hervorragendes Kunstwerk. Insbesondere ist die annähernd lebensgroße Gestalt der Susanna eine der prächtigsten, wenn nicht überhaupt die schönste, strahlende Aktfigur, die der Maler geschaffen hat. Eine geradezu michelangeleske Formgröße verbindet sich hier mit seltenem Reichtum anmutiger Bewegtheit, plastischer Klarheit mit einer Reinheit und Präzision der Zeichnung und vor allem mit dem Zauber eines Kolorits, dessen inneres Leuchten, eingebettet in lauter Dunkles, von wahrhaft betörender Wirkung ist. Die Nuancen der Modellierung, des Inkarnats sind von einer Zartheit und Weichheit, die jeder Beschreibung spotten.[...]“

<sup>185</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 159-165.

<sup>186</sup> Letzteres Bild wurde damals noch als „Die Heilung der Blutflüssigen“ bezeichnet. Vgl. Klauner/Heinz 1960, S. 160.

<sup>187</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 18.

enden ließ, so kann man auch hier annehmen, dass er die großformatige „Salbung Davids“ aus dem Jahre 1555 an der Wand zu Saal II präsentierte und im Uhrzeigersinn fortfahrend mit dem spätesten, in der Gemäldegalerie vorhandenen Werk Veroneses, nämlich mit der „Judith“, links an der Längswand neben dem Zugang zum Saal abschloss.

Oberhammer zeigte jedenfalls die noch heute im Saal II ausgestellten sieben großen querformatigen Bilder einer Serie mit alt- und neutestamentarischen Szenen,<sup>188</sup> die vermutlich von Veronese ursprünglich zusammen mit drei weiteren Bildern als Fries komponiert wurden.<sup>189</sup> Heute werden sie in das Jahr 1585 datiert und sind bis auf das Bild „Christus und die Ehebrecherin“, das in der Mitte der Wand zu Saal III hängt, nicht mehr in Augenhöhe ausgestellt<sup>190</sup> In gleicher Höhe wie diese sechs Gemälde hängt heute das von Oberhammer nicht gezeigte Bild „Opfertod des Marcus Curtius“ aus den Jahren 1550/52 an einem prominenten Platz oberhalb der „Salbung Davids“ in der Mitte der rechten Längswand. Dieses großformatige Bild war – wie bereits ausgeführt - vor fünfzig Jahren ebenso zu sehen wie das heute rechts neben ihm präsentierte Bild „Lucretia“ aus den Jahren 1580/88 (Abb. 29), nicht hingegen die beiden kleinformatigen heute an den Wänden neben den Zugängen zu Saal I und III hängenden Bilder „Hl. Sebastian“ aus dem Jahre 1565 und „Bildnis eines jungen Mannes“ aus dem Jahre 1580.

Das von Oberhammer gezeigte Bild „Maria mit dem Kinde, den Hll. Lucia und Katharina und zwei Nonnen als Stifterinnen“ hing zu Jahresbeginn noch an jener Stelle, an der Oberhammer am 18.5.1960 die von ihm so geschätzte „Judith“ vorgefunden hätte.

Doch wo hingen die auch heute noch an der Wand zum linken Kompartiment des Kabinett 2 gezeigten drei Bilder, nämlich „Venus und Adonis“ aus dem Jahre 1586, „Herkules, Dejanira und der Kentaur Nessus“ aus dem Jahre 1586 und die „Opferung Isaaks“ aus den Jahren 1580/88? Bei streng chronologischer Betrachtung müssten sie an der Längswand links von dem auf der erhaltenen Abbildung zu sehenden Bild „Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradies“ aus den Jahren 1988/90 zu sehen gewesen sein. Und die „Lucretia“ präsentierte Oberhammer vermutlich ebenso wie die „Judith“ am anderen Ende dieser Wand freistehend auf einer Staffelei.

<sup>188</sup> Diese Bilder sind alle in etwa 280 cm mal 140 cm groß.

<sup>189</sup> Diese zehn Bilder wurden ursprünglich aus der Sammlung Buckingham für den österreichischen Hof angekauft und nach Prag gesendet. Leider schienen im Inventar von 1737 nur mehr acht Stück auf, wovon sich eines heute in der National Gallery in Washington befindet. Vgl. Klauner/Heinz 1960, S. 162.

<sup>190</sup> Die Serie beginnt an der oberen Wandhälfte zum rechten Kompartiment des Kabinett 2 mit „Susanna und die beiden Alten“ und setzt sich an der oberen Wandhälfte zum linken Kompartiment des Kabinett 2 mit „Esther vor Ahasver“ fort. An der oberen Wandhälfte zum Saal III ist oberhalb von „Christus und die Samariterin“ links „Der Hauptmann von Capernaum vor Christus“ und rechts „Christus und die Ehebrecherin“ zu sehen. An der rechten Längswand hängen schließlich „Lot und seine Töchter flüchten aus Sodom“ sowie „Hagar und Ismael in der Wüste“.

Doch was hätte Oberhammer beim Betreten dieses Saales am 18.5.2010 empfunden? Dass sechs Bilder nicht in Augenhöhe hingen, widersprach jedenfalls seinen Aufstellungsprinzipien. Ebenso wenig hätte ihm wohl die grelle Beleuchtung der einzelnen Bilder mittels von der Decke herab strahlenden Spots gefallen, da er in seiner Aufstellung ausschließlich indirektes Licht zuließ.

Und am Ende hätte er wohl auch das Vorhandensein von fünf weiteren Bildern anderer Künstler nicht gutgeheißen. Die drei heute an der Wand zum rechten Kompartiment des Kabinett 2 gezeigten Bilder Bordones waren vor fünfzig Jahren im linken Kompartiment des Kabinett 3 zu sehen und das heute an der Wand zu Saal I sehr wirkungsvoll präsentierte Bild Moretto da Brescias „Hl. Justina von einem Stifter verehrt“ aus den Jahren 1530/34 befand sich damals im mittleren Kompartiment des Kabinett 3. Das heute daneben und als Brescianisch bezeichnete „Bildnis einer jungen Dame“ aus dem Jahre 1540 wurde von Oberhammer noch in Anlehnung an Suida als Werk Lottos beurteilt und somit im rechten Kompartiment des Kabinett 2 präsentiert.<sup>191</sup>

#### 7.2.4. Kabinett 1

Von diesem Kabinett ist eine Abbildung vorhanden, und zwar von der linken Wand des mittleren Kompartiments, an welcher Oberhammer zwischen Antonella da Messinas „Pala di San Cassiano“ aus den Jahren 1475/76 und Mantegnas „Heiligen Sebastian“ aus den Jahren 1457/59<sup>192</sup> erstmals Mantegnas „Opferung Isaaks“ und „David mit dem Haupt des Goliath“ aus den Jahren 1490/95 präsentierte (Abb. 33).

Und auch heute finden sich an dieser Wand die drei Gemälde Mantegnas wieder, allerdings ergänzt um den „Leichnam Christi von zwei Engeln gehalten“ von Tura aus den Jahren 1460/70, der genau über dem „Heiligen Sebastian“ angebracht wurde (Abb. 34) und schon bei Oberhammer im Kabinett 1 zu sehen war. Antonella da Messinas Bild hängt heute an der gegenüberliegenden Wand neben Bellinis „Darbietung Christi im Tempel“ aus den Jahren 1490/1500 (Abb. 35).

Obwohl in dem im I. Teil des Kataloges abgebildeten Hängeplan zum mittleren Kompartiment des Kabinett 2 kein Künstlername eingetragen wurde, ist es doch wahrscheinlich, dass dort auch Gentile Bellinis kleinformatige „Tabernakeltür“, welche heute nicht mehr zu sehen ist, und Giovanni Bellinis „Junge Frau bei der Toilette“ aus dem Jahre 1515<sup>193</sup>, die heute an der linken Wand des linken Kompartiments im Kabinett 1 hängt (Abb. 36), zu sehen war.

<sup>191</sup> Vgl. Klauner/Heinz 1960, S. 72 und Tafel 42.

<sup>192</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 1.

<sup>193</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 3.

Denn das linke Kompartiment bot damals gerade einmal genug Platz, um die sechs im Katalog angeführten Bilder von Giorgione aufzunehmen.<sup>194</sup> Und auch heute werden diese sechs Gemälde in einem Kompartiment vereint präsentiert, und zwar im mittleren Kompartiment des Kabinetts 2 (Abb. 37, Abb. 38). Während die „Drei Philosophen“ aus den Jahren 1508/09<sup>195</sup> seit Jahren an der mittleren Wand dieses Kompartiments hängen, wechselt die Anordnung der übrigen Bilder, von denen heute das „Bildnis eines Knaben mit Helm“ aus dem Jahre 1510 nur mehr als Venezianisch bezeichnet und die „Anbetung der Hirten“ aus dem gleichem Jahr, das Oberhammer erstmals wieder aus dem Depot holte, nur mehr als Werkstattarbeit betrachtet wird.

In welchem Kabinett die im Katalog als Venezianisch bezeichneten drei kleinformatigen Bilder, allen voran der seit vielen Jahren im Saal I präsentierte „Kleine Tamburinschläger“ aus den Jahren 1510/15, ihren Platz fanden,<sup>196</sup> muss unbeantwortet bleiben. Im rechten Kompartiment des Kabinetts 1 mit den Werken italienischer Künstler des 15. Jahrhunderts waren sie wohl nicht zu finden. Dort wurden jedenfalls – ähnlich wie heute – Antonio Vivarinis wandfüllender „Hieronymusaltar von S. Stefano in Venedig“ aus dem Jahre 1441 gezeigt (Abb. 32) und dessen gemeinsam mit seinem Bruder Bartolomeo geschaffene, aus dem Jahre 1451 stammende Bilder von der „Hl. Clara“ und dem „Johannes dem Täufer“, welche heute an der linken Wand des Kompartiments 1 im Kabinett 1 neben Gozzolis „Maria mit Kind, Hl. Franziskus und zwei Stiftern“ aus dem Jahre 1452 und einem Gemälde von „Maria mit Kind“ aus den Jahren 1430/40 vom Maestro del Bambino Vispo hängen (Abb. 31). Beide letztgenannten Bilder wurden auch von Oberhammer dort ausgestellt.<sup>197</sup> Ob bzw. welches Bild an der kleinen Wand zwischen dem Fenster und der Tür zu Saal VIII von Oberhammer gezeigt wurde, bleibt ein Geheimnis. Heute hängt dort eine Sebastiano Mainardi zugeschriebene „Maria mit Kind und Heiligen“ aus dem 3. Viertel des 15. Jahrhunderts (Abb. 38), welche erst im Jahre 1962 erworben wurde.

### 7.2.5. Kabinett 2

Im rechten Kompartiment präsentierte Oberhammer acht Bilder Lottos.<sup>198</sup> Nachdem sie zuvor in mehreren Sälen bzw. Kabinetten verteilt zu sehen waren, führte er erstmals vor Augen, wie gut dieser Maler in der Gemäldegalerie vertreten ist. Leider ist keine Abbildung von diesem Kompartiment erhalten. Heute sind dort die Bilder Giorgiones zu sehen (Abb. 37, Abb. 39).

<sup>194</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 57-62.

<sup>195</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 2.

<sup>196</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 157-158.

<sup>197</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 21-22 und 75.

<sup>198</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 70-73.

Seit Jahren werden Lottos Werke im linken Kompartiment des Kabinetts 3 ausgestellt, wobei leider nie alle acht Bilder gleichzeitig gezeigt werden können. Lediglich das „Bildnis eines Jünglings vor dem weißen Vorhang“ aus dem Jahre 1508<sup>199</sup> (Abb. 45) und „Maria mit Kind und den Hll. Katharina und Jakobus d. Ä.“ aus den Jahren 1527/33<sup>200</sup> (Abb. 50) sind meistens an deren angestammten Platz zu bewundern. Am fünfzigsten Jahrestag der Neuaufstellung hätte Oberhammer noch den „Mann mit der Tigerpranke“ aus den Jahren 1424/25, den „Goldschmied in drei Ansichten“ aus den Jahren 1525/35 und „Christus, sein Blut spendend“ aus dem Jahre 1543 sehen können (Abb. 48). Ein Monat zuvor war statt der „Maria mit Kind“ die „Predigt des Hl. Dominikus“ aus dem Jahre 1508 und das „Brustbild eines jungen Mannes im roten Gewand“ aus den Jahren 1500/05<sup>201</sup> ausgestellt.

Im mittleren Kompartiment des Kabinetts 2, zeigte Oberhammer von Dosso Dossi neben einem kleinformatigen „Heiligen Hieronymus“ aus dem Jahre 1515 das große Gemälde „Jupiter und Merkur“ aus den Jahren 1515/18,<sup>202</sup> welches erst im Jahre 1951 durch eine Schenkung des Grafen Anton Lanckoronski in die Galerie gelangt war. Heute ist nur noch der „Heilige Hieronymus“ zu sehen, und zwar in der unteren Ecke der rechten Wand des rechten Kompartiments im Kabinett 3 unterhalb von Garofalos „Noli me tangere“ aus den Jahren 1525/30 (Abb. 46).

Im mittleren Kompartiment des Kabinetts 2 werden heute vier Werke Palma Vecchios gezeigt. „Maria mit dem Kind und Heiligen“ aus den Jahren 1520/22 ist meistens an der linken Wand zu bewundern (Abb. 40). Die übrigen Werke verteilen sich an der rechten Wand, wobei am fünfzigsten Jahrestag die „Badende Nymphe“ aus den Jahren 1525/28 flankiert von dem „Bildnis der jungen Frau im Profil“ aus den Jahren 1520/25 und die „Junge Frau im grünen Kleid“ aus den Jahren 1512/14 zu sehen war (Abb. 42).

Erstmals vereinte Oberhammer die Bilder Palma Vecchios in einem Raum,<sup>203</sup> und zwar im linken Kompartiment des Kabinetts 2. Neben den soeben genannten Werken zeigte er noch die „Junge Frau im blauen Kleid mit Fächer“ sowie das „Bildnis einer Dame im gestreiftem Kleid“.

Unter Berücksichtigung streng chronologischer Hängeprinzipien müsste Oberhammer im Kabinett 2 auch noch Catenas „Bildnis eines Mannes mit Buch“ aus dem Jahre 1520 präsentiert haben. Heute ist dieses Gemälde an der rechten Wand des linken Kompartiments

<sup>199</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 9.

<sup>200</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 10.

<sup>201</sup> Unter Oberhammer wurde dieses Gemälde noch als „Bildnis eines jungen Mannes vor grünem Hintergrund“ bezeichnet. Vgl. Klauner/Heinz 1960, S. 70.

<sup>202</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 11.

<sup>203</sup> Früher waren die Bilder Palma Vecchios unter jenen Tizians verstreut anzutreffen, wobei auch noch die „Violante“ und der „Bravo“ als Werke Palma Vecchios angesehen wurden.



im Kabinett 1 zu sehen, und zwar neben dem als Venezianisch bezeichneten „Christus, das Kreuz tragend“ aus dem Jahre 1515, welcher bisweilen Giorgione zugeschrieben, von Oberhammer aber nicht gezeigt wurde (Abb. 38). Und auch die heute daneben an der Mittelwand dieses Kompartiments so prominent präsentierte „Berufung der Söhne des Zebedäus“ aus dem Jahre 1515 von Basiati (Abb. 36) war bei Oberhammer wohl im Kabinett 2 zu sehen.

### 7.2.6. Kabinett 3

Leider ist keine Abbildung von diesem Kabinett erhalten, die uns sein Aussehen vor fünfzig Jahren zeigen könnte. Und auch in den Presseberichten zur Neuaufrichtung der westlichen Galeriehälfte finden sich kaum Hinweise zu diesem Kabinett. Es kann daher lediglich versucht werden, mit Hilfe der Angaben im I. Teil des Kataloges eine Rekonstruktion zu versuchen.

Im rechten Kompartiment dieses Kabinettes präsentierte Oberhammer fünf Bilder Bordones, von denen heute nur noch drei im Saal II zu sehen sind, nämlich das „Bildnis einer jungen Frau im grünen Mantel“ aus dem Jahre 1555, eine „Allegorie“ aus dem Jahre 1560<sup>204</sup> sowie das „Bildnis einer jungen Frau am Putztisch“ aus dem Jahre 1550 (Abb. 28). Das Gegenstück zur heute ausgestellten „Allegorie“ war eine Allegorie mit einem Liebespaar<sup>205</sup>, und die heute ebenso wenig gezeigt wird, wie das „Bildnis eines Mannes“ aus dem Jahre 1535.

Grimme schreibt über dieses Kompartiment, dass sich erst durch die Anbringung in einem kleinen Kabinett die Wirkung der Bilder von Bordone gesteigert hätte.<sup>206</sup>

Am 18.5.2010 hätte Oberhammer an der linken Wand dieses Kompartiments die beiden aus dem Jahre 1530 stammenden Bilder „Die Entführung des Ganymed“ und „Jupiter und Io“ von Correggio wiederfinden können, die dort seit Jahren ihren angestammten Platz haben (Abb. 44). An der gegenüberliegenden Wand hätte er ein weiteres von ihm damals nicht gezeigtes Bild Correggios, nämlich die „Madonna Hellbrunn“ aus den Jahren 1512/14 gesehen (Abb. 46). Dieses Bild hing einige Monate zuvor nicht gerade vorteilhaft oberhalb der Tür zu Kabinett 2 und wurde erst zwecks Vorbereitung der ab 1.6.2010 stattgefundenen Sonderausstellung im Saal VIII an diese Stelle positioniert, an welcher sich bis dahin der „Bogenschnitzende Amor“ befand, der an die rechte Wand des linken Kompartiments des

<sup>204</sup> Auf diesem Bild ist eine Szene mit Mars zu sehen, als er gerade Cupido entwaffnet, des weiteren Venus und eine zweite Frauengestalt, die Myrten in den Händen halten.

<sup>205</sup> Oberhammer 1960, Tafel 12.

<sup>206</sup> Karl Maria Grimme, in: Österreichische Neue Tageszeitung vom Sonntag, 15. Mai 1960.

Kabinett 2 wanderte (Abb. 43), wo das „Selbstbildnis“ Parmigianinos für die ab 1.6.2010 stattgefundenen Sonderausstellung im Saal VIII weggenommen worden war. Neben der „Madonna Hellbrunn“ war am fünfzigsten Jahrestag Dosso Dossis „Hi Hieronymus“ aus den Jahren 1520/25 und Garofalos „Noli me tangere“ aus den Jahren 1525/30 zu sehen. Und an der Rückwand hätte Oberhammer Parmigianinos „Paulussturz“ aus den Jahren 1527/28 wiedergefunden (Abb. 46), den er vor fünfzig Jahren noch als Werk des Niccolò dell' Abbate im Kabinett 9 präsentiert hatte.

Im mittleren Kompartiment dieses Kabinettes hing an einer Wand das bereits erwähnte und heute im Saal II ausgestellte Bild Morettos da Brescias „Hi. Justina von einem Stifter verehrt“ aus den Jahren 1530/34<sup>207</sup>.

Doch welchen Künstler zeigte Oberhammer an der anderen Wand dieses Kompartiment? Bei Beachtung seiner Hängeprinzipien war dies wohl der ebenfalls aus Brescia stammende und bis zu seinem Tod in Venedig tätig gewesene Savoldo, von dem damals zwei Bilder zu sehen waren, die man am fünfzigsten Jahrestag an der rechten Wand des Kabinetts 6 wiederfinden hätte können, nämlich „Die Beweinung Christi“ aus den Jahren 1513/20 und das Bild „Ein Philosoph des Altertums“ aus den Jahren 1520/30 (Abb. 60).

Heute werden im mittleren Kompartiment die Gemälde Jacopo Bassanos gezeigt. An der linken Wand hängt seit Jahren die „Anbetung der Könige“ aus den Jahren 1555/60<sup>208</sup> (Abb. 45) und an der gegenüberliegenden Wand konnten am fünfzigsten Jahrestag die „Grablegung Christi“ aus dem Jahre 1575, „Thomas wird zu Scheiterhaufen geführt“ aus den Jahren 1566/67, das „Gleichnis von reichen Mann und dem armen Prasser“ aus dem Jahre 1559 sowie das Bild „Moses schlägt Wasser aus dem Felsen“ betrachtet werden (Abb. 47).

Folgt man den Angaben im I. Teil des Kataloges waren im linken Kompartiment drei Bilder von Licinio zu sehen,<sup>209</sup> welche Oberhammer am fünfzigsten Jahrestag in den Galerieräumen vergeblich gesucht hätte. Außerdem zeigte er damals in diesem Raum zwei Bilder von Moroni,<sup>210</sup> und zwar „Der Bildhauer Alessandro Vittoria“ aus den Jahren 1552/53 und „Der Orator Giovan Pietro Maffei“ aus den Jahren 1560/65<sup>211</sup>. Diese beiden Bilder hätte er fünfzig Jahre später an der linken Wand des Kabinetts 6 wiedergefunden (Abb. 58). Im

<sup>207</sup> Oberhammer 1960, Tafel 13.

<sup>208</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 14.

<sup>209</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 67 und 68. Dabei handelte es sich um das „Bildnis eines jungen Mannes“ aus den Jahren 1520/25 sowie um ein „Männliches Bildnis“ aus dem Jahre 1532 und ein Halbfigurenbild des „Ottaviano Grimani, Prokurator von San Marco“.

<sup>210</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 80 und 81.

<sup>211</sup> Dieses Bild scheint im I. Teil des Kataloges unter der Bezeichnung „Bildnis eines Mannes“ auf.

linken Kompartiment des Kabinett 3 hätte er am 18.5.2010 – wie bereits oben erwähnt – die Werke Lottos bewundern können.

#### 7.2.7. Kabinett 4

Während heute die Bilder Jacopo Bassanos im mittleren Kompartiment des Kabinett 2 zu sehen sind und die Gemälde seiner Söhne Francesco und Leandro zusammen mit den Werken Tintoretts in Saal III gezeigt werden, präsentierte Oberhammer in diesem Ecksaal insgesamt dreizehn eher kleinformatige Gemälde von Jacopo und Francesco Bassano,<sup>212</sup> und zwar alle ausschließlich auf frei im Raum stehenden Staffeleien,<sup>213</sup> um den günstigsten Lichteinfall zu gewährleisten. Dabei versuchte er sowohl das von der Babenbergerstraße einfallende Südostlicht als auch das von der Museumsstraße einfallende Südlicht bestmöglich zu nützen.

Leider ist keine einzige Abbildung von diesem Raum erhalten. Man kann sich nur vorzustellen versuchen, wie diese „Eisengestelle etwas magazinhaft aussehend hintereinander aufgereiht“ waren.<sup>214</sup>

Von Jacopo Bassano zeigte er mit Ausnahme des Bildes „Moses schlägt Wasser aus dem Felsen“ all jene Bilder die heute im mittleren Kompartiment des Kabinett 2 präsentiert werden. Von den heute im Saal III zu sehenden Bildern Francesco Bassanos zeigte Oberhammer nur den „Sommer“ und den „Herbst“. Von diesem Maler scheinen im Katalog noch weitere sechs eher kleinformatige Bilder auf, die heute nicht mehr gezeigt werden, und zwar „Die Anbetung der Hirten“, „Der Aufbruch Abrahams ins gelobte Land“, „Jakob am Brunnen“, „Der barmherzige Samariter“, „Knabe mit Flöte“ und ein „Bildnis eines bärtigen Mannes“.<sup>215</sup>

Heute befinden sich im Kabinett 4 insgesamt elf Bilder der Maler Perugino, Raffael, Fra Bartolomeo und Andrea del Sarto, die Oberhammer damals in den Kabinetten 5, 6 und 7 präsentiert hatte. In welchen Kabinetten er die weiteren zwei heute im Kabinett 4 zu sehenden Bilder, nämlich Francias „Maria mit dem Kinde und Heilige“ aus dem Jahre 1504 und Francabigios „Heilige Familie“ aus dem Jahre 1515 zeigte, muss letztlich unbeantwortet bleiben.

<sup>212</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 9-13.

<sup>213</sup> Karl Maria Grimme, in: Österreichische Neue Tageszeitung vom Sonntag, 15.Mai 1960.

<sup>214</sup> Johann Muschik, in: Neues Österreich vom 15.Mai 1960

<sup>215</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 11-13.

#### 7.2.8. Kabinett 5

In diesem Kabinett, von dem keine einzige Abbildung erhalten ist, eröffnete Oberhammer den Reigen der italienischen Maler der Hochrenaissance und zeigte vier Gemälde von Perugino, die heute im Kabinett 4 wiederzufinden sind.

Links neben dem Fenster an der Wand zur Babenbergerstraße hängt heute das großformatige Bild „Maria mit dem Kind und den vier Heiligen“ aus dem Jahre 1493 (Abb. 55). An der Wand gegenüber ist neben Raffaels „Madonna im Grünen“ aus den Jahren 1505/06 das in den Jahren 1495/1500 entstandene Bild Peruginos „Maria mit dem Kind und zwei heiligen Frauen“ zu sehen (Abb. 56) und rechts daneben der kleinformatige „Hl. Hieronymus“ aus dem Jahre 1502. Rechts neben dem Eingang zu Kabinett 3 hängt zwischen Fra Bartolomeos „Maria mit Kind“ aus den Jahren 1514/15 und Francias „Maria mit Kind und den Hll. Franziskus, Katharina und Johannes“ aus dem Jahre 1504 schließlich Peruginos kleinformatige „Taufe Christi“ aus den Jahren 1498/1500 (Abb. 55).

#### 7.2.9. Kabinett 6

Bis zur Neuaufstellung war angeblich nur wenigen Museumsbesuchern bewusst, dass die Gemäldegalerie drei Bilder von Raffael besitzt, da diese noch nie zuvor nebeneinander gezeigt wurden.<sup>216</sup> Zu diesem Zweck ließ Oberhammer den Zugang zum Stiegenaufgang verbauen, um an der damit gewonnenen Rückwand die von ihm so sehr bewunderte „Madonna im Grünen“ aus den Jahren 1505/06<sup>217</sup> platzieren zu können. Links von ihr hing er die „Hl. Margarete“ aus dem Jahre 1518<sup>218</sup> und rechts davon die „Hl. Familie mit dem Johannesknaben“ aus den Jahren 1513/14 (Abb. 52).

Heute hängen diese drei Gemälde Raffaels im Kabinett 4 in gleicher Anordnung an der Längswand neben den bereits erwähnten zwei Bildern von Perugino (Abb. 54).

Im Kabinett 6 hätte Oberhammer am fünfzigsten Jahrestag die von ihm im linken Kompartiment des Kabinett 3 gezeigten zwei Bilder Moronis sowie das von ihm im mittleren Kompartiment des Kabinett 3 gezeigte Bild „Die Beweinung Christi“ von Savoldo wiederentdecken können (Abb. 58, Abb. 60) und dabei festgestellt, dass der seinerzeit verbaute Zugang zum Stiegenhaus wieder freigelegt wurde. Die nunmehr schwere doppelflügelige Holztür bleibt zwar für Besucher weiterhin versperrt, scheint aber vor allem die allein an der rechten Wand präsentierte „Beweinung“ beinahe zu erdrücken.

<sup>216</sup> Karl Maria Grimme, in: Österreichische Neue Tageszeitung vom Sonntag, 15.Mai 1960.

<sup>217</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 19.

<sup>218</sup> Auf dem Foto ist links ein Stück Rahmen dieses Gemäldes zu sehen. Wie unterschiedlich diese drei Gemälde Raffaels gerahmt sind, lässt sich sehr gut in Abb. 55 erkennen. Vor allem der Rahmen der „Madonna im Grünen“ verdient besondere Beachtung. Es handelt sich um einen Originalrahmen aus der Renaissance, welcher der Gemäldegalerie seinerzeit für dieses eine Gemälde vom Fürsten Liechtenstein geschenkt wurde.

### 7.2.10. Kabinett 7

In diesem Kabinett präsentierte Oberhammer an einer Wand zwei Bilder von Fra Bartolomeo und an der anderen Wand zwei Gemälde von Andrea del Sarto, die heute alle ebenfalls im Kabinett 4 zu sehen sind.

Fra Bartolomeos Bild „Die Darstellung im Tempel“ hängt heute links neben dem Fenster an der Wand zur Museumsstraße (Abb. 57) und dessen Bild „Maria mit Kind“ aus den Jahren 1514/15 – wie bereits erwähnt – rechts neben dem Eingang zu Kabinett 3 (Abb. 55). Andrea del Sartos „Erzengel Raffael mit Tobias, Hl. Leonardo und dem Stifter“ aus dem Jahre 1512 ist rechts neben dem Fenster an der Wand zur Babenbergerstraße (Abb. 57) und sein Bild „Beweinung Christi“ aus den Jahren 1519/20<sup>219</sup> daneben auf der Trennwand zu sehen (Abb. 55), wo es leider weniger vorteilhaft zur Wirkung kommt, als dies wohl im Kabinett 7 der Fall gewesen war.

Heute sind im Kabinett 7 die vier von Oberhammer vor fünfzig Jahren im Kabinett 9 gezeigten Werke Arcimboldos zu sehen, und zwar zusammen mit einem damals nicht ausgestellten „Selbstbildnis“ von Lomazzo aus den Jahren 1555/65.<sup>220</sup>

### 7.2.11. Kabinett 8

Von diesem Kabinett ist eine Abbildung aus dem Jahre 1965 erhalten, das wohl als das sinnlichste Beispiel von Oberhammers Aufnahmen zu seiner Neuhängung in den Jahren 1958 und 1960 sowie zu seinen Umhängungen und Ergänzungen im Jahre 1965 betrachtet werden kann (Abb. 53).

Demnach zeigte Oberhammer an der linken Wand des linken Kompartiments die beiden aus dem Jahre 1530 stammenden Bilder „Die Entführung des Ganymed“ und „Jupiter und Io“<sup>221</sup> von Correggio. Rechts daneben vor dem Fenster positionierte er sehr prominent das von ihm so sehr geliebte „Selbstbildnis im Konvexspiegel von Parmigianino“ aus den Jahren 1523/24, indem er es fast schwebend in einer Glasvitrine präsentierte.

An der Rückwand und an der rechten Wand dieses Kompartiments fanden dann die übrigen vier von ihm ausgestellten Bilder Parmigianinos ihren Platz, und zwar „Der bogenschnitzende Amor“ aus den Jahren 1534/39<sup>222</sup>, das „Bildnis einer jungen Dame mit

<sup>219</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 20.

<sup>220</sup> Lomazzo war ein berühmter Mailänder Kunstschriftsteller und ein Freund Arcimboldos.

<sup>221</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 21.

<sup>222</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 22.

turbanartiger Kopfbedeckung“ aus dem Jahre 1530, das „Bildnis eines Würdenträgers“ aus den Jahren 1537/40 und „Das Bildnis eines Mannes mit Buch“ aus den Jahren 1525/26.

Heute hängen diese Bilder im linken Kompartiment des Kabinett 2 sowie im rechten Kompartiment des Kabinett 3 (Abb. 41, Abb. 43, Abb. 44). Am 18.5.2010 hätte Oberhammer allerdings das von ihm so sehr geliebte Selbstbildnis vermisst, war es doch einige Tage zuvor für die ab 1.6.2010 in Saal VIII stattgefundene Sonderausstellung abgenommen worden. Und im linken Kompartiment des Kabinett 8 hätte er an diesem Tag jene Bilder gefunden, die er vor fünfzig Jahren im rechten Kompartiment des Kabinett 9 gezeigt hatte.

Im rechten Kompartiment des Kabinett 8, welches zugleich den Zugang zu Saal IV bildet, zeigte Oberhammer Bilder mailändischer Maler.

Im I. Teil des Kataloges scheinen von Luini drei Bilder auf,<sup>223</sup> nämlich „Der kreuztragende Christus“ aus den Jahren 1510/15, „Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers“ aus dem Jahre 1520/24 und „Hl. Hieronymus“ aus dem Jahre 1525. In Katalog wird auch eine „Madonna mit Kind“ angeführt, die damals noch Giampetrino zugeschrieben wurde, allerdings mit dem Hinweis, dass es sich auch um einen Luini handeln könnte.<sup>224</sup>

Von Cesare da Sesto findet sich im I. Teil des Kataloges das Bild „Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers“ aus den Jahren 1512/16<sup>225</sup> und von Solario „Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers“ aus den Jahren 1520/24.<sup>226</sup>

Am 18.5.2010 hätte Oberhammer diese sechs Bilder im Kabinett 5 wiederfinden können, wobei die „Madonna mit Kind“ als ein Werk Luinis aus dem Jahre 1510 präsentiert wurde.

Aber wie hätte ihm wohl dieses rechte Kompartiment am 18.5.2010 gefallen, als acht Bilder darin zu sehen waren, die Oberhammer vor fünfzig Jahren jedenfalls nicht ausgestellt hatte?

An der rechten Wand neben dem Zugang zu Saal IV hing ein erst im Jahre 1996 im Dorotheum ersteigertes „Christus und die Samariterin“ aus der Toskana des 16. Jahrhunderts und daneben Bacchiaccas „Sibylle“ aus den Jahren 1525/50. An der gleichen Wand waren übereinander hängend die zwei aus den Jahren 1560/70 stammenden Bilder eine „Hl. Familie“ und ein „Christus am Ölberg“ von Venusti zu sehen. An der linken Wand befanden sich zwei, nach Michelangelo gemalte Bilder um das Jahr 1580, nämlich „Die Entführung des Ganymed“ und „Der Traum“. Zwischen diesen beiden kleinformatigen Werken hingen übereinander das „Bildnis des Michelangelo“ von Frans Floris aus den Jahren 1550/60 und darunter eine florentinische „Auferstehung Christi“ aus dem Jahre 1560.

<sup>223</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 73-74.

<sup>224</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 56.

<sup>225</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 111-112.

<sup>226</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 113.

### 7.2.12. Kabinett 9

Obwohl keine Abbildung zu diesem Kabinett erhalten ist, lässt sich mithilfe des I. Teiles des Kataloges leicht nachvollziehen, welche Gemälde Oberhammer dort ausstellte.

Im rechten Kompartiment zeigte er vier Werke, die er Bronzino zuschrieb. Das prominenteste, nämlich „Die heilige Familie mit der heiligen Anna und dem kleinen Johannes dem Täufer“ aus dem Jahre 1540<sup>227</sup> hängt nunmehr seit Jahren an der Rückwand des linken Kompartiments des Kabinett 8 (Abb. 59). Das heute meist links davon hängende Brustbild „Cosimo I. Medici, Großherzog von Toscana“ aus dem Jahre 1580 wird heute allerdings als Werk Alloris gezeigt,<sup>228</sup> während die beiden übrigen Bilder, nämlich das kleinformatige Brustbild „Eleonora von Toledo“ sowie das Kniestück „Lucrezia oder Maria de Medici aus den Jahren 1555/60, heute gar nicht mehr zu sehen sind.

Im rechten Kompartiment zeigte Oberhammer auch zwei Bilder von Salviati. Das „Bildnis eines Jünglings mit Brief“ ist heute nicht mehr zu sehen, sehr wohl aber das „Bildnis eines Mannes aus der Familie Santacroce“ aus den Jahren 1540/50. Es hängt ebenso im linken Kompartiment des Kabinett 8 wie das Bild des „Kardinal Rodolfo Pio“ aus den Jahren 1536/37 (Abb. 59, Abb. 61), das heute als ein Werk Salviatis gezeigt wird, während es Oberhammer noch dem Sebastiano del Piombo zuschrieb.<sup>229</sup> Wo die Werke von Sebastiano del Piombo vor fünfzig Jahren hingen, kann heute nicht mehr mit Sicherheit beantwortet werden. Im Jahre 1960 zeigte er nur das soeben erwähnte Bild, im Jahre 1965 kam das „Bildnis eines Geistlichen des päpstlichen Hofes“ aus dem Jahre 1530 hinzu, welches heute ebenfalls im linken Kompartiment des Kabinett 8 zusammen mit einem weiteren von Oberhammer damals nicht gezeigten Bild Sebastianos zu sehen ist, nämlich „Papst Clemes VII.“ aus den Jahren 1531/32 (Abb. 59, Abb. 61).

Am fünfzigsten Jahrestag hätte Oberhammer in diesem rechten Kompartiment drei großformatige Bilder gesehen, von denen er seinerzeit nur das an der Rückwand präsentierte Bild des „Monsignore Giuliano della Rovere aus dem Jahre 1595 von Barocci im Saal V gezeigt hatte<sup>230</sup>. Nicht zu sehen waren damals hingegen das an der rechten Wand befindliche Bild „Tod des Hl. Petrus Martyr“ aus dem Jahre 1570 und das diesem gegenüber hängende „Familienbild“ aus dem Jahre 1585 von Passarotti.

<sup>227</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 23.

<sup>228</sup> Wie aus Abb. 59 ersichtlich ist, befand es sich am 18.5.2010 allerdings gerade nicht an seinem Platz.

<sup>229</sup> Vgl. Klauner/Heinz 1960, S. 111.

<sup>230</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 6 und 7.

Im linken Kompartiment waren vor fünfzig Jahren jene vier Bilder Arcimboldos zu sehen, die heute im Kabinett 7 hängen, nämlich „Wasser“ und „Sommer“<sup>231</sup> aus dem Jahre 1566 sowie „Feuer“ und „Licht“ aus dem Jahre 1563.

Außerdem zeigte Oberhammer in diesem Kompartiment weitere zwei Bilden, die damals Niccolò dell' Abbate zugeschrieben wurden. Das „Bildnis eines Mannes mit Papagei“ hängt heute neben Parmigianinos „Bildnis eines Mannes mit Buch“ im linken Kompartiment des Kabinett 2. Der „Paulussturz“ aus den Jahren 1527/28<sup>232</sup> wird heute – wie bereits erwähnt – an der Rückwand des rechten Kompartiments des Kabinett 3 gezeigt, und zwar als Werk Parmigianinos (Abb. 46).<sup>233</sup>

Heute hängen im linken Kompartiment des Kabinett 9 unter anderem drei Bilder Coellos, die Oberhammer zusammen mit den anderen Spaniern im Saal IV präsentiert hatte.

### 7.2.13. Saal IV

Dieser Mittelsaal der westlichen Galeriehälfte wurde von Oberhammer als eines der Herzstücke der neuen Aufstellung bezeichnet<sup>234</sup>.

Und so war auch unter anderem in den zur bevorstehenden Aufstellungseröffnung erschienenen zahlreichen Zeitungsartikeln zu lesen: „Der Saal mit den Spaniern, vor allem mit Velazquez- auch auf Carreno sei verwiesen - bietet in der Festlichkeit dieser Portraits einen der stärksten Eindrücke dieser Aufstellung.“<sup>235</sup> Und weiter: „Die Vorläufer Coello, Pantoja, die Nachfolger Mazo, Carreno und den großen Velazquez, dessen Portraits – darunter die unvergleichlichen Infantinnenbilder – Geschenke der spanischen Habsburgern an ihre Wiener Verwandten, damit diese sich die äußere Erscheinung derer, die am Madrider Hof lebten, vor Augen stellen konnten.“<sup>236</sup>

Früher wurden die Spanier in fast stiefmütterlicher Art beiseitegeschoben und auf vier Kabinette verteilt worden. Unter Oberhammer konnte man sie erstmals in einem großen Saal vereint sehen.

<sup>231</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 25.

<sup>232</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 24.

<sup>233</sup> Als solches wurde es bereits von Oberhammer ab dem Jahre 1965 präsentiert. Vgl. Klauner/Heinz 1965, S. 179. Während Wilde es im Galeriekatalog des Jahres 1938 noch mit gutem Grund dem Abbate zuschrieb, tauchte kurze Zeit nach der Neuaufstellung eine Vorzeichnung dazu auf, die nach allgemeiner Ansicht von der Hand Parmigianinos stammen soll.

<sup>234</sup> Oberhammer in: Klauner/Heinz 1960, S. XI.

<sup>235</sup> Karl Maria Grimme, in: Österreichische Neue Tageszeitung vom Sonntag, 15. Mai 1960.

<sup>236</sup> Johann Muschik in: Neues Österreich vom 15. Mai 1960.

Leider sind nur drei Abbildungen von der rechten Längswand erhalten (Abb. 62, Abb. 63, Abb. 64). Dennoch kann anhand des I. Teils des Kataloges der Gemäldegalerie leicht nachvollzogen werden, welche Bilder von Velazquez und anderen spanischen Malern noch in diesem Raum hingen.<sup>237</sup> Und wie sie auf den übrigen drei Wänden präsentiert wurden, kann man ansatzweise aus dem Vorwort Oberhammers im Katalog<sup>238</sup> und zum Teil aus einem Presseartikel über die Neuaufstellung<sup>239</sup> rekonstruieren.

Betrat man diesen Saal vom Veronese-Saal kommend, sah man zuerst an der rechten Längswand das ganzfigurige Bildnis des „Infanten Baltasar Carlos“<sup>240</sup> aus dem Jahre 1640, gefolgt vom Kniestück der „Infantin Maria Teresia“<sup>241</sup> aus den Jahren 1652/53, der „Infantin Margarita Teresa im rosafarbenen Kleid“ aus dem Jahre 1653<sup>242</sup> und der „Infantin Maria Theresa im weißen Kleid“ aus dem Jahre 1656 (Abb. 62). Anschließend präsentierte Oberhammer das Brustbild „König Philipp IV.“ aus den Jahren 1652/53<sup>243</sup> freistehend auf einer Staffelei und erhöhte somit ebenso wie bereits beim Arztportrait Tizians im Saal I die körperliche Präsenz des Dargestellten (Abb. 63). Links vom spanischen König befanden sich die Bildnisse des „Infanten Philipp Prosper“<sup>244</sup> und der „Infantin Margarita Teresa im blauen Kleid“, beide aus dem Jahre 1659 (Abb. 64). Oberhammer hielt also auch hier bei der Präsentation der Kinder des spanischen Königs an seinem Grundsatz der streng chronologischen Reihung fest, indem er die Kinder Philipps IV. von Spanien aus dessen ersten Ehe mit Isabella von Frankreich rechts von dessen Brustbild präsentierte und die Kinder aus dessen zweiter Ehe mit Maria Anna von Österreich links davon hängte.

Aus der Aufnahme aus dem Jahre 1965 (Abb. 64) ist leider nicht ersichtlich, welche Bilder noch an dieser Längswand links neben „Margarita Teresa im blauen Kleid“ hingen. In einem Zeitungsartikel über die Neuaufstellung ist jedoch unter anderem zu lesen: „Da hängen auf der einen Seite die neun herrlichen Bilder von Velazquez, und an der gegenüberliegenden Wand setzt sich der außerordentliche Anschauungsunterricht der spanisch-habsburgischen Geschichte entsprechend fort“.<sup>245</sup> Demnach kann es sich nur um die beiden aus dem Jahre 1632 stammenden Kniestücke des „König Philipp IV. von Spanien“ und seiner ersten

<sup>237</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 33-34, S. 37-38, S. 78, S. 85-86, S. 149-157.

<sup>238</sup> Oberhammer in: Klauner/Heinz 1960, S. XI.

<sup>239</sup> Jorg Lampe, in: Die Presse vom Sonntag, 15. Mai 1960.

<sup>240</sup> Dieser verstarb als Thronfolger bereits siebzehnjährig im Jahre 1646.

<sup>241</sup> Sie wurde im Jahre 1660 mit Ludwig XIV. von Frankreich vermählt.

<sup>242</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 44.

<sup>243</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 43.

<sup>244</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 45.

<sup>245</sup> Jorg Lampe, in: Die Presse vom Sonntag, 15. Mai 1960.

Gemahlin, der „Königin Isabella von Spanien“ gehandelt haben, da die übrigen drei im Katalog angeführten Gemälde schon damals als Werkstattarbeiten galten.<sup>246</sup>

Heute befinden sich diese beiden Portraits zusammen mit all den anderen genannten Gemälden in Kabinett 10, und zwar links neben Murillos „Erzengel Michael stürzt den Teufel in den Abgrund“ aus dem Jahre 1665/68, welcher erst im Jahre 1987 für die Gemäldegalerie erworben wurde (Abb. 66). Am fünfzigsten Jahrestag konnte allerdings das Portrait des kleinen Philipp Prosper nicht bewundert werden, da es kurz zuvor abgenommen worden war und dem Kniestück der „Maria Anna im hellroten Kleid“ aus den Jahren 1655/60 Platz machte (Abb. 67), das ebenfalls von Oberhammer gezeigt wurde.

Nicht mehr zu sehen ist hingegen das unter Werkstattbeteiligung entstandene ganzfigurige Portrait der „Königin Maria Anna von Spanien im dunkelgrünem Kleid“, jener Tochter Kaiser Ferdinands III., die im Jahre 1649 zweite Gemahlin König Philipp IV. wurde und die Mutter von Margarita Teresa und Philipp Prosper war. Ohne Kenntnis des oben erwähnten Zeitungsartikels wäre man eher geneigt anzunehmen, dass „Maria Anna“ links neben ihren beiden Kindern am Ende der rechten Längswand, welches auf den drei Abbildungen nicht zu sehen ist (Abb. 64), hing. Doch in diesem Zeitungsartikel heißt es weiter zur gegenüberliegenden, an das Kabinett 8 anschließende Wand: „Neben dem Bildnis der Königinwitwe von Carreno hängt ein weiteres Bildnis des gleichen Meisters, das König Karl II. zeigt, mit dem die spanische Linie der Habsburger erlischt. Nach links folgt dann, in den Raum vorgezogen, Antonios Peredas seltsame Allegorie auf die Vergänglichkeit, an die sich Coellos merkwürdiges Bild des Infanten Don Carlos schließt, der mit 23 Jahren starb.“<sup>247</sup> Also ist anzunehmen, dass die aus der Werkstatt Velazquez stammende „Königin Maria Anna von Spanien im dunkelgrünem Kleid“ neben Carrenos „Königin Maria Anna von Spanien in Witwentracht“, die heute ebenfalls nicht mehr in der Galerie zu sehen ist, an die gegenüberliegende an Kabinett 8 angrenzende Wand zu dem aus dem Jahre 1685 stammenden Kniestück ihres Sohnes „König Karl II. von Spanien“<sup>248</sup> von Carreno gehängt wurde.

Die damals dazwischen –wohl ähnlich wie Tizians Grablegung in Saal I frei auf einer Holzstaffelei vor dem Zugang zu den Kabinetten stehende – „Allegorie der Vergänglichkeit“ von Pereda aus dem Jahre 1634 ist heute neben dem Gemälde von Velazquez' Schüler Mazo mit dem Titel „Die Familie des Künstlers“ aus den Jahren 1664/65 zu sehen, dessen

<sup>246</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 155-156.

<sup>247</sup> Jorg Lampe, in: Die Presse vom Sonntag, 15. Mai 1960.

<sup>248</sup> Er war der Sohn Philipps IV. und seiner zweiten Gemahlin Maria Anna. Mit dessen Tod im Jahre 1700 erlosch die spanische Linie des Hauses Habsburg.



im Hintergrund gezeigtes Atelier in der Forschung bisweilen als jenes von Velazquez und der vom Rücken gesehene Künstler selbst als Velazquez gesehen wurde (Abb. 68).

Am fünfzigsten Jahrestag der Neuaufrichtung sah man im Kabinett 10 mit den spanischen Malern überraschenderweise auch ein Gemälde von Frans von Stampart aus dem Jahre 1702, auf dem der spätere Kaiser Karl VI. als „König Karl II. von Spanien im Hintergrund die Belagerung von Barcelona“ dargestellt ist (Abb. 66). Einige Wochen später wurde dieses Gemälde allerdings wieder abgenommen und machte dem „König Karl II. von Spanien“ von Carreno Platz, welches bereits einige Monate zuvor im Kabinett 10 an jener Stelle gezeigt wurde, die sonst üblicherweise dem kleinen Philipp Prosper gleich neben dem Brustbild Philipp IV. vorbehalten ist und an der – wie bereits oben erwähnt – am fünfzigsten Jahrestag das Kniestück der „Maria Anna im hellroten Kleid“ zu sehen war (Abb. 67).

Nicht mehr zu sehen ist hingegen das ganzfigurige Portrait des „Infanten Philipp in einem Harnisch“<sup>249</sup> von Pantoja aus den Jahren 1590/1592. Wo es damals hing, kann nur vermutet werden. Möglicherweise fand es neben dem Infanten Don Carlos an der Wand zu Kabinett 7 seinen Platz. Das Werk des Velazquez-Schülers Mazo hing wohl an der Wand zu Saal V und drei Gemälde von Coello an der Wand zu Saal III.

Denn Oberhammer schreibt in seinem Vorwort zu Katalog weiter: „Den Velazquez-Bildern an der einen Hauptwand mit dem besten Licht sind an den anderen Wänden – wieder streng chronologisch – die Vorläufer (Coello, Pantoja) und die Nachfolger (Mazo, Carreno) gegenübergestellt. Zwischen den beiden äußersten Exponenten dieses Kreises, Don Carlos auf der einen, König Karl II. auf der andern Seite, liegt nicht nur eine kunstgeschichtliche Entwicklung von eminenter Bedeutsamkeit, die, wie man jetzt sehr deutlich sieht, mit Velazquez keineswegs endet; die Persönlichkeiten als solche repräsentieren vielmehr – dies wird bei der neuen Zusammenstellung besonders deutlich – über alles Kunstgeschichtliche hinaus zugleich einen sehr wichtigen Abschnitt europäischer Geschichte“.

Heute sind die drei Gemälde von Coello im Kabinett 9 vereint. Dabei handelt es sich um den „Infanten Don Carlos“ aus dem Jahre 1564, der „Elisabeth von Valois“ aus dem Jahre 1560 (Abb. 69) und der „Königin Anna von Spanien aus dem Jahre 1571 (Abb. 70).<sup>250</sup> Sie bilden

<sup>249</sup> Bei dieser Person handelt es sich um den Sohn Ferdinands I., nämlich den späteren König Philipp III., der mit Margarete von Österreich verheiratet war.

<sup>250</sup> Don Carlos war der Sohn Philipp II. und dessen erster Gemahlin Maria von Portugal, die gleichzeitig die Cousine Philipps II. war. Elisabeth von Valois war die Tochter Heinrichs II. von Frankreich und der Katharina di Medici und war mit Don Carlos verlobt, bevor sie nach dessen Tod die dritte Gemahlin Philipps II. wurde. Maria von Spanien war die Nichte Philipps II. und ursprünglich mit Don Carlos verlobt, bevor sie die vierte Gemahlin Philipps II. wurde und ihm den späteren Philipp III. gebar. Daher sind all diese Portraits auch heute noch bei Schülerführungen beliebte Beispiele zur Verdeutlichung der Heiratspolitik des Hauses Habsburg und dessen Auswirkungen.

heute zusammen mit einem niederländischen Gemälde aus dem Jahre 1585, auf welchem „Fernando Alvares de Toledo“, der Herzog von Alba, zu sehen ist, den Auftakt für die Besichtigung der spanischen Malerei im Kabinett 10.

Welchen Eindruck hätte Oberhammer wohl am 18.5.2010 von der Präsentation der spanischen Malerei in den Kabinetten 9 und 10 gewonnen? Von den damals im Saal IV gezeigten neunzehn Gemälden fehlen heute zwei Gemälde von Carreno, ein Bild von Pantoja und eines aus der Werkstatt Velazquez'. Deren Fehlen würde ihn wohl weniger gestört haben, als die Präsentation des niederländischen Gemäldes in Kabinett 9 und jenes in Kabinett 10 von Frans von Stampart, der in Antwerpen und Wien tätig war. Sicherlich vermisst hätte er hingegen den kleinen Philipp Prosper, der kurz zuvor für die Sonderausstellung im Saal VIII abgehängt worden war. Und über Murillos Erzengel Michael konnte er sich schon zu Lebzeiten freuen.

Aber wie würde Oberhammer wohl das heutige Aussehen des Saales IV mit der zu Beginn diesen Jahres anlässlich des 400. Todesjahres von Caravaggio eröffneten Sonderpräsentation zum Thema „Internationaler Caravaggismus“ beurteilen, nachdem dieser Saal jahrelang als Depot gedient hatte und nicht als Ausstellungsfläche genutzt worden war?

Acht der in diesem Saal gezeigten zwanzig Bilder waren auch in Oberhammers Neuaufrichtung zu sehen. Pretis „Ungläubigem Thomas“ aus den Jahren 1660/65 findet sich als einziges Gemälde auf einer erhaltenen Abbildung wieder (Abb. 82), und zwar im Saal VI an der Wand zu Kabinett 12. Riberas „Kreuztragung Christi“ aus dem Jahre 1635 wird heute nur mehr dem Umkreis des Künstlers zugeschrieben (Abb. 74). Der noch unter Oberhammer ausgestellte „Zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten“ wird nicht mehr gezeigt, dafür dessen aus der Ambrasser Sammlung stammende „Mann mit der Schildkröte“ aus den Jahren 1612/13 (Abb. 72). Und nicht nur die erst im Jahre 1953 erworbene „Lautenspielerin“ von Terbruggen aus dem Jahre 1624 ist zu sehen (Abb. 72), sondern auch die beiden Bilder von Vouet, nämlich „Martha tadelt ihre Schwester“ aus dem Jahre 1621 und „Judith mit dem Haupt des Holofernes“ (Abb. 73), welche unter Oberhammer im Kabinett 10 hingen. Von den beiden Werken Gentileschis aus den Jahren 1626/28 (Abb. 71) war unter Oberhammer bis zum Jahre 1965 nur die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ in Saal V ausgestellt. Erst dann wurde „Die Heilige Maria Magdalena“ aus dem Depot geholt und in Anlehnung an Otto Benesch Gentileschis Tochter Artemisia zugeschrieben.<sup>251</sup> Und schließlich findet sich auch der erst im Jahre 1963 aufgrund einer Schenkung des Grafen Czernin in die Sammlung

<sup>251</sup> Klauner/Heinz 1965, S. 178.

gelangte „Blinde Drehorgelspieler“ von Herrera aus dem Jahre 1640, der unter Oberhammer im Saal V zu sehen war,<sup>252</sup> im Saal IV wieder (Abb. 72)

Oberhammer lehnte Saaltexte immer ab, weshalb er wohl neben Vouets „Judith“ lieber ein weiteres Gemälde gesehen hätte. Und die beiden nicht in Augenhöhe des Betrachters angebrachten Gemälde von Honthorst und Stom an den beiden Wänden zu den angrenzenden Sälen III und V hätte er wohl auch nicht gutgeheißen.

#### 7.2.14. Saal V

Da von diesem Saal nur zwei Abbildungen erhalten sind, auf denen gerade einmal acht Bilder zu erkennen sind (Abb. 75, Abb. 77), lässt man beim Versuch einer Rekonstruktion wohl am besten wieder Oberhammer selbst zu Wort kommen, der den Saal V im Vorwort zu Katalog folgendermaßen beschreibt: „In diesem Saale anschließend an Velazquez und die anderen Spanier, sind die beiden Säulen der Barockkunst, Caravaggio und Carracci, und deren Zeitgenossen, unter anderem Guido Reni, zu sehen; Wand an Wand zum Spaniersaal hängen hier die Bilder Riberas. Von beiden Seiten her also, von dem Kolorismus der venezianischen Kunst und dem magischen Realismus Caravaggios wird auf Velazquez vorbereitet. Mit Barocci und Gentileschi ist auch die Verbindung zu den Florentinern in den anschließenden, bereits erwähnten Kabinetten gegeben.“<sup>253</sup>

Betrat man vor fünfzig Jahren also den Saal V von Saal IV mit den Spaniern kommend, sah man links an der Wand zu Saal IV Riberas Bilder „Der Zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten“ und „Die „Kreuztragung Christi“ aus dem Jahre 1635. Ob später an dieser Wand oder daneben auf einer Staffelei freistehend das erst im Jahre 1963 in die Galerie gelangte Bild „Der blinde Drehorgelspieler“ aus dem Jahre 1640 von Herrera gezeigt wurde, kann hier nur vermutet werden, da aus dem Jahre 1965 nur eine Abbildung erhalten ist, auf der lediglich ein Teil der zum Kabinett 9 angrenzenden Wand mit drei Bildern Annibale Carraccis zu sehen ist (Abb. 75).

Im Jahre 1960 zeigte Oberhammer dort drei aus den Jahren 1603/05 stammende Bilder dieses Malers, nämlich eine „Pietà“, „Christus und die Samariterin“ und „Adonis findet Venus“. Im Jahre 1965 kam dann eine „Landschaft mit zwei Hirten“ dazu, die in einer Glasvitrine frei auf einer Staffelei stehend vor dem Zugang zu Kabinett 9 präsentiert wurde. Diese kleine doppelseitig bemalte Kupferplatte, auf deren Vorderseite eine Sacra Conversatione mit den Heiligen Joseph, Antonius, Abbas und Ursula zu sehen war, wurde

<sup>252</sup> Oberhammer, in: Klauner/Heinz 1965, S. XV.

<sup>253</sup> Oberhammer in: Klauner/Heinz 1960, S. XII.

erst im Jahre 1961 aus dem Kunsthandel erworben,<sup>254</sup> wird aber heute nicht mehr gezeigt. Und auch das Bild „Adonis findet Venus“ kann heute in den Galerieräumen nicht mehr bewundert werden.

Die „Pietà“ und „Christus und die Samariterin“ hätte Oberhammer am fünfzigsten Jahrestag im rechten Kompartiment des Kabinett 11 in Gesellschaft von Poussins „Zerstörung des Tempels von Jerusalem“ aus den Jahren 1638/39 sowie drei weiteren, von Oberhammer seinerzeit nicht gezeigten kleinformatigen Bildern, wiederfinden können (Abb. 76).

An die gegenüberliegende, an den Saal VI angrenzende Wand hingte Oberhammer Caravaggios „David mit dem Haupt des Goliath“ aus den Jahren 1604/05<sup>255</sup> und daneben in die Ecke dessen heute wieder den ganzen Saal dominierende „Rosenkranzmadonna“ aus den Jahren 1604/05<sup>256</sup> (Abb. 77). Dieses im Jahre 1781 von den Dominikanern in Antwerpen von Joseph II. für die Galerie angekaufte Bild hing schon unter Buschbeck in der Mitte der Längswand dieses Saales und fand auch gleich wieder unter Oberhammers Nachfolgerin Klauner dort seinen angestammten Platz. Und blickt man von Saal III kommend durch den Saal IV in den Saal V fühlt man sich regelrecht zu ihm hingezogen, da es von den beiden Durchgängen förmlich eingerahmt zu sein scheint. Dabei kann man immer wieder Besucher beobachten, die von den Bildern Tintoretts direkt zur „Rosenkranzmadonna“ weiterschreiten, ohne die im Saal IV hängenden Bilder auch nur eines Blickes zu würdigen. Und so findet man heute nur noch Wenige, die sich daran zurückerinnern können, dieses Bild nicht an seinem heutigen Platz hängend gesehen zu haben.

Rechts neben der „Rosenkranzmadonna“ an der anschließenden Wand präsentierte Oberhammer Caravaggios „Dornenkrönung“ aus den Jahren 1602/05 und daneben eine „Kreuztragung Christi“ als ein weiteres Werk Caravaggios,<sup>257</sup> welches heute in die Jahre 1600/05 datiert und Orazio Gentileschi zugeschrieben wird. Neben diesen beiden Bildern war an derselben Wand vor fünfzig Jahren Caracciolos „Maria mit dem Kind und der Hl. Anna“ aus dem Jahre 1634 zu sehen (Abb. 77). Und auch heute noch hängen diese beiden Bilder rechts von der „Rosenkranzmadonna“ zusammen mit Valentin de Boulognes „Moses“ aus den Jahren 1627/32, welcher vor fünfzig Jahren im Kabinett 10 zu sehen war, und der „Judith mit dem Haupt des Holofernes“ aus dem Jahre 1615 von Saraceni, welches

<sup>254</sup> Klauner/Heinz 1965, S. 177. Während die Landschaft Annibale Carracci zugeschrieben wurde, wollte man in der Vorderseite eine Verwandtschaft mit den Werken Agostino Carraccis erkennen und datierte die Platte in die späten 80iger Jahre des 17. Jahrhunderts.

<sup>255</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 28.

<sup>256</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 29.

<sup>257</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 30 und 31.

vermutlich mit jenem ident ist, dass Oberhammer frei auf einer Staffelei stehend neben Caracciolos Bild präsentiert hatte<sup>258</sup> (Abb. 77)

Doch welche Bilder konnte man vor fünfzig Jahren an der Längswand dieses Saales sehen? Den Worten Oberhammers zufolge muss ganz links an dieser Wand wohl Baroccis „Monsignore Giuliano della Rovere aus dem Jahre 1595“ gehangen haben, welchen Oberhammer am fünfzigsten Jahrestag an der Rückwand des rechten Kompartiment des Kabinett 9 wiedergefunden hätte. Daneben war wohl Orazio Gentileschis „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ aus den Jahren 1626/28 zu sehen, welche heute im Saal IV gezeigt wird, und ab dem Jahre 1965 die kurz zuvor aus dem Depot geholte „Heilige Maria Magdalena“, welche damals seiner Tochter Artemisia zugeschrieben und in die gleiche Zeit datiert wurde.<sup>259</sup> Am fünfzigsten Jahrestag hätte Oberhammer dieses Gemälde im Saal IV neben dem Bild ihres Vaters als dessen Werk präsentiert wiedergefunden.

An derselben Längswand hingen den Worten Oberhammers zufolge auch noch die Bilder Renis. Im I. Teil des Kataloges wurden vier Bilder unter dessen Namen angeführt, von denen am fünfzigsten Jahrestag die „Taufe Christi“ aus den Jahren 1622/23 und der Hl. Hieronymus aus den Jahren 1634/35<sup>260</sup> im Saal VI zu sehen waren (Abb. 84). Das heute links neben der „Rosenkranzmadonna“ hängende und Manfredi zugeschriebene Bild aus dem Jahre 1610 (Abb. 78) wurde von Oberhammer ebenfalls noch als ein Werk Renis präsentiert,<sup>261</sup> ebenso „Eine Sybille“, welche schon von Mechel dem Reni zugeschrieben worden war, heute allerdings nicht mehr gezeigt wird. Und das von Oberhammer wohl auch damals an dieser Längswand gezeigte oberitalienische Bild „Christus und die Jünger in Emaus“ aus den Jahren 1614-1621<sup>262</sup> hing fünfzig Jahre später sehr eindrucksvoll an der Wand zu Saal IV (Abb. 81), an der vor fünfzig Jahren Riberas Bilder zu sehen waren.

Aber was wohl hätte Oberhammer beim Betreten dieses Saales am fünfzigsten Jahrestag der Neuaufstellung empfunden?

Von seiner streng chronologischen Hängung war nicht mehr viel übrig. Die an der Längswand vorherrschende Symmetrie hätte ihn wohl, ebenso wie bereits im Saal I an das Jahr 1955 erinnert, als er bei seinem Antritt als Galeriedirektor die „Hängung Buschbeck“ auch in diesem Saal teilweise fotografierte. Jedenfalls hätte er es bedauert, dass die „Dornenkrönung“ von Caravaggio nicht zu sehen war, weil sie gerade in Rom in den

<sup>258</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 106. In der erhaltenen Abbildung ist das Bild nicht zu erkennen. Aufgrund der Größe des Rahmens kann es sich allerdings bei den vor fünfzig Jahren in diesem Raum gezeigten Bildern nur um jenes von Saraceni gehandelt haben.

<sup>259</sup> Klauner/Heinz 1965, S. 177 und 178.

<sup>260</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 30.

<sup>261</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 100.

<sup>262</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 82 und Tafel 57.

Scuderie del Quirinale gezeigt wurde. Dabei hätte ihm wohl nicht so sehr der ihr allein an der Wand zu Kabinett 9 zugewiesene Platz gefallen, bei dem sie unbestrittenermaßen besser zur Wirkung kam, als an dem von ihm seinerzeit zugedachten Platz, sondern vielmehr die Tatsache, dass sie nun ebenso wie bereits damals von ihm als eigenhändiges Werk Caravaggios präsentiert wurde, nachdem sie später jahrelang Manfredi bzw. Caracciolo zugeschrieben worden war und erst ein rezenter Dokumentationsfund ihre Herkunft aus der Sammlung Giustiniani zweifelsfrei sichern konnte.

Dass die dort vor fünfzig Jahren als eine der beiden Säulen der Barockkunst präsentierten Werke Carraccis heute im rechten Kompartiment des Kabinett 11 von so manchen Besuchern beinahe übersehen werden, hätte er hingegen sicher nicht gutgeheißen. Und die drei am 18.5.2010 an der Wand zu Kabinett 9 vorgefundenen Bilder hatte er ebenso wenig gezeigt (Abb. 76)<sup>263</sup> wie jene an der gegenüberliegenden Wand zu Saal VI (Abb. 79).

Bei letzteren handelt es sich um die „Hl. Maria Magdalena als Büsserin“ aus den Jahren 1655/60 aus der Werkstatt Nicolas Régniers, den „Hl. Wenzelslaus, Herzog von Böhmen“ aus den Jahren 1627/31 von Angelo Caroselli und um die „Hl. Maria Magdalena“ aus dem Jahre 1615 von Antiveduto della Grammatica, dessen „Hl. Cäcilia mit zwei musizierenden Engeln“ aus den Jahren 1615/20 Oberhammer am fünfzigsten Jahrestag im Saal IV an der Wand neben dem Zugang zu Saal III und in unmittelbarer Nachbarschaft zu Terbrugghens „Lautenspielerin“ aus dem Jahre 1624 wiederfinden hätte können (Abb. 72). Dieses erst im Jahre 1953 erworbene Bild wurde vor fünfzig Jahren wohl auch im Saal V – vermutlich frei auf einer Staffelei in einer Raumecke stehend – präsentiert.<sup>264</sup>

## 7.2.15. Saal VI

Eine Abbildung aus dem Jahre 1965 zeigt beinahe die gesamte, an das Kabinett 12 angrenzende Längswand, (Abb. 82), während in der anderen aus dem Jahre 1960 stammenden Abbildung die Wand zu Saal VII und die linke Hälfte der anderen Längswand zu sehen ist (Abb. 83).

Das Aussehen dieses Saales vor fünfzig Jahren kann nur mithilfe der Ausführungen Oberhammers in seinem Vorwort zum I. Teil des Kataloges zu rekonstruieren versucht werden. Er beschreibt den Saal VI mit folgenden Worten: „Der zweite große Saal führt die Entwicklung weiter und zeigt in klarer Gruppierung die Gemälde der Hauptmeister der italienischen Barockkunst des Seicento. Während die „Tenebrosi“ mit Feti, Guercino, Preti und Lanfranco die eine Längswand beherrschen, sind hier vor allem drei mit besonders

<sup>263</sup> Das in der Mitte hängende Bild „Simon zerreißt seine Fesseln“ aus den Jahren 1660/64 von Giordano wird heute nur noch selten gezeigt. Dabei würde es dieses Bild verdienen, öfter ausgestellt zu werden.

<sup>264</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 119. Das in der rechten oberen Wandecke hängende Bild „Der standhafte Philosoph“ aus dem Jahre 1623 von Honthorst lässt sich hingegen im Katalog nicht auffinden.



guten, treffenden Bildern vertretene Gruppen einander aufschlußreich gegenübergestellt: Venedig (Strozzi), auf der einen, Bologna (Cagnacci) und Florenz (Cigoli, Lippi, Furini) auf der anderen Seite. Die beiden großen Mailänder Crespi und Procaccini bilden eine Art gliedernder Querachse im Saal.“

Die beiden Abbildungen zeigen jedenfalls die gesamte Wand zum Saal VII. In der Ecke zwischen dem Zugang zu Kabinett 12 und dem Zugang zu Saal VII stand frei auf einer Staffelei Cigolis „Beweinung Christi“ aus dem Jahre 1599 (Abb. 82). Rechts neben dem Zugang hing „Martha tadelt ihre eitle Schwester Maria“ aus den Jahren 1625/30 von Lupicini,<sup>265</sup> daneben „Christus und die Samariterin“ aus dem Jahre 1644 von Lorenzo Lippi<sup>266</sup> und die „Büßende Maria Magdalena“ aus dem Jahre 1634 von Furini (Abb. 83).

In der linken Hälfte der anschließenden Längswand waren Soles „Traum der Dido“ aus dem Jahre 1697 sowie drei Bilder von Cagnacci zu sehen, nämlich die „Vision des Hl. Hieronymus“ aus den Jahren 1659/62, das kleinformatige Bild „Die büßende Maria Magdalena“ sowie den „Selbstmord der Kleopatra“ aus dem Jahre 1659<sup>267</sup> (Abb. 83). Rechts daneben muss sich den Ausführungen Oberhammers zufolge als Teil der Querachse die „Beweinung Christi“ aus dem Jahre 1611 von Procaccini befunden haben. Von ihm zeigte Oberhammer auch die „Hl. Maria Magdalena mit Totenkopf“ aus dem Jahre 1620<sup>268</sup>.

Am fünfzigsten Jahrestag fanden sich im mittleren Kompartiment des Kabinett 12 Cigolis „Beweinung Christi“ und Procaccinis „Beweinung Christi“ ebenso wieder (Abb. 88), wie Lippis „Christus und die Samariterin“ und Furinis „Büßende Maria Magdalena“ (Abb. 87). Cagnaccis „Vision des Hl. Hieronymus“ hing an der an den Saal VII angrenzenden Wand und dessen „Selbstmord der Kleopatra“ genau an jener Stelle an der an das mittlere Kompartiment des Kabinett 12 angrenzenden Längswand, an welcher üblicherweise das Bild „Der Kentaur Chiron lehrt den jungen Achilles bogenschießen“ aus den Jahren 1695/1700 von Lo Spagnuolo zu sehen ist, welches erst einige Wochen später aus dem Unteren Belvedere zurückkam und zusammen mit dem dann darüber hängenden „Traum der Dido“ wieder an seinem angestammten Platz zu sehen war.

An derselben Wand waren vor fünfzig Jahren Guercinos „Johannes der Täufer“ aus dem Jahre 1641, G. B. Crespi „Christus erscheint den Apostel Petrus und Paulus“ aus den Jahren 1626/28, Pretis „Ungläubiger Thomas“ aus den Jahren 1660/65 und Lanfrancos

<sup>265</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 74 und 75.

<sup>266</sup> Lippi war ein Freund Salvator Rosas

<sup>267</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 25 und 26.

<sup>268</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 95.

„Maria erscheint den Hl. Jakobus und Antonius Abbas“ aus den Jahren 1623/24<sup>269</sup> zu sehen (Abb. 82). Laut Oberhammer hätte auch Fetti diese Längswand zum Kabinett 12 mit beherrscht. Dabei kann es sich wohl nur um ein großformatiges Bild gehandelt haben, also entweder um „Moses vor dem brennenden Dornbusch“ aus den Jahren 1615/17 oder um die „Mystische Vermählung der Hl. Katharina“ aus den Jahren 1617/31, welches vermutlich in der Raumecke zwischen dem Zugang zu Saal V und zum rechten Kompartiment des Kabinett 12 frei auf einer Staffelei stand.

Doch wo zeigte Oberhammer vor fünfzig Jahren Guercinos „Heimkehr des verlorenen Sohnes“ aus dem Jahre 1619 und Pretis „Berufung des Apostels Matthäus“ aus dem Jahre 1635/40, welche ebenso im I. Teil des Kataloges angeführt sind wie sieben weitere Bilder Fettis? Vielleicht zeigte er ja auch nur abwechselnd je ein Bild dieser drei Maler im Saal VI, denn an der anschließenden Wand zu Saal V hingen die Bilder Strozis.

Am fünfzigsten Jahrestag hing Guercinos „Heimkehr des verlorenen Sohnes“ an der Wand zum Saal VII (Abb. 84) und sein „Johannes der Täufer“ gemeinsam mit Crespi's Bild an der daneben angrenzenden Längswand (Abb. 86). Pretis „Ungläubiger Thomas“ war im Saal V (Abb. 79) und dessen „Berufung des Apostels Matthäus“ im Saal IV zu sehen. (Abb. 71) Während Fetti's „Moses“ heute an der linken Wand des linken Kompartiment des Kabinett 11 gezeigt wird, hängt im rechten Kompartiment des Kabinett 12 an der rechten Wand neben der großformatigen „Mystische Vermählung der Hl. Katharina“ aus den Jahren 1617/21 heute oberhalb des Bildes „Gleichnis von der köstlichen Perle“ aus den Jahren 1620/23 ein weiteres Bild aus Fetti's Werkstatt, nämlich das „Gleichnis vom verlorenen Sohn“ aus den Jahren 1620/23. An der gegenüberliegenden Wand hängen oben die drei aus den Jahren 1621/22 stammenden Bilder „Hero und Leander“, „Perseus und Andromeda“ sowie „Galathea und Polyphem“. Darunter kann man die „Vision des hl. Petrus von den unreinen Tieren“ aus dem Jahre 1619, die „Flucht nach Ägypten“ aus den Jahre 1622/23 sowie „Jakobs Traum von der Himmelsleiter“ aus dem Jahre 1613 betrachten. Und im Saal VI ist heute ein zehntes Bild dieses Malers zu sehen, nämlich „Der reuige Petrus“ aus dem Jahre 1613 an der Wand neben dem Zugang zu Saal V.

Nach den Ausführungen Oberhammers waren an der Wand zu Saal V sowie der links davon anschließenden Hälfte der Längswand nur die fünf im I. Teil des Kataloges angeführten Werke von Strozzi zu sehen. Bedenkt man allerdings die Maße dieser Bilder hätte an der Längswand rechts neben Cagnaccis „Selbstmord Kleopatras“ noch ein oder zwei weitere Bilder venezianischer Maler aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts ihren Platz finden

<sup>269</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 65 bezeichnen dieses Bild noch als „Die Madonna erscheint den heiligen Einsiedlern Paulus und Antonius“ bezeichnet.

können. Vielleicht war es ja das halbfigurige „Bildnis einer Venezianerin“ aus dem Jahre 1659 von Forabosco,<sup>270</sup> der unter dem Einfluss Strozzi in Padua tätig war und dessen Bildnis heute an der Wand links neben dem Zugang zu Saal VII zu sehen ist. Vielleicht war es aber auch die erst im Jahre 1953 erworbene „Anbetung der Hirten“<sup>271</sup> von dem unter Guercinos Einfluss gebildeten Boloneser Mola aus dessen Zeit in Venedig in den Jahren 1635/37, welche heute nicht mehr zu sehen ist.

Heute sind jedenfalls Strozzi „Lautenspieler“ aus den Jahren 1640/44 und seine „Predigt Johannes des Täufers“ aus dem Jahre 1644 an der linken Wand im linken Kompartiment des Kabinetts 12 zu sehen, während „Der Prophet Elias und die „Witwe von Sarepta“ aus den Jahren 1640/44<sup>272</sup> an der rechten Wand im linken Kompartiment des Kabinetts 11 wiederzufinden ist. Strozzi's Bilder „Die Tochter der Herodias mit dem Haupt Johannes des Täufers“ und „Der Doge Francesco Erizzo“ hätte Oberhammer am fünfzigsten Jahrestag hingegen vergeblich gesucht.

Und wie hätte Oberhammer das Aussehen dieses Saales am fünfzigsten Jahrestag der Neuaufrichtung beurteilt?

Von seiner streng chronologischen Hängung der einzelnen Maler und Gegenüberstellung der jeweiligen Schulen war nicht mehr viel übrig. Vor fünfzig Jahren zeigte er in diesem Saal achtzehn Bilder, von denen er am 18.5.2010 nur mehr fünf im Saal selbst vorfinden hätte können. Die übrigen Bilder waren auf sechs Räume verteilt. Und über die Aufstellung des römischen Prunkschranks mit Nachtuhr und Kupferbildern von Maratta, Cortese und Pò aus den Jahren 1663/68 in der Mitte der an das Kabinett 12 angrenzenden Längswand hätte sich Oberhammer vermutlich nur gewundert (Abb. 85).

#### 7.2.16. Kabinett 12

Von diesem Kabinett ist keine einzige Abbildung vorhanden. Im Hängeplan von der westlichen Galeriehälfte findet sich die Bezeichnung „Italiener des 17. Jhd.“<sup>273</sup>

Da Oberhammer im Saal VII Italiener der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts präsentierte, kann man unter Zugrundelegung der im I. Teil des Kataloges angeführten Bilder nur Vermutungen darüber anstellen, welche Bilder in diesem Kabinett zu sehen waren.

<sup>270</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 53.

<sup>271</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 79.

<sup>272</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 31.

<sup>273</sup> Klauner/Heinz 1960, S. V.

Es ist nicht auszuschließen, dass Oberhammer im rechten Kompartiment die bereits erwähnten übrigen Bilder Fettis – wenn auch nicht alle gleichzeitig – zeigte, wo sie auch fünfzig Jahre später zu sehen waren.

Vermutlich hing im mittleren Kompartiment das auch heute noch dort ausgestellte Bild „Susanna im Bade“ aus dem Jahre 1600 des Florentiners Empoli (Abb. 87) oder aber auch die „Judith tötet den Holofernes“ aus dem Jahre 1628 von Liss<sup>274</sup>, die man am fünfzigsten Jahrestag vergeblich gesucht hätte.

Und auch die beiden Werke von Lo Spagnuolo, nämlich den bereits erwähnten „Kentaur Chiron lehrt den jungen Achilles das Bogenschießen“ und das heute nicht mehr gezeigte Bild „Aeneas, die Sibylle und Charon“,<sup>275</sup> werden damals wohl dort zu sehen gewesen sein.

Oberhammer präsentierte auch zwei Werke von Rosa, von denen heute noch „Die Wiederkehr der Astraea“ aus den Jahren 1640/45 links neben Renis „Hl. Hieronymus“ an der Längswand im Saal VI zu sehen ist (Abb. 84).<sup>276</sup> Rechts von Renis Bild hängt heute übrigens ein weiteres, von Oberhammer damals nicht gezeigtes Bild Rosas, nämlich „Astraea verlässt die Erde“ aus dem Jahre 1665.

Interessanterweise scheinen sogar vier Bilder von Schönfeld auf,<sup>277</sup> der heute nur mehr mit dem damals nicht gezeigten Bild „Tod der Dido“ aus dem Jahre 1655 im Saal VII hoch oben in der rechten Längswanddecke vertreten ist (Abb. 86).

#### 7.2.17. Saal VII

Von diesem Saal sind zwei Abbildungen aus dem Jahre 1960 erhalten (Abb. 89, Abb. 90), welche es einem zusammen mit den Ausführungen Oberhammers in seinem Vorwort zum I. Teil des Kataloges ermöglichen, sich eine Vorstellung vom damaligen Aussehen des Saales VII zu machen. Oberhammer bemerkt zu diesem letzten Saal in der westlichen Galeriehälfte Folgendes: „Der letzte Saal vereint schließlich die Hauptmeister der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und des frühen 18. Jahrhunderts. Die Altarbilder des Luca Giordano, Solimena und Maratta sowie die beiden großen Gemälde Tiepolos lassen in keiner Weise das Gefühl eines Qualitätssturzes aufkommen, das so häufig den Galeriebesucher entläßt.“<sup>278</sup>

<sup>274</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 32.

<sup>275</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 42.

<sup>276</sup> „Der heilige Wilhelm als Büsser“ ist hingegen nicht mehr zu sehen.

<sup>277</sup> Dabei handelt es sich um „Gideon prüft sein Heer“ und „Die Begegnung Jakobs und Esaus“ aus den vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts und „Halt vor dem Gasthaus“ und „Die Sintflut“ aus der Zeit nach 1652.

<sup>278</sup> Oberhammer, in: Klauner/Heinz 1960, S. XII.

An der Wand zu Saal VI präsentierte Oberhammer vier Bilder Giordanos<sup>279</sup> (Abb. 90), von denen heute noch „Der Erzengel Michael stürzt die abtrünnigen Engel in den Abgrund“ aus dem Jahre 1664 im Saal VI genau so präsentiert wird, wie er schon vor fünfzig Jahren im Nebensaal gezeigt wurde (Abb. 86). Den damals rechts davon hängenden „Bettler“ sowie das damals links davon gezeigte Bild „Der bethlehemitische Kindermord“ hätte man fünfzig Jahre später nicht mehr wiedergefunden, sehr wohl aber die links in der Ecke auf einer Staffelei ausgestellte „Einholung der Bundeslade durch König David“ aus den Jahre 1685/86, und zwar überraschender Weise an der rechten Wand im mittleren Kompartiment des Kabinetts 13, wo es oberhalb von C. I. Carlones „Hl. Matthäus und Hl. Gregor“ aus den Jahren 1720/21 hing.

An der rechten Hälfte der daneben liegenden Längswand zeigte Oberhammer je zwei Bilder von Loth und Maratta (Abb. 90).

Bei diesen heute nicht mehr ausgestellten Gemälden handelt es sich um „Jakob segnet die Söhne Josephs“ sowie um „Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis“.<sup>280</sup> Während vom großformatigen „Tod des Hl. Joseph“ aus dem Jahre 1676 von Maratta nur ein ganz dünner Streifen des Rahmens am linken Bildrand zu erkennen ist, sieht man seine „Maria mit dem Kind“ aus dem Jahre 1704<sup>281</sup> auf einer Staffelei vor der Wand.

Den „Tod des Hl. Joseph“ hätte Oberhammer am fünfzigsten Jahrestag im Saal VI an der Wand zum Kabinett 12 neben dem „Selbstmord der Kleopatra“ gesehen (Abb. 85) während er die „Maria mit Kind und dem Johannesknaben“ an der linken Wand im linken Kompartiment des Kabinetts 13 neben Riccis „Christus am Ölberg“ aus dem Jahre 1730<sup>282</sup> wiederfinden hätte können (Abb. 97). An der gegenüberliegenden rechten Wand hätte er übrigens auch das erst im Jahre 1961 von der Galerie St. Lucas in Wien erworbene und im Jahre 1965 in die Aufstellung aufgenommene Bild „Scipios Enthaltbarkeit“ aus dem Jahre 1719 des Venezianers Pellegrini<sup>283</sup> wieder gesehen, welches er vor fünfzig Jahren vermutlich im Saal VII, möglicherweise aber auch im Kabinett 13 präsentiert hatte, da dieser Maler von den Spätwerken Giordanos stark beeinflusst war. Den gleichen Einfluss hatte auch der Venezianer Pittoni vorzuweisen, weshalb sein kleinformatiges Bild „Hannibals Schwur“ ebenfalls in einem dieser beiden Räume vermutet werden kann.

<sup>279</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 56 und 57.

<sup>280</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 69 und 70 sowie Tafel 72 und 73.

<sup>281</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 77 und 78.

<sup>282</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 102. Dieses Werk wurde erst ein Jahr vor der Neuaufstellung der westlichen Galeriehälfte aus der fürstlich Liechtensteinschen Galerie erworben, wo es als ein Werk Tiepolos geführt worden war.

<sup>283</sup> Klauner/Heinz 1965, S. 179 und 180.

An der linken Hälfte dieser Längswand waren jene drei Bilder Solimenas zu sehen, welche heute an der an das mittlere Kompartiment des Kabinetts 12 angrenzenden Längswand im Saal VI hängen (Abb. 89, Abb. 85). Dabei handelt es sich um die „Kreuzabnahme“ aus dem Jahre 1731, „Boreas raubt Oreithya“ aus dem Jahre 1729 und „Judith mit dem Haupt des Holofernes“ aus dem Jahre 1730. Neben diesen drei Bildern war vor fünfzig Jahren auch noch das heute nicht mehr ausgestellte kleinformatige Bild der „Thronenden Madonna mit Heiligen“ zu sehen.<sup>284</sup>

An der Wand zur Kuppelhalle des Vestibüls hing damals wie heute Solimenas Gemälde von „Karl VI. und Graf Gundacker Althann“ aus dem Jahre 1728 (Abb. 89). Oberhammer äußert sich dazu folgendermaßen: „Zwischen den Ausgangstüren<sup>285</sup> – schon fast außerhalb der Reihe der eigentlichen Galeriebilder – ist jetzt als sinngebender Beschluß das Gemälde Solimenas angebracht, das die Übergabe des Inventars der neu aufgestellten Stallburg-Galerie an Kaiser Karl VI. durch den damaligen Oberbaudirektor Graf Gundacker Althann zeigt, ein bedeutendes Stück Historienmalerei, [...]. In verwandter Gesinnung hat dieses Bild, das 1728 für die Galerieaufstellung in der Stallburg gemalt wurde, bereits dort fungiert. In gewisser Hinsicht weist das Bild, dem der letzte Blick des Besuchers gehört, auf die zeitliche Begrenzung der Galerie, an die sich die gegenwärtige Aufstellung hält.“<sup>286</sup>

Rechts daneben zeigte Oberhammer wohl Solimenas kleinformatigen Bozzetto zu diesem Gemälde<sup>287</sup> in einer ähnlichen Weise frei auf einer Staffelei stehend, in welcher er auch im Saal XIV die Ölskizzen zu den beiden Altarbildern für die Jesuitenkirche in Antwerpen von Rubens präsentierte (Abb. 150, Abb. 152).<sup>288</sup>

An der Längswand zu linken Kompartiment des Kabinetts 13 hingen G. B. Tiepolos großformatige Bilder „Der Tod des Konsuls L. J. Brutus“ und „Hannibal erkennt den Kopf seines Bruders Hasdrubal“ aus den Jahren 1728/30. Links daneben vor dem Zugang zum mittleren Kompartiment des Kabinetts 13 war freistehend auf einer Staffelei dessen „Katharina

<sup>284</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 115. Dieses Bild war eine verkleinerte Wiederholung des Altarbildes S. Maria die Martini in S. Pietro Martine in Neapel von 1705.

<sup>285</sup> Demnach wurde die rechte Tür erst später zu gemauert. Wie diese Wand davor ausgesehen hat, lässt sich aus einer von Gluck angefertigten Aufnahme aus dem Jahre 1910 erkennen. Siehe Kriller/Kugler 1991, S. 266, Abb. 243.

<sup>286</sup> Oberhammer, in: Klauner/Heinz 1960, S. XII.

<sup>287</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 116.

<sup>288</sup> Diese Ölskizze Solimenas ist ein wichtiges Dokument für die ursprüngliche Bildfindung, da die Portraits von Karl VI. und seinem Baudirektor später in Wien von Johann Gottfried Auerbach übermalt wurden. Schütz 2006, S. 227 merkt dazu an: „Offenbar entsprachen die starr aus dem Bild blickenden Portraits des heimischen Hofmalers eher dem Bedürfnis nach imperialer Repräsentation, die nicht nur das Dedikationsbild, sondern die gesamte Neuaufstellung der Galerie ausstrahlte.“ Der Bozzetto war schon seit Jahren nicht mehr ausgestellt, wurde aber zwei Monate nach dem fünfzigsten Jahrestages der Neuaufstellung im Saal VII unter dem Thema „Die Galerie Kaiser Karl VI. in Wien, Solimenas Widmungsbild und Stoffers Inventar (1720-1733)“ an der Wand neben dem Dedikationsbild zusammen mit einem im Saal frei aufgestellten Modells der damaligen Stallburggalerie und dem III. Band des Inventars gezeigt.

von Siena“ aus dem Jahre 1746 und rechts daneben vor dem Ausgang zum Vestibül Batonis „Heimkehr des verlorenen Sohnes“ zu sehen (Abb. 89).

Während am fünfzigsten Jahrestag die beiden großformatigen Bilder in streng symmetrischer Anordnung an den beiden Enden der gegenüberliegenden Längswand hingen (Abb. 91, Abb. 93), hätte man das ovale Brustbild an der rechten Wand im rechten Kompartiment des Kabinetts 13 beinahe übersehen können. Denn dort hing es flankiert von Pittoris „Bildnis eines Mathematikers“ aus dem Jahre 1740 und Bacciarellis „Erzherzogin Marie Christine“ aus dem Jahre 1766 und fast erdrückt von der darüber angebrachten „Himmelfahrt Marie“ aus dem Jahre 1746 von Bazzani (Abb. 96).

Im Saal VII präsentierte Oberhammer vermutlich auch Trevisanis Bild „Christi Leichnam von Engeln gehalten“ aus dem Jahre 1720<sup>289</sup>, welches am fünfzigsten Jahrestag in diesem Saal an der Wand zum linken Kompartiment des Kabinetts 13 gezeigt wurde (Abb. 94).

Vom Genuesen Magnasco scheinen im I. Teil des Kataloges die heute nicht mehr ausgestellten Werke die „Wäscherinnen“ sowie das „Mahl des Einsiedlers im Kerker“<sup>290</sup> und von dem in Mantua als Direktor der Kunstakademie tätig gewesenen Bazzani eine „Verkündigung Marie“ aus den Jahren 1750/55 auf, welche heute nicht gerade vorteilhaft im rechten Kompartiment des Kabinetts 13 über der Tür zu Kabinetts 12 angebracht ist, sowie eine heute nicht mehr gezeigte „Himmelfahrt Mariae“.

Leider gibt es von diesem Saal keine Abbildung aus dem Jahre 1965, mit deren Hilfe man nachvollziehen könnte, wie bzw. ob Oberhammer dort einige der im Jahre zuvor aus dem Kuppelraum des Vestibüls entfernten zwölf Veduten Canalettos präsentiert hatte. Es ist jedoch anzunehmen, dass er lediglich die Hängung der Bilder an der Wand zum rechten Kompartiment des Kabinetts 13 änderte, da die übrigen Wände für ihn eine einheitliche Gestaltung darstellten.<sup>291</sup> Auch wenn die heutige Hängung der Veduten Canalettos im Saal VII für so manchen Besucher noch so beeindruckend sein mag, eine Anordnung wie damals vor fünfzig Jahren kann sie wohl nicht ersetzen.

### 7.2.18. Kabinett 13

Von diesem Kabinett ist ebenfalls keine einzige Abbildung vorhanden. Im Hängeplan von der westlichen Galeriehälfte findet sich bei diesem Kabinett die Bezeichnung „Venezianer 18.“

<sup>289</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 147-148.

<sup>290</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 75-76.

<sup>291</sup> Möglicherweise hängte er auch einige dieser Bilder ins damals noch als Ausstellungsraum benützte linke Kompartiment des Kabinetts 13.

Jhdt.“<sup>292</sup> Und Oberhammer merkt in seinem Vorwort zum I. Teil des Kataloges an: „Es ist nur eine kleine Ergänzung über dieses Limit hinaus, wenn im Anschluß an Tiepolo in den angrenzenden zwei Kabinetten<sup>293</sup> noch einige kleine Kostbarkeiten venezianischer Kleinkunst des 18. Jahrhunderts gezeigt werden.“<sup>294</sup>

Unter diesen Kostbarkeiten fanden sich jedenfalls „Die Dogana in Venedig“ und „Die Riva degli Schiavoni in Venedig“ von Antonio Canal.<sup>295</sup> Diese beiden aus den Jahren 1724/30 stammenden Bilder hängen heute noch im Kabinett 13, und zwar an der linken Wand des rechten Kompartiments, wo sie unterhalb von Magnascos „Verhör im Kerker“ aus den Jahren 1703/11 und Zuccarellis „Landschaft mit Wäscherinnen“ aus den Jahren 1740/50 präsentiert werden (Abb. 95).

Rechts daneben an der Rückwand hängen heute jene drei Bilder Guardis, die auch schon Oberhammer in diesem Kabinett gezeigt hatte.<sup>296</sup> Dabei handelt es sich um „Der Heilige Hyacinth rettet Pilger bei Einsturz einer Brücke über den Dnjepr aus dem Jahre 1763“<sup>297</sup> sowie um die beiden aus dem Jahre 1776 stammenden Bilder „Der Markusplatz in Venedig“ und „Der Eingang zum Arsenal in Venedig“. An dieser Wand hängt auch die „Venezianische Postparke“ G.D. Tiepolos<sup>298</sup>, dessen Vater G.B. Tiepolo rechts daneben mit seiner „Katharina von Siena“ zu finden (Abb. 96).

Im I. Teil des Kataloges wird auch das Bild „Papst Gregor I. und der hl. Alexander bitten die Madonna für die Seelen im Fegefeuer“ aus den Jahren 1730/31 von Fontebasso angeführt,<sup>299</sup> welcher von G.B. Tiepolo beeinflusst war und dessen Bild am fünfzigsten Jahrestag an der rechten Wand im mittleren Kompartiment des Kabinetts 13 vor dem Zugang zu Saal VII über Rossis „Die menschliche Seele überwindet die Leidenschaft“ aus dem Jahre 1730 zu sehen war.

Während S. Riccis „Christus am Ölberg“ aus dem Jahre 1730 heute – wie bereits erwähnt – neben Marattas „Maria mit Kind und dem Johannesknaben“ zu sehen ist (Abb. 97), waren die beiden übrigen von S. Ricci im I. Teil des Kataloges angeführten Werke, nämlich „Die

<sup>292</sup> Klauner/Heinz 1960, S. V.

<sup>293</sup> Im Hängeplan des I. Teil des Kataloges scheinen bei Kabinett 13 nur die „Venezianer des 18. Jahrhunderts“ auf, während bei Kabinett 12 die „Italiener des 17. Jahrhunderts“ angeführt sind. Oberhammer kann also nur das Kabinett 13 gemeint haben, in dem ursprünglich drei Kompartimente als Ausstellungsräume dienten. Heute ist das linke dieser drei Kompartimente im Kabinett 13 ebenso wenig Teil der Ausstellungsfläche wie das rechte Kompartiment im Kabinett 24.

<sup>294</sup> Oberhammer, in: Klauner/Heinz 1960, S. XII.

<sup>295</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 26 und 27.

<sup>296</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 63 und 64.

<sup>297</sup> Die Bestimmung dieses Bildes erfolgte seinerzeit von Johannes Wilde. Es wird heute als „Wunder eines Dominikanerheiligen gezeigt“.

<sup>298</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 121.

<sup>299</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 52 und 53.

Verklärung der heiligen Therese von Avila“ und das unter Beteiligung seines Neffen Marco entstandene Bild „Wildnis im Wettersturm“<sup>300</sup>, am fünfzigsten Jahrestag nicht mehr wiederzufinden.<sup>301</sup>

Da keine einzige Abbildung von diesem Kabinett erhalten ist und sich auch keinerlei Hinweise in den zur Neuaufstellung der westlichen Galeriehälfte erschienenen Zeitungsartikel finden lassen, kann letztlich keine Rekonstruktion der damaligen Hängung dieser vierzehn kleinformatischen Bilder in Augenhöhe vorgenommen werden. Es ist aber wohl anzunehmen, dass Oberhammer auch hier streng chronologisch vorgeht.

Aber was hätte er wohl beim Betrachten dieser „seiner“ kleinen venezianischen Kostbarkeiten am fünfzigsten Jahrestag empfunden?

Im rechten Kompartiment hingen vierzehn kleinformatische Gemälde, fünf davon hoch oben in zweiter Reihe; ein Umstand, der eine genauere Betrachtung nicht zuließ.

Im mittleren Kompartiment konnte man die Hälfte der dort ausgestellten zwölf Bilder ebenfalls nicht in Augenhöhe betrachten. Während bspw. Giordanos „Überführung der Bundeslade durch David“ fünfzig Jahre früher noch sehr prominent im Saal VII präsentiert wurde (Abb. 90) wird es heute an der oberen rechten Ecke der Wand zum rechten Kompartiment in starker Spiegelung hängend von einem Besucher nicht mehr wirklich wahrgenommen. Besser ergeht es dabei dem gegenüber befindlichen „Christoph Willibald Gluck“ von Duplessis. Denn betritt man das mittlere Kompartiment des Kabinetts 13 nicht vom Saal VII her, sondern kommt vom Kabinett 12, blickt er einem schon von weitem in ähnlicher Weise entgegen (Abb. 97) wie vor fünfzig Jahren im Kabinett 10.

#### 7.2.19. Kabinett 10

In diesem Eckraum, welchen Oberhammer in seinem Vorwort zum Katalog als Neuerung und eine Art Sonderschau bezeichnete, wurden in lockerer und freier Anordnung die französischen Bilder des 17. und 18. Jahrhunderts zusammengefasst.<sup>302</sup>

Erstmals vereint mögen die Bilder von Vouet, Valentin, Rigaud, Largillière, Van Schuppen und Duplessis manchem Betrachter so imposant wie nie zuvor erschienen sein.

Von diesem Raum ist allerdings nur eine einzige Aufnahme erhalten, die auch einen kleinen Einblick in das Kabinett 11 gewährt (Abb. 98). Links im Bild ist auf einer Stellwand das im Jahre 1948 von Clarisse de Rothschild zum Gedächtnis an ihren Gatten der Galerie

<sup>300</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 101 und 102.

<sup>301</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 101 -103.

<sup>302</sup> Oberhammer, in: Klauner/Heinz 1960, S. XIII.

geschenkte Bildnis des „Graf Philipp Ludwig Wenzel Sinzendorf“ aus dem Jahre 1728 von Rigaud<sup>303</sup> zu sehen, welches zwar am 18.5.2010 nicht ausgestellt war, aber kurz danach in der im Saal VIII eröffneten Sonderausstellung gezeigt wurde. Oberhammer präsentierte noch ein weiteres, heute nicht mehr gezeigtes Werk Rigauds, und zwar das in einem Steinrahmen gefasste Brustbild der „Herzogin Elisabeth Charlotte von Lothringen“ aus den Jahren 1700/1720.

Vor jene Wand, an der heute die Infantinnenportraits Velazquez' hängen, stellte Oberhammer nebeneinander auf zwei Staffeleien das halbfigurige Portrait des Hofkompositeur „Christoph Willibald von Gluck“ von Duplessis aus dem Jahre 1775<sup>304</sup>, und das Bildnis des Thomas de Granger“ von van Schuppen. Den „Gluck“ hätte er am fünfzigsten Jahrestag an der linken Wand des mittleren Kompartiments im Kabinett 13 nicht gerade vorteilhaft oberhalb von Riccis „Christus am Ölberg“ aus dem Jahre 1730 wiederfinden können (Abb. 97), den „Thomas de Granger“ hätte er hingegen vergeblich gesucht. Und auch das kleinformatische Bild Vernets von der „Engelsburg und St. Peter in Rom“ war nicht mehr in den Galerieräumen anzutreffen.

Dafür fand sich das Bildnis des „Boucher d' Orsey“ aus dem Jahre 1702 von Largillière, welches Oberhammer ebenso im Kabinett 10 zeigte, am fünfzigsten Jahrestag der Neuaufstellung im Saal VII rechts neben dem Eingang zu Kabinett 13 wieder (Abb. 94).

Wie bereits oben ausgeführt, hätte Oberhammer am fünfzigsten Jahrestag die beiden von ihm ebenfalls im Kabinett 10 gezeigten Gemälde von Vouet, nämlich „Martha tadelt ihre Schwester“ aus dem Jahre 1621 und „Judith mit dem Haupt des Holofernes“, im Saal IV wiederfinden können (Abb. 73) und den „Moses“ aus den Jahren 1627/32 von Valentin de Boulogne im Saal V neben Gentileschis „Kreuztragung Christi“ aus den Jahren 1600/05 (Abb. 80)

#### 7.2.20. Kabinett 11

Für Oberhammer schloss sich dieses Kabinett zwanglos an das Kabinett 10 an. Im rechten Kompartiment zeigte er Bildnissen der englischen Maler des 18. Jahrhunderts und im linken Kompartiment weitere höfischer Portraitkunst des gleichen Zeitraumes.<sup>305</sup>

Von den vor fünfzig Jahren im rechten Kompartiment ausgestellten englischen Bildern hätte Oberhammer am 18.5.2010 zumindest das Kniestück des „Reverend Basil Bury Beridge“ aus

<sup>303</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 46.

<sup>304</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 49.

<sup>305</sup> Oberhammer, in: Klauner/Heinz 1960, S. XIII.



dem Jahre 1785 von Wright im Saal VII links neben dem Eingang zu Kabinett 13 wiederentdecken können (Abb. 92). Gainsboroughs „Landschaft in Suffolk“ aus dem Jahre 1748, welches bisweilen gemeinsam mit den anderen englischen Bildern in Kabinett 24 ausgestellt wurde, befand sich an diesem Tag im Kabinett 21 mitten unter den kleinformatischen holländischen Landschaftsmalereien des 17. Jahrhunderts, während „William Law of Elviston“ von Raeburn ebenso wenig zu sehen war wie das Bildnis der „Diana Stuart, Lady Milner“ aus den Jahren 1815/20 von Lawrence oder dessen „Bildnis der „Erzherzogin Maria Theresia“, der nachmaligen Königin beider Sizilien. Sicherlich hätte Oberhammer am fünfzigsten Jahrestag die „Bildnisstudie einer jungen Dame“ von Reynolds vermisst, welche ab 1.6.2010 allerdings wieder in der Sonderausstellung im Saal VIII gezeigt wurde. Laut Katalog hing im rechten Kompartiment des Kabinett 9 auch das kleinformatische ovale „Bildnis einer Dame“ in Halbfigur aus dem Jahre 1720, welches im Jahre 1912 als ein Bild von Hogarth erworben wurde, und welches heute nicht mehr gezeigt wird.<sup>306</sup>

Im linken Kompartiment zeigte Oberhammer höfische Portraikunst des 18. Jahrhunderts. Demnach hing dort das Doppelportrait „Joseph II. und Leopold von Toscana“ aus dem Jahre 1769 von Batoni,<sup>307</sup> das Bildnis der „Infantin Maria Ludovika“ aus den Jahren 1764/65 von Mengs<sup>308</sup> und das Bildnis der „Großherzogin Maria Ludovika von Toscana“ aus dem Jahre 1797 von Dorfmeister. Maria Ludovika war die Tochter Karl III. von Spanien und mit dem Großherzog Leopold verheiratet. Von Dorfmeister war in diesem Raum auch das Bildnis „Großherzog Ferdinand III. von Toscana“ aus dem Jahre 1797 zu sehen.<sup>309</sup>

Am fünfzigsten Jahrestag hätte Oberhammer nur mehr den „Großherzog Leopold“ von Batoni im pompösen Originalrahmen im Saal VII an der Wand zum rechten Kompartiment des Kabinett 13 wiederfinden können (Abb. 92), während die übrigen Gemälde nicht mehr ausgestellt waren.

Im linken Kompartiment des Kabinett 11 hing wohl auch das heute im mittleren Kompartiment des Kabinett 12 ausgestellte Halbfigurenbildnis der „Erzherzogin Claudia Felicitas“ (Abb. 87), welches Dolci im Jahre 1672 in Innsbruck gemalt hatte.<sup>310</sup>

Wie schon vor fünfzig Jahren so ist auch heute in der westlichen Galeriehälfte nur ein einziges Bild einer Malerin zu sehen.<sup>311</sup> Dabei handelt es sich um das Brustbild des „August III., König von Polen“ aus dem Jahre 1714 von Rosalba Carriera. Möglicherweise zeigte

<sup>306</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 46.

<sup>307</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 14.

<sup>308</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 79.

<sup>309</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 43 und 44.

<sup>310</sup> Klauner/Heinz 1960, S. 43.

<sup>311</sup> Ab dem Jahre 1965 zeigte Oberhammer zwar „Die hl. Maria Magdalena“ als ein Werk der Artemisia Gentileschi im Saal V, heute wird dieses Bild aber ihren Vater Orazio zugeschrieben.

Oberhammer das Werk dieser Malerin ebenfalls im mittleren oder linken Kompartiment. Am 18.5.2010 hätte er es jedenfalls links neben der Tür zu Vestibül wiedergefunden (Abb. 94).

### 7.2.21. Kuppelraum des Vestibüls

In der damals neu adaptierten Kuppelhalle waren zwölf Canalettos mit Veduten von Wiener Palästen und Plätzen sowie von Schlössern aus der näheren und ferneren Umgebung Wiens ausgestellt.<sup>312</sup> Für Oberhammer bildete diese Serie nun als Ganzes eine Art von Panorama der „kaiserlichen Haupt- und Residenzstadt“, wie es nicht bald eine Galerie zu bieten vermochte.<sup>313</sup>

Leider ist von dieser bis zum Jahre 1964 vorhanden gewesenen Aufstellung<sup>314</sup> keine Abbildung erhalten. In den Zeitungsberichten zur Neuaufstellung ist jedoch zu lesen, dass diese Gemälde auf Stellwänden in kreisförmiger Anordnung beginnend mit „Wien vom Belvedere aus gesehen“ aus den Jahren 1758/61<sup>315</sup> und endend mit den Schlössern in der Umgebung Wiens einem Rondo gleich präsentiert wurden.<sup>316</sup>

Am 18.5.2010 wurden im Saal VII an der Wand zu Saal VI drei aus den Jahren 1758/61 stammenden Gemälde Canalettos, nämlich „Der Universitätsplatz“, „Der Lobkowitzplatz“ und „Die Dominikanerkirche“ gezeigt (Abb. 93) An der rechten Längswand hingen in symmetrisch-dekorativer Anordnung weitere vier Gemälde aus den Jahren 1758/61, und zwar links von Marons Bild „Maria Theresia als Witwe“ aus dem Jahre 1773 das „Schloss Schönbrunn, Gartenseite“ und „Das kaiserliche Schloss Hof, Gartenseite“ (Abb. 91) und rechts von diesem ganzfigurigen Portrait „Die Ruine Theben“ und das Schloss Schönbrunn, Ehrenhofseite“ (Abb. 93).

Nach Beendigung der Ausstellung zu Prinz Eugen im Belvedere wurde die selten gezeigte „Ruine von Theben“ wieder durch „Das kaiserliche Schloss Hof, Ehrenseite“ aus dem gleichen Jahr ersetzt, das bereits eingangs erwähnte Bild „Wien, vom Belvedere aus

<sup>312</sup> In Klauner/Heinz 1960, S. 18-21, werden alle dreizehn, im Besitz der Galerie befindlichen Veduten Canalettos angeführt. Nicht nur Oberhammer in: Klauner/Heinz 1960, S. XIII, spricht von zwölf, in der Kuppelhalle des Vestibüls gezeigten Bilder Canalettos, sondern auch sämtliche Berichtersteller zur Neuaufstellung dieser Galeriehälfte in den diversen Tageszeitungen.

<sup>313</sup> Oberhammer, in: Klauner/Heinz 1960, S. XIII.

<sup>314</sup> Sterk weist in seinem Bericht in der AZ-Kultur vom 18. Mai 1965 darauf hin, dass der „an manchen Tagen etwas düster-prunkvolle Rahmen“ des Kuppelsaales „bis vor etwa einem Jahr Canalettos Wiener Ansichten einfaßte“, bevor darin vorläufig die damals im Besitz der Galerie befindlichen Ölbilder Van Goghs, nämlich „Die Ebene von Auvers-Oise“ und ein gerade neu erworbenes „Selbstbildnis“ aufgestellt wurden.

<sup>315</sup> Richard Biedrzyński schreibt in seinem Bericht über die Neuaufstellung der westlichen Galeriehälfte, in: Stuttgarter Zeitung vom 27. Mai 1960 vom „point de vue“ des Prinzen Eugen und der „prima vista der Stadt seit eh und je.“

<sup>316</sup> Oberösterreichische Nachrichten, Freitag, 27. Mai 1960; Tagebuch, Nr. 7/8 aus 1960.

gesehen<sup>317</sup> in die Mitte der Wand zu Saal VI gehängt und der dort befindliche „Lobkowitzplatz“ darüber angebracht.

Den „Mehlmarkt in Wien“ hätte Oberhammer am fünfzigsten Jahrestag der Neuaufstellung im Saal 13 der Sammlung alter Musikinstrumente in der Neuen Hofburg wiedergefunden, wo er im Halbdunkel zwischen zwei Fenstern als Dekorationsstück zur Präsentation von Musikinstrumenten aus der Zeit Mozarts dienen musste.

### 7.3. Die östliche Galeriehälfte

#### 7.3.1. Saal VIII

Von diesem Saal gibt es von der linken Hälfte lediglich eine Abbildung aus dem Jahre 1958 (Abb. 99) und von der rechten Hälfte je eine Abbildung aus den Jahren 1958 und 1965 (Abb. 100, Abb. 101), nachdem Oberhammer den Saal neu geordnet hatte.<sup>318</sup> Dabei scheinen sämtliche ausgestellten Gemälde auf Stellwänden bzw. Staffeleien und Glasvitrinen so in den Raum zwischen die drei Fenster platziert worden zu sein, dass es zu einer optimalen Ausnützung des Tageslichtes kommen konnte.

Gleich links neben dem Eingang war auf einer kleinen Stellwand das „Flügelaltärchen“ aus dem Jahre 1529 von Cornelius Engelbrechtsz und rechts daneben auf einer großen Stellwand der „Hieronymus-Altar“ aus dem Jahre 1511 von Jacob Vornelisz van Oostanen zu sehen. Rechts davor wurde auf einem Holzgestell freistehend montiert der linke Flügel eines Kreuzigungsaltärchens, nämlich Bosch' „Kreuztragung Christi“ aus den Jahren 1480/90 mit der Allegorie auf dessen Rückseite präsentiert (Abb. 99), welcher erst im Jahre 1923 aus dem holländischen Kunsthandel erworben worden war. Oberhammer maß dieser Holztafel, insbesondere dem kleinen Kind mit Laufstuhl und Windrad auf der Rückseite, besondere Bedeutung zu, positionierte sie daher an sehr prominenter Stelle vor dem mittleren Fenster und besprach sie auch ausführlich in seinem ersten Band zur Gemäldegalerie.<sup>319</sup> An der zweiten aus dem Jahre 1958 erhaltenen Abbildung ist gegenüber dem „Hieronymus-Altar“ auf einer gleich großen Stellwand die „Beweinung Christi“ aus dem Jahre 1484 von Geerten tot Sint Jans<sup>320</sup> zu sehen. Rechts davon zeigte Oberhammer ähnlich wie das zuvor erwähnte „Flügelaltärchen“ die kleine Holztafel mit der „Geburt Christi“ aus den Jahren 1480/95 vom Meister der Virgo inter Virgines (Abb. 100).

<sup>317</sup> Vgl. Oberhammer 1960, Tafel 47.

<sup>318</sup> Siehe Oberhammer in seinem Vorwort zu Klauner/Heinz 1963, S. XIV. Im Jahre 1963 kamen zwei Bildnistäfelchen mit „Philipp dem Schönen“ und Johanna der Wahnsinnigen“ aus den Jahren 1496/1500 von Juan de Flanders nach deren Restaurierung dazu. Vgl. Klauner/Heinz 1963, S. 149-151 sowie Zl. 392/PP/65-2. Ebenso war die Reinigung und Wiederherstellung des großen Tafelbildes von Geertgen tot Sint Jans mit der Legende von den Gebeinen des Hl. Johannes d. T. abgeschlossen worden.

<sup>319</sup> Oberhammer 1959, Tafel 6.

<sup>320</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 7.

Und auch heute finden sich diese Werke vereint im linken Kompartiment des Kabinett 14 wieder, wobei neben der „Beweinung Christi“ noch das „Schicksal der irdischen Überreste Johannes des Täufers“ ebenfalls aus dem Jahre 1484 von Geerten tot Sint Jans zu sehen ist (Abb. 102, Abb. 103, Abb. 104, Abb. 105) welches im Jahre 1958 noch nicht ausgestellt war, da seine Reinigung und Wiederherstellung erst im Jahre 1963 abgeschlossen werden konnte.<sup>321</sup>

Aus der einen, aus dem Jahre 1965 erhaltenen Abbildung sind drei gleich große Stellwände vor der Wand zu Kabinett 1 sowie eine kleine Glasvitrine zu sehen (Abb. 101). Rechts neben dem Fenster positionierte Oberhammer den „Kreuzigungstriptychon“ aus dem Jahre 1440 von Rogier van der Weyden<sup>322</sup> und daneben in einer Glasvitrine van der Weydens „Diptychon mit der Maria mit dem Kind und der Hl. Katharina“ aus den Jahren 1430/32. Auf der mittleren Stellwand hingen von Memling „Adam und Eva“ sowie das „Johannesaltärchen“ aus den Jahren 1485/90 und auf der rechten Trennwand zwei Werke von Hugo van der Goes aus den Jahren 1470/75, nämlich die „Hl. Genoveva“ und der „Diptychon mit Sündenfall“<sup>323</sup>. Und auch diese Bilder kann man heute vereint wiederfinden, und zwar im rechten Kompartiment des Kabinett 14 (Abb. 106, Abb. 107; Abb. 108)

Und noch vier Bilder sind heute meist an dieser Wand ausgestellt, die schon Oberhammer im Saal VIII gezeigt hatte, nämlich Davids „Michaelsaltar“<sup>324</sup> und „Bildnis eines Goldschmiedes „aus den Jahren 1505/10“<sup>325</sup> sowie Jan van Eycks „Goldschmied Jan de Leeuwe“ und „Kardinal Albergati“<sup>326</sup> aus den Jahren 1435/36. Die beiden letztgenannten Bilder hätte Oberhammer am fünfzigsten Jahrestag der Neuaufstellung allerdings nicht bewundern können. Einige Tage später hätte er „Kardinal Albergati“ allerdings in der Sonderausstellung im Saal VIII wiedergefunden. An der besagten Wand befand sich stattdessen Michiel Sittow Bild „Katharina von Aragon“ aus den Jahren 1503/04 (Abb. 106), welches bei Oberhammer noch unter dem Titel „Bildnis einer Fürstin“ gezeigt wurde.<sup>327</sup>

Obwohl es vom linken Teil des Saales keine Abbildung gibt, kann man annehmen, dass vor der Wand zu Kabinett 14 ebenso Stellwände angeordnet waren wie vor der Wand zu Kabinett 1. Auf der Stellwand vor dem Fenster war jedenfalls die „Geburt Christi“ aus dem Jahre 1520 von Joos van Cleve zu sehen. (Abb. 99), welche heute im linken Kompartiment

<sup>321</sup> Oberhammer, in Klauner/Heinz 1963, S. XIV.

<sup>322</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 4.

<sup>323</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 8.

<sup>324</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 9.

<sup>325</sup> Das ebenfalls von Oberhammer noch unter den Titel „Die heilige Nacht“ gezeigte Bild „Die Geburt Christi aus dem Jahre 1495 von David findet sich heute im linken Kompartiment des Kabinett 15 wieder.

<sup>326</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 2.

<sup>327</sup> Klauner/Heinz 1963, S. 126.

des Kabinett 15 (Abb. 109) zusammen mit vier weiteren Bildern dieses Künstlers ausgestellt ist, die auch schon Oberhammer – wohl an den besagten Stellwänden gezeigt hatte,<sup>328</sup> nämlich die „Lucretia“ aus dem Jahre 1520/25 (Abb. 110) sowie die drei aus dem Jahre 1530 stammenden Werke „Flügelaltar“, „Maria mit Kind“ und „Königin Eleonore von Frankreich“<sup>329</sup>. An der mittleren Wand dieses Kompartiments ist heute der „Thomas- und Matthias-Altar“ aus dem Jahre 1515 von Bernaert von Orley zu sehen (Abb. 109), welchen Oberhammer bereits im Kabinett 14 unter dem Titel „Mittelstück eines Flügelaltars“ gezeigt hatte.<sup>330</sup>

Doch welche Bilder waren gegenüber jenen von van Cleve an den beiden Stellwänden zu sehen, die direkt hinter den beiden eingangs erwähnten Stellwänden mit „Flügelaltärchen“ und dem „Hieronymus-Altar“ aufgestellt waren? Es werden wohl jene bereits erwähnten Werke von David und Van Eyck gewesen sein. Und dort wird wohl auch das von Oberhammer gezeigte „Bildnis des ferraresischen Hofnarren Gonella“ zu sehen gewesen sein, welches Oberhammer sehr gern als Vergleichsstück zum „Kardinal Albergati“ präsentierte.<sup>331</sup> Dieses um die Mitte des 15. Jahrhunderts aus dem Kreis des Jan van Eyck stammende Bild hätte Oberhammer am fünfzigsten Jahrestag nicht mehr betrachten können, allerdings wäre es ab 1.6.2010 in der Sonderausstellung im Saal VIII als Werk des Jean Fouquet wieder zu sehen gewesen.

Und welche Bilder hingen wohl hinter der „Beweinung Christi“ von Geerten tot Sint Jans und gegenüber denen von van der Weyden, Memmling und van der Goes? Bei Beachtung streng chronologischer Hängeprinzipien wurden dort wohl die beiden Werke von Patinier, nämlich „Die Marter der heiligen Katharina“ aus dem Jahre 1515 sowie „Die Taufe Christi“ aus dem Jahre 1515<sup>332</sup> gezeigt, die heute im mittleren Kompartiment des Kabinett 14 zusammen mit Isenbrants „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ aus den Jahren 1520, zu sehen sind. Dort mussten wohl auch die drei heute ebenfalls im mittleren Kompartiment des Kabinett 14 gezeigten kleinformatischen Bilder Herri met de Bles, nämlich „Landschaft mit dem Gang nach Emaus“ und „Landschaft mit der Predigt Johannes des Täuflers aus den Jahren 1535/40 sowie Landschaft mit dem Gleichnis vom barmherzigen Samariter“ aus dem Jahre 1540, ihren Platz gefunden haben.<sup>333</sup>

<sup>328</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 27-29.

<sup>329</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 14.

<sup>330</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 11.

<sup>331</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 3.

<sup>332</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 10.

<sup>333</sup> Weitere damals gezeigte Bilder dieses Künstlers, nämlich „Die Versuchung des Hl. Antonius“ und die „Kreuztragung Christi“ hätte Oberhammer am fünfzigsten Jahrestag nicht mehr betrachten können. Vgl. Klauner/Heinz 1958, S. 11 und 12.

Am Ende waren unter Oberhammer im Saal VIII also all jene Bilder ausgestellt, die heute im Kabinett 14 sowie im linken Kompartiment des Kabinett 15 zu sehen sind.

### 7.3.2. Kabinett 14

Oberhammer zeigte in diesem Kabinett, von dem leider keine Abbildung vorhanden ist, jedenfalls die niederländischen Romanisten Gossaert, Orly und Scorel,<sup>334</sup> die heute im Kabinett 15 zu sehen sind.

Von Gossaert präsentierte Oberhammer drei Bilder, von denen heute nur noch das „Männliche Brustbild“ aus den Jahren 1520/30 und „Der heilige Lukas malt die Madonna“ aus dem Jahre 1520<sup>335</sup> zu sehen ist, nicht mehr hingegen „Maria mit dem Kind“ aus den Jahren 1525/27. Von Orley zeigte er neben dem bereits erwähnten „Thomas- und Matthias-Altar“ aus dem Jahre 1515 „Die Beschneidung Christi“ aus den Jahren 1520/30 sowie das „Bildnis eines jungen Mannes“ aus den Jahren 1515/20. Alle drei Bilder sind heute im linken bzw. mittleren Kompartiment des Kabinett 15 zu sehen. Und von Scorel stellte er die Bilder „Die Darbietung Christi im Tempel“ aus den Jahren 1530/40<sup>336</sup> und den „Mädchenkopf“ aus den Jahren 1530/35 aus, die heute im rechten Kompartiment des Kabinett 15 hängen. Und noch ein Bild wurde von Oberhammer im Kabinett 14 gezeigt, nämlich die heute im mittleren Kompartiment zu sehende „Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ aus den Jahren 1530/40 von Pieter Coecke van Aelst.

Von einigen Ausnahmen abgesehen zeigte Oberhammer im Kabinett 14 all jene Gemälde, die heute im mittleren und rechten Kompartiment des Kabinett 15 hängen.

### 7.3.3. Saal IX

Dieser Saal war den Vorläufern und Zeitgenossen Pieter Breugels d. Ä. gewidmet. Da Oberhammer weder im Jahre 1958 noch im Jahre 1965 eine Abbildung von diesem Saal anfertigte, ist es leider nicht möglich, die damalige Anordnung der Bilder zu rekonstruieren und mit der Hängung am fünfzigsten Jahrestag der Neuaufstellung zu vergleichen.

Oberhammer zeigte zwar die vier Jahreszeitenbilder von van Valckenborch aus den Jahren 1584/87,<sup>337</sup> nicht jedoch die heute darüber hängenden beiden Bilder de Vries aus dem Jahre

<sup>334</sup> Oberhammer, in: Klauner/Heinz 1958, S. IX.

<sup>335</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 12.

<sup>336</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 13.

<sup>337</sup> Heute sind im Kabinett 16 weitere neun Bilder Valckensborchs zu sehen, von denen Oberhammer nur „Kaiser Rudolf II. bei einer Trinkkur“ aus dem Jahre 1593 und „Angler am Waldeich“ aus dem Jahre 1590 gezeigt

1596, auf denen Palastarchitekturen mit vornehmen Besuchern bzw. Badenden zu sehen sind (Abb. 148) Rechts neben Valckenborchs Winterlandschaft hängt heute „David und Abigal“ aus den Jahren 1570/80 von Pourbus d. Ä., von welchem heute im linken Kompartiment des Kabinett 16 auch noch das „Bildnis eines Mannes mit Stirnrunzler“ aus dem Jahre 1564 präsentiert wird. Vor fünfzig Jahren scheint kein Bild dieses Malers zu sehen gewesen sein, da Klauner und Heinz keines seiner Werke im II. Teil des Kataloges erwähnten.

Von Floris zeigte Oberhammer das „Jüngste Gericht“ aus dem Jahre 1565<sup>338</sup> sowie das Brustbild eines Knaben“, nicht jedoch das heute links neben dem Eingang zu Saal X präsentierte „Bildnis eines Gildenknechten aus den Jahren 1563/70 (Abb. 148).<sup>339</sup>

Am fünfzigsten Jahrestag konnte man im Saal IX auch drei, bereits von Oberhammer präsentierte Bilder Bueckelars sehen, und zwar gleich links neben dem Eingang vom Stiegenhaus die „Marktbauern“ aus dem Jahre 1567 und an der Wand zum linken Kompartiment des Kabinett 14 die „Marktfrauen“ aus dem Jahre 1561 sowie die „Köchin“ aus dem Jahre 1574<sup>340</sup>. Zwischen den beiden letztgenannten Bildern hängten an diesem Tag Aertsens „Marktszene“ aus den Jahren 1560/65 und darüber sein „Bauernfest“ aus dem Jahre 1550. Kurze Zeit später wurde die „Marktszene“ durch das Vanitas-Stilleben aus dem Jahre 1552<sup>341</sup> ersetzt und Bueckelaers „Marktfrauen“ wieder abgenommen. Die von Oberhammer außerdem noch gezeigten „Vier Evangelisten“ aus dem Jahre 1560/70 von Aertsen sind heute nicht mehr zu sehen.

Während heute rechts neben dem Eingang an der Wand zum Stiegenhaus Reymerswaels „Hl. Hieronymus“ aus den Jahren 1540/50 hängt, zeigte Oberhammer von diesem Maler „Das Gleichnis vom ungerechten Haushälter“. Das heute ebenfalls an dieser Wand präsentierte Bild „Lot und seine Töchter“ aus dem Jahre 1563 von Massys war auch schon vor fünfzig Jahren zusammen mit dessen Bild „Lustige Gesellschaft“ zu sehen.

An der Wand zu Saal X hängt heute an prominenter Stelle Seiseneggers „Kaiser Karl V.“ aus dem Jahre 1532<sup>342</sup> (Abb. 148), der von Oberhammer noch im Kabinett 21 zusammen mit anderen großfigurigen Bildnissen präsentiert wurde (Abb. 147). Rechts neben Seiseneggers Bild ist heute das „Gleichnis des verlorenen Sohnes“ aus dem Jahre 1550 vom sogenannten Meister des verlorenen Sohnes zu sehen und rechts von diesem Bild Mors

hatte. Neben diesen Bildern finden sich heute auch noch zwei Bildnisse von Key, nämlich ein „Weibliches Bildnis“ aus dem Jahre 1575 und ein „Bildnis eines Herrn in spanischer Tracht“ aus dem Jahre 1568. Letzteres war bei Oberhammer nicht zu sehen.

<sup>338</sup> Dieses Bild hängt heute ganz links an der Wand zum rechten Kompartiment des Kabinett 14 neben Coxies „Sündenfall“ und „Vertreibung aus dem Paradies“ aus dem Jahre 1550, die beide nicht im II. Teil des Kataloges angeführt sind.

<sup>339</sup> Zu den Datierungsvorschlägen der anderen beiden Bilder vgl. Demus 1981, S. 181-184.

<sup>340</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 29.

<sup>341</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 28.

<sup>342</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 26.

Anna von Österreich, Königin von Spanien aus dem Jahre 1570. Auch diese beiden Bilder finden sich im II. Teil des Kataloges ebenso wieder wie Mors, Anton Perrenot de Granvella aus dem Jahre 1549, der heute nicht mehr zu sehen ist.<sup>343</sup>

#### 7.3.4. Saal X

In Saal X präsentierte Oberhammer erstmals im Jahre 1958 jene 15 Gemälde von Pieter Breugel d. Ä., die er zwei Jahre zuvor in einer Interimsausstellung bereits in Saal VIII, dem früheren Breugel-Saal, gezeigt hatte.

Wie bereits im Jahre 1958 wurde auch im Jahre 1963 das zwischenzeitig restaurierte Gemälde „Der düstere Tag“ wieder direkt im Anschluss an das Winterbild gezeigt.<sup>344</sup> Später erfolgte eine Restaurierung eines weiteren Jahreszeitenbildes, nämlich die „Heimkehr der Herde“. Als im Jahre 1965 die Restaurierung des „Turmbau von Babel“ abgeschlossen werden konnte, hatte dies eine Neuordnung der Bilder im Saal X zur Folge, die erstmals am 30.3.1965 in einer Presseführung öffentlich zu sehen war.<sup>345</sup>

Von diesem Saal sind zwei Abbildungen aus dem Jahre 1958 erhalten, die sowohl die Wand zu Kabinett 15 zeigen als auch den größten Teil der Wände zu Saal IX und XI (Abb. 111, Abb. 112), und eine Abbildung aus dem Jahre 1965, in welcher die Wand zum linken Kompartiment zu Kabinett 15 zu sehen ist (Abb. 113), an der offensichtlich von Anfang an immer nur die aus dem Jahre 1568 stammenden Bilder „Die Bauernhochzeit“<sup>346</sup> und „Der Bauertanz“ zu sehen waren. Rechts an der Wand zu Saal IX hingen jedenfalls im Jahre 1958 noch jene drei Bilder, die heute – wie bereits oben zur Interimsausstellung aus dem Jahre 1956 ausgeführt – nicht mehr als Werke Pieter Breugel d. Ä. gezeigt werden, nämlich „Das Fest des Heiligen Martin“, der „Bethlehemitische Kindermord“ sowie „Der Seesturm“ (Abb. 112) Dies lässt darauf schließen, dass bereits damals die Diskussion um die Eigenhändigkeit der Bilder thematisiert worden war. Und auch heute noch hängen die beiden erstgenannten Werke am Ende der chronologischen Präsentation, welche rechts neben dem Eingang zu Kabinett 15 beginnt und in der linken Ecke an der Wand zu Kabinett 15 mit dem

<sup>343</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 88-90.

<sup>344</sup> Vgl. Oberhammer in Klauner/Heinz 1963, S. XIV.

<sup>345</sup> Harald Sterk, Van Gogh im Kunsthistorischen Museum auf Abruf, in: AZ vom 31.3.1965, S. 8, schreibt dazu: „er [„Der Turmbau von Babel“] bietet sich völlig verändert dar. Der Himmel ist plötzlich links völlig blau, eine neue Wolke auf der rechten Seite ist zu sehen. Alles tritt viel schärfer hervor. Man ist im Kunsthistorischen davon überzeugt, daß die völlige Reinigung das Bild wieder in seinen Urzustand zurückversetzt hat... Jedenfalls ist der erste Eindruck nahezu schockierend, und man tröstet sich nur damit, daß auch manches andere erst durch die Wäsche wieder blühend neu aussieht.“ Und im Volksblatt vom 31.3.1965 war zu lesen: „Sehr erfreuliche Ergebnisse brachten Restaurierungen zu Tag: so hat etwa Breugels „Turmbau von Babel“ sein Firmisgelb verloren und hat nun mit einem durchsichtig-klaaren Himmel und zahllosen malerischen Details aufzuwarten, die bisher nicht zu sehen waren.“

<sup>346</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 32.



Gemälde „Der Bauer und der Vogeldieb“ aus dem Jahre 1568 endet. Daneben hängen heute nur mehr „Das Fest des Heiligen Martin“ und der „Bethlehemitische Kindermord“, während „Der Seesturm“ überhaupt nicht mehr gezeigt wird (Abb. 115).

In den beiden Abbildungen aus dem Jahre 1958 sind insgesamt sieben eigenhändige Werke Breugels zu sehen, die in streng chronologischer Reihenfolge gehängt wurden. An der Wand zu Saal XI sieht man „Die Jäger im Schnee“ und „Der düstere Tag“ und daneben an der Wand zum rechten Kompartiment zu Kabinett 15 die „Heimkehr der Herde“ sowie die aus dem Jahre 1567 stammende „Bekehrung Pauli“ (Abb. 111). Das Bild „Der Bauer und der Vogeldieb“ aus dem Jahre 1568 präsentierte Oberhammer freistehend auf einer Staffelei vor dem Zugang zu Kabinett 15 und im Anschluss daran an der Wand zum linken Kompartiment des Kabinett 15 die bereits erwähnten, ebenfalls aus dem Jahre 1568 stammenden Bilder „Die Bauernhochzeit“ und „Der Bauerntanz“ (Abb. 112).

Von der linken Längswand hat sich leider keine Abbildung erhalten, weshalb unter Berücksichtigung chronologischer Hängeprinzipien nur davon ausgegangen werden kann, dass die Präsentation der Bilder Breugels an dieser Wand, und zwar links neben dem Eingang von Saal IX kommend, in welchem die Vorläufer und Zeitgenossen Breugels zu sehen waren, begann. Oberhammer hängte an diese Wand wohl in der gleicher Reihenfolge wie schon im Jahre 1956 die „Kinderspiele“ aus dem Jahre 1560, den „Kampf zwischen Karneval und Fasten“ aus dem Jahre 1559, den „Turmbau von Babel“ aus dem Jahre 1963,<sup>347</sup> „Die Kreuztragung Christi“ aus dem Jahre 1564 sowie das kleinformatige Bild „Der Selbstmord Sauls“ aus dem Jahre 1562.<sup>348</sup> Und auch heute noch hängen an dieser Wand neben dem kleinformatigen Bild vier großformatige Bilder dieses Malers, wobei „Die Bekehrung Pauli“ aus dem Jahre 1567 in Abweichung von einer streng chronologischen Hängung vor den drei Jahreszeitenbildern aus dem Jahre 1565 gleich im Anschluss an den „Selbstmord Sauls“ zu sehen ist (Abb. 114, Abb. 116).

Also hat sich das Aussehen dieses Saales in den letzten fünfzig Jahren kaum verändert, nur dass die chronologische Hängung der Bilder Pieter Breugels d. Ä. heute rechts vom Eingang zu Kabinett 15 beginnt (Abb. 114) und darüber hinaus noch zwei weitere kleinformatige Bilder jeweils neben den Eingängen zu den Sälen IX und XI gezeigt werden (Abb. 114, Abb. 116), nämlich „Die Anbetung der Könige“ aus dem Jahre 1598 von Jan Breugel d. Ä. und die

<sup>347</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 30.

<sup>348</sup> Im Jahre 1956 wurde im Saal VIII wohl erst nach dem Bild „Die Jäger im Schnee“ das kleine Bild „Der Selbstmord Sauls“ platziert, worauf die schmälere konstruierte Holzstaffelei schließen lässt (Abb. 5). Vgl. dazu die Ausführungen zur Interimsausstellung im Jahre 1956. Zwei Jahre später scheint in: Klauner /Heinz 1958: S. 16, hingegen schon das Entstehungsdatum 1562 auf.

Winterlandschaft mit Vogelfalle“ aus dem Jahre 1601 von Pieter Breugel d. J.. Beide Bilder zeigte auch Oberhammer schon im Jahre 1958 in einem der angrenzenden Räume.<sup>349</sup>

### 7.3.5. Kabinett 15 und 16

Obwohl von diesen zwei Kabinetten ebenfalls keine Abbildungen von der Neuaufstellung unter Oberhammer vorhanden sind, weiß man doch, dass sie die Werke der Hof- und Kammermaler der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, insbesondere am Prager Hof Rudolfs II., beherbergten.<sup>350</sup>

Oberhammer hängte in eines dieser beiden Kabinette jedenfalls zwölf Bilder von Spranger.<sup>351</sup> Das „Selbstbildnis“ und „Herakles, Deianira und der tote Kentaur Nessos“ aus den Jahren 1580/85 ist heute gemeinsam mit „Amor und Venus“ aus dem Jahre 1600 im rechten Kompartiment des Kabinett 18 gemeinsam mit zwei Bildnissen von Amberger aus dem Jahre 1525 ausgestellt. Im daran anschließenden linken Kompartiment des Kabinett 19 hängen weitere fünf Bilder dieses Hofmalers Rudolf II. in folgender Reihenfolge: „Venus und Adonis“ aus den Jahren 1595/97<sup>352</sup>, „Minerva als Siegerin über die Unwissenheit“ aus dem Jahre 1593, „Glaucus und Scylla“ aus den Jahren 1580/82, „Adam und Eva“ aus den Jahren 1593/95<sup>353</sup> sowie Odysseus und Kirke“ aus den Jahren 1580/85. In der Glasvitrine im mittleren Kompartiment des Kabinett 19 werden heute die beiden aus dem Jahre 1585 stammenden kleinformatigen Bilder „Vulkan und Maia“ sowie „Herkules und Omphale“ gezeigt (Abb. 143). Bedenkt man, dass Oberhammer ohne Rücksicht auf die Größe der Bilder streng chronologisch hängte, so wurden diese beiden Bilder damals in Augenhöhe neben großformatigen Szenen aus den Metamorphosen Ovids präsentiert. Die übrigen damals gezeigten Bilder Sprangers, nämlich die „Allegorie auf Kaiser Rudolf II.“, „Hermaphroditus und die Nymphe Salmakis“ und „Venus und Mars von Mercur überrascht“ waren am fünfzigsten Jahrestag nicht mehr zu sehen.

Von Heintz zeigte Oberhammer vier Bilder, von denen heute ebenfalls im linken Kompartiment des Kabinett 19 nur mehr „Adonis nimmt Abschied von Venus“ aus dem Jahre 1603<sup>354</sup> gezeigt wird.<sup>355</sup> Neben den erwähnten fünf Bildern Sprangers finden sich in diesem

<sup>349</sup> Vgl. Klauner/Heinz 1958, S. 21 und 24.

<sup>350</sup> Oberhammer, in: Klauner/Heinz 1958, S. IX.

<sup>351</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 127-131.

<sup>352</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 37.

<sup>353</sup> Dieses Bild scheint im II. Teil II Kataloges nicht auf.

<sup>354</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 39.

<sup>355</sup> „Kaiser Rudolf II.“ aus dem Jahre 1594, „Diana und Akteon“ sowie die „Ruhende Venus“ hätte Oberhammer am fünfzigsten Jahrestag hingegen vergeblich gesucht.



Raum noch zwei weitere bereits von Oberhammer gezeigte Bilder, nämlich Wtewaels Bild „Diana und Actaeon“, aus dem Jahre 1607 und Bloemarts „Judith zeigt dem „Volk das Haupt des Holofernes“ aus dem Jahre 1593.

In einem dieser beiden Kabinette zeigte Oberhammer außerdem fünf Werke von Hans von Aachen, dem Kammermaler Rudolfs II. und Matthias.<sup>356</sup> Am fünfzigsten Jahrestag konnte man nur dessen von Oberhammer nicht gezeigtes Bild „David und Bathseba“ aus den Jahren 1512/15 im Saal XV neben Cornelisz van Haarlems „Bathseba im Bade“ aus dem Jahre 1594 wiederentdecken (Abb. 192). Und auch von den damals gezeigten sechs Bildern Roeland Saverys<sup>357</sup> waren fünfzig Jahre später nur noch die „Gebirgslandschaft mit Obstverkäuferin“ aus dem Jahre 1609, das „Paradies“ aus dem Jahre 1628 und die „Landschaft mit Vögeln“ aus dem Jahre 1629 im rechten Kompartiment des Kabinett 19 sowie die „Waldlandschaft mit Jägern“ aus dem Jahre 1604 im mittleren Kompartiment des Kabinett 16 zu sehen. Unter dem letztgenannten Bild hängt heute Joos de Momper d. J. „Seesturm“ aus den Jahren 1610/15<sup>358</sup> und diesem gegenüber dessen „Gebirgslandschaft mit Flusstal“ aus den Jahren 1600/10 die bereits unter Oberhammer zusammen mit Momper „Gebirgslandschaft mit Burg“ und „Felsschlucht“ gezeigt wurde. Links neben Momper „Seesturm“ ist heute Coninxloos Waldlandschaft“ aus dem Jahre 1600 zu sehen, welches im II. Teil des Kataloges ebenfalls angeführt ist.

Von Jan Breugel d. Ä., dem Hofmaler der Statthalter der Niederlande Erzherzog Albert und Erzherzogin Isabella Clara Eugenia, werden im II. Teil des Kataloges fünfzehn Bilder angeführt, von denen die bereits erwähnte „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ aus dem Jahre 1598 heute bei den Bildern seines Vaters im Saal X (Abb. 114) gezeigt wird. An der linken Wand des mittleren Kompartiments des Kabinett 19 hängen heute seine drei „Blumensträuße“ aus den Jahren 1606/08<sup>359</sup> und an der gegenüberliegenden Wand seine „Tierstudien“ aus dem Jahre 1616 nicht gerade sehr vorteilhaft oberhalb von Bries „Nächtliche Landschaft mit Leuchtturm“ aus dem Jahre 1601 (Abb. 143).<sup>360</sup> In der Glasvitrine stehen seine „Kreuztragung Christi“ aus dem Jahre 1595 und seine „Versuchung des Hl.

<sup>356</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 1 und 2: Dabei handelte es sich um „Kaiser Rudolf II“, „Bacchus, Ceres und Amor“, „Jupiter, „Antope und Amor“, „Ein junges Paar“ und „Ein scherzendes Paar mit einem Spiegel“.

<sup>357</sup> Von Jacob Savery hingegen zeigte Oberhammer kein Bild. Heute ist dessen kleine rundformatige „Landschaft mit Tobias und dem Erzengel Raphael auf Wanderschaft“ aus dem Jahre 1592 in der Glasvitrine im mittleren Kompartiment des Kabinett 19 (Abb. 143) ausgestellt.

<sup>358</sup> Dieses Bild wurde - wie bereits oben ausgeführt - im Jahre 1956 im Saal VIII noch als ein Bild Pieter Breugels d. Ä. präsentiert wurde und war auch noch im Jahre 1958 als solches im Saal X zu sehen.

<sup>359</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 35.

<sup>360</sup> Von Briel zeigte Oberhammer nur die „Flusslandschaft mit einer Turmruine“ aus dem Jahre 1600, die heute ebenfalls an dieser Wand zu sehen ist, sowie eine „Flusslandschaft mit Booten“ aus dem Jahre 1601, die heute nicht mehr gezeigt wird.

Antonius“ aus den Jahren 1603/04.<sup>361</sup> Im rechten Kompartiment des Kabinett 19 findet man schließlich an der rechten Wand seinen „Überfall auf einen Wagenzug“ aus dem Jahre 1612 (Abb. 144) und an der linken Wand seine „Kirchweih mit Schelle“ aus dem Jahre 1614.

Während heute neun Bilder Jan Breugels d. Ä. auf drei Räume verteilt in unterschiedlicher Weise präsentiert werden, hängte Oberhammer fünfzehn Bilder dieses Malers in chronologischer Reihenfolge und ausnahmslos in Augenhöhe in ein Kabinett.

Bei diesen soeben angeführten einundfünfzig Werken,<sup>362</sup> die sich auch im II. Teil des Kataloges wiederfinden, in dem ja nur der tatsächlich ausgestellte Bestand aufgeschienen sein soll, kann man sich kaum vorstellen, dass sie – alle in Augenhöhe präsentiert - in den Kabinetten 15 und 16 Platz gefunden haben konnten. Und doch sind auch heute insgesamt einundfünfzig Bilder in diesen beiden Kabinetten zu sehen, von denen nur Saverys „Waldlandschaft“ und Momper „Gebirgslandschaft“ nicht in Augenhöhe präsentiert werden.

### 7.3.6. Kabinett 17

Von diesem Kabinett, in dem vor dem Krieg noch der Direktor der Gemäldegalerie förmlich residierte, sind drei Abbildungen aus dem Jahre 1958 (Abb. 118; Abb. 120; Abb. 121) und zwei Abbildungen aus dem Jahre 1965 (Abb. 119; Abb. 122) vorhanden.

Oberhammer begann darin seine Präsentation der Deutschen Malerei entlang der Ringstraßenfront mit einem Gemälde Schongauers und acht Werken Dürers,<sup>363</sup> die er bewusst arhythmisch unter bestmöglicher Ausnützung des von den beiden Fenstern einfallenden Tageslichtes freistehend auf Holzpodesten und teilweise unter Glasvitrinen zwischen Eisenklammern eingespannt zeigte. Der Mittelpunkt dieses vom Kabinett 16 aus damals nicht betretbaren Raumes stellte zweifellos Dürers „Allerheiligenbild“ aus dem Jahre 1511<sup>364</sup> dar, neben und vor dem sich die übrigen Bilder dem Betrachter so darboten, dass dieser sie von allen Seiten in Augenhöhe bewundern konnte. Rechts neben dem Altarbild standen vor der Wand zum Stiegenhaus die „Marter der Zehntausend“ aus dem Jahre 1508, „Kaiser Maximilian I.“ aus dem Jahre 1519<sup>365</sup> sowie das Bildnis des „Johann Kleberger“ aus dem Jahre 1526<sup>366</sup> (Abb. 119; Abb. 121). Links neben dem Altarbild war „Maria mit der Birnenschnitte“ aus dem Jahre 1512<sup>367</sup> zu sehen (Abb. 118; Abb. 122) und daneben wohl

<sup>361</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 33.

<sup>362</sup> Die bei der Erörterung des Saales IX angeführten neun kleinformatigen Bilder von Valckenborch wurden hierbei dazu gezählt, da sie heute im Kabinett 16 zu sehen sind.

<sup>363</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 42-46 sowie 122 und Tafel 12-15.

<sup>364</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 16.

<sup>365</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 18.

<sup>366</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 19.

<sup>367</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 17.

das „Brustbild der jungen Venezianerin“ aus dem Jahre 1505. In der Raummitte zeigte Oberhammer unter Glasvitruinen Schongauers „Heilige Familie“ aus den Jahren 1480/90<sup>368</sup> sowie zwei kleinformative Werke Dürers, welche die Besonderheit aufweisen, auf beiden Seiten bemalt zu sein. Auf dem in der Mitte quer zum Allerheiligenbild aufgestellte „Brustbild eines jungen Mannes“ aus dem Jahre 1507 ist auf der Rückseite eine Allegorie zur Vorderseite, nämlich eine Avaritia-Vanitas zu sehen (Abb. 119).<sup>369</sup> Links daneben sah man die Rückseite des Bildes „Maria mit dem Kind an der Brust“ aus dem Jahre 1503 mit dem in gotischer Schrift verfassten Bibelspruch (Abb. 119; Abb. 122).

Heute findet man das Allerheiligenbild an der linken Wand im rechten Kompartiment des Kabinett 16 wieder (Abb. 123), wo er zusammen mit der „Marter der Zehntausend“, der „Maria mit dem Kind“, der „Maria mit der Birnenschnitte an der Wand“ hängt. Nur die kleinformative Lindenholztafel mit „Bildnis eines jungen Mannes“ und der „Allegorie“ wird noch immer so gezeigt, wie sie auch schon vor fünfzig Jahren zu sehen war (Abb. 124). Das von Oberhammer so sehr geschätzte Portrait „Kaiser Maximilian I.“ hängt üblicherweise genau an jener Stelle der an das Stiegenhaus angrenzenden Wand, vor der es schon vor fünfzig Jahren zu sehen war. Am fünfzigsten Jahrestag hätte es Oberhammer hingegen vergeblich gesucht, da es kurz zuvor für die ab 1.6.2010 stattgefundene Sonderausstellung im Saal VIII abgenommen und durch das „Brustbild der jungen Venezianerin“ ersetzt worden war (Abb. 125). Dieser gegenüber an der Stellwandmitte hätte er aber „Johann Kleberger“ vorgefunden (Abb. 127) und Schongauers „Hl. Familie“ wäre ihm schon beim Betreten des Raumes vom Kabinett 16 kommend an der Stellwand hängend aufgefallen (Abb. 126).

Und was Oberhammer beim Betreten des rechten Kompartiments des Kabinett 16 und des Kabinett 17 empfunden hätte, kann man sich nur allzu leicht vorstellen. Denn anstatt neun Bildern hätte er einundfünfzig Bilder vorgefunden, von denen er vor fünfzig Jahren lediglich sieben Bilder nicht gezeigt hatte. Und die Benützung von Stellwänden hätten ihn wahrscheinlich weniger gestört, als die zahlreichen Spots, mit denen jedes einzelne Bild beleuchtet wird (Abb. 125; Abb. 126; Abb. 127).

### 7.3.7. Kabinett 18

Obwohl von diesem Kabinett mit seinen heutigen zwei Kompartiments, welches vor dem Krieg noch als Vorraum zu einem Büro diente, keine Abbildung erhalten ist, lässt sich doch

<sup>368</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 15.

<sup>369</sup> Dieses heute als „Bildnis eines deutschen Kaufmannes“ bezeichnete und von Dürer in Venedig gemalte Bild wurde damals restauriert und war erst Ende März 1965 wieder zu sehen.

anhand des II. Teiles des Kataloges und mit Hilfe der Aufstellungsprinzipien Oberhammers nachvollziehen, welche Bilder wohl dort zu sehen waren.

Sicherlich zeigte Oberhammer die zwei im II. Teil des Kataloges aufscheinenden kleinformativen Bilder von Holbein d. Ä., nämlich „Maria, das Kind liebkosend“ aus dem Jahre 1499 und „Maria mit dem Granatapfel“ aus den Jahren 1510/12,<sup>370</sup> die heute im Kabinett 17 an der rechten Innenstellwand zwischen Cranachs „Mann und Mädchen“ aus den Jahren 1530/40 und Burgkmairs „Bildnis eines jungen Mannes“ aus dem Jahre 1506 zu sehen sind (Abb. 136). Diese beiden Bilder waren auch schon vor fünfzig Jahren ausgestellt.<sup>371</sup> Dies gilt auch für Schaffners „Bildnis eines Mannes mit Rosenkranz“ aus dem Jahre 1521, welches am fünfzigsten Jahrestag gleich im Anschluss an Schongauers „Hl. Familie“ zu Beginn der äußeren linken Stellwand zu sehen war (Abb. 126; Abb. 127). An der gleichen Wand war an diesem Tag links neben Dürers „Kleberger“ ein Bild von Grien zu sehen, nämlich „Die drei Lebensalter“ aus den Jahren 1509/10 (Abb. 127), welches vor fünfzig Jahren ebenso zu sehen war wie dessen „Männliches Bildnis“ aus dem Jahre 1515 (Abb. 134).<sup>372</sup> Außerdem fanden sich an diesem Tag neben Dürers „Kleberger“ die aus dem Jahre 1511 stammenden Bilder „Der Melancholiker“ und der „Sanguiniker“ von Schauflein (Abb. 127), die auch schon vor fünfzig Jahren gezeigt wurden.

Und schließlich zeigt Oberhammer auch vier Bilder von Stringel, von denen heute noch drei am hinteren Außenwandende der rechten Stellwand zu sehen sind (Abb. 133).<sup>373</sup> Leider spiegelt sich in den Bildern „Heilige Sitte“ aus dem Jahre 1520, „Die Familie Kaiser Maximilians I.“ aus dem Jahre 1515 und „König Ludwig II. von Ungarn“ das von der Babenbergerstraße einfallende Tageslicht.

Am fünfzigsten Jahrestag hätte Oberhammer im linken Kompartiment des Kabinett 18 die Bilder von Holbein d. J. und im rechten Kompartiment an der linken Wand zwei Bilder von Amberger vorgefunden, welche er vor fünfzig Jahren im Kabinett 20 präsentiert hatte (Abb. 137; Abb. 138; Abb. 139). Die drei heute an der rechten Wand des rechten Kompartiments präsentierten Bilder von Spranger zeigte er seinerzeit bei den anderen Hofmalern in den Kabinetten entlang der Babenbergerstraße.

<sup>370</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 69.

<sup>371</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 26.

<sup>372</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 8 und 9.

<sup>373</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 132 -134. Die auf Lindenholz gemalte kleinformative Halbfigur „Kaiser Maximilian I.“ ist heute nicht mehr zu sehen.

### 7.3.8. Kabinett 19

Von diesem Kabinett sind zwei Abbildungen erhalten (Abb. 128; Abb. 129), aus denen ersichtlich ist, dass es damals noch keine später wiedereingebauten Scherenwände gab und Oberhammer somit sämtliche Bilder auf Stellwänden präsentieren konnte, um so das zur Verfügung stehende Tageslicht optimal zu nutzen.

Die aus dem Jahre 1958 stammende Abbildung (Abb. 128) gewährt einen Einblick in die linke Hälfte dieses Kabinettes, wo zwischen den beiden frei im Raum vor dem mittleren Fenster und gegenüber dem Zugang zu Saal XII stehenden Altarflügeln mit den Außenseiten „Adam“ und „Eva“ aus dem Jahre 1518 von Cranach d. Ä. die „Kreuzerhöhung Christi“ aus dem Jahre 1525 von Huber zu erkennen ist, welche dort vor der Wand zu Kabinett 18 in Augenhöhe auf einer Stellwand hing. Rechts gegenüber der „Kreuzerhöhung“ sieht man die beiden Metallstangen einer weiteren Stellwand, welche die gleichen Maße vorweist, wie auch die anderen auf den beiden Abbildungen von diesem Kabinett zu sehenden Stellwände. Und dazwischen scheint vor der Wand zu Saal XII ein einzelnes Bild auf einer staffeleiartigen Vorrichtung wie sie auch in der anderen erhaltenen Abbildung rechts neben dem Zugang zu Saal XII zu sehen ist (Abb. 129), gestanden zu haben. Oberhammer zeigte dort wohl drei weitere Bilder von Huber, nämlich „Christi Abschied von Maria“ aus dem Jahre 1519, „Der Humanist Jacob Ziegler“ aus den Jahren 1544/49<sup>374</sup> und der großformatigen „Erlösungsallegorie“.

Am fünfzigsten Jahrestag war die „Kreuzerhöhung Christi“ oberhalb von Cranachs d. Ä. „Hirschjagd“ und „Paradies“ zu sehen (Abb. 130), während der „Abschied von den Frauen“ und der „Humanist Jacob Ziegler“ am hinteren Ende der Innenstellwände hingen (Abb. 135; Abb. 136) und die „Erlösungsallegorie“ an der Wand links vor dem Zugang zu Kabinett 18 gezeigt wurde (Abb. 125).

Doch welche Bilder waren in der linken Kabinethälfte möglicherweise noch zu sehen? Es könnten jene sieben im II. Teil des Kataloges aufscheinenden Bilder von Altdorfer gewesen sein,<sup>375</sup> von denen in der erhaltenen Abbildung nur das großformatige Bild „Lot und seine Töchter“ aus dem Jahre 1537 an der links neben dem Zugang zu Saal XII positionierten Stellwand zu sehen ist (Abb. 128). Die beiden aus dem Jahre 1518 stammenden Bilder „Die Auferstehung Christi“<sup>376</sup> und „Die Grablegung Christi“ sind heute an der Innenseite der linken Stellwand im Kabinett 17 ebenso zu sehen, wie die „Hl. Familie mit einem Engel“ aus dem Jahre 1515, „Marter der Hl. Katharina“ aus den Jahren 1505/10 und die „Maria mit dem Kind“

<sup>374</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 24.

<sup>375</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 3 bis 5 sowie Tafel 16, 18 und 19.

<sup>376</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 23.

aus dem Jahre 1531 (Abb. 135). Auch wenn es sich dabei um kleinformatige Bilder handelt, kann man nicht ausschließen, dass sie in der linken Hälfte dieses Kabinettes neben den Bildern Huber nicht genug Platz vorfanden und Oberhammer sie daher bereits im Kabinett 18 präsentiert haben könnte.

Die rechte Kabinethälfte beherbergte vierzehn Werke von Cranach d. Ä., sowie drei Bilder von seinem Sohn.<sup>377</sup>

Rechts vor dem Zugang zu Saal XII waren auf einer Stellwand das „Paradies“ aus dem Jahre 1530 und die „Hirschjagd des Kurfürsten Friedrich des Weisen“ aus dem Jahre 1529 zu sehen (Abb. 129). An der dahinterliegenden Stellwand sah man „Judith und Holofernes“ aus dem Jahre 1530<sup>378</sup>, „Mann und Mädchen“ aus den Jahren 1530/40 sowie „Die Prinzessinnen Sibylla, Emilia und Sidonia von Sachsen“ aus dem Jahre 1530 (Abb. 128). Gegenüber vor der Wand zu Kabinett 20 waren auf einer weiteren Stellwand die „Hirschjagd des Kurfürsten Johann Friedrich“ aus dem Jahre 1544<sup>379</sup> von Cranach d. J. (Abb. 129) zu sehen und rechts daneben wohl dessen beiden aus dem Jahre 1564 stammenden Lindenholztafeln mit einem „Männlichen Bildnis“ und einem „Weiblichen Bildnis“.<sup>380</sup>

In dieser rechten Kabinethälfte konnte man an der Wand zu Saal XII bzw. gegenüber vor dem rechten Fenster des Kabinettes wohl noch weitere fünf Bilder Cranach d. Ä. sehen, und zwar „Der büßende Hl. Hieronymus“ aus dem Jahre 1502, das „Bildnis des Hieronymus Tedenhamer“ aus dem Jahre 1503, „Christi Abschied von Maria“ aus dem Jahre 1520, den „Marktgraf Casimir von Brandenburg-Kulmbach“ aus dem Jahre 1522 sowie die „Kreuztragung Christi“<sup>381</sup> aus dem Jahre 1538.

Am fünfzigsten Jahrestag hätte Oberhammer die meisten der damals von ihm gezeigten Bilder Cranachs im Kabinett 17 wiedergefunden, und zwar dessen großformatigen Bilder an der Wand Richtung Babenbergerstraße (Abb. 130), an der rechten Hälfte der Wand zum Burgring (Abb. 131) sowie an der Wand zu Kabinett 16 (Abb. 125; Abb. 132; Abb. 133) und dessen kleinformatigen Gemälde an der Innenseite der rechten Längsstellwand (Abb. 135).

### 7.3.9. Kabinett 20

Von diesem Kabinett ließen sich zwei Abbildungen aus dem Jahre 1958 vom mittleren und rechten Teil des Raumes (Abb. 138; Abb. 139) und eine Abbildung aus dem Jahre 1965 vom

<sup>377</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 34-39 sowie Tafel 17, 20 und 21.

<sup>378</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 21.

<sup>379</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 22.

<sup>380</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 38 und 39.

<sup>381</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 20.

linken Teil des Raumes (Abb. 137) wiederfinden.<sup>382</sup> Diese drei Abbildungen machen deutlich, dass Oberhammer die zwölf von ihm verwendeten Stellwände in der gleichen Art anordnete wie schon vor dem Krieg der scherenartigen Kojeneinbau bestand.<sup>383</sup>

Auf den Stellwänden vor der Wand zu Kabinett 19 begann er seine bogenartige Darbietung mit Furtenagels „Der Maler Hans Burgkmair und seine Frau Anna“<sup>384</sup> und setzte sie in streng chronologischer Anordnung mit sieben Bildern von Holbein d. J. fort, nämlich mit „Dirck Tybis aus Duisburg“ aus dem Jahre 1533, zwei aus dem Jahre 1534 stammende „Brustbilder eines Hofbediensteten Heinrichs VIII. und dessen Gattin“, der „Jane Seymour“ aus den Jahren 1536/37<sup>385</sup>, dem kleinformatischen „Bildnis einer englischen Dame“ aus den Jahren 1540/43 (Abb. 137), dem „Bildnis eines jungen Kaufmanns“ aus dem Jahre 1541 und dem „Dr. John Chambers“ aus dem Jahre 1543 (Ab. 138).

Furtenagels Doppelportrait hätte Oberhammer am fünfzigsten Jahrestag in der Sonderausstellung im Saal VIII wiedefinden können und die Bilder Holbeins im Kabinett 18 im linken Kompartiment an der Rückwand und der rechten Wand sowie in der davor stehenden Glasvitrine (Abb. 141; 142), wo sie zusammen mit kleinen französischen Bildnissen und zwei Bildern von Bryn d. Ä. gezeigt werden (Ab. 140).

Und auch Oberhammer zeigte diese Bilder zusammen im rechten Teil des Kabinett 20. Im Anschluss an die bereits erwähnten Bilder Holbeins präsentierte er an der Rückseite auf zwei Stellwänden allerdings zuvor noch vier Portraits von Amberger wiederum in streng chronologischer Reihenfolge, nämlich „Ulrich Sulczer“ aus dem Jahre 1538, die beiden aus dem Jahre 1539 stammenden Bilder „Weibliches Bildnis“ und „Männliches Bildnis“ und schließlich „Christoph Baumgartner“ aus dem Jahre 1543 (Abb. 139)<sup>386</sup>. In Anschluss daran hingen Bryns „Männliches Bildnis“ aus dem Jahre 1525, das „Bildnis eines jungen Mannes mit Handschuhen“, „Der Kardinal Bernardus Clesius“ aus dem Jahre 1530 und das „Bildnis eines Ordensritters“ aus dem Jahre 1531 (Ab. 138).<sup>387</sup> Zwischen diesen beiden Bildgruppen werden wohl auf einer der Stellwände die vier im II. Teil des Kataloges aufscheinenden

<sup>382</sup> Die Abbildung mit den Bildnissen Ambergers (Abb. 139) konnte trotz intensivster Recherche nicht mehr auf einer Glasplatte in Fotoarchiv des Kunsthistorischen Museums in Wien aufgefunden und für die gegenständliche Arbeit reproduziert werden. Sie ist somit die einzige von Oberhammer selbst angefertigte Abbildung von seiner Neuaufstellung, die zwar in seinem Nachlass nicht jedoch im Archiv des Kunsthistorischen Museums vorhanden war.

<sup>383</sup> Ähnlich verfuhr er ja bereits im Kabinett 18 (Abb. 128; Abb. 129).

<sup>384</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 56 und 57 sowie Tafel 27. Von dessen Sohn Lucas scheint im II. Teil des Kataloges ebenfalls ein Bild auf, und zwar das „Bildnis eines jungen Mannes“ aus dem Jahre 1506. Siehe Klauner/Heinz 1958, S. 26.

<sup>385</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 25.

<sup>386</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 6 und 7.

<sup>387</sup> Klauner/Heinz 1938, S. 24 und 25.

kleinformatischen französischen Bilder, die meist noch heute im linken Kompartiment des Kabinett 18 gezeigt werden, zu sehen gewesen sein. Dabei handelte es sich um ein „Brustbild eines bärtigen Mannes aus den Jahren 1540/50, ein „Brustbild eines rotbärtigen Mannes“ aus den Jahren 1540/50, sowie ein „Brustbild eines bärtigen Mannes mit blauen Ärmeln aus dem Jahr 1532.

Wie bereits mehrmals ausgeführt, wollte Oberhammer die Besucher der Gemäldegalerie in der von ihm vorgesehenen Reihenfolge durch die Räume geleitet wissen, weshalb er immer wieder Zugänge mit großformatigen Staffeleien verstellte oder gleich bodenlange Vorhänge anbringen ließ<sup>388</sup>. Und so stellte er auch im Kabinett 20 unmittelbar vor dem Zugang zu Saal XIII zwei Stellwände (Abb. 138), damit die Besucher die Betrachtung der Altdeutschen mit den großformatigen Bildnissen im Kabinett 21 abschließen mussten.

### 7.3.10. Kabinett 21

In diesem Kabinett zeigte Oberhammer als fünfte und letzte Gruppe der Altdeutschen Malerei großfigurige Bildnisse des 16. Jahrhunderts. In der einen aus dem Jahre 1958 erhaltenen Abbildung (Abb. 147) sind drei Stellwände zu sehen, welche Oberhammer in einer leicht bogenförmigen Anordnung dicht nebeneinander so im Raum platzierte, dass er das Nordostlicht des auf den Burgring gehenden Fensters bestmöglich für die darauf präsentierten vier Gemälde Seisenegggers nützen konnte. Er zeigte dabei „Kaiser Karl V.“ aus dem Jahre 1532 umgeben von drei Kindern Kaiser Ferdinands I., nämlich rechts „Erzherzog Ferdinand“ und links das kleinformatische Brustbild der „Erzherzogin Eleonore als Kind“ sowie das ganzfigurige „Bildnis einer Tochter Ferdinand I.“, vermutlich Erzherzogin Elisabeth oder Erzherzogin Anna.<sup>389</sup> Links hinter Letztgenannter ist auf einer weiteren Stellwand ein großformatiges Bild zu sehen, bei dem es sich wohl um Clouets „Karl IX. von Frankreich“ aus dem Jahre 1563<sup>390</sup> handelt. Die links daneben präsentierte kleine Eichenholztafel ist ebenfalls ein Werk von Clouet, auf dem nur der Kopf von „Karl IX. von Frankreich“ aus dem Jahre 1561 zu sehen ist.<sup>391</sup> Auf dieser Stellwand versuchte Oberhammer hingegen, das Licht des auf den Marien-Theresien-Platz gehenden Fensters bestmöglich zu nützen. Die erhaltene Abbildung gewährt den Einblick in das Kabinett 21 vom Kabinett 20 kommend. Aber leider ist auch in einer Abbildung vom Kabinett 20 mit Einblick in das Kabinett 21 nur Seisenegggers „Erzherzog Ferdinand“ zu sehen (Abb. 138).

<sup>388</sup> Vgl. Abb. 16; Abb. 75; Abb. 101; Abb. 111; Abb. 120; Abb. 164.

<sup>389</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 124 und 125 sowie Tafel 30.

<sup>390</sup> Klauner/Heinz 1958, S. sowie Tafel 31. Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 27.

<sup>391</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 30. Karl IX. war mit Erzherzogin Elisabeth, der Tochter Maximilians II. vermählt. Und Erzherzog Ferdinand von Tirol vertrat den König bei dessen Vermählung mit seiner Nichte.



Fast gewinnt man den Eindruck, dass Oberhammer hier wirklich nicht mehr Bilder gezeigt hatte, denn hinter den ersten drei in der Abbildung zu sehenden Stellwänden wäre wohl in der rechten Raumecke kaum genug Licht zur Präsentation weiterer Bild vorhanden gewesen und auch links von der vierten Stellwand, wäre kaum genug Licht vom Fenster zum Maria-Theresien-Platz auf weitere Bilder gefallen. Dennoch scheinen im II. Teil des Kataloges noch zwei weiter ganzfigurige großformatige Lärchenholztafeln mit einem „Bildnis einer jungen Frau“ und einem „Bildnis eines jungen Mannes“ auf, die als Augsburgerisch bezeichnet und in das Jahre 1525 datiert wurden.<sup>392</sup>

Am fünfzigsten Jahrestag hätte Oberhammer von den genannten Bildern nur noch Seisenegggers „Karl V.“ im Saal IX wiedergefunden (Abb. 148) und im Kabinett 21 die Werke Rembrandts sowie kleinformatige holländische Landschaften.<sup>393</sup>

### 7.3.11. Saal XIV

Unter Oberhammer befanden sich in diesem Raum ausschließlich Gemälde von Rubens aus seiner früheren Schaffensphase.<sup>394</sup> Im Archiv des Kunsthistorischen Museums fanden sich ebenso wie im Nachlass Oberhammers drei von ihm gemachte Aufnahmen, von denen zwei die an das Kabinett angrenzende Längswand zeigen (Abb. 150; Abb. 152) und eine einen Blick auf die Wand zu Saal XIV sowie die linke Längswandhälfte zum Innenhof gewährt (Abb. 149). Außerdem findet sich in einer Tageszeitung aus dem Jahre 1958 ein Foto, auf welchem die rechte Längswandhälfte zum Innenhof zu sehen ist (Abb. 151).<sup>395</sup> Und schließlich sieht man auf einer Abbildung vom Saal XIII, welche die Wand zum Saal XIV zeigt, ein Stück der Wand zu Saal XV, auf der Oberhammer seine streng chronologische Hängung gegen den Uhrzeigersinn begann (Abb. 159). Mit Hilfe der im II. Teil des Kataloges angeführten Bilder lässt sich daher sehr schön nachvollziehen, wie dieser Saal vor fünfzig Jahren ausgesehen hat.

An der Wand zu Saal XV begann die Präsentation in der Raumecke wohl mit „Vincenzo II. Gonzaga“ aus den Jahren 1604/05, der auch heute noch gewöhnlich dort zu sehen ist.<sup>396</sup>

Nur am fünfzigsten Jahrestag hätte ihn Oberhammer dort nicht wiederfinden können, da er

<sup>392</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 7 verweisen darauf, dass sie früher noch Amberger zugeschrieben wurden, dessen Bildnisse ja bereits im Kabinett davor zu sehen waren.

<sup>393</sup> Im aktuelle Hängeplan schien zwar im Kabinett 18 neben Holbein auch der Name Clouet auf (Abb. 8a), gezeigt wurde dort aber kein Bild dieses Malers.

<sup>394</sup> Oberhammer in: Klauner/Heinz 1958, S. IX sinngemäß: „Die Säle XIII und XIV enthalten ausschließlich Gemälde von Rubens, und zwar Saal XIII die früheren und Saal XIV die späteren Schöpfungen des Meisters.“

<sup>395</sup> Neues Österreich vom 12.6.1958

<sup>396</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 102 und 103 weisen allerdings darauf hin, dass es sich bei dem erst im Jahre 1908 erworbenen Fragment um Francesco IV. Gonzaga handeln würde, weshalb er wohl in Anlehnung an die vor dem Krieg von Wilde vorgenommen Identifizierung vor fünfzig Jahren auch als solcher gezeigt wurde.

für die Sonderausstellung in Saal VIII abgenommen und durch die „Hl. Theresa von Avila“ aus dem Jahre 1615 ersetzt worden war. Daneben hing das „Bildnis der Isabella d'Este“ aus dem Jahre 1605 und „Die Verkündigung an Maria“ aus dem Jahre 1610 (Abb. 159). Links davon kann wohl das „Mädchen mit Fächer“ aus den Jahren 1612/14 sowie in der Ecke – möglicherweise frei auf einer Staffelei stehend das Bildnis „Erzherzog Karl der Kühne von Burgund“ aus dem Jahre 1618 vermutet werden.

An der Längswand zum Innenhof setzte Oberhammer die chronologische Hängung mit den beiden aus dem Jahre 1615 stammenden Bildern „Infantin Clara Eugenia“ und „Erzherzog Albrecht“ fort. Im Anschluss daran hing an der gleichen Stelle wie auch heute das Bild „Reuige Magdalena und ihre Schwester Martha“ aus dem Jahre 1620 sowie „Ansegius und Hl. Bega“ aus dem Jahre 1618<sup>397</sup> (Abb. 151). An der Längswandmitte folgten „Die vier Flüsse des Paradieses“ aus dem Jahre 1615<sup>398</sup>, „Kaiser Maximilian I.“ aus dem Jahre 1618, „Cimon und Efigenia“ aus dem Jahre 1617 sowie die „Beweinung Christi“ aus dem Jahre 1614/15<sup>399</sup>. An der Wand zum Saal XIII war das Altarbild „Maria Himmelfahrt“ aus den Jahren 1611/14 sowie links daneben das „Christuskind mit Johannes und zwei Engeln“ aus den Jahren 1615/20 zu sehen. In der Raumecke links vorm Zugang zu Saal XIII präsentierte Oberhammer frei auf einer Staffelei stehend die kleinformatige „Beweinung Christi durch Maria und Johannes“ aus dem Jahre 1614 (Abb. 152), welche Oberhammer am fünfzigsten Jahrestag zusammen mit dem „Bildnis der Isabella d'Este“ und dem „Mädchen mit Fächer“ an der linken Wand im vierten Kompartiment des Kabinett 23 wiederfinden hätte können (Abb. 175).

Die Längswand zum Kabinett 23 wurde schließlich von den beiden aus den Jahren 1617/18 stammenden großformatigen Altarbildern aus der Jesuitenkirche in Antwerpen beherrscht. Rechts hing das „Wunder des Hl. Ignatius von Loyola“ und links das „Wunder des Hl. Franz Xaver sowie daneben eine „Innenansicht der Jesuitenkirche in Antwerpen“ (Abb. 150), bei der es sich um jene aus dem Jahre 1613 von Pieter Neff d. Ä. handeln könnte, welche am fünfzigsten Jahrestag in der Raumecke neben dem Zugang zu Saal XIII zusammen mit dem von Oberhammer nicht gezeigten Bild „Erzherzog Leopold Wilhelm im Gebet vor der Madonna“ aus dem Jahre 1650 hing (Abb. 155). Oberhammer zeigte im Jahre 1958 erstmals die beiden von den zwei Altarbildern erhaltenen auf Eichenholz gemalten Bozzetti aus den

<sup>397</sup> Damals wurde das Bild noch unter der Bezeichnung „Der Hl. Pippin und die heilige Bega“ gezeigt. Vgl. Klauner/Heinz 1958, S. 105 und 106.

<sup>398</sup> Damals trug das Bild noch die Bezeichnung „Die vier Weltteile“. Siehe Klauner/Heinz 1958, S. 106.

<sup>399</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 106.



Jahren 1619/20,<sup>400</sup> und zwar jeweils vor dem Altarbild frei auf einer Staffelei stehend, ähnlich wie sie auch heute noch betrachtet werden können (Abb. 154; Abb. 156). Am linken Ende der Längswand zu Kabinett 23 hätte noch ein weiteres Bild Platz finden können. Möglicherweise war es „Das Haupt der Medusa“ aus den Jahren 1617/18, welches am fünfzigsten Jahrestag im Kabinett 20 zu finden war (Abb. 145).

Schließlich scheint im II. Teil des Kataloges ein großformatiges „Reiterbildnis“ als frühes Werkstattbild auf,<sup>401</sup> welches erst im Jahre 1952 erworben worden war und von dem heute nicht mehr gesagt werden kann, ob es von Oberhammer je gezeigt wurde. Platz hätte es im Saal XIV jedenfalls keinen mehr gefunden, ebenso wenig der großformatige „Der Hl. Ambrosius und Kaiser Theodosius“ aus den Jahren 1615/16, der heute die Längswand zu Kabinett 23 beherrscht und den Oberhammer möglicherweise aus Platzgründen nicht gezeigt hatte. Denn es wäre gerade sehr reizvoll gewesen, dieses Bild mit dem zwei Jahre später entstandenen gleichen Bild von van Dyck zu vergleichen, das bei Oberhammer im Saal XII an sehr prominenter Stelle zu sehen war (Abb. 165).

Am fünfzigsten Jahrestag der Neuaufstellung waren also beinahe all jene Gemälde von Rubens im Saal XIV zu sehen, welche auch schon Oberhammer dort präsentiert hatte. Nur hingen sie in keiner chronologischen Reihenfolge sondern teilweise nach dem von Oberhammer nicht geschätzten Schema von Mittelbild und flankierenden Seitenbildern. Und doch scheint eine solche Anordnung auch bei Oberhammer an der Längswand zum Innenhof - wenn auch bloß zufällig - vorgeherrscht zu haben (Abb. 149, Abb. 151).

### 7.3.12. Saal XIII

In diesen Raum präsentierte Oberhammer vierzehn Spätwerke Rubens. Auf den drei davon erhaltenen Abbildungen aus dem Jahre 1958 sind neun Gemälde zu erkennen (Abb. 157; Abb. 158; Abb. 159). Die übrigen fünf Bilder finden sich im II. Teil des Kataloges und können nach Beachtung der von Oberhammer immer wieder betonten chronologischen Hängung den übrigen Wänden zugeordnet werden.

An der Wand zu Saal XIV hing nur das großformatige Bild „Jagd des Meleager und der Atalante“ aus den Jahren 1617/28. Daneben an der rechten Wandhälfte zu Saal XII zeigte Oberhammer den kleinformatischen „Schlosspark“ aus den Jahren 1632/35 neben dem „Venusfest“ aus den Jahren 1636/37 (Abb. 159).

<sup>400</sup> Angeblich waren diese beiden Skizzen auch schon in der Jesuitenkirche selbst ausgestellt und wurden beim Brand im Jahre 1718 auch beschädigt. Siehe Klauner/Heinz 1958, S. 108.

<sup>401</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 104 und 105.

An der linken Wandhälfte zu Saal XII fand man vor fünfzig Jahren das „Selbstbildnis“ aus den Jahren 1638/40 und in der Ecke frei auf einer Staffelei stehend „Helene Fourment“ aus den Jahren 1636/38. Dazwischen präsentierte Oberhammer das kleinformatische Bild „Die Krönung des Siegers“ aus den Jahren 1630/35 (Abb. 157).

An der Wand zu Kabinett 20 hing die großformatige „Begegnung bei der Schlacht von Nördlingen“ aus dem Jahre 1635 (Abb. 157) und daneben vor dem versperrten Zugang zu Kabinett 20 waren in sinngemäßer Anordnung und wohl auf einer Stellwand ähnlich den ganzfigurigen Bildnissen im Kabinett 21 die beiden ebenfalls aus dem Jahre 1635 stammenden und heute nicht mehr gezeigten ganzfigurigen Bildnisse „Kardinal-Infant Ferdinand“ und „König Ferdinand von Ungarn“ zu sehen. Diese beiden Leinwände wurden für die große, aus mehreren Objekten bestehende Festdekoration zum Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand in Antwerpen gemalt und für die Vorderseite des sogenannten Ferdinandbogens bestimmt, dessen Ausführung allerdings Caspar van der Hoecke und seinem Sohn übertragen worden war.<sup>402</sup>

In der dritten Abbildung ist der mittlere Teil der an das Kabinett 22 angrenzenden Längswand der „Ildefonsoaltar“ aus den Jahren 1630/32 zu sehen (Abb. 158). Links hingen die abgesägten Außenflügel mit der „Hl. Familie unter dem Apfelbaum“ und rechts das Mittelbild „Die heilige Jungfrau erscheint dem heiligen Ildefonso“ und die beiden Innenseiten der Flügel mit dem „Erzherzog Albert“ und der „Infantin Isabella Clara Eugenia“.<sup>403</sup>

Laut Zeitungsberichten zur Neuaufstellung der östlichen Galeriehälfte hing neben dem „Ildefonsoaltar“ das kleinformatische Bild „Der Einsiedler und die schlafende Angelica“ aus den Jahren 1625/28.

An je einem Ende dieser Längswand waren die Bilder „Der Hl. Hieronymus in Kardinalstracht“ aus den Jahren 1625/30 sowie die „Gewitterlandschaft mit Philemon und Baucis“ aus dem Jahre 1625 zu sehen.

Am fünfzigsten Jahrestag der Neuaufstellung hätte man die großformatigen Bilder alle im Saal XIV wiedergefunden (Abb. 160; Abb. 161; Abb. 162; Abb. 163). Nur die drei kleinformatischen Gemälde waren im Kabinett 23 im vierten Kompartiment an der rechten Wand ausgestellt (Abb. 177). Der heute rechts neben dem Zugang zu Saal XIII präsentierte „Studienkopf eines Greises“ aus den Jahren 1610/15 (Abb. 161) war bei Oberhammer nicht

<sup>402</sup> Siehe Klauner/Heinz 1958, S. 115. Jans Halbbruder Robert malte übrigens das am fünfzigsten Jahrestag im daneben befindlichen Kabinett 20 hoch über dem Durchgang zu Kabinett 19 hängende Bild „Schlittschuhlaufen auf dem Stadtgraben in Brüssel“.

<sup>403</sup> Siehe Klauner/Heinz 1958, S. 112 und 113 sowie Tafel 60 und 61.

zu sehen. Und auch die fünf weiteren Bilder anderer Maler finden sich nicht im II. Teil des Kataloges. Dabei handelt es sich um den „Ecce Homo“ aus den Jahren 1649/56 von Crayer, um zwei Bilder Thuldens, nämlich „Die Heimsuchung Mariae“ aus dem Jahre 1640 und „Flandern, Brabant und Hennengau huldigen der Madonna“ aus dem Jahre 1654, die am fünfzigsten Jahrestag alle an der rechten Längswandhälfte zum Kabinett 22 zu sehen waren (Abb. 163), sowie und zwei Bilder von Boeckhorst, nämlich die „Flora“ und die „Pomona“, die ohne Objekttext an der rechten Längswandhälfte zum Saal XII präsentiert wurden (Abb. 162).

Dieser Saal war wohl das beste Beispiel für Oberhammers Hängeprinzipien einer bewusst vermiedenen Symmetrie sowie einem abrupten Wechsel zwischen ganz kleinen und sehr großen Bildern, welcher ganz offensichtlich zu einem fortlaufenden Wechsel der Betrachterdistanz führen musste.

### 7.3.13. Saal XII

Im Saal XII setzte Oberhammer die bereits vor dem Krieg bestandene Tradition fort, den Bildern van Dycks einen eigenen Saal vorzubehalten, indem er darin zweiundzwanzig Bilder dieses Malers präsentierte<sup>404</sup>. Auf den beiden aus dem Jahre 1958 stammenden Abbildungen sind nur elf Bilder zu sehen, welche an der Längswand zwischen den Sälen XIII und XI sowie an der Wand zu Saal XI hingen (Abb. 164; Abb. 165). Außerdem stand ähnlich wie schon im Saal I Tizians Grablegung (Abb. 16) ein Gemälde auf einer Holzstaffelei vor dem Zugang zu Kabinett 19 (Abb. 164).

Betrat man von Saal XIII kommend den Saal XII so präsentierten sich die Werke van Dycks rechts an der Längswand beginnend in annähernd chronologischer Reihenfolge gegen den Uhrzeigersinn bis zu dessen Spätwerken an der Wand zu Saal XIII. Oberhammer hängte rechts in die Wandecke das kleinformatige Bild „Der Apostel Judas Thaddäus“ aus den Jahren 1619/21 und daneben das „Brustbild eines Künstlers“ aus dem Jahre 1621 bevor er das großformatige Frühwerk „Der heilige Ambrosius und der Kaiser Theodosius“ aus dem Jahre 1618 präsentierte. Daneben war das „Bildnis eines jungen Feldherrn in goldverzierter Rüstung“ aus dem Jahre 1624 und die „Gefangennahme Samsons“ aus den Jahren 1628/30 ausgestellt (Abb. 165). Am anderen Ende dieser Wand hing „Maria mit dem Kind und den Hll. Rosalia, Petrus und Paulus“ aus dem Jahre 1629 sowie die „Heilige Familie“ aus den Jahren 1626/28 und in der Wandecke vor dem Zugang zu Saal XI die „Kopfstudie einer emporblickenden Frau“ aus den Jahren 1618/20 (Abb. 164).

<sup>404</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 46-53.

Doch welche Bilder aus dem dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhundert zeigte Oberhammer noch rechts neben „Maria mit dem Kind und den Hll. Rosalia, Petrus und Paulus“ auf dieser Wand, bevor an der Wand zu Saal XI mit den Bildern „Pater Carolus Scribani“ aus dem Jahre 1629, und den beiden damals noch als Prinzen von der Pfalz bezeichneten ganzfigurigen Portraits aus den Jahren 1634/35 fortfuhr (Abb. 164)? Möglicherweise hing links neben „Samsons Gefangennahme“ das Bild „Der selige Hermann Joseph, die Mutter Gottes verehrend“, das schon damals in die Jahre 1629/30 datiert wurde.<sup>405</sup> Von dem daneben befindlichen Bild ist nur noch ein kleiner Teil des Rahmens zu sehen (Abb. 164). Bei streng chronologischer Betrachtung hätte Oberhammer dort das im II. Teil des Kataloges in das Jahr 1628 datierte „Bildnis der Jan van Montfort“ hängen müssen. Die Rahmenhöhe würde auch dieser Bildgröße entsprechen, allerdings ist dieses Gemälde heute in einem anderen Rahmen gleich links neben dem Zugang zum Kabinett 19 zu sehen (Abb. 167). Vom gleichen Bildformat präsentierte Oberhammer auch ein heute nicht mehr ausgestelltes „Bildnis eines jungen blonden Mannes“, dass im II. Teil des Kataloges in das Jahr 1630 datiert wird. Betrachtet man die beiden erhaltenen Abbildungen mit den tatsächlichen Raumverhältnissen, kann man feststellen, dass wohl kaum beide Bildnisse zusammen mit dem „Seligen Herman“ ausreichend Platz gefunden hätten. Daher wird wohl zumindest eines der beiden Bildnisse links neben dem damals noch als Prinz Ruprecht von der Pfalz bezeichneten „Carlo Emmanuele d' Este“ aus den Jahren 1634/35 zu sehen gewesen sein.<sup>406</sup>

Wie bereits bei der „Kopfstudie der emporblickenden Frau“ zu erkennen war, hielt sich Oberhammer in diesem Raum nämlich nicht an eine streng chronologische Reihung, denn sonst hätte er dieses kleine Bild gleich zu Beginn seiner Präsentation zeigen müssen. Daher ist es auch schwierig, das Aussehen der Wand zum Kabinett 19 zu rekonstruieren, da Oberhammer in diesem Raum nicht immer von den im II. Teil des Kataloges angeführten Jahresangaben ausging, die leider teilweise auch von den heute angenommenen Datierungen abweichen.

Wie waren also die übrigen acht Bilder an der Wand zu Kabinett 19 und an der Wand zu Saal XIII angeordnet?

Bei streng chronologischer Hängung hätte Oberhammer den Angaben im Katalog folgend anschließend die beiden in die Jahren 1630/32 datierten Bilder „Der sterbende Franz von Assisi“ und „Venus in der Schmiede Vulkans“ zeigen müssen, die am fünfzigsten Jahrestag

<sup>405</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 50.

<sup>406</sup> Der neben ihm präsentierte „Filippo Francesco d' Este“ wurde vor fünfzig Jahren noch als „Prinz Karl Ludwig von der Pfalz“ bezeichnet. Siehe Klauner/Heinz 1958, S. 51.

nicht zu sehen waren. Danach wären an der Wand zum rechten Kompartiment des Kabinett 19 das Bildnis des „Nicolas Lanier“ aus dem Jahre 1632, das Bildnis einer Dame“ aus den Jahren 1630/34 und das „Bildnis einer älteren Frau“ aus dem Jahre 1634 zu sehen gewesen. Mit dem „Jacopo de Cachiopin“ aus den Jahren 1634/35, dem „Marquis Francesco de Monconda“ aus den Jahren 1634/35 und dem „Thomas Graf Arundel und seine Gemahlin“ aus den Jahren 1639/40 hätte Oberhammer die Reihe der Bildnisse an der Wand zu Saal XIII abschließen können.

Am Ende muss die Frage nach einem genauen Aussehen der beiden nicht in den Abbildungen zu sehenden Wänden im Saal XII offen bleiben.

Am fünfzigsten Jahrestag waren im Saal XII neunzehn Bilder von van Dyck zu sehen und im Saal IX dessen von Oberhammer damals nicht ausgestellte „Beweinung Christi“ aus den Jahren 1618/20, welche gleich neben Crayers „Beweinung“ aus den Jahren 1649/56 hing. Leider war an diesem Tag van Dycks großformatiges Frühwerk „Der heilige Ambrosius und der Kaiser Theodosius“ aus den Jahren 1618 nicht zu sehen, welches mit dem im Saal XIV präsentierten Rubens Bild „Der heilige Ambrosius und der Kaiser Theodosius“ aus den Jahren 1615/16 (Abb. 153; Abb. 155) sicherlich interessant zu vergleichen gewesen wäre. Aber auch schon vor fünfzig Jahren hätte man diesen Vergleich nicht anstellen können, da damals Oberhammer das Bild von Rubens nicht gezeigt hatte. Dafür hätte aber Oberhammer am fünfzigsten Jahrestag zwei weitere von ihm nicht gezeigte Bilder von Dycks sehen können, und zwar „Thetis und Hephaistos“ aus den Jahren 1630/32 (Abb. 167) und „Christus am Kreuz“ aus den Jahren 1628/30 (Abb. 168).

Während sämtliche Bilder von Dycks in Augenhöhe präsentiert wurde, war dies bei den beiden Bildern von Jaques d' Arthois aus den Jahren 1660/70 „Große Wandlandschaft mit dem Hl. Francisco Borja“ und „Große Waldlandschaft mit dem Hl. Stanislaus Kostla“ nicht der Fall. Sie hingen einander gegenüber hoch oben an der Wand zu Saal XIII und an der Wand zu Saal XI (Abb. 167; Abb. 169). Und auch das von Oberhammer nicht gezeigte „Stilleben mit einem Knaben“ aus dem Jahre 1650 hing über Boeckhorsts „Mercur verliebt sich in Herse“ aus den Jahren 1650/55 (Abb. 167). Letztlich hätte Oberhammer das Portrait „Erzherzog Leopold Wilhelm“ aus den Jahren 1650/56 von Justus van Egmont (Abb. 168) statt neben dem „Christus am Kreuz“ von van Dyck wohl lieber im Kabinett 20 wiedergefunden.

### 7.3.14. Saal XI

Von diesem Saal ist leider keine einzige Abbildung erhalten. Oberhammer führt dazu allerdings aus: „Im Saal IX sind - anschließend an Pieter Bruegel - die wichtigsten Zeitgenossen des Peter Paul Rubens (Jordaens, Janssens, Crayer usw.)

zusammengefasst.“<sup>407</sup> Somit kann mit Hilfe der im II. Teil des Kataloges aufscheinenden Werke nur versucht werden, jene Bilder anzuführen, welche vor fünfzig Jahren in diesem Saal zu sehen waren. Möglicherweise hingen sie schon damals an jener Stelle, da der sie auch heute noch alle in Augenhöhe hängend präsentiert werden.

Von Jordaens zeigte Oberhammer drei großformatige Bilder<sup>408</sup>, von denen heute noch immer „Das Fest des Bohnenkönigs“ aus den Jahren 1640/45 und „Die Töchter des Kekrops“ aus dem Jahre 1640 im Saal XI an der Wand zum Stiegenhaus sowie an der Wand zum rechten Kompartiment des Kabinett 16 zu sehen sind, während „Der wunderbare Fischzug“ nicht mehr gezeigt wird.

Von Janssen präsentierte Oberhammer das Bild „Venus und Adonis“ aus dem Jahre 1620<sup>409</sup>, welches am fünfzigsten Jahrestag noch immer in diesem Saal am Ende der Längswand vor dem Zugang zu Saal X zu sehen war.

Von Crayer hing im Saal XI nur das Bild „Die Beweinung Christi“ aus den Jahren 1649/56<sup>410</sup>, wo es noch heute am anderen Ende der Längswand vor dem Zugang zu Saal XII neben einem weiteren Bild dieses Malers gezeigt wird, nämlich „Maria mit dem Kind und den Hll. Maria Magdalena, Cäcilia, Dorothea, Katharina und Augustinus“ aus dem Jahre 1638.

Oberhammer präsentierte in diesem Saal sicher auch jene beiden großformatigen Bilder von Snyders aus den Jahren 1620/30, die auch heute noch in diesem Saal an der Wand zum linken Kompartiment des Kabinett 16 sowie an der Wand zu Saal X hängen, nämlich „Ein Fischmarkt“ mit Figuren von Anton van Dyck und „Ein Fischmarkt“ mit Figuren von Cornelis de Vos.

Da diese soeben angeführten Bilder die gesamte Hängefläche in der linken Saalhälfte benötigt hätten, wo sie zum größten Teil noch heute zu sehen sind, könnte Oberhammer möglicherweise die an den Innenhof angrenzende rechte Längswandhälfte dafür genutzt haben, die im Katalog aufscheinenden fünf Bilder von Teniers<sup>411</sup> zu präsentieren. Denn im nur noch sonst dafür verbleibenden kleinen Kabinett 22, in welchem laut Angaben im Hängeplan weitere Flamen des 17. Jahrhunderts gezeigt wurde (Abb. 7a), wäre wohl kaum Platz für die beiden großformatigen Galeriebilder des Galeriedirektors des eigentlichen Gründers der Gemäldegalerie gewesen, um sie aus der erforderlichen Distanz betrachten zu können. Und hätte Oberhammer - ebenso wie auch später seine Nachfolger - ein ganzes Kabinett nur für die Bilder Teniers genützt, hätte er diesen Umstand auch sicher im

<sup>407</sup> Oberhammer, in: Klauner/Heinz 1958, S. IX.

<sup>408</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 76 und 77 sowie Tafel 71.

<sup>409</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 76 sowie Tafel 70.

<sup>410</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 39.

<sup>411</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 134-136.

Hängeplan vermerken lassen. Neben den beiden Bildern mit dem gleichlautenden Titel „Erzherzog Leopold Wilhelm besichtigt Bilder in seiner Galerie zu Brüssel“ zeigte Oberhammer auch noch „Der Ziegenstall“ und „Bauernjungen mit einem Hund“ sowie das noch heute im Kabinett 20 zu findende Bild „Das Vogelschießen zu Brüssel“ aus dem Jahre 1652 (Abb. 146).

Die beiden Galeriebilder hätte Oberhammer am fünfzigsten Jahrestag im Kabinett 20 nicht mehr wiedergefunden, statt dessen aber acht kleinformatige Bildchen Teniers aus den Jahren 1651/56,<sup>412</sup> die dort in der Vitrine gemeinsam mit einem vor dem Jahre 1659 entstandenen kleinen „Portrait des Erzherzog Leopold Wilhelm“ von Gonzales Coques ausgestellt werden (Abb. 145; 146), sowie an der Wand zu Saal XIII Teniers „Abrahams Dankopfer“ aus dem Jahre 1653 (Abb. 145). An der gleichen Wand hingen an diesem Tag auch Davidsz. de Heems „Eucharistie, von Fruchtgirlanden umgeben“ aus dem Jahre 1648, Thys' „Erzherzog Leopold Wilhelm“ aus den Jahren 1650/56 und Heimbachs „Erzherzog Leopold Wilhelm“ aus dem Jahre 1642 (Abb. 145; Abb. 146).

Über das Vorhandensein von Rubens „Haupt der Medusa“ aus den Jahren 1617/18 in diesem Raum hätte sich Oberhammer wohl gewundert und die Präsentation von van der Hoeckes „Schlittschuhlaufen auf dem Stadtgraben in Brüssel“ aus dem Jahre 1649 hoch oben über dem Durchgang zu Kabinett 19 hätte er sicherlich nicht gutgeheißen (Abb. 145).

### 7.3.15. Kabinett 22

Wie bereits erwähnt waren in diesem kleinen Kabinett weitere Flämische Maler des 17. Jahrhunderts zu sehen. Welche der im Katalog noch zu findenden Maler hier von Oberhammer präsentiert wurden, die möglicherweise nicht schon im Saal IX zu sehen waren, kann bestenfalls vermutet werden. Unter anderen werden dies vielleicht der soeben erwähnte Thys mit seinem Portrait „Erzherzog Leopold Wilhelm“ aus den Jahren 1650/56<sup>413</sup> und Uden mit einer „Landschaft“ mit Figuren von Teniers gewesen sein.<sup>414</sup> Heute ist von Uden eine „Landschaft mit Regenbogen“ aus dem Jahre 1635 in Saal IX zu sehen. Vielleicht zeigte Oberhammer im Kabinett 22 auch van der Hoeckes „Schlittschuhlaufen auf dem Stadtgraben in Brüssel“, auf dem am rechten Ufer der Erzherzog Leopold Wilhelm aus einer Equipage zuschauend dargestellt wird, sowie van der Hoeckes Eichenholztafel „Die Stadt Ostende“.<sup>415</sup>

<sup>412</sup> Dabei handelt es sich um „Christus unter den Schriftgelehrten“, „Alchimist“, Salome mit dem Haupt des Holofernes“, „Erweckung des Jünglings zu Naim“, „Der Orator Francesco Filetto“, „Hl. Sebastian“, „Galatea und Polyphen“, und „Knabe mit Flöte“.

<sup>413</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 136-137.

<sup>414</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 137.

<sup>415</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 68 und 69.

Vermutlich hing in diesem Kabinett auch Boeckhorsts „Merkur verliebt sich in Herse“ aus den Jahren 1650/55, welches Oberhammer am fünfzigsten Jahrestag im Saal XII bei den Werken van Dycks wiederfinden hätte können. Dort wurde auch ein Bild des Snyder-Schülers Fyt gezeigt, von dem Oberhammer vor fünfzig Jahren möglicherweise auch in diesem Kabinett das „Große Stilleben mit Wildschweinkopf“ und die „Früchte mit Gemüse“.<sup>416</sup> präsentiert hatte.

### 7.3.16. Kabinett 23

Dieses an den Saal XIV angrenzende Kabinett ist das größte in der östlichen Galeriehälfte und gewährt sowohl im ersten als auch im vierten Kompartiment einen Blick in den Saal XIV mit den früheren Schöpfungen Rubens. Heute dient daher das vierte Kompartiment neben den Sälen XIII und XIV der Präsentation weiterer Werke dieses Künstlers (Abb. 175, Abb. 177). Allein sein „Haupt der Medusa“ aus den Jahren 1617/18 findet sich seit kurzem im Kabinett 20 wieder (Abb. 145), nachdem es lange Zeit allein an der rechten Wand des vierten Kompartiments hing und dadurch noch seine Wirkung auf den Betrachter gesteigert wurde.

Vom Kabinett 23 sind leider nur zwei Abbildungen vorhanden. Mit der ersten Abbildung wurde versucht, einen Einblick in alle vier Kompartimente zu gewähren (Abb. 170), wobei im dritten Kompartiment neben Vermeers „Malkunst“ aus den Jahren 1665/66<sup>417</sup> ein frei im Raum auf einem Podest unter Glas präsentiertes kleinformatiges Bild zu sehen ist, bei dem es sich dem Rahmen nach zu schließen, vielleicht um Dous „Arzt“ aus dem Jahre 1653 handeln könnte. Rechts neben Veermers Werk hing „Der Fischmarkt“ von Ochtervelt aus dem Jahre 1669 sowie zwei Werke von Metsu aus den Jahren 1655/60, nämlich „Die Dame mit Offizier“ und „Die Spitzenklöpplerin“ (Abb. 171).

Was unter Oberhammer in diesem dritten Kompartiment vermutlich noch zu sehen war, kann mit Hilfe des II. Teiles des Kataloges und unter Beachtung des von ihm immer wieder postulierten streng chronologischen Hängeprinzips zu rekonstruieren versucht werden. Wahrscheinlich waren dies fünf Werke von Frans van Mieris d. Ä. und seinem Sohn Willem. Von Mieris d. Ä. zeigte Oberhammer den „Besuch des Arztes“ aus dem Jahre 1657, den „Kavalier im Verkaufsladen“ aus dem Jahre 1660 sowie ein sehr kleinformatiges auf Kupfer gemaltes „Bildnis eines Gelehrten“, welches im Jahre 1780 aus dem Nachlass des Herzogs Carl von Lothringen in die Galerie gelangt war, Von Willem van Mieris waren zwei Kniestücke zu sehen, nämlich „Ein Krieger“ aus dem Jahre 1683 und „Eine Frau“ aus dem

<sup>416</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 57 sowie Tafel 65.

<sup>417</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 47.



Jahre 1684. Möglicherweise waren in diesem Kompartiment auch die „Apfelschälerin“ aus dem Jahre 1660 von Gerard ter Boch<sup>418</sup> und die „Mutter an der Wiege“ aus den Jahren 1670/75 von de Hooch zu sehen.

Am 18.5.2010 hing Vermeers „Malkunst“ im linken Kompartiment des Kabinett 22 (Abb. 173) zusammen mit van Mieris d. Ä. „Besuch des Arztes“ und „Kavalier im Verkaufsladen sowie Dous „Arzt“ aus dem Jahre 1653<sup>419</sup> und das von Oberhammer nicht gezeigte Bild von Hoochs „Frau mit Kind und Dienstmagd“ aus dem Jahre 1663 (Abb. 172). Einige Wochen später war dort wieder de Hoochs „Apfelschälerin“ zu sehen, während das auch als „Die Liebeskranke“ bezeichnete Bild von Dou im rechten Kompartiment mit dessen Bildern „Mädchen am Fenster“ aus dem Jahre 1657 und „Alte Frau am Fenster“ aus den Jahren 1660/65 vereint wurden, die bis dahin beinahe unbemerkt in der im Kabinett 21 stehenden Vitrine lagen (Abb. 183).

Ochtervelts „Fischmarkt“ hätte man am fünfzigsten Jahrestag im dritten Kompartiment des Kabinett 23 zusammen mit fünf weiteren Bildern, bereits von ihm gezeigten Bildern betrachten können. Dabei handelt es sich um zwei Bilder Lingelbachs aus den Jahren 1650/55, nämlich das „Bauernfest in der römischen Campagna“ und den „Carneval in Rom“, um van de Veldes „Vertumnus und Pomona“ aus dem Jahre 1670 und um Berchems „Italienische Landschaft mit Aquäduktruine“ aus dem Jahre 1675<sup>420</sup>. Die Bilder von Jan van Mieris d. Ä. und seinem Sohn sowie von Metsu hätte man am fünfzigsten Jahrestag hingegen vergeblich gesucht.

In der zweiten zu Kabinett 23 erhaltenen Abbildung sieht man im vierten Kompartiment „Die verkehrte Welt“ aus dem Jahre 1663 von Steen<sup>421</sup> (Abb. 170) Daneben hing wahrscheinlich dessen Bild der „Bauern beim Kegelspiel“ aus dem Jahre 1655. Heute sind diese beiden Bilder im zweiten Kompartiment des Kabinett 23 zusammen mit Steens „Betrogener Bräutigam“ aus dem Jahre 1670, welchen Oberhammer nicht gezeigt hatte, zu sehen. Am fünfzigsten Jahrestag hätte man im zweiten Kompartiment auch noch van Ruysdaels „Fest unter dem Maibaum“ aus dem Jahre 1655 sowie Nikolaus Knüpfers „Krösus zeigt Solon seine Schätze“ aus dem Jahre 1647 betrachten können (Abb. 174, Abb. 176). Wahrscheinlich zeigte Oberhammer im zweiten Kompartiment auch noch die zwei Bilder Bramers, nämlich die „Allegorie der Vergänglichkeit“ und die „Allegorie der Eitelkeit“ aus dem Jahre 1640, die am fünfzigsten Jahrestag im rechten Kompartiment des Kabinett 22 zu sehen war.

<sup>418</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 46.

<sup>419</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 45.

<sup>420</sup> Damals wurde dieses Bild unter dem Titel „Ruinenlandschaft mit steinerner Brücke“ gezeigt.

<sup>421</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 48.

Welche Bilder Oberhammer sonst noch im Kabinett 23 präsentierte, kann wiederum nur mit Hilfe des II. Teil des Kataloges vermutet werden. Bei Beachtung chronologischer Hängeprinzipien waren im ersten Kompartiment wohl die fünf Bilder der Brüder Adrien und Isaak van Ostade zu sehen. Von ersterem zeigte Oberhammer den „Dorfbarbier zieht einen Zahn“ aus den Jahren 1630/35, die „Bauernfamilie in der Scheune“ aus dem Jahre 1647 und „Eine Frau am Fenster“ aus dem Jahre 1665. Von dessen jüngerem Bruder waren die beiden Bilder „Reisende auf einem Wagen“ aus dem Jahre 1646 und „Vor dem Gasthaus“ aus dem Jahre 1649 zu sehen. Letzteres großformatiges Bild präsentierte er vielleicht auch im Saal XV bei den Landschaftsbildern. Am fünfzigsten Jahrestag waren davon nur mehr die beiden erstgenannten Bilder im ersten Kompartiment zusammen mit vier weiteren Bildern zu sehen, von denen Oberhammer – wohl ebenfalls im ersten Kompartiment – das „Festmahl im Schlosspark“ aus dem Jahre 1624 von Esaias van de Velde, den „Sparziergang im Garten“ aus dem Jahre 1632 von Dirk Hals und die „Gesellschaftsszene“ aus dem Jahre 1634 von Palamedesz ausgestellt hatte.

Doch welche Gemälde zeigte Oberhammer im zweiten Kompartiment des Kabinett 23? In einer der beiden erhaltenen Abbildungen zu Kabinett 23 ist an der linken Wand des zweiten Kompartiments die linke Hälfte eines Gemäldes zu sehen, bei dem es sich wohl um ein Blumenstilleben handelt (Abb. 171). Zeitungsberichten zufolge waren in einem der entlang des Maria-Theresien-Platzes befindlichen Räume ausschließlich Stilleben holländischer Maler entwicklungsmäßig in Inhalt und Farbe gegenübergestellt.<sup>422</sup> Oberhammer präsentierte von Ruysch einen „Blumenstrauß“ aus dem Jahre 1706 und von Hysum zwei Blumenstilleben, und zwar den „Blumenstrauß vor schwarzem Grund“ und den „Blumenstrauß vor Parklandschaft“ aus dem Jahre 1706.<sup>423</sup> Letzteren hätte man am fünfzigsten Jahrestag der Neuaufstellung im Saal XV rechts neben dem Ausgang zum Vestibül wiedergefunden (Abb. 190). Oberhammer zeigte in diesem Kompartiment wohl auch das „Frühstücks-Stilleben“ von Jan Davidsz. de Heem und das „Frühstücks-Stilleben“ dessen Sohnes Cornelius aus den Jahren 1660/69, welches am fünfzigsten Jahrestag im linken Kompartiment des Kabinett 24 zu sehen war,<sup>424</sup> sowie das „Stilleben mit Totenkopf und Stundenglas“ von Pieter Claesz aus dem Jahre 1658.

<sup>422</sup> Duyke-Innerebner, in: Dolomiten, vom Freitag, 6. Juni 1958.

<sup>423</sup> Ein „Blumenstilleben“ von Jan van den Hecke wurde zwar nach der Neuaufstellung aus dem österreichischen Kunsthandel angekauft und anlässlich der am 30.3.1965 stattgefundenen Presseführung zu den Neuerwerbungen und Restaurierungen präsentiert, aber dann nicht aufgehängt. Es scheint nämlich nicht in der 2. Auflage des II. Teiles des Kataloges auf.

<sup>424</sup> Die sechs übrigen, am fünfzigsten Jahrestag darin befindlichen Bilder werden hier nicht angeführt, da sie von Oberhammer nicht gezeigt und einige Wochen später durch drei holländische Stilleben ersetzt wurden, die bei Oberhammer ebenfalls nicht zu sehen waren.



### 7.3.17. Kabinett 24

Oberhammer präsentierte im linken Kompartiment vier Portraits von Hals, von denen heute nur noch das „Bildnis eines jungen Mannes“ aus den Jahren 1638/40 im Saal XV bewundert werden kann (Abb. 191).<sup>425</sup> Diese vier Gemälde waren ihm derart wichtig, dass er sie alle im II. Teil des Katalogs abbilden ließ.<sup>426</sup> Demnach hing wohl neben dem heute noch zu sehenden Portrait ein weiteres „Männliches Bildnis“ aus den Jahren 1645/50<sup>427</sup> und an der gegenüberliegenden Wand das „Bildnis eines Mitgliedes der Familie Roostermann“ sowie ein „Weibliches Bildnis“. Alle drei Portraits gelangten erst im Jahre 1947 durch eine Widmung des Baron Louis Rothschild in die Galerie

Die restlichen vier Wände waren den Bildern Rembrandts vorbehalten. Auf den zwei erhaltenen Abbildungen von der rechten Wand des mittleren Kompartiments mit Zugang in den Saal XV (Abb. 178, Abb. 179) sind der „Apostel Paulus aus den Jahren 1630/35“<sup>428</sup> und die „Prophetin Hanna“ aus dem Jahre 1639<sup>429</sup> zu sehen, welche heute nicht mehr als eigenhändige Werke Rembrandts betrachtet werden. Fast ist man geneigt anzunehmen, dass an der gegenüberliegenden Wand das „Bildnis eines Mannes“ und das „Bildnis einer Frau“, beide aus dem Jahre 1632 hingen, und das rechte Kompartiment den Selbstbildnissen Rembrandts und den Bildnis seines Sohnes vorbehalten gewesen sein könnte, da auf der einzigen dazu erhaltenen Abbildung nur das „Selbstbildnis im Pelz mit Kelle und Ohrring“ und das Portrait seines Sohnes „Titus, ein Buch lesend“<sup>430</sup>, beide aus den Jahren 1656/57, neben dem „Großen Selbstbildnis“ aus dem Jahre 1652 zu sehen ist (Abb. 180). Daneben hing wohl das „Kleine Selbstbildnis“ aus dem Jahre 1657<sup>431</sup>, welches am fünfzigsten Jahrestag nicht mehr in der Galerie betrachten werden konnte, da es kurz zuvor für die Sonderausstellung im Saal VIII abgenommen worden war. Aber Oberhammer präsentierte noch ein weiteres, heute nicht mehr gezeigtes Bild von Rembrandt und zwar das Brustbild „Ein bärtiger Mann“ aus den Jahren 1662/68, welches schon in der Stallburg zu sehen war.<sup>432</sup>

Am 18.5.2010 konnte man Rembrandts Bilder an zwei Wänden des Kabinett 21 wiederfinden, die dort gemeinsam mit zehn kleinformatigen holländischen Landschaften, der

<sup>425</sup> Dieses Bild wurde in der Stallburg oval beschnitten und erst wieder im Jahre 1934 in seiner ursprünglichen Form wiederhergestellt. Vgl. Storffer 1730, Nr. 144.

<sup>426</sup> Klauner/Heinz 1058, Tafel 74-77.

<sup>427</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 40.

<sup>428</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 41.

<sup>429</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 42, der dieses Bild noch als „Die Mutter des Künstlers“ bezeichnet hatte.

<sup>430</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 43.

<sup>431</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 44.

<sup>432</sup> Storffer 1720, Nr. 54.

bereits erwähnten „Landschaft von Suffolk“ von Gainsborough aus dem Jahre 1748 und mit zwei Gemälden von Sandrart<sup>433</sup> gezeigt werden (Abb., 181; Abb. 183; Abb. 182; Abb.184). Und dort, wo Oberhammer einst noch voller Stolz Rembrandts Werke präsentiert hatte, bevor er seine Führungen mit den Holländischen Landschaften im Saal XV beendete, wurde am fünfzigsten Jahrestag mit fünf Kabinettbildern gerade „Ein Blick in die Welt von Frans Francken II.“ gewährt (Abb. 185, Abb. 186, Abb. 187).<sup>434</sup>

### 7.3.18. Saal XV

Welchen Gesamteindruck dieser, damals den Abschluss jeder Führung bildende Saal von der in der Galerie vertretenen holländischen Landschaftsmalern hervorgerufen haben mag, lässt sich mit Hilfe einer einzigen erhaltenen Aufnahme vom Saal selbst (Abb. 188), sowie zwei vom Kabinett 24 erhaltenen Aufnahmen, die einen Einblick in den Saal XV gewähren (Abb. 178, Abb. 179), bestenfalls erahnen.<sup>435</sup>

Während sich heute zehn kleinformatige Bilder mit holländischen Landschaften aus der Zeit zwischen 1630 und 1670 in Kabinett 21 wiederfinden (Abb. 182; Abb. 184), blieb Oberhammer gerade in diesem Saal beispielhaft seinem Prinzip einer streng chronologischen Hängung treu und scheute auch nicht davor zurück, neben den großen Gemälden sehr kleine zu hängen. Mit Hilfe des Kataloges lassen sich mindestens vierundzwanzig Bilder für diesen Raum finden, an dessen rechter Längswand allein zwölf Landschaften dicht gedrängt präsentiert wurden.

Von den in Abbildung 188 zu sehenden neun Gemälden hängt heute außer zwei Marinebildern nur mehr „Der große Wald“ aus den Jahren 1655/60 von van Ruisdael<sup>436</sup> in diesem Saal, und zwar an der Wand zum Vestibül zwischen van Goyens „Blick auf Dordrecht“ aus dem Jahre 1644<sup>437</sup> und van Hees' „Vor dem Gasthaus am Dünenrand“ aus dem Jahre 1649 (Abb. 191). Dieses Gemälde von van Hees, das von Klauner und Heinz im II. Teil des Kataloges nicht angeführt wurde, hingte Oberhammer an die rechte

<sup>433</sup> Dabei handelt es sich um „Minerva und Saturn beschützen die Kunst und die Wissenschaft“ aus dem Jahre 1644 und die „Mystische Vermählung der Hl. Katharina“ aus dem Jahre 1647. Diese beiden Bilder waren unter Oberhammer nicht zu sehen. Er zeigte von Sandrart nur den „Fischmarkt“ aus den Jahren 1654/55, welchen er am fünfzigsten Jahrestag der Neuaufstellung wohl kaum im Saal XV übersehen hätte können (Abb. 190).

<sup>434</sup> Das rechte Kompartiment dieses Kabinettes wird heute nicht mehr als Ausstellungsfläche genutzt.

<sup>435</sup> Die Abbildung 188 gewährt auch einen kleinen Einblick in den Saal XIV mit der an den Saal XIII angrenzenden Wand, an welcher nur der Rahmen der dort später positionierten „Maria Himmelfahrt“ von Rubens und ein Teil der „Schlafender Veronika“ zu erkennen ist. Die Aufnahme vom Saal XV entstand daher zu einer Zeit, als noch an der Neuaufstellung gearbeitet wurde und vielleicht die Hängung des Saales XV noch gar nicht abgeschlossen war.

<sup>436</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 51.

<sup>437</sup> Vgl. Oberhammer 1959, Tafel 49.

Längswandhälfte neben zwei sehr kleinformatigen Landschaftsbildern, die leider nicht zu erkennen sind (Abb. 188). Ebenso wenig erkennen kann man die daran anschließenden Bilder in der rechten Ecke der Längswand, bei dem es sich ebenfalls um Landschaftsbilder zu handeln scheint (Abb. 178, Abb. 179) Auch von van Riusdael präsentierte Oberhammer zwei kleinformatige Bilder, nämlich die „Waldlandschaft“ aus dem Jahre 1660 sowie den „Wasserfall im Gebirge“ aus den Jahren 1659/65, die links neben dem Bild „Der großen Wald“ zu erkennen sind (Abb. 188). Heute ist im Kabinett 21 ganz links an der Längswand von van Riusdael nur noch die „Flusslandschaft mit Kellereingang“ aus dem Jahre 1649 zu sehen (Abb. 182), die Oberhammer wiederum nicht gezeigt hatte.

Von van Goyen zeigte er neben dem bereits erwähnten „Blick auf Dordrecht“ auch das am fünfzigsten Jahrestag im Kabinett 21 ausgestellte kleinformatigen Bild einer „Flachlandschaft“ aus den Jahren 1630/40 (Abb. 182) sowie eine „Dünenlandschaft“ aus den Jahren 1630/35, die normalerweise ebenfalls in Kabinett 21 zu sehen ist, aber für die Dauer der Präsentation von Franckens Kabinettbildern in Kabinett 24 Gainsboroughs „Landschaft in Suffolk“ Platz machen musste (Abb. 182).

Im Saal XV war damals auch noch die heute im Kabinett 21 auf der Trennwand links neben Rembrandts „Prophetin Hanna“ hängende „Ansicht von Ostende“ aus dem Jahre 1650 von van der Hoecke zu sehen. Die ebenfalls heute links neben dem Zugang zu Kabinett 22 befindliche „Dünenlandschaft“ von Wouwerman aus den Jahren 1645/50 zeigte Oberhammer hingegen nicht, statt dessen die „Reitschule und Pferdeschwemme“ dieses Malers. Und auch die „Dünenlandschaft“ von Jan van der Meer aus dem Jahre 1650 sowie die darüber hängende „Baumreiche Waldlandschaft“ von Pieter de Molijn aus dem Jahre 1652 (Abb. 184) waren vor fünfzig Jahren nicht zu sehen. Dafür präsentierte Oberhammer gleich zwei, heute nicht mehr ausgestellte Gemälde von Wynants, nämlich die großformatige „Waldlandschaft mit Jägern“ und die kleinformatige „Abendlandschaft“. Ob weitere bereits erwähnte Bilder, wie jenes großformatige Gemälde von Isack van Ostade „Vor dem Gasthaus“ aus dem Jahre 1649, ebenfalls im Saal XV zu sehen waren, muss dahingestellt bleiben.

Interessanterweise finden sich im II. Teil des Kataloges keine Angaben zu Aert van der Neer und dessen Bildern, obwohl auf Tafel 59 dieses Katalogteils dessen, erst im Jahre 1924 aus dem Wiener Kunsthandel erworbene „Fischfang bei Mondschein“ aus den Jahren 1665/70 abgebildet ist. Es ist kaum anzunehmen, dass Oberhammer kein einziges Bild dieses Malers gezeigt hat, von dem heute in Kabinett 21 neben dem erwähnten Bild noch zwei weitere Gemälde, nämlich die „Wasserreiche Waldgegend“ aus dem Jahre 1645 und die „Landschaft mit Dorf bei Mondschein“ aus dem Jahre 1650 gezeigt werden (Abb. 184). In seinem ersten Halbband zur Gemäldegalerie führt Oberhammer sogar alle vier in der Galerie vertretenen

Bilder van der Neers an und bespricht dabei ausführlich den „Fischfang bei Mondschein“<sup>438</sup>. Es muss daher angenommen werden, dass er zumindest dieses Bild im Saal XV präsentierte, da er in seinem Bildband nur den damals tatsächlich zur Schau gestellten Bestand besprach.<sup>439</sup>

Das Gemälde „Die schwedische Jacht Lejonet auf dem II vor Amsterdam“ aus dem Jahre 1674<sup>440</sup> von Backhuysen präsentierte Oberhammer in der Mitte der an den Saal XIV angrenzenden Wand (Abb. 188). Heute ist es in der Mitte der rechten Längswand zwischen einem „Bildnispaar“ aus dem Jahre 1639 von Santvoort und dem „Bildnis eines jungen Mannes“ aus den Jahren 1638/40 von Hals zu sehen (Abb. 189, Abb. 191). Neben dem Portrait von Hals hängt heute Vliegers „Flottenbesuch“ aus dem Jahre 1649, den Oberhammer nicht zeigte. Am Ende dieser Wand anschließend an Maes „Sara Ingelbrechts“ aus dem Jahre 1675 hing am fünfzigsten Jahrestag die „Ruhige See bei Ebbe“ aus den Jahren 1650/55, welche Hendrik Jacobsz Dubbels zugeschrieben wurde. Letzteres Bild zeigte Oberhammer noch unter dem gleichen Titel als Werk des von Vlieger beeinflussten Jan van de Cappelle in der rechten Ecke der an den Saal XIV angrenzenden Wand (Abb. 188).<sup>441</sup> Damals waren noch drei weitere, heute nicht mehr ausgestellte Marinebilder zu sehen, und zwar Vliegers „Ruhige See“ aus dem Jahre 1649<sup>442</sup>, das erst im Jahre 1944 in die Galerie gelangte Bild „Bewegte See“ von Vliegers Schüler Willem van de Velde<sup>443</sup> sowie das kleinformatige Bild „Ruhige See“ aus dem Jahre 1651 von Diest, für dessen feine graue Tonigkeit Vlieger vorbildlich war.<sup>444</sup>

Am fünfzigsten Jahrestag der Neuaufstellung hätte sich Oberhammer über das Aussehen des Saales XV wohl nicht gefreut. Abgesehen von einer eher symmetrisch-dekorativen und keine Chronologie beachtenden Hängung an den soeben besprochenen zwei Wänden hätte er sich wohl über die bereits erwähnten und nebeneinander gezeigten Bilder von Sandrat und van Huysum gewundert, zu denen kurze Zeit später sogar noch ein „Jagdstillleben“ aus den Jahren 1640/50 von Snyders links neben dem Eingang zu Kabinett 24 dazu gehängt wurde.

<sup>438</sup> Oberhammer 1959, Tafel 50. Neben den bereits drei erwähnten Bildern führt er zum vierten Bild dieses Malers aus: „...im Winter- und im Nachtbild. In beiden Gattungen ist Aert van der Neer in der Wiener Galerie vertreten; in jener mit einer signierten von Eisläufern und Golfspielern belebte „Winterlandschaft“ (Inv. Nr. 436), in der in typischer Weise ein silbriges Weiß und Grau durch begleitendes sehr helles Rosa und Blau zur Wirkung gebracht ist, ....“

<sup>439</sup> Vgl. dazu seine Ausführungen im Vorwort, S. 2.

<sup>440</sup> Unter Oberhammer wurde dieses Marinebild schlicht als „Der Hafen von Amsterdam“ bezeichnet.

<sup>441</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 26 und 27. Unter diesem Titel ist es auch noch bei Demus 1972, S. 19 zu finden.

<sup>442</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 144.

<sup>443</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 140.

<sup>444</sup> Klauner/Heinz 1958, S. 41.

Und was er wohl zur Präsentation der beiden Bildern von Cornelis Cornelisz. van Harleem, nämlich „Kindermord zu Bethlehem“ aus dem Jahre 1590 und „Bathseba im Bade“ aus dem Jahre 1594 (Abb. 1892, Abb. 192), welche nur „zu Besuch in Wien“ waren, gesagt hätte? Die beiden zum „Kindermord“ gehängten Bilder von Heemskerck, nämlich „Vulkan zeigt Venus und Mars im Netz den Göttern“ aus dem Jahre 1530 und die „Carita“ aus dem Jahre 1545, dessen Malergeneration von Cornelisz van Harleem abgelöst wurde, hatte Oberhammer schon im Jahre 1958 gezeigt, ebenso das zur „Bathseba im Bade“ präsentierte Bild „Odysseus und Kirke“ von Spranger, nicht jedoch jenes von Aachen mit „David und Bathseba“ aus den Jahren 1612/15.

## 8. Das vermeintliche Ende der „Hängung Oberhammer“

### 8.1. Die Umgestaltungen durch Klauner

Nachdem Oberhammer mit Ende des Jahres 1966 pensionsbedingt seine Tätigkeit als Direktor der Gemäldegalerie und Direktor des Museums beendet hatte, nahm seine Nachfolgerin Friderike Klauner umgehend eine Umgestaltung der Aufstellung vor. Dies nahm der damalige Universitätsprofessor und Freund Oberhammers, Max Weiler, zum Anlass, einen Beschwerdebrief an den zuständigen Minister zu verfassen, in dem er sich bitter über die Zerstörung dieses Gesamtkunstwerkes der Aufstellung Oberhammer durch die „Willkür einer einzigen Person“ beschwerte.

Oberhammer selbst hielt in drei Punkten handschriftlich fest, wie er die vorgenommenen Änderungen beurteilte.<sup>445</sup> Erstens missfiel ihm die angeblich völlige Missachtung der Lichtverhältnisse. Während er um eine optimale Beleuchtung für jedes einzelne Bild und um Vermeidung von Reflexen und Spiegelungen bemüht war und immer nur nach einem Lichteinfall von der richtigen Seite trachtete, war durch die Umgestaltung ein Großteil der Bilder angeblich schlecht beleuchtet. Oberhammer bedauerte eine störende Spiegelung der Fenster in den Kabinetten sowie eine Hängung in den beiden Ecksälen in beinahe völliger Dunkelheit, in denen seiner Meinung nach kaum ein Bild richtig zu sehen war. Zweitens bedauerte Oberhammer die Hängung der Bilder in mehreren Reihen übereinander, wodurch die oberen kaum sichtbar waren und die Gesamtruhe der Darbietung sehr störte und oft sogar erdrückte, während er alle Bilder in Augenhöhe gehängt und dem Betrachter geradezu in die Hand gegeben hätte. Und drittens schließlich kritisierte er die bloße Dekoration der Räume mit endloser Wiederholung desselben abgebrauchten Schemas von Mittelbild und flankierendem Seitenbildern, welche seiner Meinung nach ermüdend und langweilig wäre

<sup>445</sup> Im Nachlass aufgefundene handschriftliche Notizen, zitiert nach Sutter 1997, S. 120-122.

und von einer eingehenden Besichtigung abhalten würde, sowie die Verteilung der Werke eines Künstlers auf verschiedene Räume, die ein Zerreißen und eine Zerstückelung der von ihm seinerzeit vorgenommenen systematischen Zusammenfassung nach Künstler oder Schulen in einem dadurch eine charakteristische Einheit gewinnenden Raum bedeutete, wodurch sich niemand mehr zurechtfinden konnte. Am Ende gewann er den Gesamteindruck einer „gewaltsamen Zerstörung eines mit viel Mühe und Sorgfalt erarbeiteten Konzepts von streng wissenschaftlicher Ordnung innerhalb kurzer Frist“ und eines „offensichtlichen Mangels jeder positiven Zielsetzung“ mit dem „Gewinn einiger weniger Bilder mehr, bei durchaus sehr mäßiger Qualität, im Austausch von vielen guten Bildern, die entfernt wurden.“

Liest man diese Notizen, fühlt man sich in die Zeit der erstmaligen Aufstellung der Gemäldegalerie im Kunsthistorischen Museum zurückversetzt, als ähnliche Vorwürfe laut wurden und bedauert wurde, dass von der vorbildhaften Hängung im Oberen Belvedere Abstand genommen worden war.<sup>446</sup>

In seinem Antwortbrief an Weiler<sup>447</sup> postulierte der zuständige Minister Piffli-Percevic völlig zu Recht die Handlungsfreiheit des jeweiligen Galeriedirektors, seine eigenen Ideen zu verwirklichen und nach seiner wissenschaftlichen und künstlerischen Überzeugung zu handeln, wie dies ja auch Oberhammer stets kompromisslos getan hatte.<sup>448</sup>

<sup>446</sup> So hielt Grasberger 1892, S. 201-207 in seiner Besprechung der Neuaufstellung eingangs fest: „Große Erwartungen sind natürlicherweise hinsichtlich der Einordnung der Gemälde in ihr neues Heim gehegt, größere noch durch mannigfache, lange Zeit vorausgegangene Andeutung erweckt worden. [...] umso greller aber die Enttäuschung, welche mittlerweile eingetreten ist. In der Hauptsache ist die Neuaufstellung missglückt; sie gleicht einem Irrgarten, „darin sich nichts mehr findet“. Das schönste Labyrinth macht befangen, wenn es an dem leitenden Ariadnephaden gebricht. Derselbe war, wie wir bald nachweisen wollen, gegeben, aber ihn rechtzeitig aufzugreifen, hat der Ordner versäumt. Man könnte sagen, demselben sei vor lauter Vorbedacht in entscheidenden Augenblick die Arbeit über den Kopf gewachsen. Den der Verlegenheitscharakter der Aufstellung liegt offen zu Tage. Wir lesen zwar von einem Gesichtspunkt, der dabei maßgebend gewesen, derselbe kann aber unmöglich ausschlaggebend gemeint sein; danach sollen nämlich „die kleinen feinen Bilder vorzugsweise das diesen mehr zusagende Seitenlicht, die großen aber das durch die Glasdecken von oben herab einfallende Zenithlicht erhalten“. Schön; aber dieses Groß und Klein, dieses Von-oben und Von-der-Seite wäre alles, worauf es ankommt? Ja, wo bleibt denn dann der Ariadnephaden, der kunsthistorische Handweiser, der die Wanderung erst klar und so lehrreich als ergötzlich macht? Heißen denn die kaiserlichen Sammlungen umsonst kunsthistorische? Ja, darin liegt die Grundursache, welcher wegen die Aufstellung nicht „zu einer geschmackvolleren Ordnung, nach denen Classen und Jahrgängen“ gelangen konnte.“

<sup>447</sup> Brief des Bundesministers für Unterricht vom 9. 4. 1968 an Max Weiler, abgedruckt bei Sutter 1997, Band 1, S. 336 und 337.

<sup>448</sup> In diesem Zusammenhang wies er darauf hin: „Ein Vorgänger, der selbst seinem Vorgänger gegenüber eine solche Auffassung zum Ausdruck brachte, sollte wenigstens seinem Nachfolger nicht das Recht absprechen, seine eigenen Ideen zu verwirklichen. [...] Da mir von sehr ernst zu nehmenden Persönlichkeiten Kritiken an den Auffassungen des früheren Direktors zugekommen waren und ich ihn dennoch nicht im geringsten in seiner Freiheit beeinflusste, da sehr viel ernst zu nehmende Persönlichkeiten die Auffassung der gegenwärtigen Direktion als richtiger, günstiger oder doch als wissenschaftlich und künstlerisch gewissenhaft und sehr interessant bezeichnen und da ich schließlich aus Berichten und eigenen Besichtigungen weiß, daß andere Weltgalerien die Sinnhaftigkeit der Auffassungen der früheren Direktion keineswegs bestätigten, habe ich nicht die Absicht in das grundsätzliche Recht des Galeriedirektors einzugreifen. Nach seiner wissenschaftlichen und künstlerischen Überzeugung zu handeln. Es geht bei Hängungen überdies nicht um Unwiederbringliches wie bei Umbauten. Umso mehr kann und soll Freiheit der Überzeugung herrschen.“

Und auch die Presse verhielt sich ambivalent. Einige sprachen von einer „Plasterwand“ und einem „Rückschritt“<sup>449</sup> und meinten, dass die nunmehr von Klauner angewandte Methode die besten Bilder entwerten würde, weil die Säle wie Lagerräume wirken würden, in denen je nach Platz die Gegenstände untergebracht wären.<sup>450</sup> Andere wiederum begrüßten die vorgenommene Neuordnung der Gemäldegalerie, insbesondere das Bemühen um die Vermehrung der Anzahl der Exponate. Wie schon damals werden auch heute bspw. in den Sälen II und III die großformatigen Bilder von Veronese und den Brüdern Bassano über den in Augenhöhe befindlichen Bildern präsentiert (Abb. 23 bis Abb. 30) und damit wohl auch die ihnen entsprechende und vom Künstler gewollte Perspektive wiedergegeben,<sup>451</sup> während sie Oberhammer in Augenhöhe hängte oder erst gar nicht zeigte, da im Kabinett 4 auf den Stellwänden wohl kaum Platz für ein derart großes Gemälde Bassanos gewesen wäre.

Andere wieder verwiesen darauf, dass die Gemäldegalerie keine „Bilderklinik“ wäre, „in der man die Gemälde womöglich ungerahmt in Vitrinen oder auf modernen Stahlstützen frei im Raum exponieren kann, noch eine Studiensammlung für angehende Kunsthistoriker, denen die Entwicklung der Künstler in der strengen historischen Abfolge möglichst bequem vor Augen geführt werden muß“, da sie „einst weder als Studienobjekte noch zum Zwecke musealer Schausstellung geschaffen“ wurden, sondern „ursprünglich eine wichtige religiöse oder soziale Funktion für viele Generationen von Menschen zu erfüllen“ hatten.<sup>452</sup> Dabei verdeutlichte bereits Mechel in seinem programmatischen Vorbericht des Kataloges zur Aufstellung im Oberen Belvedere seine Prinzipien, wonach die Bilder in erster Linie lehrreich sein und dem Unterricht und nicht dem Vergnügen dienen sollten, die Anordnung der Bilder eine sichtbare Geschichte der Kunst vorstellen und die Galerie einer Bibliothek gleichen sollte, welche Werke aller Art und aller Zeiten in größtmöglicher Vollständigkeit enthalten sollte.<sup>453</sup> Schließlich war eine konsequent nach geographisch begrenzten Malschulen und innerhalb dieser Schulen nach chronologisch-historischen Gesichtspunkten ausgerichtete Aufstellung nichts Neues. So wurde bereits im Jahre 1747 die kurfürstliche Galerie in Dresden nach diesen Ordnungsprinzipien neu aufgestellt, welcher im Jahre 1756 die neue Einrichtung der Galerie in Düsseldorf nach den gleichen Prinzipien folgte. Und hundert Jahre

<sup>449</sup> Die Welt am 21. Mai 1968.

<sup>450</sup> Gisela Bosch, in: Die Presse vom 24. Februar 1968.

<sup>451</sup> Gamber, in: Die Presse vom 9. März 1968 führt dazu aus: „Wer jemals eine Kirche oder einen Palast mit intakter Bildausstattung gesehen hat, wird sich darüber klargeworden sein, dass die Bilder nicht zuletzt zum Schmuck des Raumes bestimmt und einem Ordnungsprinzip unterworfen waren. Die Bilder eines Dürer oder Giovanni Bellini sind kaum in zwei Reihen gehängt gewesen, jene eines Tintoretto oder Veronese wurden hingegen in drei oder vier Etagen übereinander angebracht, wovon sich jedermann in Venedig überzeugen kann. Die Gemälde der unteren Reihen waren genauer, die der oberen Reihen absichtlich flüchtiger ausgeführt. Es gibt also Bilder für die obere Reihe. Sie gehören zum Gesamteindruck der späteren venezianischen Malerei und sind nicht „minderwertig“.

<sup>452</sup> Herbst, in: Die Presse vom 29. März 1968.

<sup>453</sup> Schütz 2006, S. 231 und 232.

zuvor veranlasste bereits Erzherzog Leopold Wilhelm eine Aufstellung seiner Bilder in der Stallburg im Wien, indem eine Trennung nach Schulen vorgenommen wurde.

Und auch zu der von Oberhammer bedauerten rein dekorativen Hängung und Verteilung der Werke eines Künstlers auf verschiedene Räume konnte man lesen, dass man sich „schon der historischen Wahrheit, aber auch der ästhetischen Gründe wegen veranlasst sehen“ sollte, „die Bilder eines Meisters voneinander zu trennen und den entsprechenden Gruppen derselben Kunstlandschaft zuzuteilen,“ und zwar selbst dann, wenn man „dabei die Gemälde des Künstlers an zwei oder drei Stellen suchen wird müssen, nämlich unter den Werken derer, von denen er zu Lebzeiten Anregungen empfing und denen er Anregungen gab, vielleicht als der Größte unter ihnen, aber nicht der einzige, isoliert im luftleeren Raum“<sup>454</sup> Dass ein hiermit gefordertes Bewusstmachen der Gleichzeitigkeit der Entstehungsdaten der einzelnen Bilder in einer Aufstellung der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums nicht zur Darstellung gebracht werden kann, stellte selbst Klauner entschieden fest, weshalb sie die Meinung vertrat, dass allein schon aus praktischen Gründen eine Bilder-Galerie wie jene des Kunsthistorischen Museums in Wien nur nach den seit Jahrhunderten vorherrschenden didaktischen Gesichtspunkten, das heißt in der Regel nach Ländern und innerhalb dieser chronologisch geordnet werden sollte, um so eine Übersicht über die Entwicklung der Stile und die Unterschiede beziehungsweise Ähnlichkeiten der Entwicklung in den verschiedenen Ländern aufzeigen zu können.<sup>455</sup>

## 8.2. Der weitgehende Erhalt der räumlichen Anordnung

Ruft man sich die im vorhergehenden Kapitel vorgenommenen Rekonstruktionsversuche der „Hängung Oberhammer“ in Erinnerung und vergleicht deren Ergebnisse mit der heute in den Galerieräumen vorherrschenden Situation, kommt man nicht umhin festzustellen, dass sich die von Oberhammer vorgenommene Anordnung in weiten Teilen erhalten hat.

In der westlichen Galeriehälfte gehört der Saal I noch immer den Bildern Tizians. Die Säle II und III werden nach wie vor als „Veronese-Saal“ und „Tintoretto-Saal“ bezeichnet, obwohl darin auch die Bilder von Moretto, Bordone und den Brüdern Bassano zu sehen sind.

In den Kabinetten entlang der Babenbergerstraße haben letztlich nur die Werke von Licinio und Moroni die Plätze mit den Bildern Correggios und Parmigianinos getauscht, welche damals im Kabinett 8 an der Babenbergerstraße zu sehen waren.

<sup>454</sup> Gamber, in: Die Presse vom 9. März 1968.

<sup>455</sup> Klauner 1978, S. 5.



Und dass die Gemälde der Florentiner Maler der Hochrenaissance aus den Kabinetten 5 bis 7 in das Kabinett 4 wanderten, ist letztlich wohl auf die Tatsache zurückzuführen, dass man die von Oberhammer vor fünfzig Jahren nicht gezeigten großformatigen Bilder der Bassanos besser in einem großen Oberlichtsaal zur Geltung bringen konnte.

Der Saal V beherbergt noch heute die Werke Caravaggios und seiner Zeitgenossen. Allein die Bilder Carraccis finden sich heute im Kabinett 11 wieder.

Der Saal VI sowie das Kabinett 12 gehört noch immer den Italienischen Barockmalern des 17. Jahrhunderts. Nur Solimena ist heute mit einigen Bildern auch dort vertreten. Aber wie schon vor fünfzig Jahren so bildet auch heute noch dessen Dedikationsbild im Saal VII, in welchem nach wie vor die Italienische Barockmalerei des 18. Jahrhunderts gezeigt wird, den Abschluss dieser Galeriehälfte. Und im Kabinett 13 hängen auch heute noch die kleinen Venezianischen Kostbarkeiten des 18. Jahrhunderts.

Der Saal IV war jahrelang geschlossen und wird erst seit Jahresbeginn mit den Werken der Internationalen Caravaggisten bespielt. Die spanischen Bilder mussten allerdings schon unter Klauner diesen schönen Mittelsaal räumen und in die Kabinette 9 und 10 übersiedeln, wo sie noch heute anzutreffen sind. Vom Kabinett 10 übersiedelten dem zu Folge die französischen Werke zum großen Teil in den Saal VII, in dem auch die vor fünfzig Jahren in einem Kompartiment des Kabinett 11 gezeigten höfischen Portraits zu finden sind.

Am Ende mussten nur die wenigen in der Galerie vorhandenen Bilder der englischen Maler des 18. Jahrhunderts, die vor fünfzig Jahren im anderen Kompartiment des Kabinett 11 zu sehen waren, die westliche Galeriehälfte verlassen und werden heute bisweilen im mittleren Kompartiment des Kabinett 24 ausgestellt.<sup>456</sup>

In der östlichen Galeriehälfte musste allein schon deshalb eine Veränderung vorgenommen werden, weil man sich entschlossen hatte, den Saal VIII ständig als Raum für Sonderausstellungen zu nützen. Daher beginnt heute die Darbietung der Altniederländischen Malerei im Kabinett 14 und zieht sich bis in das Kabinett 15 hinein, wo heute ebenso wie vor fünfzig Jahren die niederländische Malerei des 16. Jahrhundert gezeigt wird. Und auch in den ersten beiden Kompartiments des Kabinett 16 sind nach wie vor die Niederländer des 16. Jahrhunderts vertreten. Der Saal IX gehört noch heute den Vorläufern und Zeitgenossen Breugels d. Ä., dessen Werke auch heute noch den Saal X für sich beanspruchen können. Und wie schon vor fünfzig Jahren werden die Werke von van Dyck im Saal XII und jene von Rubens in den Sälen XIII und XIV präsentiert. Und dass heute darüber hinaus Bilder von Rubens auch im vierten Kompartiment des Kabinett 23 und im Kabinett 20 zu finden sind

<sup>456</sup> Bezeichnenderweise fand sich am fünfzigsten Jahrestag der Neuaufstellung auf den zu beiden Seiten des oberen Treppendes ausgestellten Hängeplänen lediglich ein Hinweis auf Gainsborough (Abb. 8), der mit einem Landschaftsbild im Kabinett 21 vertreten war.

liegt nicht zuletzt daran, dass im Saal XIV mehrere Bilder seiner Zeitgenossen eine nicht unbeachtliche Hängefläche für sich beanspruchen, welche vor fünfzig Jahren mit anderen ihrer Art im Saal XI zu finden waren, welche noch heute dort präsentiert werden.

Erfreulicherweise findet man heute nicht nur in den Kabinetten 23 und 24 die Bilder Holländischer Maler, sondern auch in den Kabinetten 21 und 22, welche vor fünfzig Jahren noch die Flamen des 17. Jahrhunderts bzw. ganzfigurige Bildnisse beherbergt hatten. Und am Ende sind auch im Saal XV noch immer großformatige holländische Landschafts- und Marinebilder zu sehen.

Am Ende muss man feststellen, dass die Schaffung eines großen Raumes für Sonderausstellungen allein zu Lasten der Deutschen Malerei gegangen ist, welche Oberhammer in dem für ihn schönsten in der Galerie vorherrschenden Licht, nämlich jenes Nordostlicht des Burgrings, in vier Kabinetten in einer Art und Weise präsentierte, die wohl am meisten Widerspruch hervorgerufen hat. Denn heute müssen diese vielen Bilder ihren in den Kabinetten 17 und 18 angebotenen Platz einnehmen; nur einige Bilder Dürers dürfen das kleine rechte Kompartiment des Kabinett 16 für sich beanspruchen.

Im Kabinett 19 finden sich hingegen einige jener Hofmaler wieder, die vor fünfzig Jahren noch ihren Platz in den Kabinetten entlang der Babenbergerstraße hatten und das Kabinett 20 ist heute vor allem den Bildern des Galeriedirektors des eigentlichen Galeriegründers vorbehalten.

## 9. Resümee

Hat sich am Ende die Gemäldegalerie in ihrer mittlerweile vierhundertfünfzig Jahre langen Aufstellungsgeschichte nach wie vor den Charakter einer vornehmen, alten, fürstlichen Privatsammlung bewahrt?<sup>457</sup> Kann sie als eine nicht ganz systematisch angelegte Sammlung dennoch als Illustration zu einem kunstgeschichtlichen Lehrbuch gelten, obwohl sie für manche Zeiten und Schulen nicht unwesentliche Lücken aufweist?

Unbestrittener Maßen liegt in diesem als etwas allmählich Entstandenen, historisch zu einem Ganzen Gewordenen auch heute noch der ungewöhnliche Reiz, der den persönlichen

<sup>457</sup> Grasberger 1892, S. 207 schreibt bereits anlässlich der erstmaligen Aufstellung in den Räumen des kunsthistorischen Museums: „Die kaiserliche Gemäldegalerie hat nie bloß Lehrzwecke verfolgt, sondern ist ein lebendiges Denkmal fortwährender, lebendiger, höchstpersönlicher Kunstliebe des Erzhauses Österreich.“ Und auch in der im Jahre 1915 erschienenen Übersicht der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses wird einleitend angemerkt: „Die kaiserlichen Kunstsammlungen sind nicht in erster Linie wie andere Kunstmuseen Anstalten, deren Zwecke auf Unterricht hinzielen; sie sollen die Blüte des Kunstlebens und Kunstsinnes in der Geschichte des Allerhöchsten Kaiserhauses erweisen und in diesem Sinne ein privates Gepräge sich bewahren.“



Geschmack der einzelnen Gründer der Galerie sichtbar werden lässt.<sup>458</sup> Der von Mechel vor mehr als zweihundertzwanzig Jahren verfasste programmatische Vorbericht des Kataloges blieb damals bloße Absichtserklärung. Denn das Ziel einer sichtbar gemachten und annähernd vollständigen Geschichte der Kunst lässt sich bis heute nicht mit den Bildern einer wesentlich im 17. Jahrhundert entstandenen dynastischen Galerie verwirklichen.<sup>459</sup>

Dies war auch Oberhammer von Anfang an bewusst. Dennoch ging es ihm in erster Linie um das kunstgeschichtliche Verstehen der Bilder. Er wollte mit seiner Aufstellung den Galeriebesuchern den Weg zu ihrem Verständnis erschließen, in dem er sie unabhängig von ihrer Größe und ihrer sonstigen rein dekorativen Wirksamkeit in einen sachlichen sinngemäßen und geschichtlichen Zusammenhang zu stellen versuchte und dabei bemüht war, sie so wenig wie nur irgendwie möglich mit dem Prunkstil der Räume in Verbindung zu bringen. Er missbilligte jegliches Dekorationsschema und strebte eine höhere Art von Ordnung an, die einen immer wieder von neuem anregenden vielfältigen und aus dem Charakter des einzelnen Kunstwerkes heraus entwickelten Rhythmus erzeugen sollte. Er wollte dem einzelnen Galeriebesucher den reichen Bilderbestand überschaubar machen und mit einer strengen Gruppierung nach Künstlern und mit der seiner Meinung nach immer wieder naturgegebenen und aus sich selbst aufschlussreichen chronologischen Abfolge das Verständnis für das Einzelwerk erhöhen, für welches er eine gereinigte, ruhige und stille Atmosphäre und ein Optimum an Licht zu schaffen versuchte. Dass ihm dieses Vorhaben gerade in jenen Räumen nicht immer gelang, in denen er die von ihm selbst eigens dafür entworfenen Gestaltungselemente verwendete, lässt sich bereits beim Betrachten der davon erhaltenen Aufnahmen erahnen.

Oberhammer wollte – wie schon zuvor in seiner fünfundzwanzigjährigen Tätigkeit als Kustos am Innsbrucker Ferdinandeum – in erster Linie für breite Bevölkerungsschichten ausstellen und mit neu eingeführten Abendöffnungszeiten und Plakataktionen vor allem auch jene Bevölkerungsgruppen ansprechen, die bis dahin nicht den Weg in die Gemäldegalerie des Kunsthistorische Museum gefunden hatten. Und diese Besucher sollten sich dann wie von einer unsichtbaren Hand geleitet auf dem von ihm genau vorgegebenen Weg durch die einzelnen Ausstellungsräume bewegen, wo die ausschließlich in Augenhöhe dargebotenen Kunstwerke für sich selbst sprechen würden. Daher ließ er lediglich unauffällig angebrachte

<sup>458</sup> Glück 1923, S. V.

<sup>459</sup> Schütz 2006, S. 232, der am Ende seiner Ausführungen Joseph Sebastian von Ritterhausen mit dessen Äußerungen im Jahre 1785 zur Aufstellung im Oberen Belvedere zu Wort kommen lässt: „Die Abtheilung der Schulen, so wie sie wirklich ist, dienet bloß zur historischen Kenntniß, der Mann welcher eine stropirte Geschichte der Kunst schreiben will, mag hier eintreten: der Mann der empfindet, mag draussen bleiben [...] Mittelbar, nach dem der Wille des Menschen gelenkt ist, wirken die schönen Künste auch auf den Verstand: aber sie sind eigentlich fürs Herz da.“

und äußerst knapp gehaltene Objekttexte zu und hatte die Vorstellung, dass der einzelne Besucher bei Bedarf den mit sich geführten Katalog aufschlagen und zu jedem der ausgestellten Gemälde nähere Informationen nachlesen würde.

Dabei betonte Oberhammer immer wieder, dass seine konsequent durchgeführte Systematik nicht Selbstzweck sein möchte, noch ausschließlich wissenschaftlichen Interessen dienen sollte, sondern vielmehr einzig und allein den Weg zu den Kunstwerken erschließen helfen sollte. Doch nicht jeder wollte diese Hilfe annehmen. So musste sich Oberhammer auch gehörige Kritik vor allem von Fachkollegen gefallen lassen, die zum guten Teil noch heute ihre Berechtigung hätte. Schließlich kann die Gemäldegalerie in ihrer höchst bemerkenswerten Zusammensetzung dem aufmerksamen Besucher nur dann immer wieder neue Seiten zeigen und ihn immer wieder von neuem fesseln, wenn er sich seinen Weg durch ihre Räume frei wählen kann und sich so deren Bilder immer wieder aus einer neuen Perspektive präsentieren. Dabei soll sie heute entgegen dem seinerzeit von Mechel postulierten aufklärerischen Ansatz weniger zum Unterricht und wieder mehr zum vorübergehenden Vergnügen bestimmt sein dürfen.

Am Ende dieser Arbeit möge daher Friderike Klauner zu Wort kommen, die es im Jahre 1978 mit folgenden Worten auf den Punkt brachte:<sup>460</sup> „Kunst ist aber nicht nur für den Kunstwissenschaftler da, sondern für alle ihre Liebhaber. Die Liebe zur Kunst – wie übrigens zu allem anderen auch – entsteht gerne gerade da, wo sich Wissen in Ahnung auflöst. Und es braucht Geduld und Zeit, um bis zu diesem Grenzpunkt, an dem erst die persönliche Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk beginnt, zu gelangen.“

<sup>460</sup> Klauner 1978, S. 8

## Bibliographie

### **Baldass/Buschbeck/Wilde/Glück 1928**

Ludwig Baldass/Ernst H. Buschbeck/Johannes Wilde/Gustav Glück, Katalog der Gemäldegalerie, Wien 1928.

### **Baldass/Buschbeck/Raczynski/Wilde 1938**

Ludwig Baldass/Ernst H. Buschbeck/Josef A. Raczynski/Johannes Wilde, Katalog der Gemäldegalerie, 2. Auflage, Wien 1938.

### **Baldrass/Adriani 1939**

Ludwig Baldrass/G. Adriani, Katalog der Gemäldegalerie. Kriegsausgabe, Wien 1939.

### **Baldrass/Adriani 1941**

Ludwig Baldrass/G. Adriani, Katalog der Gemäldegalerie. Kriegsausgabe, 4. Auflage, Wien 1941.

### **Betty 1865**

Paoli Betty (eigentlich Babette Elisabeth Stück), Wien's Gemäldegalerien, Wien 1865.

### **Betty 1865**

Paoli Betty, Zur Galerie im Belvedere, Wien 1865.

### **Betty 1865**

Paoli Betty, Wien's Gemäldegalerien in ihrer kunsthistorischen Bedeutung, Wien 1865.

### **Bischoff 2006**

Cäcilia Bischoff, Das Kunsthistorische Museum. Meisterwerke der Gemäldegalerie, Wien 2006.

### **Bischoff 2008**

Cäcilia Bischoff, Das Kunsthistorische Museum. Baugeschichte, Architektur, Dekoration, Wien 2008.

### **Buschbeck 1937**

Ernst Buschbeck, Führer durch die Gemäldegalerie, 5. Auflage, Wien 1937.

### **Demus 1972**

Klaus Demus, Katalog der Gemäldegalerie. Holländische Meister des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, Wien 1972.

### **Demus 1973**

Klaus Demus, Kunsthistorisches Museum Wien, Verzeichnis der Gemälde, Wien 1973.

### **Demus 1981**

Klaus Demus, Katalog der Gemäldegalerie. Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä., Wien 1981.

### **Edelberg 1867**

Rudolf Eitelberger von Edelberg, Denkschrift über den Bau und die Organisation des Museums für Kunst in Wien, Wien 1867.

### **Engerth 1864**

Eduard von Engerth, Catalog der k.k. Gemälde-Gallerien im Belvedere in Wien, 2. Auflage, Wien 1864.

### **Engerth 1882**

Eduard von Engerth, Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichniss, I. Band: Italienische, Spanische und Französische Schulen, Wien 1882.

### **Engerth 1884**

Eduard von Engerth, Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses: Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis, II. Band: Niederländische Schulen, Wien 1884.

### **Engerth 1886**

Eduard von Engerth, Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses: Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis, III. Band: Deutsche Schulen, Wien 1886.

### **Ferino-Pagden/Prohaska/Schütz, 1991**

Sylvia Ferino-Pagden/Wolfgang Prohaska/Karl Schütz, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, Wien 1991.

### **Ferino-Pagden 2000**

Sylvia Ferino-Pagden, Zur Sammeltätigkeit Erzherzogs Leopold Wilhelms (1614-1662), „Verzeichniss der Zeichnungen und Handrüs", in: Achim Gnann/Heinz Widauer (Hrsg.), Festschrift für Konrad Oberhuber, Mailand 2000, S. 431-442.

### **Fillitz**

Hermann Fillitz, Das Deckengemälde im Hochparterre-Mittelsaal des Kunsthistorischen Museums, Wien.

### **Fischer 2006**

Nora Fischer, Sammeln als Gelehrsamkeit: zur Typologie zweier Sammlungen am Ende des 18. Jahrhunderts, in Herbert Lachmayer (Hrsg.), Mozart: Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts, Essayband zur Mozart-Ausstellung, Ostfildern 2006, S. 235-240.

### **Garas 1967**

Klara Garas, Die Entstehung des Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Band 63, 1967.

### **Garas 1968**

Klara Garas, Das Schicksal der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Band 64, 1968, S. 181-287.

**Grasberger 1892**

Hans N. Grasberger, Die Gemäldesammlung im Kunsthistorischen Hof-Museum in Wien, in: Österreichische Bibliothek, Hrsg. Dr. Albert Ilg, I. Band, Wien 1892.

**Gottfried 2001**

Gottfried Margaret, Das Wiener Kaiserforum, Wien 2001.

**Glück 1923**

Gustav Glück, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien, Wien 1923.

**Glück 1924**

Gustav Glück, Erwerbungen in den Jahren 1920-1923 durch Widmung, Vermächtnis und Tausch, Funde im Vorrat, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Wien 1924.

**Glück 1946**

Gustav Glück, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien, 4. Auflage, Wien 1946.

**Hammer 1990**

Katharina Hammer, Glanz im Dunkel. Die Bergung von Kunstschätzen im Salzkammergut am Ende des 2. Weltkriegs, 2. Auflage, Wien 1990.

**Haupt 1991**

Herbert Haupt, Das Kunsthistorische Museum. Die Geschichte des Hauses am Ring. Hundert Jahre in Spiegel historischer Ereignisse, Wien 1991.

**Haupt 1995**

Herbert Haupt, Jahre der Gefährdung. Das Kunsthistorische Museum 1938-1945, Wien 1995.

**Haupt 1995a**

Herbert Haupt, Der Versuchung erlegen. Das Kunsthistorische Museum unter nationalsozialistischer Herrschaft 1938 bis 1945, in: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, Band 51, 1995, S. 93-142.

**Haupt 1996**

Herbert Haupt, Das Ausstellungswesen des Kunsthistorischen Museums 1918 bis 1945, in: Herbert Posch/Gottfried Fliedl (Hrsg.), Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918-1945. Ein Überblick, Wien 1996, S. 167-179.

**Haupt 2005**

Herbert Haupt, Getroffen doch nicht vernichtet. Das Kunsthistorische Museum im Kriegsjahr 1945. Eine Chronologie der Ereignisse in Bildern, Wien 2005.

**Heinz 1958**

Günther Heinz, Der Anteil der italienischen Barockmalerei an der Hofkunst zur Zeit Kaiser Ferdinands III. und Kaiser Leopold I., in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Band 54, 1958, S. 174 f.

**Heinz 1967**

Günther Heinz, Die Gemäldegalerie im Kunsthistorischen Museum Wien, München 1967.

**Hilchenbach 1781**

Karl Wilhelm Hilchenbach, Kurze Nachricht von der Kaiserl. Königl. Bildergalerie zu Wien und ihrem Zustande im Jenner 1781, Frankfurt 1781.

**Ilg 1893**

Albert Ilg, Zwickelbilder in Stiegenhaus des k. k. Kunsthistorischen Hof-Museums zu Wien, von Ernst und Gustav Klimt und Franz Matsch, Wien 1893.

**Karrer 1890**

Felix Karrer, Die neuen k.k. Hofmuseen in Wien und ihre Baumaterialie, Wien 1890.

**Klarwill 1892**

Ernst Kralwill, Wie man die Wiener Galerie verdorben hat. Ein Beitrag zur Geschichte des kunsthistorischen Hofmuseums, Wien 1892.

**Klauner/Heinz 1958**

Friderike Klauner/Günther Heinz, Katalog der Gemäldegalerie. II. Teil: Vlamen, Holländer, Deutsche, Franzosen, Wien 1958.

**Klauner/Heinz 1960**

Friderike Klauner/Günther Heinz, Katalog der Gemäldegalerie. I. Teil: Italiener, Spanier, Franzosen, Engländer, Wien 1960.

**Klauner/Heinz 1963**

Friderike Klauner/Günther Heinz, Katalog der Gemäldegalerie. II. Teil: Vlamen, Holländer, Deutsche, Franzosen, 2. Auflage, Wien 1963.

**Klauner/Heinz 1965**

Friderike Klauner/Günther Heinz, Katalog der Gemäldegalerie. I. Teil: Italiener, Spanier, Franzosen, Engländer, 2. Auflage, Wien 1965.

**Klauner 1966**

Friderike Klauner, Die Neue Galerie des Kunsthistorischen Museums, Wien 1966.

**Klauner 1968**

Friderike Klauner, Die Sekundärgalerie des Kunsthistorischen Museums, Teil I: Niederländische Meister des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Wien 1968.

**Klauner 1971**

Friderike Klauner, Die Sekundärgalerie des Kunsthistorischen Museums, Teil II: Italienische, deutsche, holländische, spanische Malerei vom 15. Bis zum 18. Jahrhundert, Wien 1971.

**Klauner 1975**

Friderike Klauner, Führer durch die Sammlungen des Kunsthistorischen Museums, Wien 1975.

**Klauner 1978**

Friderike Klauner, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Vier Jahrhunderte europäischer Malerei, Salzburg/Wien 1978.

**Kriller/Kugler 1991**

Beatrix Kriller/Georg Kugler, Das Kunsthistorische Museum. Die Architektur und Ausstattung. Idee und Wirklichkeit eines Gesamtkunstwerkes, Wien 1991.

**Kubin 1989**

Ernst Kubin, Sonderauftrag Linz. Die Kunstsammlung Adolf Hitler, Aufbau; Vernichtungsplan, Rettung. Ein Thriller der Kulturgeschichte, Wien 1989.

**Kugler 1978**

Georg Kugler, Die Geschichte der habsburgischen Kunstsammlungen bis zu ihrer Vereinigung als k. k. kunsthistorisches Hofmuseum, in: Rotraut Bauer (Hrsg.), Das Kunsthistorische Museum in Wien, Wien 1978.

**Kugler 1996**

Georg Kugler, Das Kunsthistorische Museum, Wien 1996.

**Lhotsky 1941-1945**

Alphons Lhotsky, Festschrift des Kunsthistorischen Museums in Wien, 1891-1941. Erster Teil. Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Burg, Wien 1941-1945.

**Lhotsky 1941-1945**

Alphons Lhotsky, Festschrift des kunsthistorischen Museums in Wien, 1891-1914. Zweiter Teil. Die Geschichte der Sammlungen, 1. Hälfte. Von den Anfängen bis zum Tod Kaiser Karl IV. 1740, Wien 1941-1945.

**Lhotsky 1941-1945**

Alphons Lhotsky, Festschrift des Kunsthistorischen Museums in Wien, 1891-1941. Zweiter Teil. Die Geschichte der Sammlungen, 2. Hälfte. Von Maria Theresia bis zum Ende der Monarchie, Wien 1941-1945.

**Lhotsky 1974**

Alphons Lhotsky, Die Verteidigung der Wiener Sammlungen kultur- und naturhistorischer Denkmäler durch die Erste Republik, in: Aufsätze und Vorträge IV, Wien 1974, S. 164-211.

**Lowitsch 2004**

Nadja Lowitsch, Studien zur Sammeltätigkeit Erzherzog Leopold Wilhelms und zur Aufstellung seiner Gemäldegalerie in Brüssel und in Wien, 2. Bände, phil. Diss., Universität Wien 2004.

**Lützwow 1891**

Carl von Lützwow, Das Kunsthistorische Hofmuseum in Wien, in: Zeitschrift für bildende Kunst, N.F. III, 1891, 99.

**Lützwow 1893**

Carl von Lützwow, Die Mäcene der bildenden Kunst im Hause Habsburg. In: Zeitschrift für bildende Künste, N:F. Jg. 4, Leipzig 1893.

**Marx 1996**

Harald Marx, Die Dresdner Gemäldegalerie als „école publique“ im 18. Jahrhundert, in: Dresdner Hefte, Band 46, 1996, S. 49-58.

**Mechel 1783**

Christian von Mechel, Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich-Königlichen Bilder Gallerie in Wien verfaßt von Christian Mechel der Kaiserl. Königl. Und anderer Akademien Mitglied nach der von ihm auf Allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung, Basel 1783.

**Meijers 1995**

Debora J. Meijers, Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780, in: Wilfried Seipel (Hrsg.), Schriften des Kunsthistorischen Museums, Band 2, Wien 1995.

**Oberhammer 1953**

Vinzenz Oberhammer, Österreichs Amerika-Ausstellung „Kunstschätze aus Wien“, Innsbruck 1953.

**Oberhammer 1959**

Vinzenz Oberhammer, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Erster Halbband: Malerei nördlich der Alpen. XV.-XVII. Jahrhundert, Wien 1959.

**Oberhammer 1960**

Vinzenz Oberhammer, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Zweiter Halbband: Malerei der romanischen Länder, Wien 1960.

**Oberhammer 1964**

Vinzenz Oberhammer, Christus und die Ehebrecherin: ein Frühwerk Tizians, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 60, 1964, S. 101-136.

**Oberhammer/Klauner/Heinz 1966**

Vinzenz Oberhammer/Friderike Klauner/Günther Heinz, Neuerworben - 1955 bis 1966 - Neugewonnen. Zuwachskatalog der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, Wien 1966.

**Oberhammer 1974**

Vinzenz Oberhammer, Michael v. Munkácsys Deckengemälde im Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums in Wien, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Band 70, 1974, S. 221-317.

**Oberhammer 1984**

Vinzenz Oberhammer, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, Die beiden Halbbände ersch. 1959 und 1960, in einem Bd. vereint, 2. Auflage, Sonderausgabe, Wien 1984.

**Perger 1854**

Die Kunstschatze Wien's in Stahlstich, Triest 1854.

**Perger 1869, 2006**

Anton von Perger, Die Meisterwerke der Wiener Gemälde-Galerien, Sammlung der vorzüglichsten Gemälde aus den Gallerien des k.k. Belvedere, Beroldingen, Liechtenstein, Schönborn, Czernin, Thurn, Biehle, Arthofer, Fellner und der k.k. Akademie, Triest, 1869, Wien 2006.

**Perger/Engerth 1870-1873**

Anton von Perger/Eduard von Engerth, Ausführliche Beschreibung der Stiche etc. nach den Gemälden in k.k. Belvedere, insofern sie sich in der k.k. Hofbibliothek befinden, 3 Bände, Wien 1870-1873.

**Pezzl 1923**

Johan Pezzl, Skizze von Wien. Ein Kultur- und Sittenbild aus der josefinischen Zeit (1786-1790), hrsg. von Gustav Gugitz und Anton Schlosser, Graz 1923.

**Pigage 1778**

Nicolas de Pigage, La Galerie électorale de Dusseldorf ou catalogue raisonné et figuré de ses tableaux, Planches grav. Par Chr. De Mechel, Basel 1778.

**Pomian 2007**

Krzysztof Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 2007.

**Posch 1992**

Herbert Posch, Umbruch und Kontinuität – Wiener Museen am Übergang von der Monarchie zur Ersten Republik und das Scheitern einer Aneignung, in: Gottfried Fliedl/Roswitha Muttenthaler/Herbert Posch (Hrsg.), Museumsraum – Museumszeit. Zur Geschichte des Österreichischen Museums- und Ausstellungswesens, Wien 1992, S. 139-154.

**Prenner 1728**

Anton Joseph Prenner, Theatrum Artis Pictoriae, Wien 1723 (113 Radierungen nach Gemälden der Galerie).

**Prinz 1970**

Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin 1970.

**Prohaska 1984**

Wolfgang Prohaska, Kunsthistorisches Museum Wien. Die Gemäldegalerie, London 1984.

**Prohaska 1997**

Wolfgang Prohaska, Kunsthistorisches Museum Wien. Die Gemäldegalerie, 1. Auflage, Wien 1997.

**Prohaska 2004**

Wolfgang Prohaska, Kunsthistorisches Museum Wien. Die Gemäldegalerie, 3. Auflage, Wien 2004.

**Rittershausen 1785**

Joseph Sebastian von Rittershausen, Betrachtungen über die kaiserl. königl. Bildergalerie zu Wien, Bregenz 1785.

**Sachs 1971**

Hanelore Sachs, Sammler und Mäzene. Zur Entwicklung des Kunstsammelns von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1971.

**Schäffer/Glück 1906**

August Schäffer/Gustav Glück, Führer durch die Gemäldegalerie: alte Meister, Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1. Band. Italienische, französische und spanische Schulen, Wien 1906.

**Schachner 1999**

Schachner Heidemarie, das Kaiserforum – Idee und Wirklichkeit, Wien 1999.

**Scheicher 1979**

Elisabeth Scheicher, Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger, Wien 1979.

**Schreiber 2004**

Renate Schreiber, „Ein Galeria nach meinem Humor“ Erzherzog Leopold Wilhelm, in: Wilfried Seipel (Hrsg.), Schriften des Kunsthistorischen Museums, Band 8, Wien 2004.

**Schryen 2006**

Annette Schryen, Die k. k. Bilder-Galerie im Oberen Belvedere in Wien, in: Bénédicte Savoy (Hrsg.), Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815, Mainz 2006, S. 279-308.

**Schütz 1978**

Karl Schütz, David Teniers D. J. als Galeriedirektor Erzherzog Leopold Wilhelms, in: Weltkunst, 48, 1978, S. 1139-1140.

**Schütz 1984**

Karl Schütz, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wien, Braunschweig 1984.

**Schütz 1992**

Karl Schütz, Das Galeriebild als Spiegel des Antwerpener Sammlertums, in: Ekkehard Mai/Hans Vlieghe (Hrsg.), Von Bruegel bis Rubens: das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei, Köln 1992, S. 161-170.

**Schütz 1998**

Karl Schütz, Die Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms in: Klaus Bußmann/Heinz Schilling (Hrsg.), 1648: Krieg und Frieden in Europa, Band 2, München 1998, S. 181-190.

**Schütz 2006**

Karl Schütz, „...Mehr zum Unterricht noch, als nur zum vorübergehenden Vergnügen...“: die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien zur Zeit der Aufklärung, in Herbert Lachmayer (Hrsg.), Mozart: Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts, Essayband zur Mozart-Ausstellung, Ostfildern 2006, S. 227-233.



**Schütz 2007**

Karl Schütz, Aufstellungen der Wiener Gemäldegalerie im 18. Jahrhundert, in: Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert: Internationales Kolloquium des Herzog-Anton-Ulrich-Museums Braunschweig und des Instituts für Kunstgeschichte der Martin-Luther-Universität Halle Wittenberg, Braunschweig, 3.-5.Mär 2004, Red.: Andreas W. Vetter, Braunschweig 2007, S. 44-50.

**Schütz 2009**

Karl Schütz, Joseph Rosa: von Wien nach Dresden und zurück, in: Andreas Henning/Uta Neidhardt/Martin Roth (Hrsg.), „Man könnt vom Paradies nicht angenehmer träumen“: Festschrift für Prof. Dr. Harald Marx zum 15 Februar 2009, Berlin 2009, S. 196-201.

**Seipel 2007**

Willfried Seipel, Das Kunsthistorische Museum, Wien 2007.

**Semper 1892**

Gottfried Semper, Entwurf eines Programms für die bildnerische Decoration der Facaden des k. k. Museums für Kunst und Alterthum, in: Semper, Die k. k. Hofmuseen in Wien und Gottfried Semper. Drei Denkschriften Gottfried Semper's herausgegeben von seinen Söhnen, Innsbruck 1892, S. 51 f.

**Sheehan 2002**

James J. Sheehan, Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung, München 2002, S. 50-71.

**Stampart/Brenner 1735**

Franz von Stampart/Anton Joseph von Brenner, Prodomus oder Vor-Licht des eröffneten Schau und Wunder-Prachtes aller deren an dem Kaiserl. Hof [...] Carl des Sechsten [...] sich befindlichen Kunst-Schätzen und Kostbarkeiten, Wien 1735. (28 radierte Tafeln mit kleinen, nicht im gegenseitigen Größenverhältnis der Originale gehaltenen Abbildungen zahlreicher in der Stallburg gehängter Gemälde und erläuternden gereimten Texten.)

**Stampart/Prenner 1888**

Franz von Stamparts und Anton von Prenners Prodomus zum Theatrum artis pictoriae, von den Originalplatten abgedruckt und mit erläuternden Vorbemerkungen, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band 7, 1888, S. VII-XIV.

**Stix 1922**

Alfred Stix, Die Aufstellung der ehemals Kais. Gemäldegalerie in Wien im 18. Jahrhundert, in: Museion: Mitteilungen, Band 3, Wien/Prag/Leipzig 1922.

**Storffer 1720, 1730, 1733**

Ferdinand á Storffer (eig. Astorffer), Gemaltes Inventarium der Aufstellung der Gemäldegalerie in der Stallburg. Neu eingerichtetes Inventarium der Kaysl.-Bilder Gallerie in der Stallburg, welches nach deren Numeris und Maßstab ordiniret und von Ferdinand á. Storffer gemahlen worden. Drei Pergamentbände mit Deckfarbenminiaturen (1. Band 70 Tafeln, 2. Band 58 Tafeln, 3. Band 24 Tafeln), 1720, 1730 und 1733:

**Sturm 1991**

Eva Sturm, Konservierte Welt: Museum und Musealisierung, Berlin 1991.

**Sutter 1997**

Stephanie Sutter, Vinzenz Oberhammer: Museum versus Ausstellung, 2. Bände, phil. Diss., Universität Salzburg 1997.

**Swoboda 2008**

Gudrun Swoboda, Die Wege der Bilder. Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen von 1600-1800, Wien 2008.

**Wagner 1906**

Heinrich Wagner, Handbuch der Architektur, 4. Teil, 6. Halbband, 4. Heft: Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen, unter Mitwirkung von Fachgenossen hg. von Josef Durm, Hermann Ende u.a., 2. Auflage, Stuttgart 1906.

**Wartenegg/Dollmayr 1896**

Wilhelm von Wartenegg/Hermann Dollmayr, Die Gemälde-Galerie. Alte Meister. Wien 1896.

**Weyr 1880**

Rudolf von Weyr, Zwickel-Figuren aus dem k.k. Kunsthistorischen Hof-Museum in Wien, Wien 1880.

**Wüthrich 1956**

Lucas Heinrich Wüthrich, Christian von Mechel. Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Kunsthändlers (1737-1817), Basel/Stuttgart 1956.

**Wutte 2003**

Barbara Wutte, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums von 1891-1918. Ausstellungspraxis im 19. Jahrhundert in Österreich, phil. Dipl., Universität Wien 2003.

**Wyss 1992**

Beat Wyss, Habsburgs Panorama. Zur Ikonologie und „Psychoanalyse“ der Wiener Museumsbauten, in: Gabriele Helke (Hrsg.), 100 Jahre Kunsthistorisches Museum. Das Kunsthistorische Museum als Denkmal und Gesamtkunstwerk (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Band 88 (N.F: Band. 52)), 1992, S. 125 f.

## Abbildungen

- Schwarz-weiß-Fotografien: Archiv des Kunsthistorischen Museums in Wien
- Farbfotografien: Aufnahmen der Verfasserin vom 18.5.2010
- Abb.: 7 Klauner/Heinz 1958, S. V
- Abb.: 7a Klauner/Heinz 1960, S. V
- Abb.: 12 AZ-Report vom 4.4.1965
- Abb.: 16 Die Presse vom 8.2.1965
- Abb.:151 Neues Österreich vom 12.6.1958
- Abb.: 139 Sutter 1997, Band 2
- Abb.: 193 Archiv des Kunsthistorischen Museums in Wien



Abb. 1: 1956, I-16433, Saal VIII, linke Saalhälfte



Abb. 2: 1956, I-16429, Saal VIII, linke Saalhälfte





Abb. 3: 1956, I-16432, Saal VIII, linke Saalhälfte



Abb. 5: 1956, I-16430, Saal VIII, rechte Saalhälfte



Abb. 4: 1956, I-16428, Saal VIII, linke Saalhälfte



Abb. 6: 1956, I-16431, Saal VIII, rechte Saal hälfte



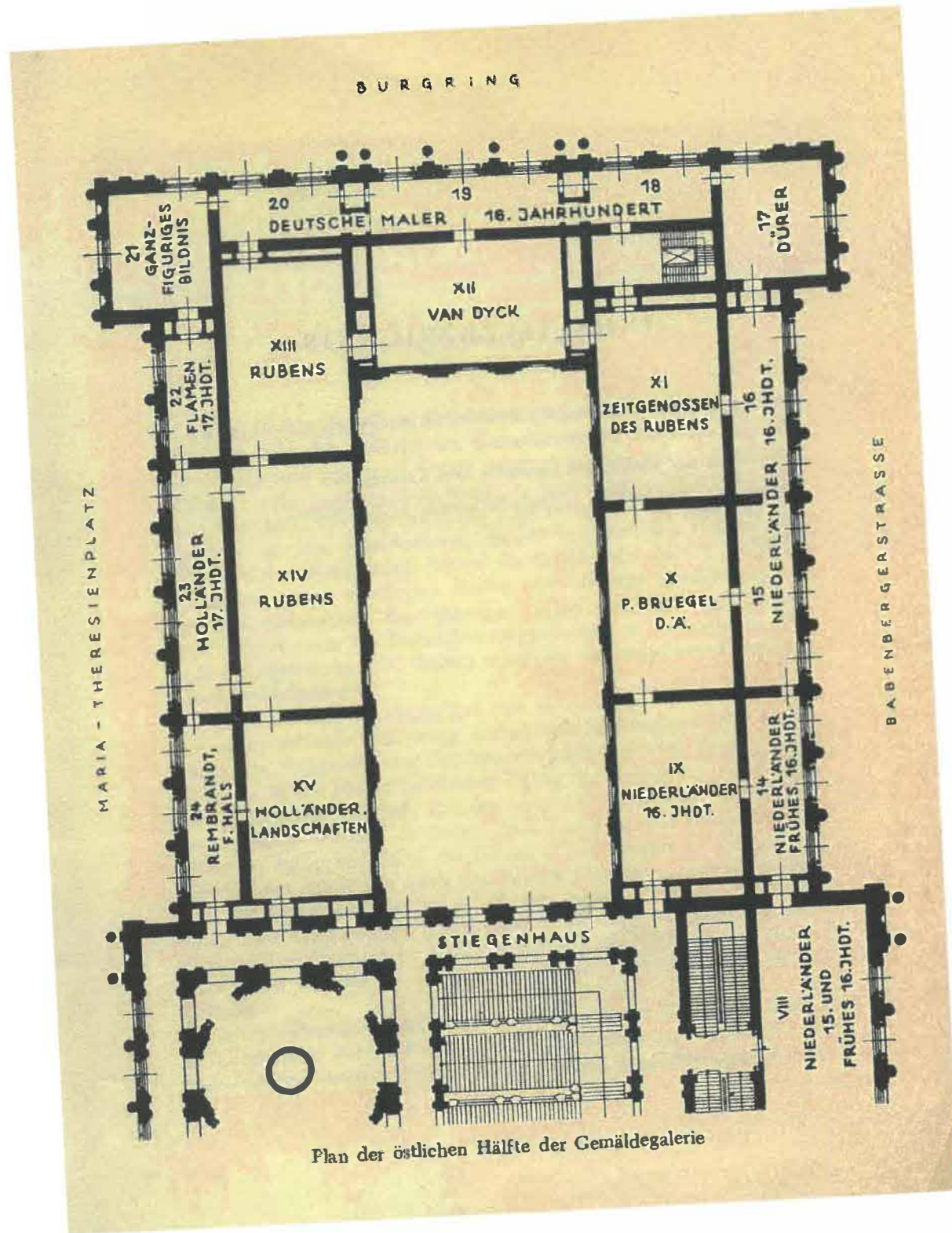


Abb. 7: 1958, Hängeplan der östlichen Galeriehälfte

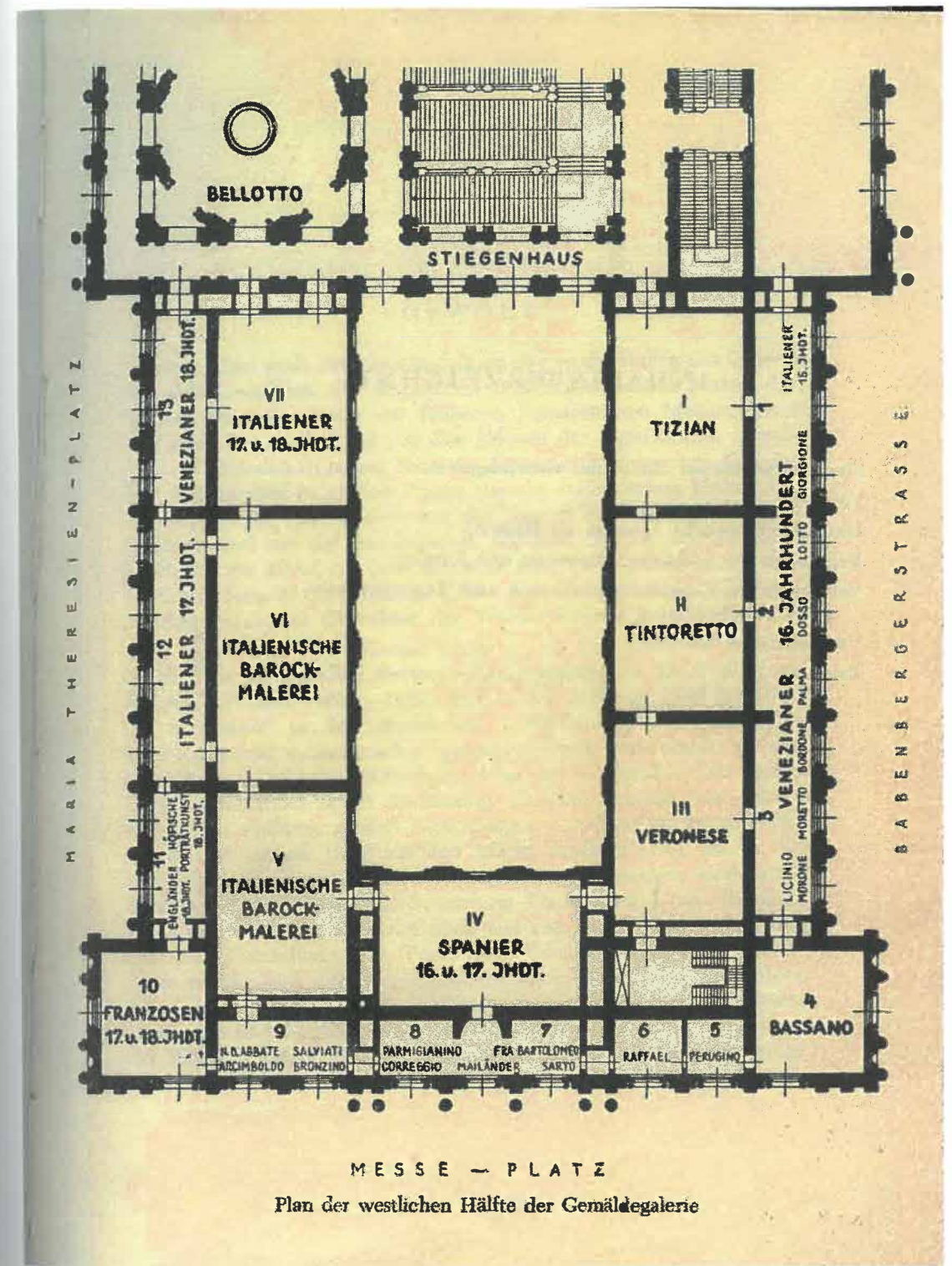


Abb. 7a: 1960, Hängeplan der westlichen Galeriehälfte



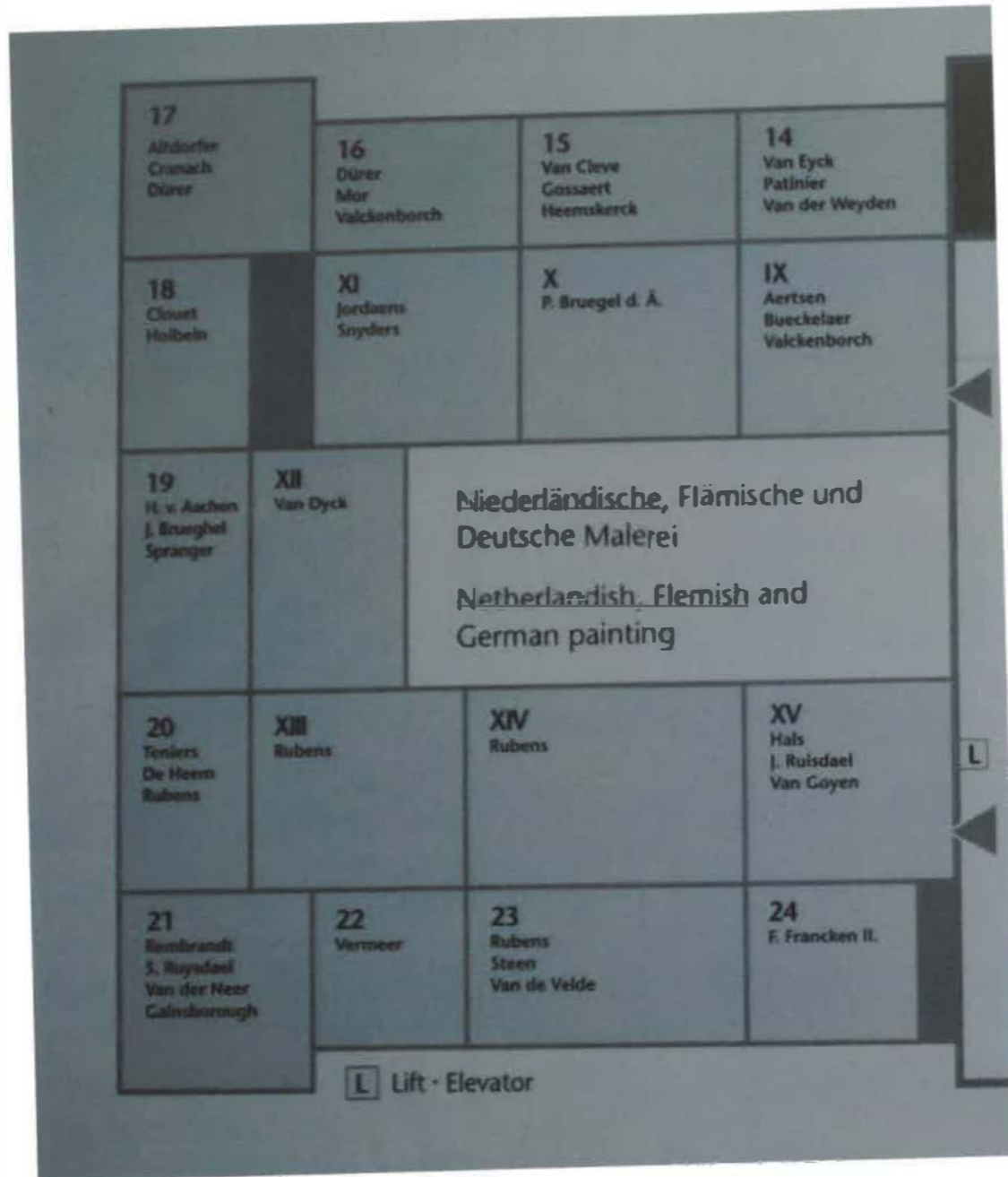


Abb. 8: 18.5.2010, Hängeplan der östlichen Galeriehälfte

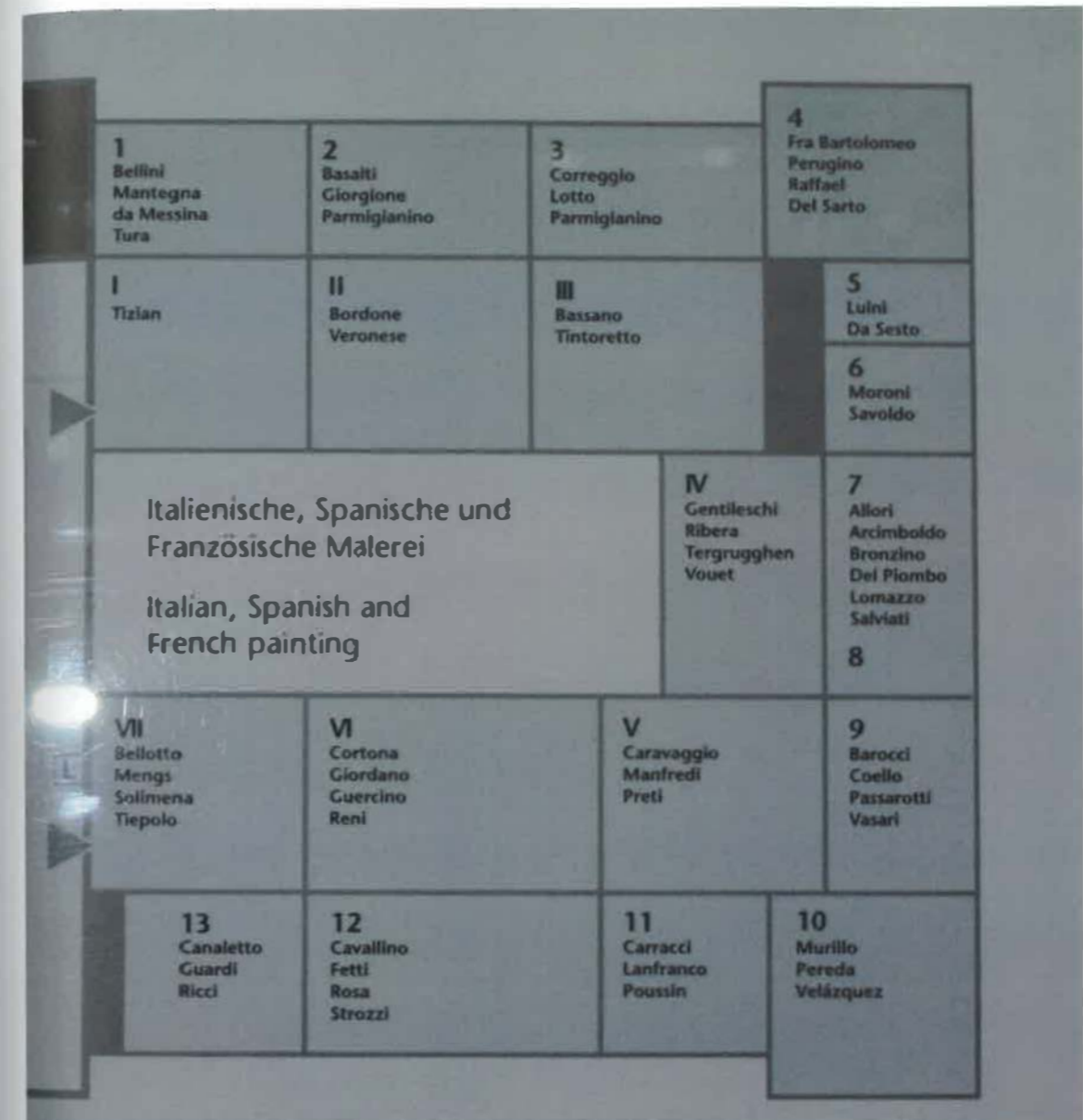


Abb. 8a: 18.5.2010, Hängeplan der westlichen Galeriehälfte





Abb. 9: 1960, I-17281, Saal I, linke Längswandhälfte zum Innenhof



Abb. 10: 1960, I-17288, Saal I, linke Längswandhälfte zum Innenhof



Abb. 11: 1965, II-13723, Saal I, rechte Längswandhälfte zum Innenhof

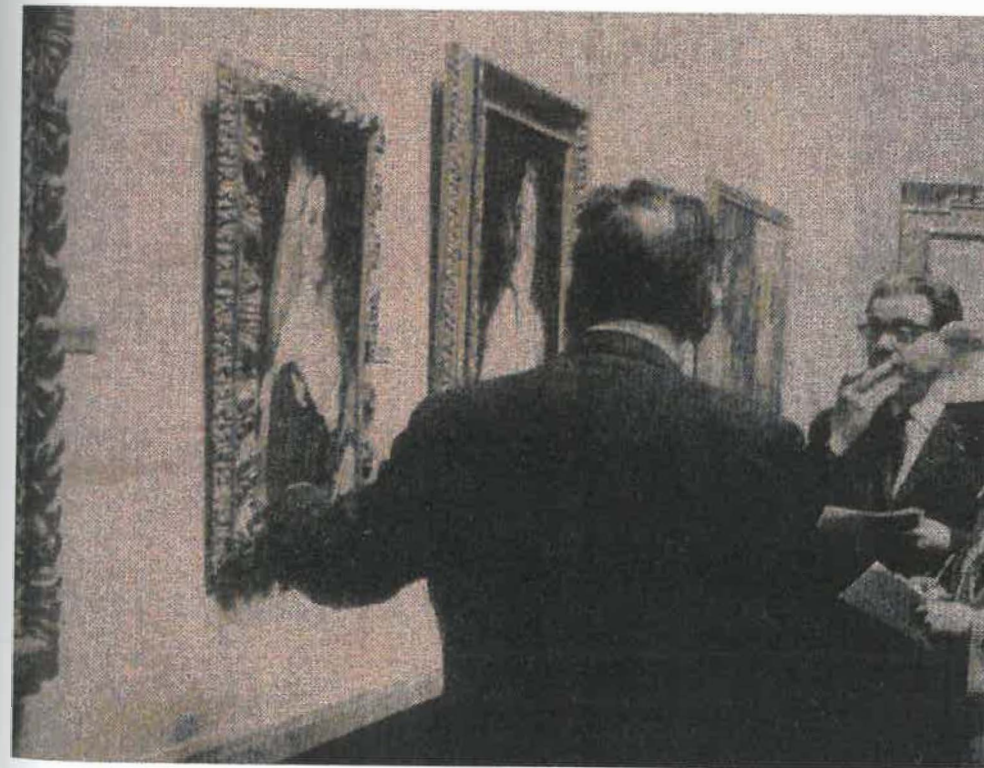


Abb. 12: 1965, Saal I, rechte Längswandhälfte zum Innenhof





Abb. 13: 1965, II-13722, Saal I, Wand zum linken Kompartiment des Kabinett 1 und Wand zu Saal II



Abb. 15: 1960, I-17282, Saal I, Wand zum linken Kompartiment des Kabinett 1 und Wand zu Saal II



Abb. 14: 1965, II-13721, Saal I, Wand zum Stiegenhaus

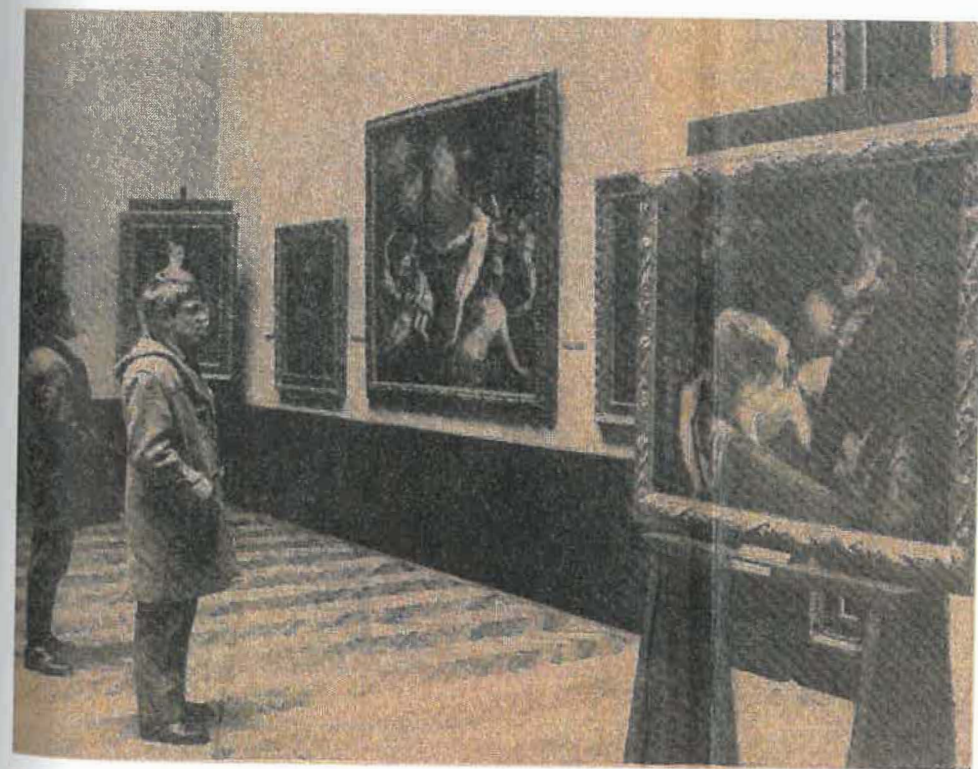


Abb. 16: 1965, Saal I, Wand zum rechten Kompartiment des Kabinett 1





Abb. 17: 2010, Saal I, Wand zum Stiegenhaus und Wand zum rechten Kompartiment des Kabinett 1



Abb. 19: 2010, Saal I, Wand zum linken Kompartiment des Kabinett 1 und Wand zu Saal II



Abb. 18: 2010, Saal I, linke Längswandhälfte zum Innenhof



Abb. 20: 2010, Saal I, rechte Längswandhälfte zum Innenhof





Abb. 21: 1960, I-17291, Saal II, rechte Längswandhälfte zum Innenhof



Abb. 22: 1960, I-17287, Saal III, rechte Längswandhälfte zum Innenhof





Abb. 23: 2010, Saal III, linke Längswandhälfte zum Innenhof



Abb. 25: 2010, Saal III, rechte Längswandhälfte zum Innenhof



Abb. 24: 2010, Saal III, Wand zu Saal II und Wand zum rechten Kompartiment des Kabinett 3



Abb. 26: 2010, Saal III, Wand zum linken Kompartiment des Kabinett 3 und Wand zum Stiegenhaus





Abb. 27: 2010, Saal II, linke Längswandhälfte zum Innenhof



Abb. 29: 2010, Saal II, rechte Längswandhälfte zum Innenhof



Abb. 28: 2010, Saal II, Wand zu Saal I und Wand zum rechtem Kompartiment des Kabinett 2



Abb. 30: 2010, Saal II, Wand zum linken Kompartiment des Kabinett 2 und Wand zu Saal III





Abb. 31: 2010, Kabinett 1, rechtes Kompartiment, linke Wand



Abb. 32: 2010, Kabinett 1, rechtes Kompartiment, Rückwand



Abb. 33: 1960, I-17286, Kabinett 1, mittleres Kompartiment, linke Wand

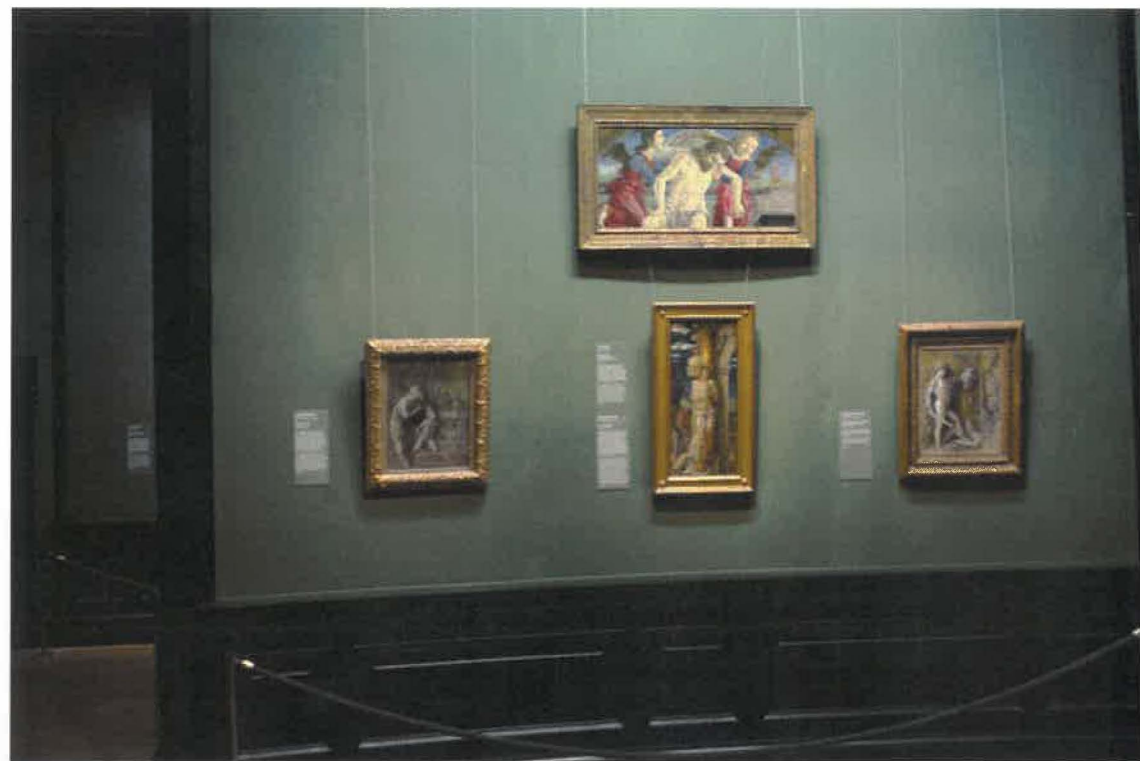


Abb. 34: 2010, Kabinett 1, mittleres Kompartiment, linke Wand



Abb. 35: 2010, Kabinett 1, mittleres Kompartiment, rechte Wand





Abb. 36: 2010, Kabinett 1, linkes Kompartiment, linke Wand



Abb. 38: 2010, Kabinett 1, linkes Kompartiment, rechte Wand



Abb. 37: 2010, Kabinett 2, rechtes Kompartiment, linke Wand



Abb. 39: 2010, Kabinett 2, rechtes Kompartiment, rechte Wand





Abb. 40: 2010, Kabinett 2, mittleres Kompartiment, linke Wand



Abb. 42: 2010, Kabinett 2, mittleres Kompartiment, rechte Wand



Abb. 41: 2010, Kabinett 2, rechtes Kompartiment, linke Wand



Abb. 43: 2010, Kabinett 2, linkes Kompartiment, rechte Wand





Abb. 44: 2010, Kabinett 3, rechtes Kompartiment, linke Wand



Abb. 46: 2010, Kabinett 3, rechtes Kompartiment, rechte Wand



Abb. 45: 2010, Kabinett 3, mittleres Kompartiment, linke Wand



Abb. 47: 2010, Kabinett 3, mittleres Kompartiment, rechte Wand





Abb. 48: 2010, Kabinett 3, linkes Kompartiment, Rückwand



Abb. 50: 2010, Kabinett 3, linkes Kompartiment, Rückwand und rechte Wand



Abb. 49: 2010, Kabinett 3, linkes Kompartiment mit Blick in Kabinett 4



Abb. 51: 2010, Kabinett 4 mit Blick in linkes Kompartiment im Kabinett 3



Abb. 52: 1965, II-13719, Kabinett 6, Rückwand



Abb. 53: 1965, II-13719, Kabinett 8, linkes Kompartiment, linke Wand





Abb. 54: 2010, Kabinett 4, Wand zu Kabinett 5 und zum Stiegenhaus



Abb. 56: 2010, Kabinett 4, Längswand zum Stiegenhaus



Abb. 55: 2010, Kabinett 4, Wand zum linken Kompartiment des Kabinett 3 und Wand zur Babenbergerstraße



Abb. 57: 2010, Kabinett 4, Wand zur Straßenecke Babenbergerstraße/Museumstraße





Abb. 58: 2010, Kabinett 6, linke Wand



Abb. 60: 2010, Kabinett 6, rechte Wand



Abb. 59: 2010, Kabinett 8, linkes Kompartiment, linke Wand und Rückwand



Abb. 61: 2010, Kabinett Kabinett 8, linkes Kompartiment, rechte Wand





Abb. 62: 1960, I-17283, Saal IV, rechte Längswandhälfte zum Innenhof



Abb. 64: 1965, II-13718, Saal IV, linke Längswandhälfte zum Innenhof

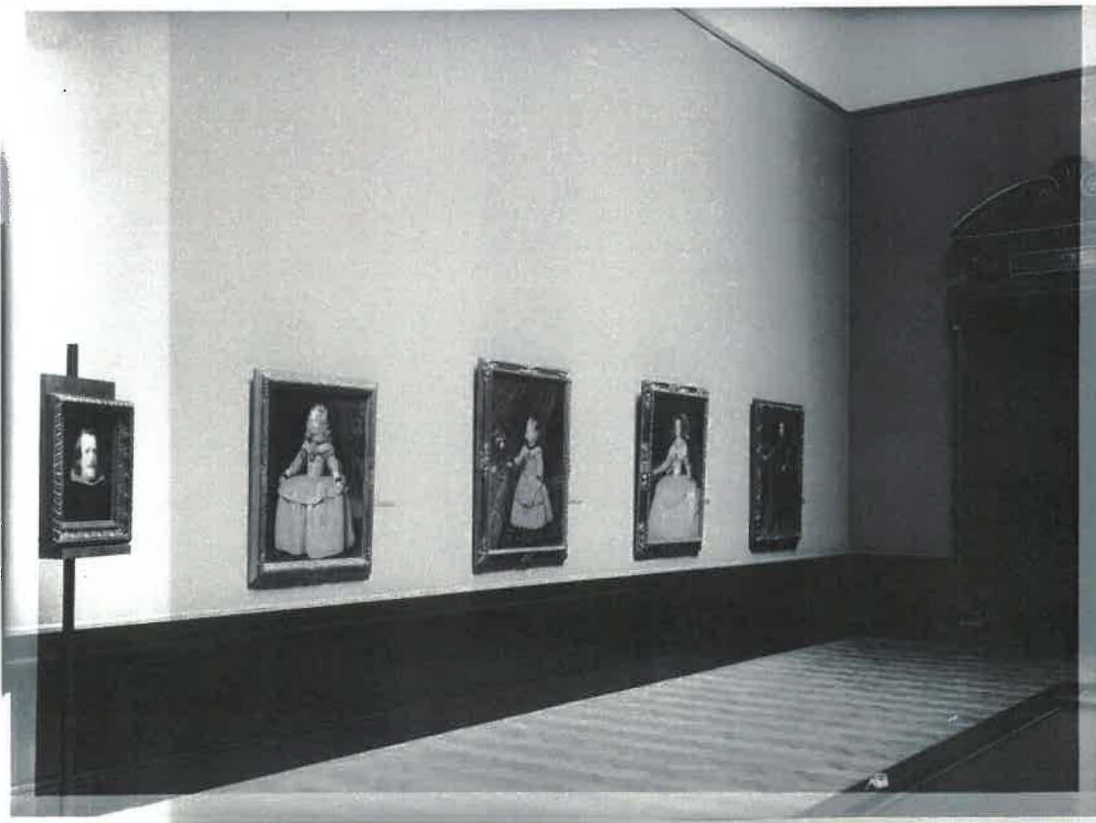


Abb. 63: 1960, I-17285a, Saal IV, rechte Längswandhälfte zum Innenhof





Abb. 65: 2010, Kabinett 10, Wand zu Kompartiment 11



Abb. 67: 2010, Kabinett 10, Wand zu Saal V und zum linken Kompartiment des Kabinett 9



Abb. 66: 2010, Kabinett 10, Wand zur Straßenecke Museumstraße/Maria-Theresien-Platz



Abb. 68: 2010, Kabinett 10, Wand zu Kabinett 11 und Wand zum Maria-Theresien-Platz





Abb. 69: 2010, Kabinett 9, linkes Kompartiment, linke Wand



Abb. 70: 2010, Kabinett 9, linkes Kompartiment, rechte Wand





Abb. 71: 2010, Saal IV, linke Längswandhälfte zum Innenhof



Abb. 73: 2010, Saal IV, rechte Längswandhälfte zum Innenhof



Abb. 72: 2010, Saal IV, Wand zum Stiegenhaus und Wand zu Kabinett 7



Abb. 74: 2010, Saal IV, Wand zum linken Kompartiment des Kabinett 8 und Wand zu Saal V



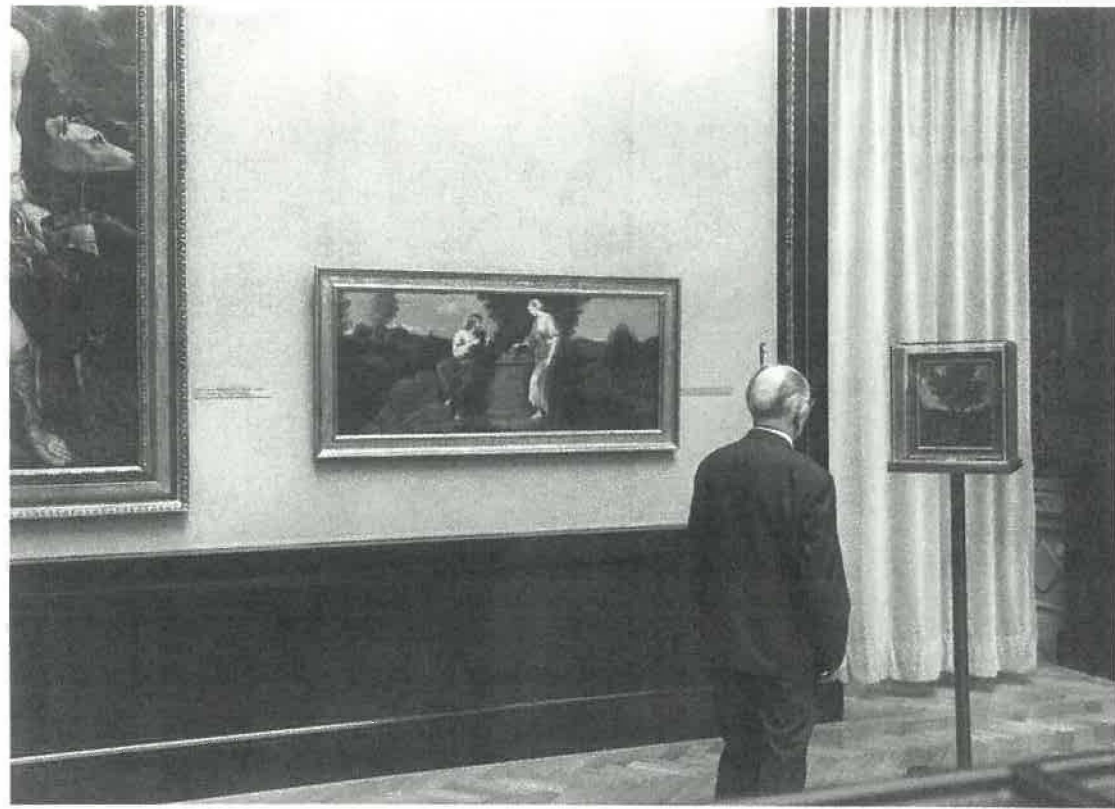


Abb. 75: 1965, II-12717, Saal V, Wand zum rechten Kompartiment des Kabinett 9



Abb. 77: 1960, I-17290, Saal V, Wand zu Saal VI und Wand zum Innenhof



Abb. 76: 2010, Kabinett 11, rechtes Kompartiment, Wand zu Saal V und zu Kabinett 10





Abb. 78: 2010, Saal V, Längswand zu den Kabinetten 10 und 11



Abb. 80: 2010, Saal V, Längswand zum Kabinett 11



Abb. 79: 2010, Saal V, Wand zu Saal VI und Wand zum Innenhof



Abb. 81: 2010, Saal V, Wand zu Saal IV und Wand zum rechten Kompartiment des Kabinett 9





Abb. 82: 1965, I-13715, Saal VI, Wand zum mittleren Kompartiment des Kabinett 12 und Wand zu Saal VII



Abb. 83: 1960, I-17285, Saal VI, Wand zu Saal VII und linke Längswandhälfte zum Innenhof





Abb. 84: 2010, Saal VI, Wand zu Saal VII und linke Längswandhälfte zum Innenhof



Abb. 86: 2010, Saal VI, rechte Wandhälfte zum Innenhof und Wand zu Saal V

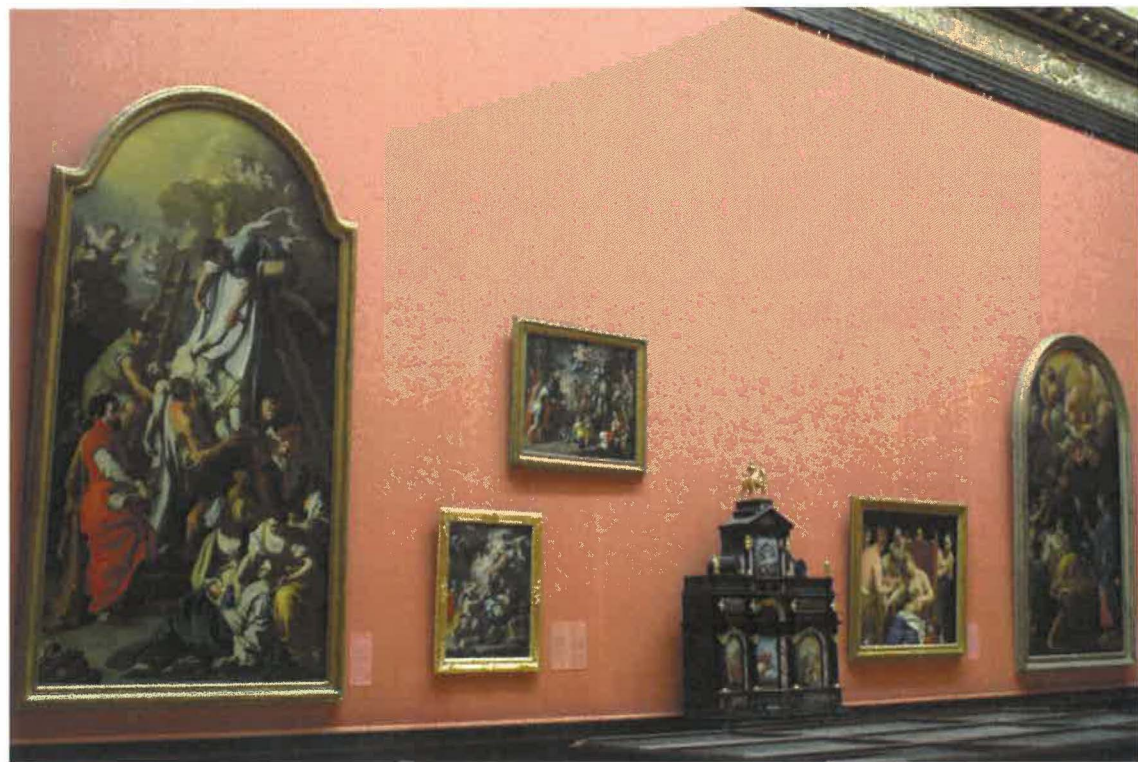


Abb. 85: 2010, Saal VI, Wand zum mittleren Kompartiment des Kabinett 12





Abb. 87: 2010, Kabinett 12, mittleres Kompartiment, linke Wand und Rückwand zu Saal VI



Abb. 88: 2010, Kabinett 12, mittleres Kompartiment, Rückwand zu Saal VI und recht Wand





Abb. 89: 1960, I-17284, Saal VII, Wand zum linken Kompartiment des Kabinett 13 und Wand zum Vestibül



Abb. 90: 1960, I-17289, Saal VII, rechte Längswandhälfte zum Innenhof und Wand zu Saal VI





Abb. 91: 2010, Saal VII, Wand zum Vestibül und linke Längswandhälfte zum Innenhof



Abb. 93: 2010, Saal VII, rechte Längswandhälfte zum Innenhof und Wand zu Saal VI



Abb. 92: 2010, Saal VII, Wand zum rechten Kompartiment des Kabinett 13



Abb. 94: 2010, Saal VII, Wand zum linken Kompartiment des Kabinett 13





Abb. 95: 2010, Kabinett 13, rechtes Kompartiment , linke Wand



Abb. 96: 2010, Kabinett 13, rechtes Kompartiment , rechte Wand





Abb. 97: Kabinett 13, mittleres Kompartiment , linke Wand



Abb. 98: 1965, II-13716, Kabinett 10 mit Blick in Kabinett 9



Abb. 99: 1958, I-16842, Saal VIII, linke Hälfte

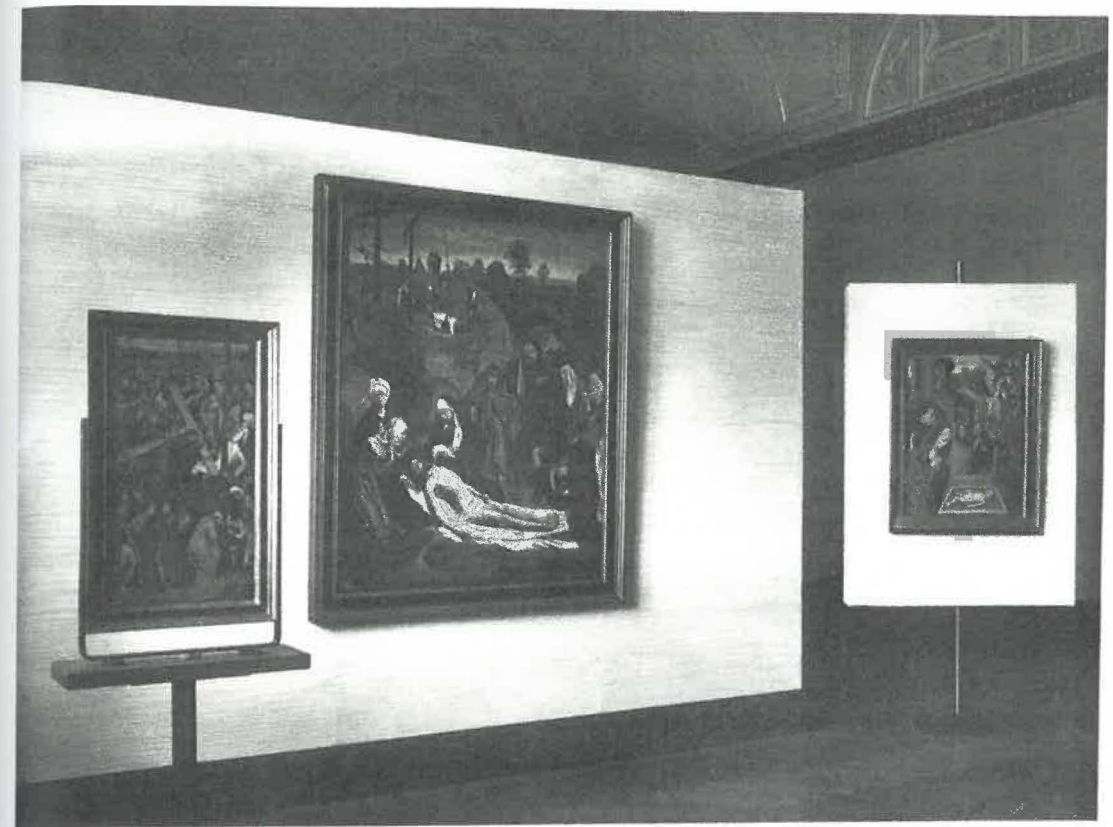


Abb. 100: 1958, I- 16843, Saal VIII, rechte Hälfte

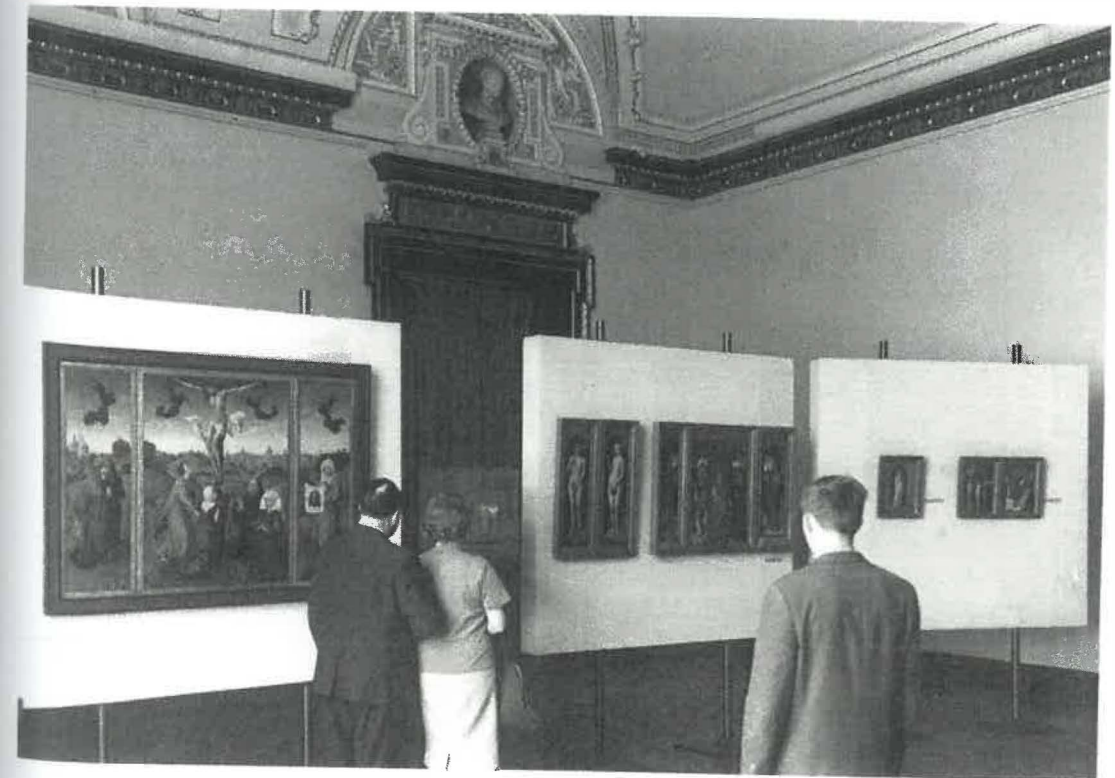


Abb. 101: 1965, II-13714, Saal VIII, rechte Hälfte





Abb. 102: 2010, Kabinett 14, linkes Kompartiment, linke Wand und Rückwand



Abb. 103: 2010, Kabinett 14, linkes Kompartiment, rechte Wand





Abb. 104: 2010, Kabinett 14, linkes Kompartiment, linke Wand zu Saal VIII



Abb. 105: 2010, Kabinett 14, linkes Kompartiment



Abb. 106: 2010, Kabinett 14, mittleres Kompartiment, linke Wand



Abb. 107: 2010, Kabinett 14, mittleres Kompartiment, Rückwand und rechte Wand



Abb. 108: 2010, Kabinett 14, mittleres Kompartiment, rechte Wand





Abb. 109: 2010, Kabinett 15, linkes Kompartiment, linke Wand und Rückwand



Abb. 110: 2010, Kabinett 15, linkes Kompartiment, rechte Wand





Abb. 111: 1958, aus Akt 256/PP/64, 5125, Saal X, Wand zu Saal XI und Wand zu Kabinett 15



Abb. 112: 1958, aus Akt 256/PP/64, 5126, Saal X, Wand zu Kabinett 15 und Wand zu Saal IX



Abb. 113: 1965, II-13731, Saal X, Wand zum linken Kompartiment des Kabinett 15





Abb. 114: 2010, Saal X, linke Längswandhälfte zum Innenhof



Abb. 116: 2010, Saal X, rechte Längswandhälfte zum Innenhof



Abb. 115: 2010, Wand zu Saal XI und Wand zum rechten Kompartiment des Kabinett 15



Abb. 117: 2010, Saal X, Wand zum linken Kompartiment des Kabinett 15 und Wand zu Saal IX





Abb. 118: 1958, I-16834, Kabinett 17, Wand mit Zugang zu Kabinett 16



Abb. 120: 1958, I-16835, Kabinett 17, Wand mit Zugang zu Kabinett 16



Abb. 119: 1965, II-13713, Kabinett 17, Wand zu Kabinett 16 und Wand zum Stiegenhaus



Abb. 121: 1958, I-16836, Kabinett 17, Wand zu Kabinett 16 und Wand zum Stiegenhaus





Abb. 122: 1965, II-13712, Kabinett 17, Wand mit Zugang zu Kabinett 16



Abb. 123: 2010, Kabinett 16, rechtes Kompartiment, linke Wand





Abb. 124: 2010, Kabinett 16, rechtes Kompartiment, Rückwand und rechte Wand mit Zugang zu Kabinett 17



Abb. 126: 2010, Kabinett 17



Abb. 125: 2010, Kabinett 17, Wand zu Kabinett 16 und Wand zum Stiegenhaus



Abb. 127: 2010, Kabinett 17





Abb. 128: 1958, II-11126, Kabinett 19, Wand zu Kabinett 18 und Wand zu Saal XII



Abb. 129: 1965, II-13711, Kabinett 19, Wand zu Saal XII Wand zu Kabinett 20





Abb. 130: 2010, Kabinett 17, Wand zur Babenbergerstraße und Wand zu Kabinett 16



Abb. 132: 2010, Kabinett 17, Wand zu Kabinett 16

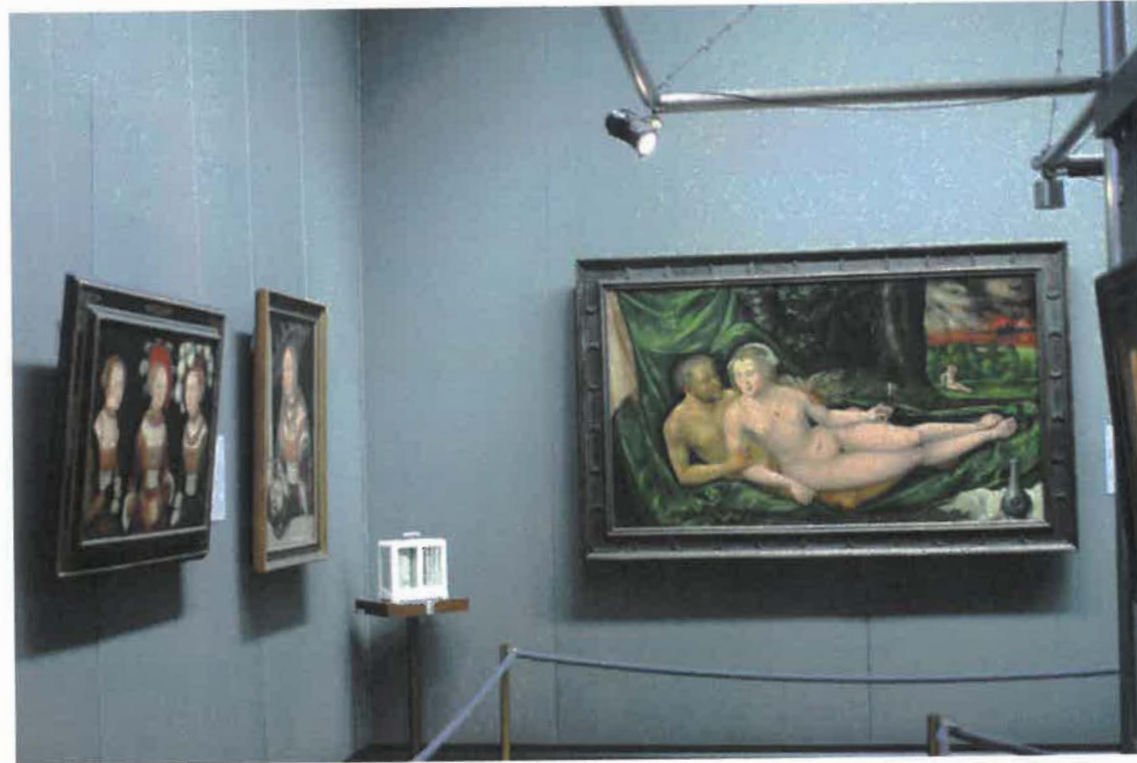


Abb. 131: 2010, Kabinett 17, Wanddecke Burgring/Babenbergerstraße



Abb. 133: 2010, Kabinett 17





Abb. 134: 2010, Kabinett 17



Abb. 135: 2010, Kabinett 17



Abb. 136: 2010, Kabinett 17





Abb. 137: 1965, II-13710, Kabinett 20, Wand zu Kabinett 19 und Wand zu Saal XIII

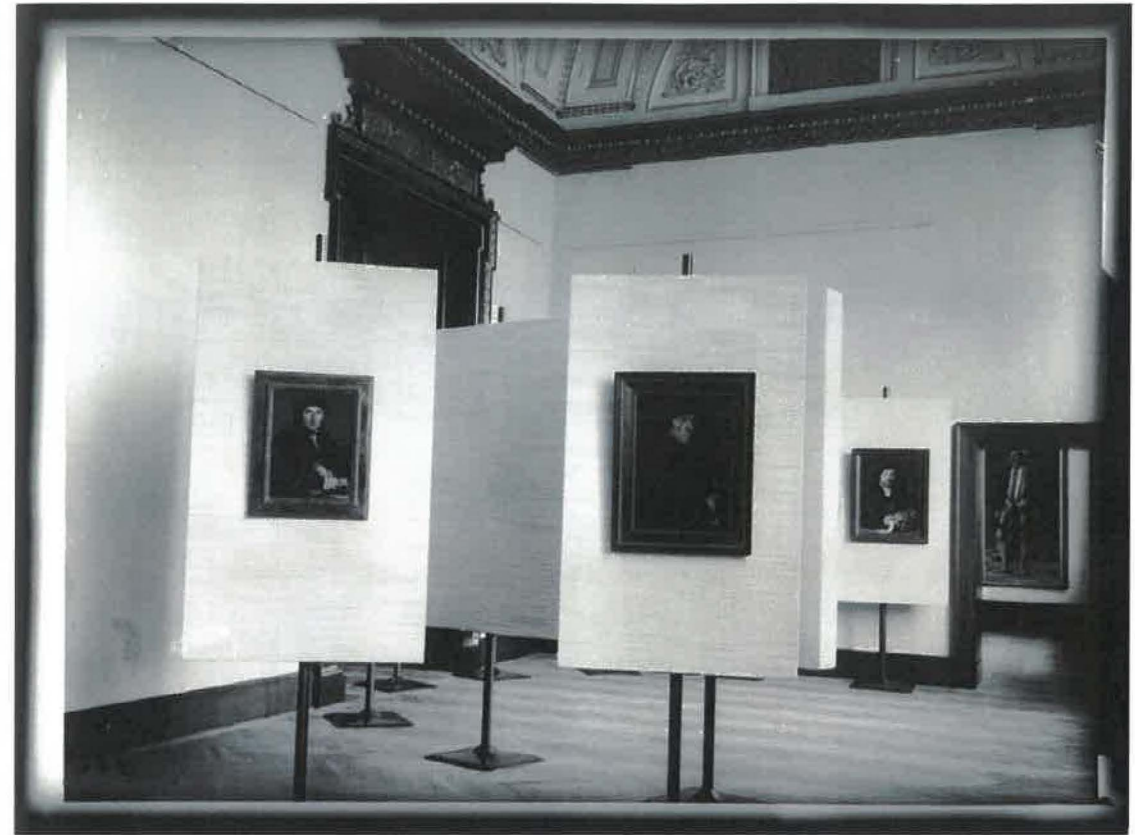


Abb. 138: 1958, I-16844, Kabinett 20, Wand zu Saal XIII und Wand zu Kabinett 21

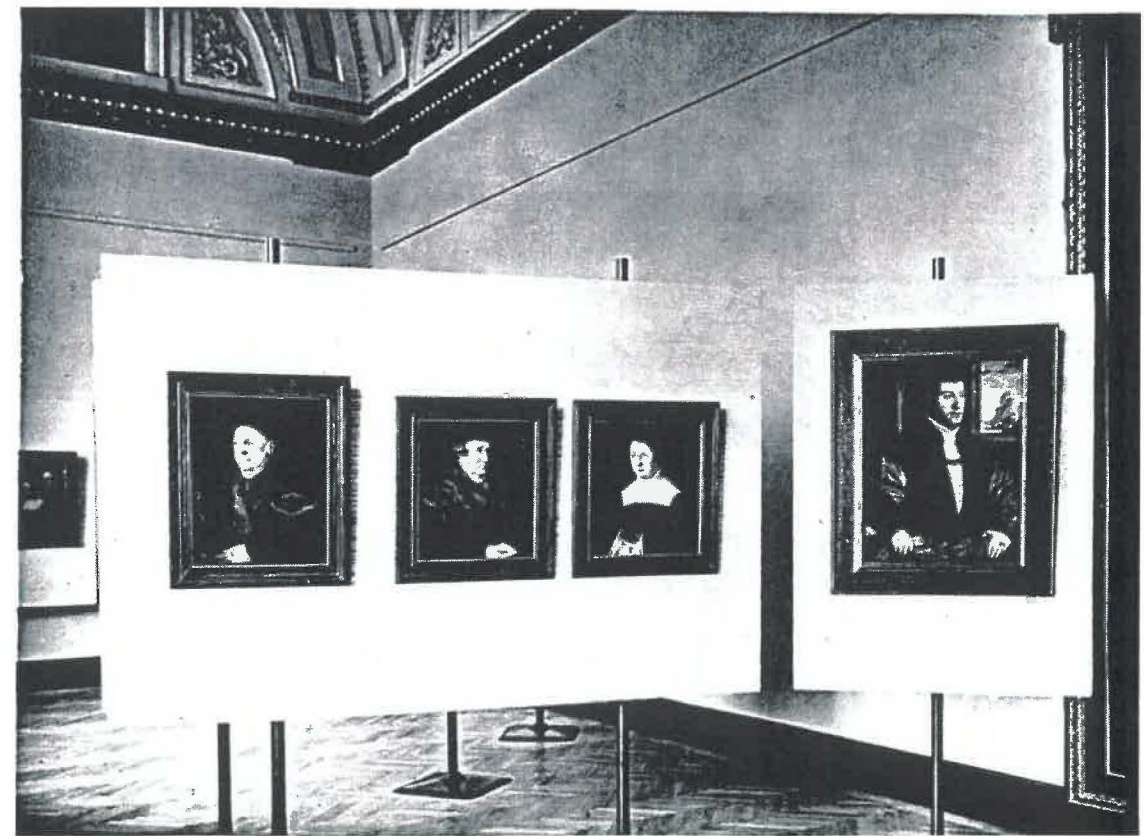


Abb. 139: 1958, Kabinett 20, Wand zu Kabinett 19 und Wand zu Saal XIII





Abb. 140: 2010, Kabinett 18, linkes Kompartiment, linke Wand



Abb. 141: 2010, Kabinett 18, linkes Kompartiment, Rückwand und rechte Wand



Abb. 142: 2010, Kabinett 18, linkes Kompartiment, rechte Wand



Abb. 143: 2010, Kabinett 19, mittleres Kompartiment, rechte Wand



Abb. 144: 2010, Kabinett 19, rechtes Kompartiment, rechte Wand





Abb. 145: 2010, Kabinett 20, Wand zu Kabinett 19 und Wand zu Saal XIII



Abb. 146: 2010, Kabinett 20, Wand zu Saal XIII und Wand zu Kabinett 21



Abb. 147: 1958, II-11127, Kabinett 21, Wand zum Burgring



Abb. 148: 2010, Saal IX, rechte Längswandhälfte zum Innenhof und Wand zu Saal X





Abb. 149: 1958, I-16840, Saal XIV, Wand zu Saal XIII und linke Längswandhälfte zum Innenhof

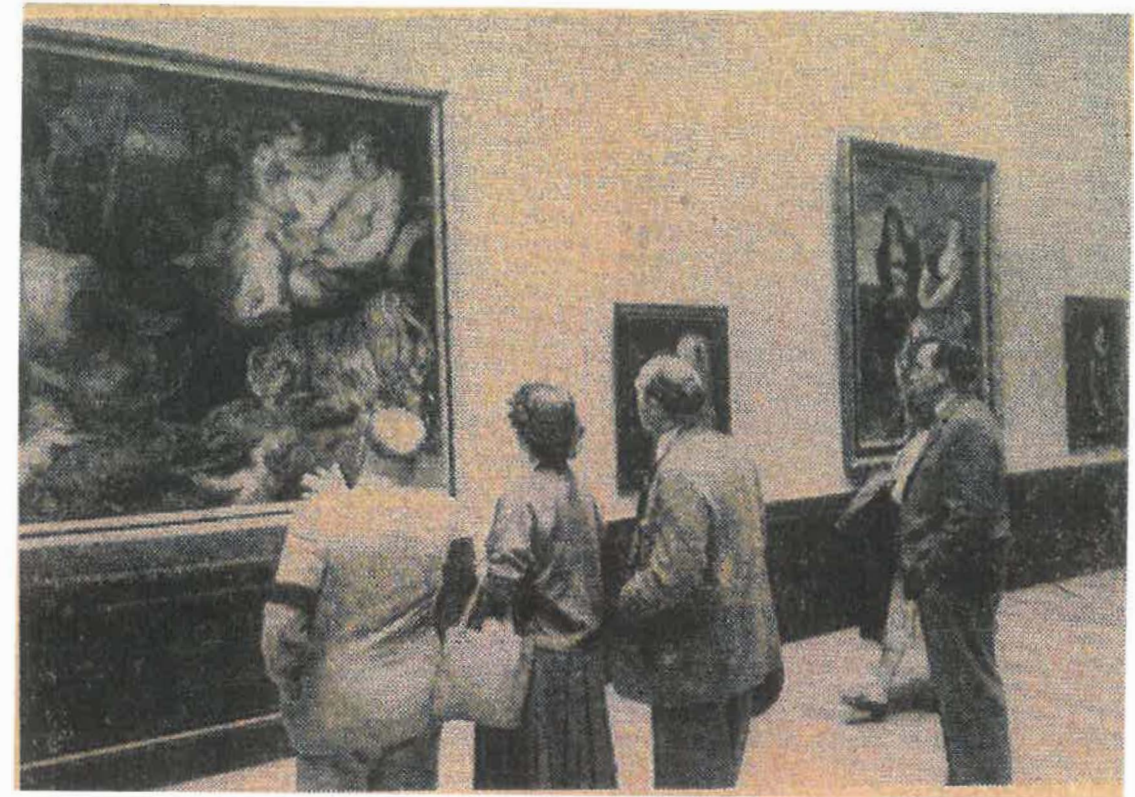


Abb. 151: 1965, Saal XIV, rechte Längswandhälfte zum Innenhof



Abb. 150: 1965, II-13709, Saal XIV, Wand zum zweiten und dritten Kompartiment des Kabinett 23



Abb. 152: 1958, I-16837, Saal XIV, rechte Wandhälfte zu Kabinett 23



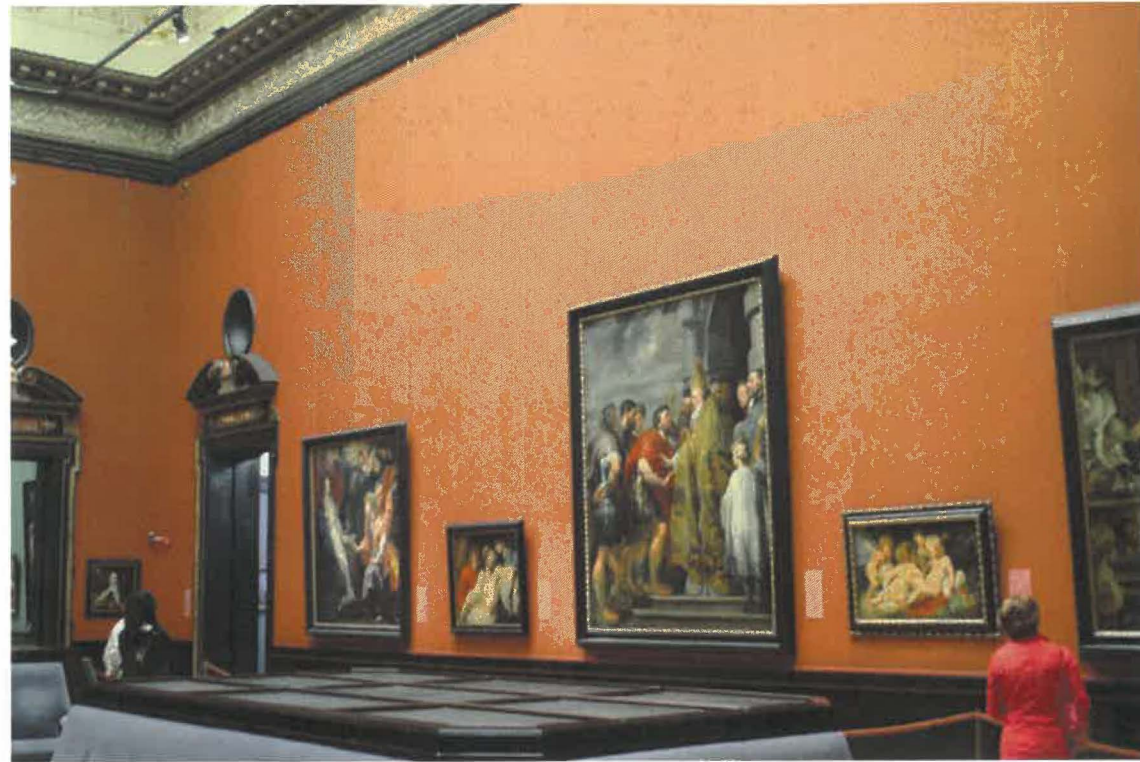


Abb. 153: 2010, Saal XIV, Wand zu Saal XV und linke Wandhälfte zu Kabinett 23



Abb. 155: 2010, Saal XIV, rechte Wandhälfte zu Kabinett 23 und Wand zu Saal XIII

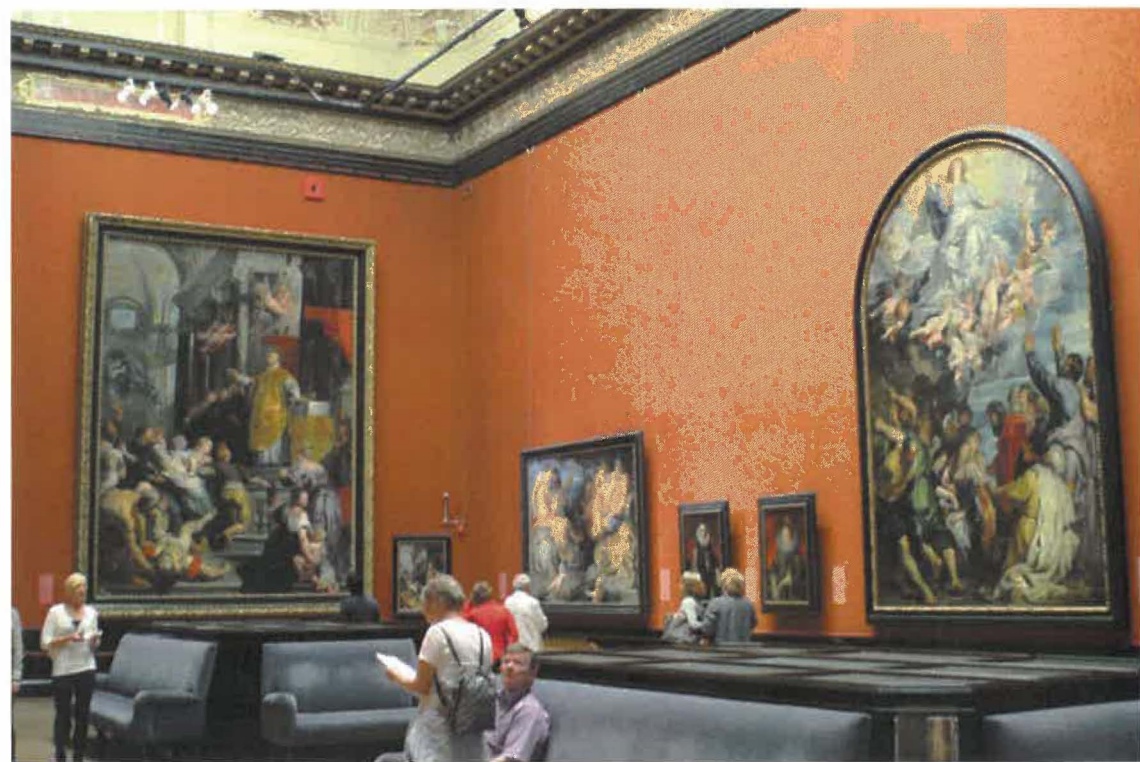


Abb. 154: 2010, Saal XIV, Wand zu Saal XIII und linke Längswandhälfte zum Innenhof



Abb. 156: 2010, Saal XIV, linke Längswandhälfte zum Innenhof und Wand zu Saal XV





Abb. 157: 1958, I-16841, Saal XIII, Wand zu Kabinett 20 und Wand zu Saal XII



Abb. 159: 1958, I-16839, Saal XIII, Wand zu Saal XII und Wand zu Saal XIV



Abb. 158: 1958, I-16838, Saal XIII, Längswand zu den Kabinetten 21 und 22





Abb. 160: 2010, Saal XIII, Wand zu Kabinett 20 und Wand zu Saal XII



Abb. 162: 2010, Saal XIII, Wand zu Saal XII und Wand zu Saal XIV

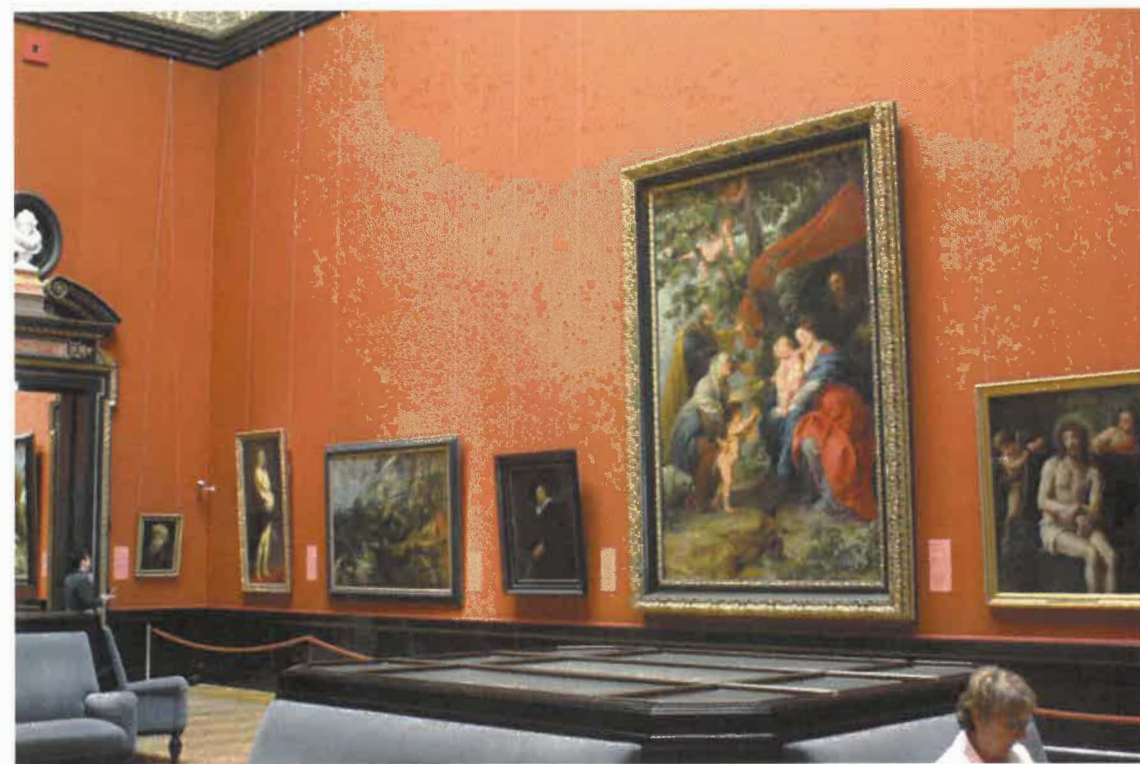


Abb. 161: 2010, Saal XIII, linke Längswandhälfte zu den Kabinetten 21 und 22 und Wand zu Saal XIV



Abb. 163: 2010, Saal XIII, rechte Längswandhälfte zu den Kabinetten 21 und 22 und Wand zu Kabinett 20





Abb. 164:1958, I-16831, Saal XII, Wand zum Stiegenhaus und Saal IX sowie linke Längswandhälfte zum Innenhof



Abb. 165: 1958, I-16832, Saal XII, rechte Längswandhälfte zum Innenhof und Wand zu Saal XIII





Abb. 166: 2010, Saal XII, Wand zu Saal XI und linke Längswandhälfte zum Innenhof



Abb. 168: 2010, Saal XII, rechte Längswandhälfte und Wand zu Saal XIII



Abb. 167: 2010, Saal XII, Wand zu Saal XIII und Wand zum rechten Kompartiment des Kabinett 19



Abb. 169: 2010, Saal XII, Wand zum linken Kompartiment des Kabinett 19 und Wand zum Stiegenhaus





Abb. 170: 1965, II-13708, Kabinett 23, drittes und viertes Kompartiment

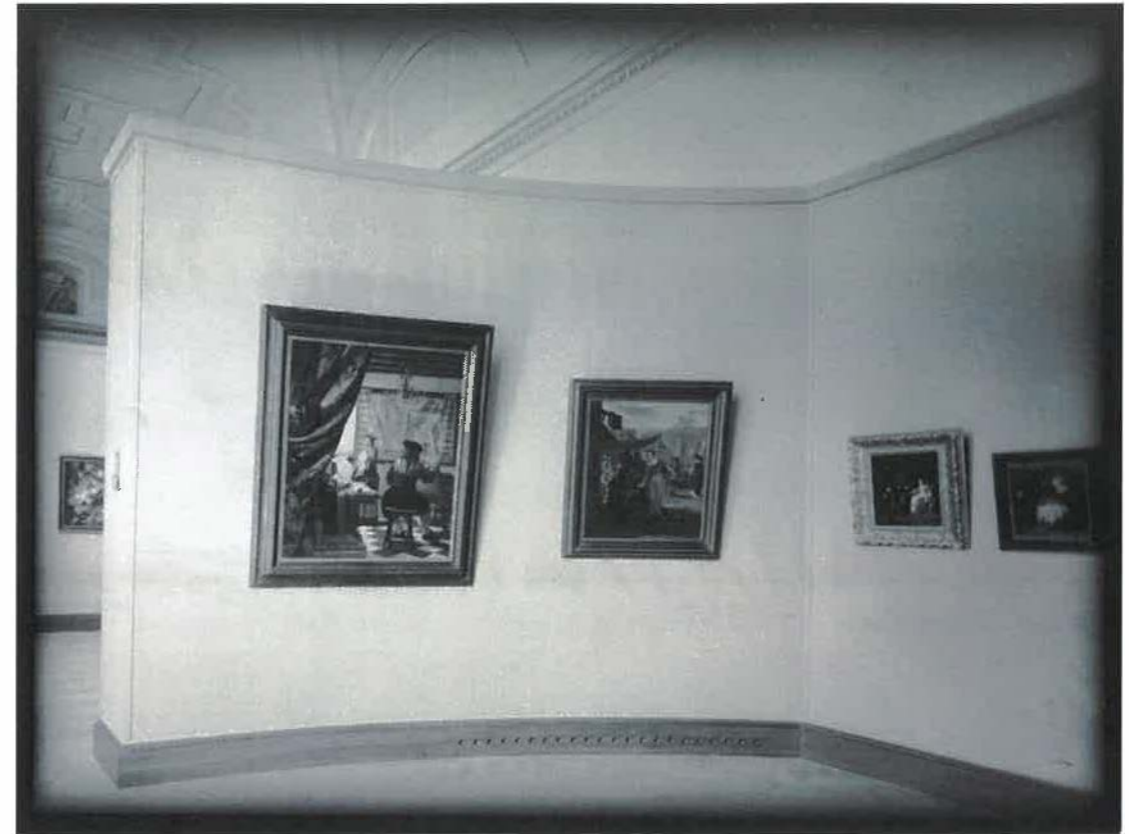


Abb. 171: 1958, I-16846, Kabinett 23, drittes Kompartiment



Abb. 172: 2010, Kabinett 22 linkes Kompartiment, linke Wand und Rückwand



Abb. 173: 2010, Kabinett 22, linkes Kompartiment, rechte Wand





Abb. 174: 2010, Kabinett 23, zweites Kompartiment, linke Wand und Rückwand



Abb. 176: 2010, Kabinett 23, zweites Kompartiment, Rückwand und rechte Wand



Abb. 175: Kabinett 23, viertes Kompartiment, linke Wand



Abb. 177: 2010, Kabinett 23, viertes Kompartiment, rechte Wand



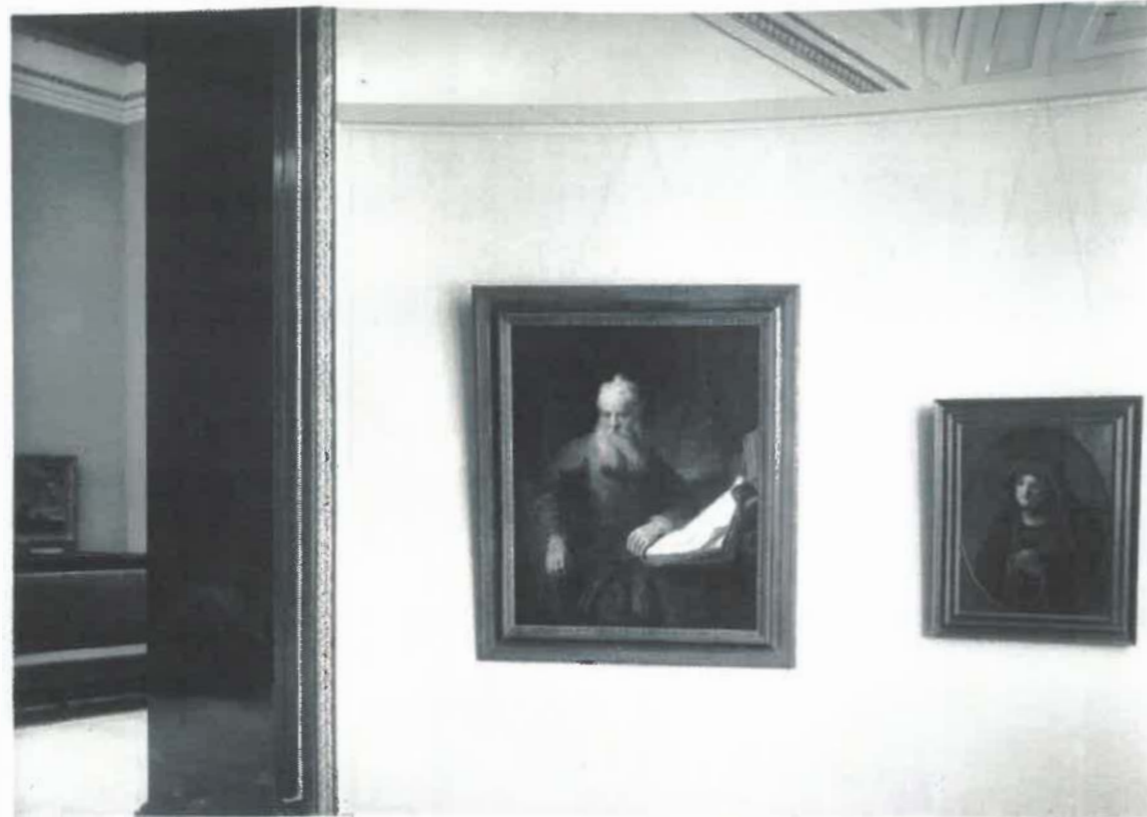


Abb. 178: 1958, I-16845, Kabinett 24, mittleres Kompartiment, rechte Wand

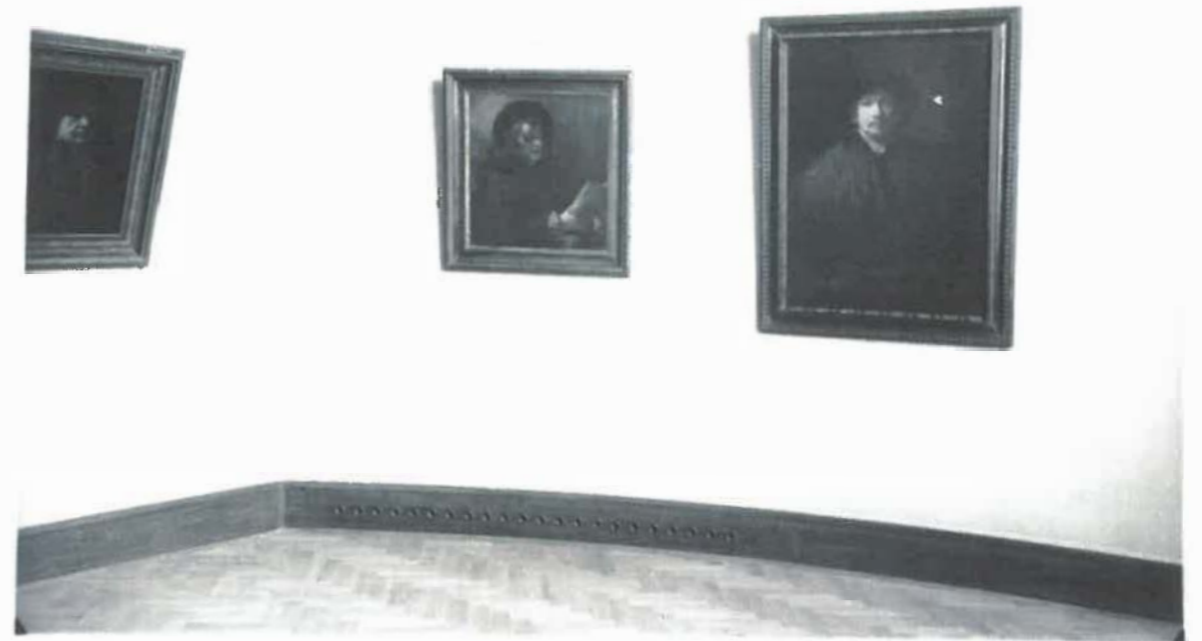


Abb. 180: 1958, II-11130, Kabinett 24, rechtes Kompartiment, Rückwand und rechte Wand



Abb. 179: 1965, II-13707, Kabinett 24, mittleres Kompartiment, rechte Wand





Abb. 181: 2010, Kabinett 21, Wand zu Kabinett 22 und Wand zum Maria-Theresien-Platz



Abb. 183: 2010, Kabinett 21, Wanddecke Maria-Theresien-Platz/Burgring



Abb. 182: 2010, Kabinett 21, linke Wandhälfte zu Kabinett 20



Abb. 184: 2010, Kabinett 21, rechte Wandhälfte zu Kabinett 20 und Wand zu Kabinett 22





Abb. 185: 2010, Kabinett 24, mittleres Kompartiment



Abb. 186: 2010, Kabinett 24, mittleres Kompartiment, linke Wand



Abb. 187: 2010, Kabinett 24, mittleres Kompartiment, rechte Wand





Abb. 188: 1958, I-16833, Saal XV, Wand zu Saal XIV und linke Längswandhälfte zum Innenhof



Abb. 189: 2010, Saal XV, Wand zu Saal XIV und linke Längswandhälfte zum Innenhof



Abb. 191: 2010, Saal XV, rechte Längswandhälfte zum Innenhof und Wand zum Vestibül



Abb. 190: 2010, Saal XV, Wand zum Vestibül und Wand zum rechten und mittleren Kompartiment 24



Abb. 192: Saal XV, Wand zum mittleren und linken Kompartiment des Kabinett 24 und Wand zu Saal XIV



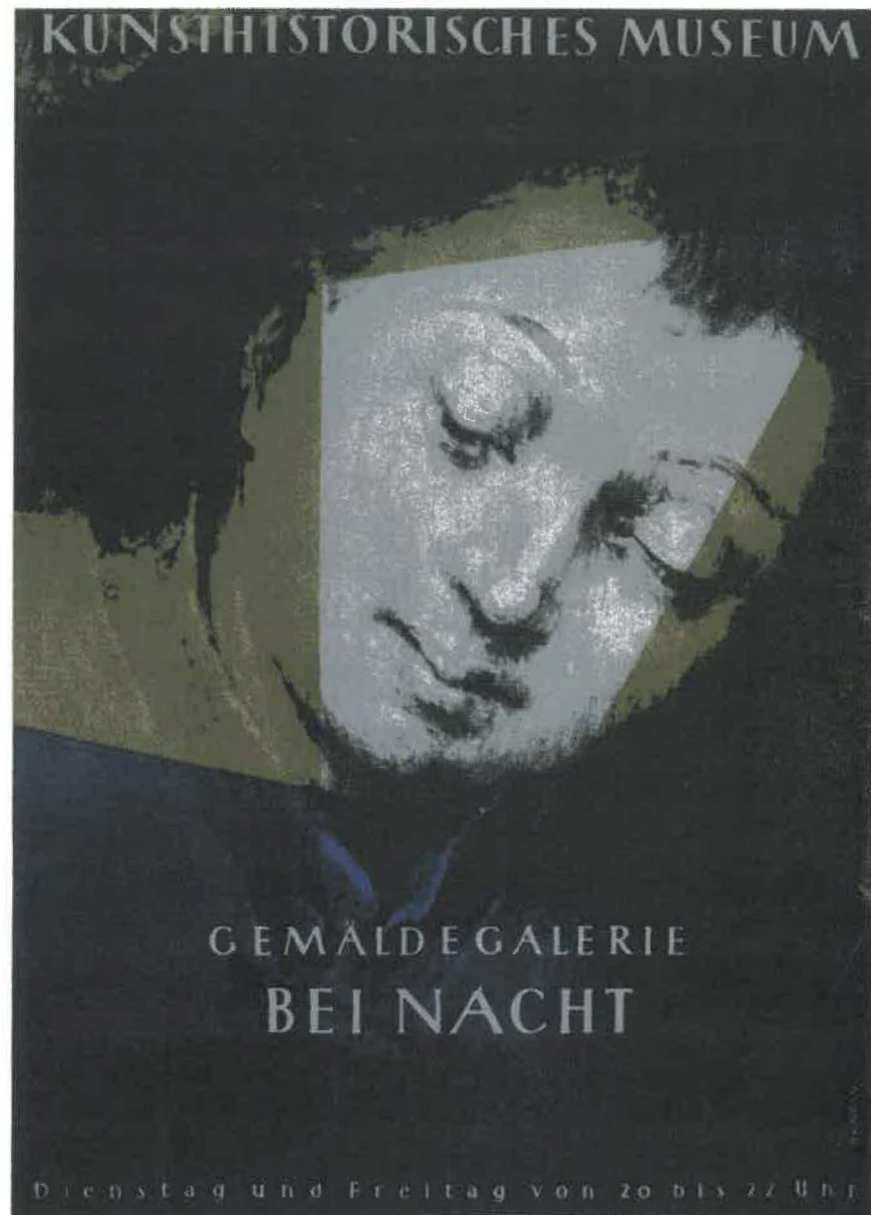


Abb. 193: 1958, Plakat zu den Abendöffnungszeiten, gestaltet von Robert Pippal

### Abstract

Einleitend werden nach einer kurzen Schilderung der räumlichen und personellen Situation in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien in den Jahren 1945 bis 1954 die Gründe für eine Bestellung Vinzenz Oberhammers zum Galeriedirektor sowie dessen Neugestaltung der fünfzehn Säle und vierundzwanzig Kabinette der Gemäldegalerie in den Jahren 1955 bis 1960 erörtert. Anschließend wird mithilfe von sechzig erhaltenen Aufnahmen eine ausführliche Rekonstruktion der Neuaufstellung der östlichen Galeriehälfte im Jahre 1958 und der Neuaufstellung der westlichen Galeriehälfte im Jahre 1960 vorgenommen. Dabei werden vor allem die von Oberhammer postulierten Aufstellungsprinzipien dargelegt und die von ihm verwendeten Gestaltungselemente erörtert. Anhand von hundertfünfundzwanzig angefertigten Aufnahmen von den Räumen der Gemäldegalerie am fünfzigsten Jahrestag der Neuaufstellung wird schließlich aufgezeigt, inwieweit die „Hängung Oberhammer“ dazu beigetragen hat, einen Paradigmenwechsel von einer Kaiserlichen Gemäldegalerie zu einem modernen Kunstmuseum zu vollziehen.

After a brief depiction of the spatial situation and the staffing situation of the picture gallery of the Kunsthistorisches Museum in the 1945-1954 period, the master thesis initially examines the rationale behind the appointment of Vinzenz Oberhammer as director of the picture gallery, as well as his rearrangement of the fifteen salons and the twenty-four cabinets of the picture gallery in the years 1955 to 1960. On the basis of sixty preserved photographs the master thesis will in detail reconstruct the rearrangement of the eastern half of the picture gallery in 1958 and the rearrangement of the western half of the picture gallery in 1960. The master thesis will in particular disclose Oberhammer's placement principles and the instruments used for placement. With the aid of one hundred twenty five photographs taken in the rooms of the picture gallery on the fiftieth anniversary of the "Salon Hang Oberhammer", the master thesis identifies to what extent the "Salon Hang Oberhammer" accounted for a paradigm shift from an imperial picture gallery to a modern day art museum.

## Curriculum Vitae

### Persönliche Daten

---

MMag.Dr. Elisabeth Sturm LL.M.  
geboren am 20.3.1964 in Wien  
österreichische Staatsbürgerin  
verheiratet, eine fünfjährige Tochter

### Ausbildung

---

1974 - 1982	Neusprachliches Gymnasium in Wien
1982 - 1992	Studium: Rechtswissenschaften Publizistik/Politologie Philosophie/Germanistik
2001 - 2003	Doktorat der Rechtswissenschaften
2003 - 2005	Master of Advanced Studies of European Law
2006 - 2009	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
2008 - 2010	Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien
Seit Juni 2009	Doktoratsstudium der Kunstgeschichte

### Beruflicher Werdegang

---

1992 - 1993	Gerichtsjahr im Sprengel des Oberlandesgerichtes Wien
1994 - 1998	Rechtsanwaltsanwärterin in Wien
1998 - 2005	Parteienvertretung vor Gerichten im Auftrag gesetzlicher Interessenvertretungen
2000 - 2001	Rechtsanwältin in einer internationalen Wirtschaftskanzlei in Wien
2002 - 2005	Autoren- und Vortragstätigkeit im Bereich des Europäischen Gemeinschaftsrechts
2009 - 2010	Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Wien