

Eva Kernbauer

## „Science magique“ und „science pratique“

Martin Ferdinand Quadals *Der Aktsaal der Wiener Akademie im St. Anna Gebäude (1787)*

Aufklärung und bildende Kunst: Je nach Verständnis von Aufklärung als publizistisches Phänomen, Bildungsideal, philosophische Haltung oder spezifische Form kultureller Soziabilität scheinen sich unterschiedliche Rollenzuschreibungen und Beitragspotenziale für die bildende Kunst des 18. Jahrhunderts anzubieten. Die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, die uns in diesem Band beschäftigt, muss vor dem Horizont dieser Debatten gestellt werden, wenngleich diese eher weitere Fragen als Antworten mit sich bringen. Denn welche Einsatzmöglichkeiten, etwa analog zur Literatur, die sich als so nutzbringende Schwester zur Philosophie erwies, waren für die Bildkünste überhaupt möglich? Für die Zeitgenossen eröffnete diese Frage eine Diskussion über die gesellschaftliche Rolle und letztlich das Wesen der Kunst, die unterschiedliche Themenkreise berührte: Sollte Kunst als Bildungsinstrument zur Vermittlung der Inhalte der Aufklärung dienen (etwa im Bereich der Popularisierung der Naturwissenschaften)<sup>1</sup> oder stellte sie eine opake Visualität dar, die sich jeglicher didaktischer Vereinnahmung entzog? Zeichnete sich gute Kunst dadurch aus, universell verständlich zu sein oder war Kennerschaft einer kleinen Runde von Eingeweihten vorbehalten? Und schließlich: Welche Form von Bildung war Künstlern<sup>2</sup> zuträglich?

Selbst für ihre Protagonisten war der aufklärerische Bezugsrahmen der bildenden Kunst schwieriger zu definieren als derjenige der Literatur. Thomas Crow hat schon vor dreißig Jahren festgestellt,<sup>3</sup> dass aufklärungskritische Zugänge besonders häufig in Hinblick auf die bildende Kunst auftraten. Während Francesco Algarotti meinte, dass die Philosophie, die in seinem Zeitalter in alle Wissensgebiete vorgedrungen sei, auch zu einem Richter über die Schönen Künste geworden sei,<sup>4</sup> gab es ebenso viele Gegenmeinungen, die die bildende Kunst als außerhalb des Zugriffs der Vernunftserörterung erachteten. Die Forderung nach der Integration der Kunst in die Gesellschaft, die zu Anfang des Jahrhunderts noch mit selbstverständlichem Optimismus postuliert worden war, war zunehmender Kritik ausgesetzt: Im *Discours préliminaire* der *Encyclopédie* ordnete Jean Le Rond d'Alembert das künstlerische „génie“ der „imagination“ zu, frei vom Zugriff der Vernunftserörterung. Es sei nicht im gleichen Maß wie die Philosophie dem gesellschaftlichen Fortschritt ausgesetzt, denn „le génie aime mieux créer

---

1 Busch 1999.

2 Da Frauen im Laufe des 18. Jahrhunderts die Wege der professionellen Kunstausbildung rechtlich versperrt wurden, bezogen sich diese Diskussionen in der Regel ausschließlich auf männliche Künstler.

3 Crow 1986.

4 Algarotti 1756 (Bonora 1969), 307.

que discuter” („Der Schöpfergeist bringt lieber hervor, als zu diskutieren“).<sup>5</sup> Der aufklärerische Bezugsrahmen für die bildende Kunst, der „science magique de la peinture“,<sup>6</sup> der Wissenschaft also, die verborgenen Regeln zu gehorchen schien, war schwierig zu fassen. Dabei bestanden verschiedene Denkmodelle über längere Zeit nebeneinander: auf Rationalität basierende, an Bildthemen und -inhalten orientierte Vorstellungen von Kunstgenuss sowie Konzepte wie dasjenige der „sinnlichen Erkenntnis“ (*cognitio sensitiva*), wie es Alexander Gottlieb Baumgarten 1750 entwickelt hatte. Dies belegt nicht nur die zuweilen gespalten anmutende Identität Denis Diderots, der sich in seinen Kritiken je nach Situation und Bedarf bald in einen sinnlich mit dem Kunstwerk verschmelzenden, bald in einen rein verstandesorientiert urteilenden Kunstrezipienten verwandelte. Karl Philipp Moritz’ Zuordnung der Kunst zu einer Welt, die rationaler Erkenntnis verschlossen bleibt,<sup>7</sup> fand ebenso Anhänger wie Johann Georg Sulzers traditionellere, an den deutschsprachigen Kunstakademien vermittelte Haltung, der „wichtigste Dienst, den die schönen Künste den Menschen leisten können, besteht ohne Zweifel darin, daß sie wolgeordnete herrschende Neigungen, die den sittlichen Charakter des Menschen und seinen moralischen Werth bestimmen, einpflanzen können“.<sup>8</sup>

Wie weit beeinflussten diese Kontroversen die gesellschaftliche Rolle und das Selbstbild von Künstler/innen? Deren Anteil an der aufklärerischen Rolle der Kunst wurde in der Regel eher gering eingeschätzt: Die *Kunst*, nicht die *Künstler* erleuchteten. Auch unter geneigten Beobachter/innen fanden sich nur wenige, die die Ansicht vertreten hätten, dass Künstler als Wissenschaftler oder als Gelehrte gelten dürften. Immerhin wurde zuweilen, etwa mit Hinweis auf Leonardo da Vinci, das Zugeständnis geäußert, „qu’il n’est pas impossible à un Peintre d’être savant“ („dass es nicht ausgeschlossen ist, dass ein Maler ein Gelehrter ist“).<sup>9</sup> Die Frage nach der Sinnhaftigkeit „gelehrter“, also theoretischer Bildung für Künstler wurde strittig diskutiert, auch wenn an den Akademien deren Rolle zunehmend aufgewertet wurde. Dies war auch in Wien nicht anders: In einer Rede anlässlich der Gründung der Wiener Kupferstecherakademie 1768 bot der Sekretär Joseph von Sonnenfels den Kunstpraktizierenden einen Bund mit den schönen Wissenschaften an und unterstrich so die Bedeutung der kunsttheoretischen Fundierung künstlerischer Praxis.<sup>10</sup> Und auch der Umgang mit Kritik musste erst geübt werden: Anlässlich der Verleihung von Preisen an die besten Studierendenarbeiten 1771 betonte er im Vortrag *Von der Urbanität der Künstler* die Bedeutung des Wettbewerbs und die durch die soziale Einbindung der Künste

5 Alembert 1751, xvi (Übersetzung der Autorin).

6 Observations sur l’exposition de peintures, sculptures et gravures du Salon du Louvre, tirées de *l’Observateur littéraire*, 1759, 834 – 837, zit. nach: Paris, BnF, Collection Deloynes (Collection de pièces sur les Beaux-arts imprimées et manuscrites), Bd. 44, Dok. 1259, unpaginiert.

7 Moritz 1788.

8 Sulzer 1771, 314.

9 Caylus 1759, 198 (Übersetzung der Autorin).

10 Sonnenfels 1786a.

notwendige Kollegialität, Sittsamkeit und Gefügigkeit im Umgang mit Kritik.<sup>11</sup> Es ging dabei nicht nur um die moralische Erziehung einzelner Studierender, obwohl die zahlreichen Fehden unter den Akademiemitgliedern auch dazu Anlass gegeben hätten, sondern um die Objektivierung künstlerischer Qualität. In diesen akademienahen Texten also tauchte das Bezugsphänomen der Aufklärung in der erwähnten mannigfaltigen Gestalt auf: als neue Form der Publizität und Kritik, als Wissensform und als Ideal sozialer und moralischer Bildung.

## II

In der Frage, ob die Kunst im Zuge der Aufklärung dem Wissen zuzuordnen sei (und wenn ja, dann welcher Wissensform?), bezieht auch die Darstellung des *Aktsaals der Wiener Akademie im St. Anna Gebäude* von Martin Ferdinand Quadal aus dem Jahr 1787 Stellung (Tafel 7). Dieses Gruppenporträt wird häufig im Kontext der Geschichte der Wiener Akademie der bildenden Künste erwähnt, aber selten eingehend innerhalb des Aufklärungsdiskurses thematisiert. Der 1736 geborene Quadal (oder Chvátal) war ein mährischer Maler und Graphiker, der an der Wiener Akademie von 1758 bis 1762 bei Martin van Meytens studierte.<sup>12</sup> Mit Unterstützung von Prinz Karl Alexander von Lothringen und François Boucher, der eine wichtige Anlaufstelle für Neuankömmlinge in Paris bot, wurde er 1767 an der Pariser Kunstakademie eingeschrieben<sup>13</sup> und stellte 1772, 1773 und 1787 bei deren *Salons* aus. In den Folgejahren bereiste Quadal als vielseitiger Porträt-, Landschafts- und Genremaler zahlreiche Städte Europas und scheint trotz rasch wechselnder Patronagen gut beschäftigt gewesen zu sein. Von 1771 bis 1773 war er in London, wo er an der Royal Academy ausstellte, und in York, 1779 in Dublin, 1783 in Rom und Florenz. 1784 traf er in Neapel auf seinen nächsten Förderer Graf Anton Franz de Paula Lamberg-Sprinzenstein, den er porträtierte und nach Wien begleitete. Dort war Quadal von 1786 bis 1790 tätig. Außer dem *Aktsaal*-Gemälde befinden sich heute fünf seiner Genre- und Jagdszenen im Bestand der Akademie; alle stammen aus der Schenkung Lamberg 1822 und dokumentieren die mehrjährige Verbindung des Malers zu seinem Förderer.<sup>14</sup> Danach folgten wieder Reisejahre, die Quadal zurück nach England führten, wo er 1791 und 1793 bei der Royal Academy und bei der Society of Artists of Great Britain ausstellte. Später reiste er nach

11 Sonnenfels 1786b. Vgl. dazu auch den Beitrag von Werner Telesko in diesem Band.

12 Die folgenden Angaben basieren auf dem Eintrag zu Quadal im Allgemeinen Künstlerlexikon / Internationale Künstlerdatenbank online: [https://www.degruyter.com/view/AKL/\\_10163901](https://www.degruyter.com/view/AKL/_10163901) [04.10.2017] und ergänzen ihn.

13 Dies ist in den „registres d’inscription“ der Académie royale de peinture et de sculpture von 1767 belegt; vgl. AK Boucher 1986, 80.

14 Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien: Bildnis Anton Graf Lamberg-Sprinzenstein (Inv.-Nr. GG-294); Zwei Doggen neben erlegtem Eber (Inv.-Nr. GG-354); Zwei Wildhunde neben totem Wild (Inv.-Nr. GG-369); Löwengruppe (Inv.-Nr. GG-329) – dieses Gemälde wurde von Dominique-Vivant Denon gestochen und im Pariser *Salon* von 1787 ausgestellt; Selbstbildnis (Inv.-Nr. GG-336); Trnek 1989, 188–189.

Deutschland und Holland, bis er 1796 Hofmaler in Sankt Petersburg und 1804 Mitglied der dortigen kaiserlichen Kunstakademie wurde. Er starb 1808 in Russland.

Das *Aktsaal*-Gemälde<sup>15</sup> entstand ursprünglich für die Sammlung Lamberg; es handelte sich also weder um ein Aufnahmestück noch um ein Auftragswerk für die Wiener Akademie. Das Bild gelangte noch zu Lebzeiten Lamberg-Sprinzensteins in den Besitz der Akademie, dessen Ehrenmitglied und Präses er 1809 und 1818 wurde.

Damit dieses Gemälde nun im Kontext der Auseinandersetzung um das Verhältnis von Kunst und Wissen betrachtet werden kann, sind zunächst mehrere Exkurse oder Exkursionen zu Quadals künstlerischen Stationen notwendig. Seine Reisen durch die Städte, Förderkreise und Ausbildungsstätten Europas führten ihm unterschiedliche Zugänge vor, wie die gesellschaftliche Rolle der Kunst und ihr Potenzial als Wissensform im 18. Jahrhundert gedacht wurde. Es gab einerseits diejenigen, bereits im 17. Jahrhundert entworfenen geschichtsphilosophischen Denkkonzepte, die Aufstieg und Blüte der Künste eng an den politischen und gesellschaftlichen Fortschritt banden. Diese bildeten die Grundlage der französischen Kunstpolitik des Hochabsolutismus und waren bis ins späte 18. Jahrhundert für die Leitbilder von Kunstakademien verbindlich, die entlang dieses Modells orientiert waren. Es bündelten sich darin zahlreiche für das Zeitalter der Aufklärung charakteristische Gedanken: Die „Prinzipien der Publizität und Diskursivität der künstlerischen Produktion“,<sup>16</sup> die gesellschaftliche Öffnung der Kunst mithilfe ihrer theoretischen Fundierung und neuer Präsentationsformate (etwa Kunstaustellungen); die Bildung der Künste durch den Geschmack bzw. die Bildung des Geschmacks durch die Kunst; die Indienstnahme der Kunst zur Vermittlung moralisierender Inhalte und dergleichen.

Neben diesen Denkkonzepten der breit angelegten gesellschaftlichen und politischen Einbindung von Kunst im Sinne ihrer Nützlichkeit und allgemeinen Verfügbarkeit gab es andere, die ihre Anbindung an einzelne Wissenschaftsdisziplinen und Wissensgesellschaften vorsahen. Zur Nobilitierung der Kunst als Imitation der immerwährenden Natur bot sich dabei besonders die Orientierung an den empirisch fundierten, exakten Wissenschaften an, die eine wichtige und breit popularisierte Form des Wissens im 18. Jahrhundert darstellten. Dieses exklusivere Verständnis von Kunst als Fachwissen prägte immer wieder die praktische Ausbildung von Künstlern und wurde dementsprechend auch in Lehrbüchern und wohl auch im praktischen Unterricht an den Kunstakademien vertreten. Insbesondere in der englischen Kunstszene war dieses Selbstverständnis und die ihm entsprechende soziale Organisationsform des *Club* verbreitet. Auch die Royal Academy gab ihren Clubcharakter nur so weit auf, wie es politisch und ökonomisch unbedingt notwendig war. Die Royal Academy war eine private Organisation, die sich nur nominell auf das Königshaus berief. Ein breiter öffentlicher Resonanzraum war für ihr Selbstverständnis nicht notwendig,

15 Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien, Der Aktsaal der Wiener Akademie im Sankt-Anna-Gebäude, signiert *MF. Quadal/Pinx.1787*, Öl auf Leinwand, 144 × 207 cm (Inv.-Nr. GG-100); Trnek 1989, 187.

16 Germer 1997, 348.

wohl aber zu ihrem wirtschaftlichen Erhalt, da sie sich über ihre Ausstellungen finanzierte.

Hinsichtlich der Organisation der Wiener Kunstakademie folgte man (zumindest auf dem Papier, wobei dies auch in Paris kaum anders war) dem der absolutistischen Kulturpolitik verpflichteten Modell, das Jean-Baptiste Colbert im 17. Jahrhundert entworfen hatte. Damit war ein Maßnahmenprogramm verbunden, das die Abhaltung von Ausstellungen, die Reglementierung der kunsttheoretischen Ausbildung, die Veranstaltung von innerakademischen *conférences* zur Diskussion einzelner Werke und die Ausschreibung von Preisen unter den Schülern der Académie vorsah.<sup>17</sup> Die bildende Kunst war mit einem Mal als Wissensform organisiert und deutlich stärker als die anderen akademisch organisierten Künste dem hochkomplexen Resonanzraum des absolutistischen Öffentlichkeitsanspruchs ausgesetzt. Die Statuten der französischen Kunstakademie von 1648 waren schon bei der Wiedereinrichtung der Wiener Akademie durch Jakob van Schuppen 1725 verbindlich gewesen, der die Pariser Académie aus erster Hand kannte.<sup>18</sup> Ausstellungen schrieben dann die Wiener Akademiesatzungen von 1751 und 1767 vor.<sup>19</sup> Auch der begleitende Diskurs war von Anfang an am französischen Vorbild orientiert. Schon in den Akademieakten der 1730er-Jahre ist – wie in Paris – von einer „feste publique“ die Rede und davon, dass die Exponate von der Akademie „und von allen unseren Kunstverständigen, welche diesen actu beizuwohnen sich werden belieben lassen [...] unparteiisch und auf eine sehr convenable art zu judiciren sein werden“.<sup>20</sup>

Veranstaltet wurden die Ausstellungen – wie in Paris – zunächst unregelmäßig. Zwischen 1731 und 1754 begannen sie zwei Wochen vor den Preisverleihungen in den Räumlichkeiten der Akademie,<sup>21</sup> unter Kaunitz 1774 und 1777 im Kleinen Redoutensaal der Hofburg.<sup>22</sup> Die letztgenannte Ausstellung ist insofern bemerkenswert, als dazu erstmals ein gedrucktes Verzeichnis der ca. 200 Exponate publiziert und die

17 Montaignon 1875, 251, 256–257.

18 Lützwow 1877, 14.

19 Zunächst jährlich (Lützwow 1877, 153), in der Satzung von 1767 im Zweijahresabstand (Ebenda, 157). Auch die Kupferstecherakademie sah die Abhaltung von Ausstellungen vor.

20 UAAbKW, VA 1, Mapp. 1, 1706–1738, fol. 45d: Ankündigung einer Preisausstellung von 1733. Ausführliche Angaben zum Ablauf der Ausstellungen finden sich bei der Ankündigung der ersten Ausstellung, 4.–11. November 1731 (UAAbKW, VA 1, Mapp. 1, 1706–1738, fol. 26b bzw. Lützwow 1877, 23): Diese enthält Details zur Vorbereitung der Ausstellung im Jahreslauf und den Verweis darauf, dass es im Vorjahr aus Zeitgründen nicht möglich war, den diesbezüglichen Anweisungen zu folgen. Der gewünschte Ablauf wird wiederholt: In der letzten Septemberwoche findet eine Vorauswahl unter den Studierenden statt. Nur die besten sollen zur Ausstellung zugelassen werden, um den anderen und der Akademie öffentliche Schmach zu ersparen: „une preuve generale dans l’academie mesme par la quel l’on puisse conoistre ceux qui sont capable a faire desparagner secretement la honte que recevoit ceux qui ne sont pas capable en Exposant au publique de mauvaise choses qui feroit affront a L’academie et a leurs auteurs.“ Der gesamte Oktober war der Vorbereitung der Exponate gewidmet: „Le cours du mois d’octobre sera donné pour faire les dessins sur le quel sera jugé publiquement et exposé pendant huit jours.“ Am Ende fand die Preisverleihung durch den Generalhofbaudirektor und Protektor der Akademie statt.

21 Von 1754 bis 1772 fanden keine Preisverteilungen statt; Lützwow 1877, 40, Anm. 1.

22 Ebenda, 62.

Ausstellung also als wichtig genug erachtet wurde, um für ihre Verbreitung und Dokumentation zu sorgen.<sup>23</sup> Darauf wurde auch bei den folgenden Akademieausstellungen nicht mehr verzichtet. Der Umzug der Akademie ins St. Anna Gebäude im Frühjahr 1786 erlaubte schon bald die Abhaltung einer ersten Ausstellung in eigenen Räumlichkeiten, die bei ihrer Eröffnung durch einen Besuch Josephs II. geehrt wurde. Das gedruckte Verzeichnis der 173 Exponate enthält mehrere Jagd- und Marktstücke von Quadal, der sich zu diesem Zeitpunkt also bereits in Wien aufhielt.<sup>24</sup> In der Ausstellung von 1790 schließlich war, neben anderen seiner Werke, auch das Gruppenporträt der Akademiker im Aktsaal im St. Anna Gebäude zu sehen, zusammen mit einem Mezzotinto, das Johann Jakobé nach dem Gemälde angefertigt hatte.<sup>25</sup>

Mehrere Reiseberichte und Stadtbeschreibungen Wiens von Friedrich Nicolai<sup>26</sup>, Johann Pezzl<sup>27</sup> und János Fekete<sup>28</sup> aus den 1780er-Jahren erwähnen die Ausstellungen. Dennoch waren sie keineswegs in vergleichbarem Maß populär und spektakulär, wie dies in Paris der Fall war. Dass der Resonanzraum der ausgestellten Kunstwerke in Wien immer noch die Krone als Verkörperung der absolutistischen Kunsttheorie war und weniger die tatsächlich durch sie angezogene Öffentlichkeit, illustriert eine 1790 entstandene *Allegorie auf eine Preisverteilung an der Wiener Akademie unter Wenzel Anton Fürst Kaunitz-Rietberg* von Franz Anton Maulbertsch (Abb. 1). Die Darstellung steht im Einklang zu zentralen Anliegen der Akademie, insbesondere dem Privilegienstreit mit den Zünften, den Joseph II. 1783 recht unsanft zugunsten der Akademie entschied. Ein adeliger Jüngling rechts im Vordergrund präsentiert sein Gemälde. Die Künste (Bildhauerei, Zeichnung und Baukunst sowie, prominenter hervorgehoben, die Malerei, die gerade geehrt wird) haben sich versammelt, während eine Chronosfigur den Neid vertreibt. Im Zentrum des Bildes präsentiert die Wahrheit die Preismedaille, weitere Medaillen liegen schon bereit, während dahinter der Präses der

23 AK Catalogue des ouvrages 1777.

24 Zur Ausstellung von 1786 vgl. Lützow 1877, 74–75, sowie AK Akademie 1786.

25 AK Akademie 1790, Nr. 183: „Modellsaal der k. k. Akademie bildender Künste. Von M. Quadal gemalt, und geschaben von Johann Jakobe, Lehrer der geschabenen Kupferstecherei.“ Das Katalogmanuskript (UAAbKW, VA, 1790, fol. 125b) erwähnt unter Nr. 60 Quadals Gemälde: „La Salle du Modèle de l’Académie des beaux arts, où les artistes sont représentés travaillant d’après le Modèle de Nu à la lumière des Lampes, et les Directeurs et Professeurs de l’Académie peints et portraits à Naturel, par Martin Ferdin Quadal.“ („Modellsaal der k. k. Akademie bildender Künste, wo die Kunstverwandten eben nach den [sic!] beleuchtetem [sic!] Akt arbeiten. Die Direktoren und Lehrer sind sämtlich nach dem Leben gemalt.“)

26 Nicolai 1784, 492: „Die Akademie pflegt zuweilen auf dem Redutensaale eine Ausstellung der neuen Werke der Wiener Künstler zu veranstalten. Eine nützliche Anordnung, um unter den Künstlern Wetteifer, und zugleich bey dem Publikum Theilnehmung an den Kunstwerken zu befördern.“

27 Pezzl 1787, 606: „Jährlich werden an die Schüler, welche die besten Preisstücke verfertigen, goldene Münzen ausgetheilt. Von Zeit zu Zeit wird auch eine öffentliche Ausstellung neuer sehenswürdiger Stücke von bereits vollendeten hiesigen Künstlern, und andern akademischen Mitgliedern, in dem grossen Modellsaal und einigen Nebenzimmern veranstaltet, und ein eigener Katalog darüber gedruckt.“

28 Fekete 1787, 69, erwähnt „un college des Jésuites, voué entierement à l’Académie & à l’Ecole de Peinture, leur fournit des salles spacieuses pour y exposer comme au Louvre, les Tableaux qu’ils croient dignes de l’attention du Public“.



Abb. 1: Franz Anton Maulbertsch, Allegorie auf eine Preisverteilung an der Wiener Akademie unter Wenzel Anton Fürst Kaunitz-Rietberg, um 1790 (Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 4573)

Akademie, Kaunitz' rechte Hand Joseph von Sperges, wacht. Über all dem verkündet die Fama den Ruhm des Protektors, dessen Medaillon von einem Genius gehalten wird.<sup>29</sup> Indem die *Allegorie* die gute Förderung der Akademie zur Blüte der Künste ins Zentrum stellt, bleibt sie ganz in tradierten Darstellungsmustern verhaftet – und macht indirekt anschaulich, dass in Wien die Aufklärung (im wahrsten Sinne des Wortes) von oben kam. Zum Vergleich: In Paris versuchte Gabriel de Saint-Aubin, die Funktion der Pariser Ausstellung als „irdischen Parnass“ darzustellen (Abb. 2). Der Ruhm schwebt dabei über dem Publikum im Salon Carré im Louvre; und dieses – als die neue Öffentlichkeit – war aufgerufen, in der Ausstellung über Gelungenes und Misslungenes zu richten. Der Publikumsandrang im Pariser Salon hatte also zur Modifizierung der klassischen Allegorie geführt.

Dass Quadal neben den Akademieausstellungen auch andere Formen der Adressierung der Öffentlichkeit kannte, belegt schon der Umstand, dass er sein Gemälde 1790 gemeinsam mit Johann Jacobés Nachdruck in Mezzotinto präsentierte, der in Form

<sup>29</sup> Ich folge weitgehend der Interpretation des Gemäldes durch Georg Lechner (in: AK Maulbertsch 2009, Kat.-Nr. 26, 90), die in einer Rezension des Bandes teilweise angezweifelt wird (Hosch 2012); die grundsätzliche Interpretation als Allegorie einer Preisverleihung bzw. genereller des Stipendien-systems bleibt aber aufrecht.



Abb. 2: Gabriel de Saint-Aubin, Ansicht des Salons von 1767 (Paris, Privatsammlung)

einer Subskription finanziert worden war. Über die Subskriptionsbedingungen war bereits 1787 in einem kurzen Artikel in der *Wiener Zeitung* informiert worden, der zugleich auch die Präsentation des Gemäldes in Quadals Atelier auf der Wieden ankündigte.<sup>30</sup> Diese Einzelbildpräsentation kennzeichnet den unternehmerischen Geist des weit gereisten Künstlers, der sich nicht nur an den konventionellen akademischen Karrieremöglichkeiten orientierte. Auch das Gruppenporträt von Lehrenden und Schülern im Aktsaal, für das Quadal explizit auf neue Bildmodelle aus England zurückgriff, illustriert den komplexen Spielraum des kosmopolitischen Künstlers innerhalb des Wiener Öffentlichkeits- und Wissenschaftsverständnisses des 18. Jahrhunderts.

Das Gruppenporträt entstand „nach der Natur“, basierte also vermutlich auf Einzelporträtsitzungen (wobei weder Zeichnungen noch Skizzen dieser Sitzungen erhalten oder dokumentiert sind). Die Identifizierung der Dargestellten wird durch eine Nachzeichnung des Gemäldes im Bestand der Akademie erleichtert, die diese namentlich kenntlich macht.<sup>31</sup> Das Gemälde zeigt den Aktsaal der Akademie in einer Idealsituation, ausgestattet mit Requisiten, die das Zeichnen und Modellieren nach der Natur ermöglichen. Im Vordergrund sitzend blickt sich Quadal zum Betrachter um und unterbricht damit seine Arbeit an einer Zeichnung, aus der das Gruppenporträt hervorgehen wird. Links neben ihm weist, in prominenter Position, der Direktor der

30 [Franz Benedikt] Ratakowsky, Kunstsachen Ankündigung (datiert auf den 6. Oktober), in: *Wiener Zeitung* Nr. 82 (13. Oktober 1787), pag. 2495. Ich danke Gernot Mayer für die Übersendung des Eintrags.

31 Akademie der bildenden Künste Wien, Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. KuKa-30.020B). Möglicherweise entstand diese Zeichnung in Vorbereitung für Jacobés Mezzotinto von 1790. Ich stimme der gängigen Literatur nicht zu, die eine eigenhändige Vorzeichnung Quadals annimmt, da es sich in meinen Augen offenkundig um eine Nachzeichnung handelt.



Kupferstecherschule Jacob Matthias Schmutzer auf Quadal. Wieder links daneben modelliert der Professor für Skulptur, Franz Anton Zauner, ein Tonbozetto auf einer Drehscheibe, beobachtet vom Direktor der Architekturschule Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg. Es folgen, ganz in ihre Arbeit vertieft, der Bildhauer Niklas Andreoni und der Schabkunstprofessor Johann Jacobé. Dazwischen sind zwei Schüler dargestellt, die in der Legende namenlos bleiben (bezeichnet jeweils mit *un ecolier*). Ein weiterer Schüler sitzt mit dem Rücken zum Betrachter knapp vor dem Modell am linken Rand vor einer Dreiergruppe, die den Professor für Landschaftsmalerei Johann Christian Brand, den Lehrer für historische Zeichnungsgründe Hubert Maurer und den Professor für Ornamente in der Architektur Vinzenz Fischer zeigt.<sup>32</sup>

Ganz in der Mitte posiert das Modell vor der Blendwand, über ihm eine große Lampe, die die wichtigste Lichtquelle darstellt.<sup>33</sup> Rechts davon sitzt ein weiterer Staf-fageschüler vor einer Lampe; es folgt eine Dreiergruppe aus Franz Anton Maulbertsch, Friedrich Oelenheinz und Anton Meidinger. Maulbertsch hält die Hand zur Abschirmung des Lichts vor die Augen, was den Fernblick des Freskomalers andeuten könnte, zugleich aber auf ein frühes Selbstbildnis seines fast exakten Zeitgenossen, des damaligen Londoner Akademiepräsidenten Joshua Reynolds, verweist<sup>34</sup> und damit auf ein selbstbewusstes, wissenschaftlich-wissendes Sehen, das über das reine Malen hinausgeht.

Im rechten Bildvordergrund arbeitet der Direktor der Maler- und Bildhauerschule Heinrich Friedrich Füger an einem Gemälde nach dem Aktmodell, neben ihm der Professor für Historienmalerei Johann Baptist Lampi sowie, im verlorenen Profil, ein Studierender, dessen Arbeit vom Professor für Anatomie Johann Martin Fischer am rechten Bildrand kritisch betrachtet wird.

Mit Andreoni, Meidinger und Oelenheinz sind drei „schutzverwandte Maler“ dargestellt, also nicht Mitglieder der Akademie, sondern Assoziierte, die von manchen Freizügigkeitsprivilegien profitierten. Bei den (in der Nachzeichnung) als Schüler bezeichneten Namenlosen könnte es sich um ebensolche handeln, oder aber um professionelle Außenstehende, denen wie den Akademieangehörigen der Zeichenunterricht nach Antiken und nach dem lebenden Modell offenstand.

### III

Was für eine Gruppe hat sich also hier versammelt? Es handelt sich nicht ausschließlich um Akademiemitglieder, auch wenn die Komposition des Gruppenporträts die akademische Rangordnung weitgehend beachtet. Die Darstellung greift den englischen Porträttypus des *Conversation Piece* auf, das – unabhängig von Stand und Status

32 Zu den Dargestellten vgl. Hagen 2002, 36.

33 Nach den Gehaltslisten könnte es sich bei dem Modell um Lorenz Clar oder Matthäus Mayer handeln: UAAbKW, VA 1779, fol. 143. Vgl. Knofler 2000, 18 und 21, Anm. 66.

34 Joshua Reynolds, Selbstporträt, ca. 1748, Öl auf Leinwand, National Portrait Gallery, London, Inv.-Nr. NPG 41.

– Gleichgesinnte beim gleichberechtigten Austausch zeigt und dennoch subtile Hinweise auf die jeweiligen Kompetenzen und Hierarchien der Dargestellten gibt. Zwar wird das berufsbezogene Gruppenporträt in älteren Definitionen aus dem *Conversation Piece* ausgenommen.<sup>35</sup> In diesem Falle aber ermöglicht gerade die Anwendung des Bildtypus die soziale Charakterisierung der Dargestellten als Mitglieder der „Polite Society“. Durch die Wahl des Bildtypus wird die Kunstakademie von einer Repräsentationsstätte kaiserlicher Kunstpolitik in ein Soziotop transformiert, das eher einem privaten Kreis von Kennern oder Gelehrten nahekommt. Für diese Idee, durch eine neuartige Anwendung des *Conversation Piece* ein akademisches Gruppenporträt um- oder aufzuwerten, gibt es ein klares Vorbild, nämlich Johann Zoffanys Porträt der Gründungsmitglieder der erst drei Jahre zuvor eingerichteten Royal Academy von 1771/1772 (Abb. 3). Tatsächlich wird Quadals Gruppenbild in dem oben erwähnten Artikel in der *Wiener Zeitung* von 1787 als „würdiges Gegenstück zu der berühmten Londnerakademie nach Zoffany“ bezeichnet, „die man der Vorstellung nach die theoretische, und diese [Quadals „Akademie“] die ausübende nennen könnte“.<sup>36</sup> Man kann davon ausgehen, dass Quadal Zoffanys Gemälde aus erster Hand kannte, da es in der Ausstellung der Royal Academy 1772 zu sehen war, an der er selbst teilnahm.

Zoffanys Gemälde zeigt 34 Personen und damit fast alle männlichen Mitglieder der Royal Academy, angeordnet um die ranghöchsten Akademiker, den Präsidenten Joshua Reynolds und den Treasurer William Chambers, wobei der Maler selbst im linken Bildvordergrund, die Palette in der Hand, aus dem Bild blickt.<sup>37</sup> Die Mitglieder haben sich wie zu einer Bühnenprobe einer Aktzeichenstunde versammelt. Das Modell wird eingerichtet und manche Darstellungsutensilien stehen bereit, aber keiner der Anwesenden scheint darauf eingerichtet zu sein, nun tatsächlich mit der Arbeit zu beginnen, zumindest nicht praktisch. In Zoffanys Bild wird beobachtet, diskutiert, ausprobiert, wobei die Antikenstatuen gemeinsam mit dem gerade „eingerrichteten“ Modell den künstlerischen Horizont der Aktdarstellung zwischen anatomischer Wahrheit und idealischer Schönheit eröffnen. Sehr eingängig wird illustriert, wie mit ihrer Hilfe der Aktsaal zum Schauplatz eines antikisierenden *Reenactments* wird. Das *Conversation Piece* tut ein Weiteres, um die Akademie auf ihre antiken Wurzeln zurückzuführen: auf den Austausch zwischen Gelehrten, ohne Unterscheidung zwischen Kunst und Wissenschaft, entsprechend ihrer noblen antikisch-klassizistischen Traditionslinie. Quadal nahm diesen Umstand deutlich wahr, sollte doch sein Aktsaalbild keine „theoretische“, sondern eine „ausübende“ Akademie darstellen. Dabei bot

35 Dies hat zumindest einer der frühesten Autoren zum *Conversation Piece* in seiner Definition des Bildtypus vorgeschlagen: Praz 1971. Für neuere Forschungen zum *Conversation Piece* vgl. Busch 1987; Paulson 1975, 121–136 (Kapitel 8 „The Conversation Piece in Painting and Literature“); Pointon 1993; Solkin 1993; Lerche 2006, bes. 17–46.

36 [Franz Benedikt] Ratakowsky, Kunstsachen Ankündigung (datiert auf den 6. Oktober), in: *Wiener Zeitung*, Nr. 82 (13. Oktober 1787), pag. 2495.

37 Dazu kommen noch Porträtmedaillons der beiden weiblichen Gründungsmitglieder Angelika Kauffmann und Mary Moser, die als notgedrungen permanent „Abwesende“ im Aktzeichensaal nicht persönlich, sondern in Form des *imago clipeata* dargestellt sind. Zu dieser Darstellungsform vgl. Pointon 1997, 165, Anm. 4.



Abb. 3: Johann Joseph Zoffany, *The Academicians of the Royal Academy, 1771–1772* (London, Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2020, Inv.-Nr. RCIN 400747)

Zoffany ihm nicht nur als Schöpfer dieser ungezwungenen Adaption der *Schule von Athen* und als Erneuerer des *Conversation Piece* Anregungen; auch der kosmopolitische Lebensweg des gebürtigen Frankfurters, der in Italien, England und Indien gearbeitet hatte und der in den 1770er-Jahren für seine Tätigkeit für den Wiener Hof von Maria Theresia nobilitiert wurde, muss sich als Vorbild angeboten haben.<sup>38</sup>

Zoffany hatte noch weitere *Conversation Pieces* geschaffen, die die Gattung durch ungewöhnliche Übertragungen auf neue thematische Anwendungsbereiche belebt haben. Im Kontext seiner zahlreichen Darstellungen von Künstlern und Kunstgelehrten mag man an das (aus Sicht der Auftraggeberin Queen Charlotte zu ungezwungene) Gruppenbild von Künstlern und Sammlern in der Tribuna in den Uffizien (1772–1777) denken oder an sein Gemälde der *Antikenschule der Royal Academy im New Somerset*

38 Bisher gibt es keine Hinweise darauf, dass Quadal auf einer seiner Stationen quer durch Europa, so wie Zoffany, jemals Mitglied einer Freimaurerloge geworden wäre. Gerade hinsichtlich der Frage der sozialen Positionierung Quadals wäre es interessant, diesen Punkt noch weiter zu verfolgen. Erste Recherchen im Österreichischen Staatsarchiv haben ergeben, dass Quadal, im Unterschied zu den auch im Aktsaalgemälde dargestellten Künstlern Schmutzer und Zauner, kein Mitglied der Loge „Der wahren Eintracht“ war, die allerdings zum Zeitpunkt seiner Ankunft in Wien auch bereits in Auflösung begriffen war. Er ist auch nicht im Mitgliederverzeichnis der Londoner Old Kings Arms Lodge genannt, bei der Zoffany (ab 1763) Mitglied war (Auskunft von Diane Clements, The Library and Museum of Freemasonry, E-Mail-Nachricht vom 24. Oktober 2017).



Abb. 4: Johann Joseph Zoffany, Portrait of William Hunter lecturing at the Royal Academy of Arts, um 1772 (London, Royal College of Physicians, Inv.-Nr. X142)

*House* (Tafel 8).<sup>39</sup> Ähnlich wie das Wiener Aktsaalbild stellt es einen neu eingerichteten Arbeitsraum in einem neuen Akademiegebäude dar, wobei das Antikenstudium mithilfe professioneller Lampen im Vordergrund steht, wie sie auch im Wiener Gemälde gezeigt werden. Dass diese Beleuchtungssituation Zoffany ebenso wie Quadal fasziniert hat, zeigt ein weiteres, unvollendetes Gemälde aus demselben Themenkreis: *William Hunter Lecturing at the Royal Academy* (Abb. 4), das ebenfalls eine große Lampe mit Reflektorschirm in das Bildzentrum stellt. In Quadals Gemälde sind neben dem herablassbaren Blechzylinder im Zentrum noch sechs weitere, teils völlig unterschiedliche Lichtquellen aus Kerzen und Öllampen dargestellt (Abb. 5, hervorgehoben), die individuelle Anpassungen der Helligkeit erlauben. Sie geben Auskunft darüber, dass es sich um einen Abendakt handelt und unterstreichen den professionellen Anspruch der Aktklasse im neu eingerichteten Akademiegebäude. Es handelt sich größtenteils um Cardanlampen (Quadal selbst zeichnet im Licht einer Handpumpenlampe, wie sie 1765 erfunden wurde). Die Beleuchtung ist in der Ankündigung des

39 Dieses Bild hat Quadal vermutlich nicht mehr gekannt, da er sich zu diesem Zeitpunkt bereits in Italien aufhielt. Beide Gemälde, *The Academicians of the Royal Academy* und *The Tribuna of the Uffizi*, sind ausführlich in Shawe-Taylor 2009 diskutiert: Nr. 24, 124–129, sowie Nr. 25, 130–137.



Abb. 5: Martin Ferdinand Quadal, *Der Aktsaal der Wiener Akademie im St. Anna Gebäude* (mit hervorgehobenen Lichtquellen), 1787 (Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv.-Nr. 100)

Bildes im Ausstellungsverzeichnis von 1790 erwähnt<sup>40</sup> und wird von Maulbertsch' prominent nahe an der Bildmitte platzierter abschattierender Handhaltung noch unterstrichen. Während Beleuchtungssituationen in traditionelleren Aktsaaldarstellungen häufig zur idealisierenden Auratisierung des nachahmend-schöpferischen Akts eingesetzt wurden,<sup>41</sup> geht es hier um deutlich nüchternere Detailschilderungen technisch avancierter Beleuchtung, die eine wissenschaftliche Kontextualisierung der dargestellten Tätigkeit andeuten. Die Lichtsituation bei Quadal ist zu Recht mit Joseph Wright of Derbys *Experiment mit der Luftpumpe* (Abb. 6) verglichen worden.<sup>42</sup> Die Gruppe der Akademiker wird damit wie ein gelehrter Arbeitskreis geschildert, der Aktsaal als Laborsituation, in der praktisches Wissen gesammelt, geübt und vermittelt wird. Damit ist die Verbindung zu einem Bildtypus skizziert, der klar dem Wissenschaftskontext zuordenbar ist – ohne aber, dass die von Wright of Derby mitvermittelten religiösen Komponenten des wissenschaftlichen Experiments, die Werner Busch hervorgehoben hat,<sup>43</sup> übernommen worden wären.

40 Vgl. oben Anm. 25.

41 Vgl. Christoph Weigel nach Augustin Terwesten, *Die Kunstakademie wird in Berlin eingerichtet*, 1696, und Crispijn van de Passe II, Aktklasse aus *Van't Licht der Teken en Schilderkonst*, 1643.

42 Fleischer 2005, 127.

43 Busch 1986.



Abb. 6: Joseph Wright of Derby, Das Experiment mit der Luftpumpe, 1768 (London, National Gallery, Inv.-Nr. NG725)

#### IV

Diese zahlreichen sinnstiftenden Anleihen aus England zeigen, wie Quadal sein Gemälde als ambitionierte und vielschichtige Interpretation der bildenden Kunst als praktische Wissensform präsentierte. Ebenso wichtig aber waren die Abweichungen von Zoffanys Akademiedarstellung: Obwohl die Akademie unter der Ägide Kaunitz' über eine gut ausgestattete Antikensammlung und eine umfangreiche Bibliothek verfügte, war dieser Wissenshorizont der bildenden Kunst ebenso wenig dargestellt wie der Gedanke der Fortführung und Wiederbelebung der Antike. Nicht eine einzige Antike verweist auf den noblen historischen Praxishorizont der Akademiker und ihres Aktmodells, und bis auf vereinzelte Zwiegespräche bleibt der Austausch unter den Künstlern stumm. Im Zentrum steht das konzentrierte, versunkene praktische Arbeiten (das Zeichnen, Malen, Modellieren), dem als einziger Anhaltspunkt die Lichtquellen und als einziger Maßstab prüfende oder wohlwollende Blicke dienen: Quadals Aktsaalbild zeigt keine theoretische, sondern eine ausübende Akademie. Nicht nur wandte der Künstler damit eine Terminologie an, die der Klassifikation der Wissenschaften entlehnt war; er entwarf auch eine akademische Arbeitspraxis, die an zeitgenössischen wissenschaftlichen Darstellungen orientiert war. Bei aller sozialen

Idealisierung, die dieses harmonische und bemerkenswert stumme *Conversation Piece* prägt: Kaum ein Akademikerkreis ist nüchterner und nachdrücklicher im zeitgenössischen Hier und Jetzt verankert dargestellt worden. Der Qualitätsmaßstab, der der Kunst hier angelegt wird, ist ein denkbar einfacher, und er ist zugleich empirisch ermittelt wie auch exakt: Das genaue Sehen im Schein der Lampen, überprüft von einer gemeinschaftlich agierenden Gruppe professioneller Gleichgesinnter, deren Austausch den Fortschritt der Künste gewährleisten wird.

