

## Joseph von Sonnenfels und die Publizität der bildenden Kunst im maria-theresianischen und josephinischen Kulturleben

Bereits vor dem Antritt seiner Funktion als Präsident der Wiener Akademie der bildenden Künste (1811) hatte sich der bedeutende Aufklärer, Staatsmann und Schriftsteller Joseph von Sonnenfels in einer Schrift aus den späten Sechzigerjahren des 18. Jahrhunderts äußerst kenntnisreich zu aktuellen Fragen der Kulturpolitik im Allgemeinen und der bildenden Kunst im Besonderen geäußert (Abb. 1). Diese publizistische Tätigkeit und die darin angesprochenen Inhalte dürfen als ungewöhnlich bezeichnet werden, ist doch die theoretisch ausgerichtete Kunstliteratur in Österreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Vergleich zu entsprechenden Tätigkeiten in Deutschland, Frankreich und Großbritannien relativ gering ausgeprägt. Dieser tendenziellen Theorieferne der inhaltlichen Ausrichtung der Texte der Autoren in habsburgischen Ländern entspricht auch die von zeitgenössischen Schriftstellern kaum tiefergehend kommentierte Kunstproduktion im Zeitalter Maria Theresias, die von nur wenigen Persönlichkeiten – vor allem aber vom Hofmaler Martin van Meytens dem Jüngeren und seiner Werkstatt<sup>1</sup> – dominiert wurde.

Es stellt sich somit die in den folgenden Ausführungen zu behandelnde Frage, ob Sonnenfels mit seiner Schrift *Von dem Verdienste des Portraitmalers* (Wien 1768)<sup>2</sup> dem Kunstschaffen Österreichs und insbesondere der institutionellen und künstlerischen Ausrichtung der Akademie der bildenden Künste in Wien, mit der Sonnenfels als ihr seit dem 27. Jänner 1769 amtierender Sekretär<sup>3</sup> eng verbunden war, neue Impulse vermitteln konnte. Aus diesem Grund soll das genannte Traktat einer genauen Lektüre und einer darauf basierenden Einordnung unterzogen werden. Beide Schritte haben letztlich auch eine Beseitigung des markanten Defizits der aktuellen Forschung in der Analyse der Schrift zum Ziel. Die Publikation von Sonnenfels geht hinsichtlich ihres konkreten Anlasses auf eine Rede des Autors anlässlich der feierlichen Preisverteilung in der Akademie (am 23. September 1768) zurück.

Der Wiener Verleger Joseph Kurzböck ließ in *Von dem Verdienste des Portraitmalers* eine Vignette mit dem wenig bekannten Aristides von Theben (zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr.) in den Haupttitel stellen, ein Schüler des Euxenidas, der in Form einer Profilbüste Darstellung findet (Abb. 2). Aristides wird gemeinhin als äußerst kenntnisreich in der Vergegenwärtigung von Seelenzuständen und Leidenschaften gerühmt. Durch ihn wurde die bereits von Polygnot geübte enkaustische Malerei weiter vertieft. Mit dem der bekannten Naturgeschichte des Plinius entlehnten

---

1 Lisholm 1974; AK Meytens 2014.

2 Sonnenfels 1768.

3 Karstens 2011, 163.

Zitat „Aristides Thebanus [omnium primus] animum pinxit et sensus hominis expressit. [Aristeides von Theben legte zuerst Seele in seine Gemälde und drückte die menschlichen Gefühle aus.]“<sup>4</sup> wird im Haupttitel einerseits die herausragende künstlerische Rolle dieses antiken Malers unterstrichen, zugleich aber ein von Sonnenfels vehement vertretenes zentrales Postulat an die Künstler des späten 18. Jahrhunderts ostentativ in den Vordergrund gestellt, nämlich vor allem Emotionen und Zustände der Seele in ihren Werken zu schildern.

Sonnenfels beginnt seine Ausführungen mit einem Lobpreis der Malerei, „die zur Zierde und Vergnügen der Welt so Vieles beyträgt“<sup>5</sup>, sowie mit einem Rückblick auf bedeutende Figuren der Antike, um anschließend mit einer Frage in Bezug auf die Rolle der Kunstpolitik unvermittelt und ohne nähere Begründung der Situation Österreichs im 18. Jahrhundert mit seinen konkreten Vorstellungen auf den Plan zu treten: „Durch welche Ungerechtigkeit unsrer Zeiten geschieht es denn, daß derjenige Theil der Kunst, der gewissermassen als die Grundlage der übrigen angesehen werden muß, nicht bloß unterschieden, sondern ungeachtet, sondern geringgeschätzt wird?“<sup>6</sup>

Sonnenfels präzisiert hier „Gleichgültigkeit“ und „Geringschätzung“ als aktuelle vorhandene Merkmale, die „Kenner und Kunstgenossen“ gegenüber jenen künstlerischen Talenten an den Tag legen würden, die mit aller Berechtigung bestrebt seien, „die Aehnlichkeit eines Gesichtes“<sup>7</sup> zu treffen. Sonnenfels spricht hier von dem angeblichen „niedern Range, der dem Porträtmaler insgemein angewiesen wird“<sup>8</sup>, der überdies durch die Ausübung seiner Kunstrichtung generell dem unberechtigten Hochmut sowie der Verachtung des Historien-, des Schlachten-, des Landschafts- sowie des Tier- und Blumenmalers ausgesetzt sei.<sup>9</sup> Sonnenfels bringt somit – seine Postulate und Interessen betreffend – in polemischer Weise die in der zweiten Jahrhunderthälfte deutlich in Bewegung geratene Gattungshierarchie der europäischen Staffeimalerei ins Spiel,<sup>10</sup> um die seiner Meinung nach deutlich zu gering geschätzte Porträtmalerei entsprechend neu zu positionieren und zu nobilitieren: „Es schien mir einer Untersuchung würdig, woher diese Geringschätzung rühren möge? Ob der Porträtmaler wirklich keine Foderung [sic!] auf den Rang eines Talents machen? oder wodurch er sich dieses Rangs bemächtigen könne?“<sup>11</sup> Eine der zentralen Begründungen von Sonnenfels in Bezug auf eine seiner Meinung nach längst fällige Bedeutungssteigerung der Porträtkunst besteht darin, die Darstellung des menschlichen Körpers als einen wesentlichen Bestandteil der Malerei anzusehen,<sup>12</sup> zudem aber auch „Bildnisse der

4 Plinius, *Naturalis historia*, XXXV, 35.

5 Sonnenfels 1768, 3–4.

6 Ebenda, 5.

7 Ebenda.

8 Ebenda.

9 Ebenda, 5–6.

10 Busch 1993.

11 Sonnenfels 1768, 6.

12 Ebenda, 6–8.



Abb. 1: Quirin Mark, Porträt von Joseph von Sonnenfels, vor 1811 (Wien, ÖNB, Bildarchiv und Grafiksammlung, PORT 00138508\_02)

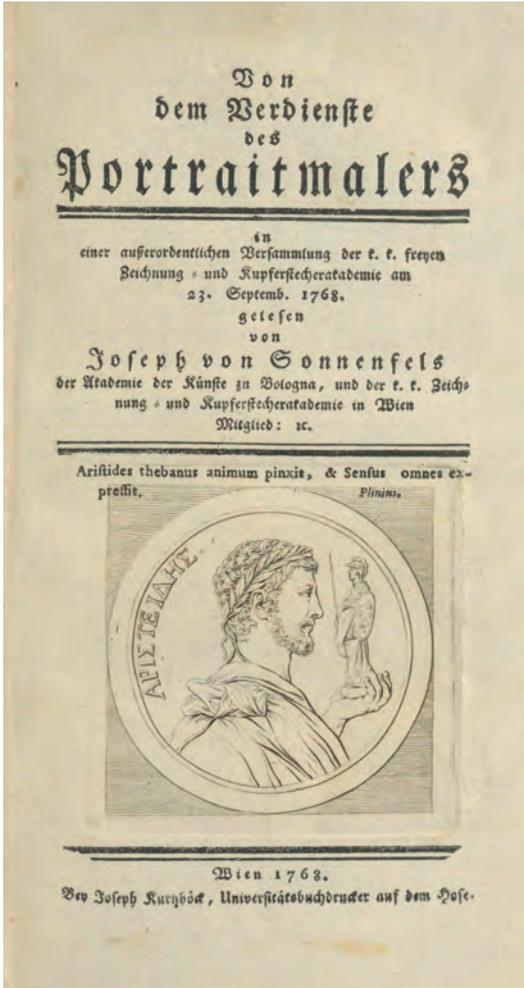


Abb. 2: Joseph von Sonnenfels, Von dem Verdienste des Portraitmalers, Wien 1768, Titelblatt (Wien, ÖNB, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Sign. \*46.Y.30)

Helden, die das Vaterland beschützt“<sup>13</sup> als notwendige geschichtliche Traditionspflege jeder Nation verstärkt in Erinnerung zu rufen – und dies mit dem konkreten historischen Hinweis auf die vorbildhafte Praxis der römischen Antike: „Die Seele eines Römers erhob sich, bey dem Anblicke der berühmten Männer, von denen er abstammte, und deren Bildnisse in seinem Vorhofe immer ihm vor Augen standen.“<sup>14</sup>

Sonnenfels funktionalisiert somit in diesen Passagen die Porträtkunst im Sinne ihrer notwendigen Integration in größere staatliche und dynastische Zusammenhänge, da Porträts in besonderer Weise, so Sonnenfels, gleichsam automatisch mit der Geschichte eines Landes verknüpft seien. In diesem Sinne ordnet er dem Maler eine konkrete Rolle zu, nämlich dem Volk ruhmreiche Gestalten der eigenen Vergangenheit möglichst anschaulich vor Augen zu führen. Auf den folgenden Seiten seiner Schrift begründet Sonnenfels seine Argumentation mit Beispielen aus der Antike,<sup>15</sup> um

dann mittels prominenter Maler aus der Frühen Neuzeit (von Tizian bis van Meytens) mit einem Lobpreis auf die Porträtmalerei aus historischer Perspektive fortzufahren.<sup>16</sup>

Nach diesem historischen Exkurs in die Kunstgeschichte, der generell ein Charakteristikum von *Von dem Verdienste des Portraitmalers* ist, moniert Sonnenfels die

<sup>13</sup> Ebenda, 8.

<sup>14</sup> Ebenda, 9.

<sup>15</sup> Ebenda, 9–11.

<sup>16</sup> Ebenda, 12.

geringe Bildung des Volkes, welche die eigentliche Ursache dafür sei, dass keine adäquate Beurteilung der Werke bildender Kunst zustande kommen könne.<sup>17</sup> Er rühmt in diesem Zusammenhang die in der jahrhundertelangen Tradition der Kennerschaft dieser sozialen Schicht angeblich begründeten „Vortheile des Adels“<sup>18</sup>, dessen Nachwuchs wiederum von den optimalen Bildungsmöglichkeiten im Rahmen der europäischen *Grand Tour* profitieren könne und solcherart die Nation repräsentiere: „[...] in Werken des Geschmacks stellt er [der Adel] die Nation vor.“<sup>19</sup>

Immer wieder kommt der Autor auf die grundsätzlichen Problemstellungen von Charakter und Bedeutung des Porträts im Allgemeinen und die damit ursächlich verbundenen Fragen menschlicher Porträtähnlichkeit im Besonderen zu sprechen. Der Autor bejaht die Notwendigkeit letzterer Eigenschaft, setzt die Kunst aber in ihren vielfältigen Möglichkeiten deutlich von anderen technischen Vorrichtungen wie dem Spiegelbild ab, die lediglich geeignet seien, bloße, also künstlerisch nicht ausreichend reflektierte Abbilder des Menschen gewinnen zu können.<sup>20</sup> Es sei also, Sonnenfels zufolge, nicht die Wiedergabe von Ähnlichkeit an sich, welche die eigentliche Leistung eines Porträtmalers ausmache.<sup>21</sup> Diesen tragenden Gedanken entwickelt er unter Hinweis auf die Hauptvertreter der Porträtkunst in strikter Absetzung von der Historienmalerei, die es angeblich erlauben würde, mit einer flexiblen Anwendung des idealen Formenvokabulars eben jene gravierenden Schwierigkeiten, mit denen der Porträtkünstler tagtäglich konfrontiert sei, zu überwinden.<sup>22</sup> Gerade deshalb stehe Letzterem das „Gebiet der idealen Schönheit“<sup>23</sup> nicht offen. Im Gegenteil: Das Modell, mit dem es der Porträtkünstler bei der Ausführung in der Regel zu tun habe, „tyrannisirt ihn bey jedem Zuge; es meistert seine Kühnheit und spricht: hier ist dein Ziel!“<sup>24</sup> Die darin offenbar werdenden Klippen zwischen „Wahrheit“ einerseits und „Empfindung“ andererseits, denen der Porträtkünstler in seinem Fach ausgesetzt sei, beschreibt der Autor mit großer und einfühlsamer Intensität, die fast an die unmittelbare Teilhabe eines Künstlers erinnert.<sup>25</sup>

Dieses vertiefte Interesse von Sonnenfels an genuin künstlerischen Fragen wird durch Beobachtungen unterstrichen, die der Autor von Johann Joachim Winckelmann und Roger de Piles entlehnt.<sup>26</sup> Entsprechende Gedanken formuliert Sonnenfels erstaunlicherweise aber nicht nur als historischer Beobachter der Porträtmalerei, sondern explizit im Sinne eines Lehrenden: „Eine Stelle des Piles kann jungen Künstlern

---

17 Ebenda, 21.

18 Ebenda.

19 Ebenda, 22.

20 Ebenda, 26.

21 Ebenda, 31.

22 Ebenda, 34.

23 Ebenda.

24 Ebenda, 36.

25 Ebenda, 37–42.

26 Ebenda, 41, 43.

nicht zu oft in das Ohr geraumt [sic!] werden [...]“.<sup>27</sup> Die Zeichnung, das Hell-Dunkel, Modellierungen und Schattierungen sind im Folgenden die von Sonnenfels höchst kenntnisreich abgehandelten Grundfragen der Porträtkunst, wenn er abschließend fast lehrbuchhaft mit der Abgrenzung zwischen *Disegno* und *Colore* eine der zentralen Problemstellungen frühneuzeitlicher Kunstgeschichte thematisiert: „Die Zeichnung ist gleichsam nur die Idee des Gemäldes, die Färbung schafft das Gemälde selbst.“<sup>28</sup> Diese Fragen des konkreten Verhältnisses zwischen dem *Disegno* und der Färbung vertiefen bereits angesprochene Problemstellungen, wobei zum Teil sehr konkrete praktische Aufgaben, etwa die Verwendung des spezifischen Kolorits bei der Wiedergabe männlicher Personen, behandelt werden.

Aus geschichtlichen Prämissen und Fragen des täglichen Kunstunterrichts kommt Sonnenfels wiederum zu eigenen Forderungen, die er dem Künstler anempfiehlt: „Der Künstler setze sich über dieses Gewöhnliche, oder wie ich es lieber nennen möchte, Althergebrachte hinweg! Er gebe seiner Figur eine Handlung! Er gebe seinen Köpfen einen Charakter, einen Ausdruck! Er habe das Herz sie in einer Gemüthsbewegung, zu fassen;“<sup>29</sup> Davon ausgehend erteilt Sonnenfels auch in Bezug auf andere Aufgabenstellungen – wie das Gruppenporträt – detaillierte Ratschläge: „Er wisse, seine Figuren zu gruppieren! die Gruppen so zu ordnen, daß sie einander nicht verstellen, sondern sich wechselseitig in der Handlung unterstützen!“<sup>30</sup> Nur dadurch werde es möglich, so die wiederholt vorgebrachte Meinung von Sonnenfels, notwendige Beziehungen und Empfindungen zwischen den in einem Gemälde dargestellten Personen wiederzugeben: „Die verschiedenen Beziehungen, und Abstände derjenigen, die Theile des Gemäldes ausmachen, werden ihm die Handlungen, die die Empfindung, unter welcher er jede unter ihnen vorstellen soll, anzeigen. Ein Vater wird auf seine Familie mit Liebe sehen; eine Mutter wird ihren sorgfältigen Blick auf ein vor ihr spielendes Kind geheftet haben; ein kleiner Knab wird jugendlich muthwillig scherzen; ein anderer, wie dort Astianax [recte: Astyanax, Sohn des Hektors und der Andromache], sich in die Falten seiner Mutter schmiegen. Ein Maler, der Gefühl hat, wird die reizendsten häuslichen Auftritte und Gesellschaftsstücke, in unendlicher Mannigfältigkeit auszuführen wissen.“<sup>31</sup> Mit dieser ausführlichen Beschreibung könnte Sonnenfels durchaus ein konkretes Gemälde des Trojanischen Krieges, der gerade in diesen Jahrzehnten ein ikonographisches *revival* erlebte, im Sinn gehabt haben. Hinsichtlich der Vielfalt der dabei angesprochenen emotionalen Beziehungen zwischen den Personen einer Familie reflektiert Sonnenfels offensichtlich Denis Diderots berühmtes Hausvaterstück *Le Père de famille* (1758) und den in dessen Rezeption europaweit verstärkt auf den Plan tretenden Kult der Empfindsamkeit. Damit wurde der Wiener Akademiesekretär

27 Ebenda, 43. Sonnenfels zitiert hier die Quelle von Roger de Piles nicht explizit, es dürfte sich aber um eine Stelle aus dessen *Cours De Peinture Par Principes* (1708, 17–18) handeln.

28 Ebenda, 45.

29 Ebenda, 54–55.

30 Ebenda, 64.

31 Ebenda, 64–65.

offenbar auch mit der neuen Institution des Pariser Salons konfrontiert: Viele Arten von Geschmack und eine Seele, die empfänglich für unendlich verschiedene Begeisterungen sei, wünschte sich der französische Enzyklopädist Diderot in Bezug auf die Kunstbetrachtung.<sup>32</sup> Er selbst kam diesem Ideal nahe – mit seinen oft widersprüchlichen Besprechungen der zweijährlichen Ausstellungen des Pariser Salons, die er zwischen 1759 und 1781 für einen Abonnementkreis verfasste. Die publizistisch weit verbreitete und reflektierte Kunstkritik Diderots erlaubte es zudem einem nicht in der Metropole Paris weilenden Interessentenkreis, an den kenntnisreichen Analysen dieses Schriftstellers teilzuhaben und diese für die jeweils spezifische Situation vor Ort zu adaptieren.

Ebenso propagiert auch Sonnenfels mit seinen Ratschlägen – ohne jedoch konkrete zeitgenössische Werke zu besprechen – eine bestimmte Form der Kunstkritik, die Normatives, also vorwiegend an der Antike Geschultes, mit dem aktuellen Postulat der Empfindsamkeit kombiniert. Es ist diese auffällige Divergenz zwischen dem radikalen Kult der Antike einerseits und dem merkwürdigen Desinteresse am gegenwärtigen österreichischen Kunstschaffen andererseits, die bei den Ausführungen von Sonnenfels besonders ins Auge sticht.

An den wesentlichsten Stellen des hier kurz vorgestellten Traktats sind nicht die Meister der Frühen Neuzeit die entscheidenden historischen Kronzeugen, sondern die antiken Künstler Apelles, Praxiteles und Phidias. Sonnenfels schließt seine Publikation mit einem emphatischen, an die angeblich uneigennützig Seele des Künstlers gerichteten Appell: „Er vergeselle [sic!] das Verdienst der Ähnlichkeit mit einer richtigen, edeln Zeichnung, mit einem wahrhaften Kolorite!“<sup>33</sup> Freiheit, Verstand, Geschmack und Empfindung sind im Folgenden die abschließend recht allgemein formulierten, aber durchaus zeittypischen Orientierungspunkte, die – so die Hoffnung von Sonnenfels – zu „Meisterstücke[n] der Geschichte“<sup>34</sup> beitragen können und sollen. Erst im letzten Satz seiner Schrift *Von dem Verdienste des Portraitmalers* findet der Autor zu einer Huldigung Maria Theresias: „In solchen Werken m. H. sind Sie verbunden, den Enkeln das Bildniß Theresiens einst zu überantworten, in deren göttlichem Antlitze, Huld und Erhabenheit der Seele in unverkennbaren Zügen geschildert sind, deren unsterbliche Thaten den verpflichteten Künsten zu den erhabensten Erfindungen unerschöpflichen Stoff anbieten.“<sup>35</sup> Die Regentin Maria Theresia wird von Sonnenfels somit erst zu einem Zeitpunkt ins Spiel gebracht, als es um die Weitertradierung ihres konkreten Antlitzes geht, womit Sonnenfels in seiner kunsttheoretischen Untersuchung das Bildnis des Menschen schlechthin an das vorbildhafte seiner kaiserlichen Mäzenatin koppelt. Nicht die reiche Kunstproduktion unter der Habsburgerin wird in den Blick genommen, um – etwa ausgehend von konkreten Künstlern und Werken – mögliche gegenwärtige Defizite in Konzeption und Produktion, sowie

32 Vgl. Cammagre / Talon-Hugon 2007.

33 Sonnenfels 1768, 76 [im Original fälschlich 67].

34 Ebenda, 77.

35 Ebenda, 77.

alternative Programme und Lösungen für die Zukunft zu entwerfen, sondern die Untersuchung von Sonnenfels zur beabsichtigten Bedeutungssteigerung der Porträtmalerei im Rahmen des Kunstkanons hätte im Jahr 1768 in ihrer argumentativen Abstraktheit durchaus in jedem Land Europas geschrieben werden können.

Der Autor nimmt mit seinen Zeilen eher implizit als explizit die geringe Bedeutung österreichischer Künstler auf europäischer Ebene und der Porträtmalerei im Rahmen des Kunstgeschehens am Wiener Hof ins Visier. Es geht bei ihm demgemäß auch – wie später im Lauf des 19. Jahrhunderts im Rahmen der ganz ähnlich gelagerten Anregungen des Malers Leopold Kupelwieser und des Kunsthistorikers Rudolf Eitelberger zur Förderung einer Nationalkunst<sup>36</sup> – um ökonomisch handfeste Fragen der Forcierung der Kunsttätigkeit im eigenen Land. Dieser vitale theoretische Impuls konnte im Jahr 1768 konsequenterweise nur von einem versierten Akademiefunktionär mit gründlichem Wissen um entsprechende institutionelle Sachverhalte und Zusammenhänge geleistet werden. Der Porträtmaler als Idealtyp des im Dienst der Nation arbeitenden Künstlers, wie er hier von Sonnenfels gezeichnet ist, wird konsequenterweise aus der Antike heraus entwickelt und den anderen Gattungen der Malerei gegenübergestellt.

Der im Titel der Publikation verwendete Terminus „Verdienst“ kann allerdings erst im Verhältnis zu anderen Schriften des Autors in seiner konkreten semantischen Dimension erschlossen werden: Bereits im Jahr 1765 hatte Sonnenfels seine *Betrachtungen über die Verdienste des Handelsstandes* verfasst. Der deutlich meritokratische Unterton im Gebrauch des Wortes „Verdienst“ dürfte auch darauf abzielen, dem Porträtmaler eine möglichst würdige Stellung innerhalb von Kunstleben und Gesellschaft zuzuordnen. Daraus resultiert aber letztlich eine deutliche Funktionalisierung des Künstlers und des Kunstbetriebs, da die Porträtmalerei nicht mehr die ihr quasi natürlicherweise zukommenden Aufgaben übernehmen soll, sondern von Sonnenfels mit einem zugespitzten Handlungsauftrag ausgestattet wird, eine neue, im Dienst des Vaterlandes stehende Rolle auszufüllen, die seiner Einschätzung nach weit über die Notwendigkeiten der quasiknechtischen, weil einer sklavischen Wiedergabe von Porträtähnlichkeit verpflichteten Zielsetzung hinausgeht. Mit dieser Ausrichtung ergeben sich auch interessante Querverbindungen zu Sonnenfels' bedeutendem Traktat *Ueber die Liebe des Vaterlandes* (Wien 1771), das auf der Basis des Nationalstolzes gegen die vermeintlich herrschende Staatsfeindschaft auftritt und davor warnt, Fürsten ohne Differenzierung als Tyrannen hinzustellen.

Sonnenfels' Schrift *Von dem Verdienste des Portraitmalers* sollte im breiten publizistischen Medienspektrum in der Spätphase der Regierungszeit Maria Theresias nur eine isolierte Rolle spielen. Ursprünglich war daran gedacht, der zwischen 1771 und 1786 ebenfalls bei Kurzböck verlegten *Kaiserlich Königlichen allergnädigst privilegirten Realzeitung der Wissenschaften, Künste und der Kommerzien* – auch hier war Sonnenfels neben Alois Blumauer, Ignaz de Luca und Johann Rautenstrauch einer der prominenten Mitarbeiter – einen besonderen Platz in der Vermittlung literarischer

<sup>36</sup> Telesko 2006, 314–315.

Themen zuzuweisen.<sup>37</sup> Die bildende Kunst spielt in der *Realzeitung* eine nur untergeordnete Rolle. Gleichwohl kommt in den zahlreichen Beiträgen sowie in den dort abgedruckten Rezensionen historiographischer und kunstwissenschaftlicher Bücher deutlich zum Ausdruck, dass sich die Herausgeber intensiv für die Förderung von Künstlern und Kunstschulen einsetzten und die als nützlich angesehenen Funktionen von Kunst für Gesellschaft und Staat – sowohl als Wirtschaftsfaktor als auch als Mittel zur Allgemeinbildung sowie zur Verbesserung der Moral – propagierten. Zugleich ist aus den einschlägigen Beiträgen die Notwendigkeit abzulesen, praktische Kunstförderung durch Publikationen und Forschungen zu unterstützen, indem die Leser vermehrt über aktuelle kunsttheoretische Schriften informiert werden sollten. Mehrfach wies man – und hier trug Sonnenfels' Credo in Bezug auf die Nobilitierung der Porträtmalerei offenbar reiche Früchte – die Leser der *Realzeitung* auf neu geschaffene Porträts, Gemälde oder Reproduktionsstiche hin und ermunterte sie gelegentlich auch, selbst Porträts in Auftrag zu geben. Diese konkrete Aufforderung zur Förderung künstlerischer Aktivitäten richtete sich sowohl an Adelige als auch an die an Bedeutung gewinnenden bürgerlichen Kundenschichten, die sich ihrem gesellschaftlichen Selbstverständnis gemäß jetzt ebenfalls bildlich verewigen ließen. Analog wandelte sich die generelle Funktion der Porträtkunst verstärkt vom traditionellen, ständisch-repräsentativen hin zum bürgerlich-aufgeklärten Bildnis,<sup>38</sup> von dem prominente Aufklärer und Kulturpolitiker wie Franz Christoph von Scheyb<sup>39</sup> sogar forderten, dass es nach Möglichkeit die geistige Vorbildhaftigkeit oder die konkreten Verdienste des Porträtierten wie Tugenden, guten Charakter oder moralisches Handeln anschaulich vergegenwärtigen sollte. Damit geriet das Porträtfach in gleichsam natürliche Konkurrenz zu zeitgenössischen Historienbildern mit mythologischer oder zeitgeschichtlicher Ausrichtung, wie sie etwa von Jacques-Louis David geschaffen wurden.

Hinter der faktischen oder angestrebten staatlichen Förderung von bildender Kunst stand einerseits ein ökonomisches Interesse, auch in den scheinbar peripheren Tätigkeitsfeldern von Kunst und Gewerbe eine positive Handelsbilanz erzielen zu können, um – auf der Basis der Anwendung merkantilistischer Prinzipien – den wirtschaftlichen Wohlstand des Landes entsprechend vermehren zu können. Andererseits war man durch solche Maßnahmen verstärkt imstande, die Ausprägung einer gleichsam offiziellen, zunehmend klassizistisch geprägten Kunst voranzutreiben und einen „Nationalgeschmack“<sup>40</sup> zu schulen, auch wenn sich der österreichische Klassizismus seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in Typus und Stil gerade nicht

37 Vgl. Frank 1953; Rosenstrauch-Königsberg 1986.

38 Detailliert in Bezug auf die europäische Situation: AK Aufgeklärt bürgerlich 2006.

39 Grundlegend: Tuma 1975.

40 „Unter Nationalgeschmack verstehe ich, daß wir uns selbst Vorschriften machen, das Schöne und nützliche nach eigener Auswahl zusammensetzen, selbst beobachten, selbst denken und fühlen, und durch Fremde uns nichts aufheften lassen. Dann werden wir zwar die Statuen und Architekturen der besten römischen und griechischen Zeiten gleich den Engländern beybehalten, aber gewiß auch die geschmacklosen sinesischen Pavillons und Brücken aus unseren Gärten verweisen.“ (Beyer 1784, 9.)

durch die Anwendung eines monolithischen Stilideals, sondern durch komplexe Mischidiome aus Spätbarock, Antikenrezeption und Realismus auszeichnet. Auf der Basis dieses Credo eines „Nationalgeschmacks“ ließ sich nicht zuletzt die seit Maria Theresia und Joseph II. forcierte Idee eines zentralistisch verfassten Staates aus kulturpolitischer Perspektive stützen. Stellvertretend sollte somit also der Künstler – wie auch der Staatsmann oder der Gelehrte – mit spezifischen Mitteln das Ansehen von Staat und Nation steigern helfen – ein Umstand, den Sonnenfels anlässlich der Preisverleihung in der Wiener Akademie im Jahr 1771 folgendermaßen umschrieb: „Der Schutz der Monarchin, dessen Unterpand er [der Künstler] heute erhält, seine Fähigkeit, die er der Welt auf eine so vorteilhafte Weise ankündigt, die Ehre der Akademie, die ihn bildet, seine Ehre, der Ruhm der Nation selbst, der auf grossen Künstlern nicht weniger gegründet ist, als auf grossen Gelehrten, grossen Staatsmännern und Helden; alles verbeut [sic!] es ihm, einst nicht vortrefflich zu seyn.“<sup>41</sup>

Jene inhaltlichen Aspekte, die Sonnenfels in der hier ausführlicher besprochenen Schrift *Von dem Verdienste des Portraitmalers* aus dem Jahr 1768 thematisiert hatte, ließen sich institutionell auf breiter Front am besten mittels neuer Formen im Rahmen der Kunstausbildung vermitteln. Als besonders wichtig wurde von staatlicher Seite die Förderung der Kupferstichproduktion,<sup>42</sup> und hier vor allem der Reproduktionsgraphik, erachtet. Durch die Verbreitung von als mustergültig angesehenen Zeichnungen und Gemälden sollte der Geschmack von Künstlern und Kunsthandwerkern gleichsam flächendeckend einer Verbesserung zugeführt werden. Zudem wurde es als ökonomischer Gewinn angesehen, wenn nicht mehr teure ausländische Graphiken zu importieren waren, sondern diese von inländischen Künstlern für den Export bereitgestellt werden konnten. Die Herausgeber der *Realzeitung* begrüßten deshalb entsprechende Bemühungen, vor allem die im Jahr 1766 von Jakob Schmutzer gegründete Kupferstecherakademie. Ebenso wies man darauf hin, dass die „Kommerzial-Zeichnungsakademie“ (gegründet 1758), in der Kunsthandwerker im Zeichnungsfach unterrichtet wurden, für die Entwicklung der inländischen Produktion höchst nutzbringend sei: „Dies ist kürzlich der Begriff von einer so löblichen und nützlichen Stiftung, die so vieles zur Vollkomnerung [sic!] der Industrie beyträgt und durch fleißige Besuchung und gehörige Anwendung noch mehrers beytragen kann. Nicht alle Länder haben sich dergleichen nützliche Stiftungen zu erfreuen, deren wir unter der weisen Regierung unserer theuersten Monarchinn genießen können.“<sup>43</sup>

Die wohl nachhaltigste staatliche Maßnahme in diesem Bereich war die im Jahr 1772 unter Staatskanzler Wenzel Anton Fürst Kaunitz-Rietberg vollzogene Vereinigung der „K. k. Hof-Academie der Mahlerei, Bildhauerei- und Baukunst“ mit der Kupferstecherakademie und der Erzverschneideschule zur „K. k. vereinigten

41 Von der Urbanität der Künstler. Gelesen bei der feyerlichen Austheilung der Preise in der Zeichnung und Kupferstecherakademie den 5. März 1771; Sonnenfels 1786b, 297–324. Detailliert zu Fragen der Akademiereform: Wagner 1967, 37–55; Prange 1998; Haslinger 2008, 62–78.

42 Grundlegend: Friesen 1980.

43 Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung 1771, 27. Stück (29. Juni 1771), 426.

Akademie der bildenden Künste“. Durch diese institutionelle Zentralisierung war die Regierung imstande, auf einen großen Teil der Kunst- und Gewerbeentwicklung einzuwirken und die Akademie zu einer nationalen Ausbildungsstätte mit hohen Zugriffsmöglichkeiten durch den Staat auszubauen. Um den inländischen Kunsthandel voranzutreiben, wurden die Leser der *Realzeitung* – kennzeichnenderweise durch den Verweis auf die Blüte römisch-kaiserzeitlicher Kunstförderung – auch nachdrücklich ermuntert, einheimische Kunst stärker durch Käufe zu unterstützen: „Lassen sie ihre Thaler, die Ausbeute ihrer Goldgruben, die Früchte ihrer Wirthschaftseinrichtungen, ihrer Kunstwerke unter die fleißigen Kunstarbeiter auch nur tropfenweise regnen, so wird Plutus der Gott des Reichthums der blinde, dumme, hinkende, halstarrige Bewahrer der Schätze gerade, gescheut, seines Gesichts wiederum theilhaft werden. Er wird ehrbegierig das Vaterland zieren, und verherrlichen. [...] Sint Mecaenates, non deerunt, Flacce, Marones [Wenn es Mäzene gibt, lieber Flaccus, dann fehlen auch Vergile nicht].“<sup>44</sup>

Sonnenfels' Schrift *Von dem Verdienste des Portraitmalers* versieht den Künstler als Repräsentanten und Botschafter von Staat und Nation mit einer konkreten kulturpolitischen Mission, wobei die spezifische Bedeutung dieses Traktats nur im größeren publizistischen Kontext der Zeit erkannt werden kann. Die Publikation kann als Teil einer wohlhabend gestimmten Strategie staatlicher Stellen gesehen werden, die darauf zielt, die Künstler und die (inzwischen staatlicherseits umgestalteten) Ausbildungsstätten zu funktionalisieren und allen Teilnehmern am kulturellen Reformprozess Österreichs bestimmte Rollen mit klar definierten Zielen zuzuweisen. In diesem Sinne sollte die Schrift weniger unter genuin kunsthistorischen als vielmehr stärker unter staats- und gesellschaftspolitischen Vorzeichen gelesen werden.

So sehr bei Sonnenfels die Kunst im Dienst des Staates steht, so sehr befindet sich aber zugleich der Staat im Dienst der Kunst, wenn der Autor in seiner etwas später entstandenen Schrift *Von der Urbanität der Künstler* (Wien 1771) schreibt: „Der mildthätige Einfluß der Künste, der Reiche und Nationen umzugestalten mächtig genug ist, muß auf ihre näheren Lieblinge desto wirksamer seyn.“<sup>45</sup> (Abb. 3) Konsequenterweise wird dem Künstler von Sonnenfels ein bestimmtes unverwechselbares soziales Profil zugeordnet, das er als „Urbanität“ bezeichnet: „Was daher bey anderen Ständen zwar auch anzutreffen, aber bey denselben nur zufällig ist, Artigkeit und sanfte Sitten, soll den bildenden Künsten wesentlich, soll ihr beschiedenes Eigenthum seyn: um deswillen ich mir erlaubt habe, es gleichsam mit einem eigenen Namen, die Urbanität des Künstlers zu nennen.“<sup>46</sup> Darin sollte wohl auch ein Selbstbild des Gelehrten vermittelt werden. So sehr der Autor also utilitaristischen Gesichtspunkten im Zusammenhang mit der staatlichen Künstlerausbildung das Wort redet, so wenig darf vergessen werden, dass seine Schrift selbst das Ergebnis von Bemühungen eines beharrlichen Karrieristen ist, denn das Traktat *Von dem Verdienste des Portraitmalers* aus dem Jahr 1768

44 Ebenda, 23. Stück (1. Juni 1771), 371.

45 Sonnenfels 1786b, 308.

46 Ebenda, 309.



Abb. 3: Joseph von Sonnenfels, Von der Urbanität der Künstler, Wien 1771, Titelblatt (Wienbibliothek im Rathaus, Druckschriftensammlung, Sign. A-13618/1.Ex.)

Rolle eines Advokaten der Förderung vaterländischer Kunst: „[...] und die vaterländischen Künste erwarten mit Zuversicht, die allgemeine Dankbarkeit werde sie in Stand setzen, Eurer königlichen Hoheit diese Pflicht [die Überlieferung der Taten an die Nachwelt] bald in dauerhaften Denkmalen zu entrichten.“ Damit ist vonseiten Sonnenfels’ letztlich die in *Von dem Verdienste des Portraitmalers* vorherrschende Argumentationslinie des Geschichtlich-Kunsttheoretischen vollends zugunsten einer sehr konkreten und praktischen Indienstnahme visueller Medien durch die Politik abgestreift, denen ab diesem Zeitpunkt in den Überlegungen Joseph Freiherr von Hormayrs, Kupelwiesers und Eitelbergers eine zentrale Rolle in der Veranschaulichung der Ruhmesgeschichte des Habsburgerreiches zugedacht sein sollte.

ist biographisch gesehen nichts anderes als eine gegenüber Fürst Kaunitz erbrachte Vorleistung zur Erlangung der Stelle eines Akademie-sekretärs.

Sonnenfels sollte gegen Ende seiner langen Karriere die Funktion von bildender Kunst zum Zweck der anschaulichen Propagierung des Vaterländischen immer stärker betonen, und die im gesamten deutschen Sprachraum gefeierten Siege Erzherzog Carls im Zweiten Koalitionskrieg über die Franzosen waren *der* geeignete Anlass für seine Schrift *Eine Vorlesung bey der Preisverleihung an der k. k. Akademie der bildenden Künste im Jahre 1801* (Wien 1801), die auch dem Erzherzog gewidmet ist. Der Akademiesekretär, der sich in der unpaginierten Vorrede wie selbstverständlich als „Wortführer der Künste“ bezeichnet, lässt hier seine Masken vollends fallen und schlüpft in die