

## Einleitung

Es liegt nahe, sich in einer Zeit, in der Fragen zur Museums- und Wissenschaftsgeschichte eine besondere Konjunktur erleben, mit den Sammlungen zur Zeit Josephs II. (reg. 1765–1790) zu beschäftigen und damit mit jener Epoche, in der sich Galerien und Kabinette zu Museen und wissenschaftlichen Institutionen im modernen Verständnis wandelten.<sup>1</sup> In bemerkenswert dichter zeitlicher Abfolge ereigneten sich damals in Wien rund um den kaiserlichen Hof eine ganze Reihe von Sammlungsneuordnungen bzw. Sammlungsneuaufstellungen: die Neuordnungen der drei kaiserlichen Kabinette im Augustinergang, wo die Sammlungen Kaiser Franz I. Stephans nach dessen Tod präsentiert wurden, die kaiserliche Gemäldesammlung in der Neuaufstellung von 1781 im Oberen Belvedere und die 1785 gegründete medizinische Sammlung des Josephinums. Zwar wurden in den letzten Jahren diverse Studien zu den genannten Sammlungen publiziert,<sup>2</sup> die sich auf ihre Geschichte und Entwicklung konzentrierten, selten jedoch wurden die institutionen- und disziplinenübergreifenden Bezüge zueinander, seien sie thematischer, methodischer oder personeller Natur, und ihre Wirkungen hinterfragt. Dies ist umso bemerkenswerter, als die verschiedenen Sammlungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vergleichbare Prozesse der Musealisierung, der Verwissenschaftlichung und der Publizität durchliefen, die ihre Entwicklung bis heute bestimmen. Nicht nur fanden die Neuordnungen – mit der Spätzeit der Aufklärung als Hintergrund und dem großen Einschnitt der Französischen Revolution – in einer Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs statt, sondern die Sammlungen öffneten sich auch für ein allgemeines Publikum. Um Museen und Ausstellungswesen veränderten sich die wissenschaftlichen Diskurse, wurden neue Wissenschafts- und Kunstinstitutionen gegründet und etablierte Sammlungen einer öffentlichen Neubewertung unterzogen. Es ist das Ziel dieses Sammelbandes, durch die vergleichende Analyse der josephinischen Sammlungen die Prämissen, Kriterien, Methoden und Konzepte der Aufstellung, Präsentation und Inszenierung zu differenzieren und ein genaueres Bild darüber zu entwerfen, wie sich der allgemeine Wandel vollzog, der in Wissenschafts- und Kunstinstitutionen bis in die Gegenwart nachwirkt.

---

1 Die Publikation ging aus einer internationalen Tagung hervor, die unter dem Titel *Schöne Wissenschaften. Sammeln, Ordnen und Präsentieren unter Kaiser Joseph II.* vom 19.–20. Juni 2017 von der Abteilung Kunstgeschichte des Instituts für kunst- und musikhistorische Forschungen (IKM) an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien veranstaltet wurde.

2 Dazu zählen nicht zuletzt die Forschungen der Autorinnen, die für diese Publikation gewonnen werden konnten: Elisabeth Hassmann (Hassmann 2013, Hassmann 2015, Hassmann / Winter 2016), Christa Riedl-Dorn (Riedl-Dorn 1998, Riedl-Dorn 2009, Riedl-Dorn 2011), Anna Maerker (Maerker 2011, Maerker 2015), Nora Fischer (Fischer 2013a und b) und Debora Meijers (Meijers 1995, Meijers 2013, Meijers 2016).

Die Idee zum Thema kam aufgrund von bestimmten Objekten bzw. Objektgruppen in der anatomischen Wachmodellsammlung im Josephinum und in der kaiserlichen Gemäldegalerie im Oberen Belvedere der 1780er-Jahre, deren Repräsentationen sich auf den ersten Blick zu widersprechen, bei genauerer Betrachtung jedoch spannungsvoll zu bedingen scheinen: Zum einen fand sich im Josephinum in der Sammlung medizinischer Wachspräparate von 1785 ein Modell, das – in Anspielung auf die berühmte antike Venus, die in den Uffizien ausgestellt war – die „Nachahmung der Mediceischen Venus; mit herausnehmbaren Eingeweiden“<sup>3</sup> genannt wurde, zum anderen in der kaiserlichen Galerie ein Arrangement von Gemälden, das vor allem wegen seines wissenschaftlichen Charakters gerühmt wurde.<sup>4</sup> Auf der einen Seite steht also eine primär (natur-)wissenschaftliche Sammlung, die sich – auch – an den ästhetischen und anschaulichen Qualitäten der ausgestellten Werke orientiert; auf der anderen eine Sammlung von Kunstwerken, die den wissenschaftlich begründeten Erkenntnissen des Gebiets der Kunstgeschichte Rechnung trägt. Diesem bemerkenswerten Zusammenspiel zwischen den auf wissenschaftliche Information abzielenden und zugleich auf ihren ästhetischen Reiz aufbauenden Sammlungen nachzugehen und sich zu fragen, welche genauen Gewichtungen den Gesichtspunkten Wissenschaft und Ästhetik in den Sammlungsanstaltungen zukam, bildete den Ausgangspunkt der Überlegungen.

Mit „Schöne Wissenschaften“, so der Titel der Publikation, wird assoziativ ein Wortspiel aufgenommen, das sich auf einen zentralen, wenn auch diffusen Begriff in der Philosophie der Aufklärung bezieht, der im Mittelpunkt des kunsttheoretischen Diskurses stand und Gegenstand heftiger Auseinandersetzungen war.<sup>5</sup> Die Unschärfe dieser Terminologie hat bereits Johann Gottfried Herder treffend auf den Punkt gebracht: „Vielleicht sind wenige Worte in der Sprache so unbestimmt als die Namen ‚schöne Wissenschaften und Künste‘. Bei dem verworrenen Begriff, den man mit ihnen verbindet, weiß man oft nicht, was sie bedeuten.“<sup>6</sup> Weder war klar, welche Disziplinen die „Schönen Wissenschaften“ umfassten, noch, was sie überhaupt charakterisiert. Einmal bezog man sich damit auf die Poesie, die visuellen Künste (Architektur, Malerei, Plastik) und die Musik, dann wiederum nur auf die Dichtkunst oder erweiterte die Skala um die humanistischen Studien (Geschichte, Archäologie). Der Terminus „Schöne Wissenschaften“ steht nicht nur – analog zu den „Schönen Künsten“ – als Synonym für die Gesamtheit einzelner oder mehrerer ästhetischer Disziplinen, sondern meint eigentlich – in Auswechslung der Worte – die „Wissenschaft vom Schönen“ im Sinne der Ästhetik als philosophische Disziplin. Das Eigenschaftswort „schön“ bezeichnet eben nicht die Wissenschaften, sondern ihren Gegenstand. Der deutsche Philosoph, Mediziner und Psychologe Max Dessoir hat diese grammatikalische Verwirrung thematisiert: „In der That ist es eine Vermengung, die Ästhetik eine

3 Die Katalog-Nr. 244 der Sammlung anatomischer Wachspräparate, vgl. Allmer / Jantsch 1965, 70.

4 Nicolai 1784, 500–501.

5 Zur Begriffsgeschichte der „Schönen Wissenschaften“ vgl. Strube 1990, 136–216.

6 Herder 1800 (Suphan 1888), 301.

ars – und gewisse Künste ‚schöne Wissenschaften‘ – zu nennen: sie soll doch über das Schöne denken, nicht schön denken! Der allgemeine Denkfehler, der hier unterliegt, ist eine Art Verwechslung von Inhalt und Form.“<sup>7</sup> Es geht also, wie Georg Friedrich Meier schon 1748 in *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* formuliert hat, um die „Wissenschaft der schönen Erkenntnis“<sup>8</sup> – eine Wissenschaft, deren eigentliche Bestimmung, die „Erkenntnis“, auch in Sammlungen zum Tragen kommt. Der ästhetische Reiz von Sammlungen, sei es im Bereich der Kunst oder der Naturwissenschaft, wurde niemals negiert, doch wurde immer versucht, ihn in Richtung Erkenntnisgewinn zu lenken.

Den Diskurs, der sich mit den „Schönen Wissenschaften“ verbindet, die Verbindung von Schönheit und Erkenntnis bzw. Kunst und Wissenschaft, hat Alexander Gottlieb Baumgarten Mitte des 18. Jahrhunderts zur eigenen Theorie entfaltet und damit bekanntlich die Ästhetik als philosophische Disziplin begründet. In seiner *Aesthetica* betrachtet Baumgarten die Kunst nicht nur als ein zu beschreibendes oder beobachtendes Phänomen, sondern auch in Hinblick auf ihren Erkenntniswert, wobei die Schönheit als „Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis“<sup>9</sup> begriffen wird. Im Zusammenhang der „Schönen Wissenschaften“ mit Sammlungen ist aufschlussreich, dass Baumgarten die Ästhetik sowohl als systematische Wissenschaft als auch als Lehre von der Sinnlichkeit, der „cognitio sensitiva“<sup>10</sup> (sinnlichen Erkenntnis) auffasst. Damit begibt er sich zum einen unter die „Obhut der systematischen Philosophie“<sup>11</sup>, bezieht sich zum anderen jedoch auf die Naturerkenntnis bzw. empirische Analyse, die im Verlauf des 18. Jahrhunderts zu dem rationalen Prinzip in den Naturwissenschaften geworden war. In seinen *Philosophischen Briefen*, mit denen Baumgarten seine theoretischen Positionen publizistisch verbreitete, diskutiert er die Bedeutung der „Aesthetischen Erfahrungs Kunst“ und die Funktion der äußeren Sinne für die Naturerkenntnis. Neben Werken von Pieter van Musschenbroek, Robert Boyle, Nicolas des Malebranche oder Francis Bacon, die allesamt empirische Verfahren der Naturwissenschaften zum Inhalt haben, empfiehlt er als praktische „Hülffs-Mittel, wodurch die Sinnen erhöht, und erweitert werden könnten“, auch Apparaturen, die zur Beobachtung oder im Experiment verwendet werden können, wie „Vergrößerungs- und Fern-Gläser, künstliche Ohren und Sprach-Röhre, [...] den ganzen Vorrath der Barometers, Thermometers, Hygrometers, Manometers, Pyrometers usw. die die versuchende Physik braucht [...]“<sup>12</sup>

Kennzeichnend für die empirischen Analyseverfahren im 18. Jahrhundert – und relevant für die „Schönen Wissenschaften“ – sei, so Ernst Cassirer in seinem Grundlagentext *Die Philosophie der Aufklärung*, die Akzentverschiebung in der

7 Dessoir 1902, 559.

8 Meier 1748, 45.

9 Baumgarten 1750–1758 (Mirbach 2007), § 14.

10 Ebenda, § 1.

11 Vgl. Cassirer 1932, 346.

12 Baumgarten 1741, 8. Vgl. Allerkamp / Mirbach 2016, 231–232.

Korrelation von „Phänomen“ und „Prinzip“. Im Unterschied zur rein deduktiven Logik, die vom Allgemeinen zum Besonderen führt oder das Besondere vom Allgemeinen ableitet, legt die empirische Analyse Prinzipien und Grundsätze nicht a priori fest, sondern will das Allgemeine aus dem Besonderen gewinnen bzw. „am konkreten Gebilde und am konkreten Phänomen die verborgene Regel“<sup>13</sup> entdecken. Auch in den Sammlungen des 18. Jahrhunderts wird immer wieder das Verhältnis von der aus den Sammlungsobjekten gewonnenen Erkenntnis mit der Systematisierung des spezifischen Wissensgebietes, in dem die (Kunst-)Werke verankert waren, ausgelotet und der Akzent das eine Mal mehr in die eine, das andere Mal in die andere Richtung verschoben.

In den Spannungsfeldern dieser wechselseitigen Aspekte – Ästhetik / Wissenschaft, Schönheit / Erkenntnis oder auch empirische Analyse / deduktive Logik, Phänomen / Prinzip – ereigneten sich auch die Neuordnungen und Präsentationen der josephinischen Sammlungen. So, wie sich mit dem Diskurs von den „Schönen Wissenschaften“ verschiedene Vorstellungen von Schönheit und Wissenschaft verbinden, spielten in den Sammlungen interferierende Prozesse zwischen Wissenschaftsklassifikation und Ästhetik die entscheidende Rolle. Es wirft die Vielschichtigkeit der Terminologie „Schöne Wissenschaften“ zahlreiche Fragen auf, deren Beantwortung den Blick besonders auf die für uns so interessanten Wissens- und Erkenntnisstrukturen richtet.

Die prozesshaften Veränderungen, die in den josephinischen Sammlungen bezüglich ihrer inneren Struktur, ihrer Präsentation nach außen und ihrer Funktion vor sich gingen, fanden nicht isoliert von den epistemologischen, politischen und ökonomischen Veränderungen der Zeit statt. Am Höhepunkt des Epochenwechsels, den Reinhart Koselleck als „Sattelzeit“<sup>14</sup> an der Schwelle zur Moderne beschrieben hat, spiegeln die Sammlungen diese Umbruchsituation in vielerlei Facetten. Dies berücksichtigend, ist der Sammelband in drei Abschnitte gegliedert: Der erste beschäftigt sich als konkreter Ausgangspunkt mit vier *Sammlungen* aus den Bereichen der Naturwissenschaften und der Kunst zur Zeit Josephs II., der zweite mit jenen *Denksystemen und Ordnungsmethoden*, die im weiteren Umfeld dieser Sammlungen und des Wiener Hofes diskutiert wurden, und der dritte mit den *Konzepten der Präsentation und Publizität*, die die Sammlungen einer allgemeinen Öffentlichkeit sichtbar machten und vermittelten.

### Die Sammlungen: Konstitutionen von Wirklichkeiten und Wissensformen

„Wie man in der Menschheitsgeschichte die Urkunden zurate zieht, die Münzen und Medaillen untersucht, die alten Inschriften entziffert, um die Umwälzungen in ihr zu bestimmen und die Epochen des geistigen Geschehens festzustellen, so muss man auch in der Naturgeschichte die Archive der Welt durchstöbern, die frühesten Denkmäler den Eingeweiden der Erde entreißen, die Trümmer sammeln und alle Anzeichen der

<sup>13</sup> Cassirer 1932, 350, 353.

<sup>14</sup> Brunner / Conze / Koselleck 1972, XIII–XIV.

physischen Veränderungen, die uns zu den verschiedenen Lebensaltern der Natur zurückführen können, in ein einziges Korpus von Zeugnissen vereinen.“<sup>15</sup> Ersetzt man in diesem Zitat aus Georges-Louis Leclerc de Buffons *Les époques de la nature* den Terminus „Korpus“ mit jenem der „Sammlung“, dann können diese Zeilen auch als Anleitung für die Interessen und die Sammeltätigkeit von Kaiser Franz I. Stephan gesehen werden, der mit seinen Sammlungen von Objekten der Mineralogie, der Botanik und der Numismatik die Grundlagen für die späteren musealen Präsentationen des kaiserlichen Naturalienkabinetts, des Münzkabinetts und des Physikalischen Kabinetts schuf. Seiner Passion ging Franz I. Stephan im eher privaten Rahmen des sogenannten Kaiserhauses nach, einem Wiener Palais in der Wallnerstraße, das er zum Ort des Experiments und der Forschung machte. Private Leidenschaft und professionelle Wissenschaftlichkeit schlossen sich hier nicht aus, sondern bedingten einander – darauf verweist nicht zuletzt der Kreis an Wissenschaftlern, die im Auftrag des Kaisers die Sammlungen aufbauten und betreuten. Nach seinem Tod (1765) wurden die Sammlungen aus dem Kaiserhaus in den sogenannten Neuen Augustinergang in der Hofburg überführt und einer breiteren Öffentlichkeit als Ausstellungs- und Forschungsraum nutzbar gemacht. Der Standortwechsel bedeutete nicht nur die definitive Ausgliederung der Sammlungen aus dem privaten Kontext; die architektonisch autonomere Präsentation der Objekte war auch ausschlaggebend dafür, dass sich die privaten Sammlungen zu öffentlichen Institutionen wandeln konnten.

Elisabeth Hassmann und Christa Riedl-Dorn haben diese Prozesse der Verwissenschaftlichung, Institutionalisierung und Musealisierung in ihren Beiträgen für das kaiserliche Münzkabinett und Physikalische Kabinett bzw. das Naturalienkabinett in der josephinischen Zeit nachgezeichnet. Beide Studien konzentrieren sich auf die Erschließung und Systematisierung der Objekte, auf die besonderen Kommunikationsformen und personellen Netzwerke für den Informationsaustausch und Objekterwerb sowie auf die Publizität der Sammlungen. Sie beschreiben die Erschließung, Aufstellung, Inventarisierung und Katalogisierung der Sammlungsobjekte sowie die Ankäufe, Tausche und Forschungsreisen als ausschlaggebende Faktoren, die nicht nur den Wissenschaftsbetrieb, sondern auch die Öffnung der Sammlungen für ein allgemeines Publikum möglich gemacht haben.

Zufall oder nicht, befanden sich die Kabinette im Augustinergang in unmittelbarer Nähe zur Hofbibliothek und bildeten nicht nur eine räumliche, sondern auch eine konzeptuelle Einheit. Der Plan, das Areal um die Hofbibliothek mit den wissenschaftlichen Kabinetten nicht nur zu einem Zentrum der Gelehrsamkeit, sondern in Einbeziehung der Gemäldegalerie zu einem Zentrum der Wissenschaft *und* Kunst zu machen, konnte, wie Elisabeth Hassmann in ihrem Beitrag nachweist, nicht realisiert

15 Buffon 1780, 1: „Comme dans l’Histoire civile, on consulte les titres, on recherche les médailles, on déchiffre les inscriptions antiques, pour déterminer les époques des révolutions humaines, & et constater les dates des événements moraux; de même, dans l’Histoire Naturelle, il faut fouiller les archives du monde, tirer des entrailles de la terre les vieux monuments, recueillir leurs débris et rassembler en un corps de preuves tous les indices des changements physiques qui peuvent nous faire remonter aux différents âges de la Nature.“ (Deutsche Übersetzung nach Cassirer 1932, 82.)

werden; er verweist aber einmal mehr auf das Grundthema dieser Publikation: die Verbindung von Wissenschaft und Kunst. Auch daran werden die Nahtstellen – und Bruchstellen – deutlich, dass etwa die Schaustücke im Naturalienkabinett der frühen 1780er-Jahre nach dem traditionellen Prinzip von Gemäldehängungen (dem sogenannten *Pendantsystem*) achsensymmetrisch in den Schaukästen gruppiert wurden, während die restlichen Objekte – streng systematisch geordnet – in den Schubladen verschwanden, wie Christa Riedl-Dorn in ihrem Artikel aufzeigt.

Um die komplexe Wechselbeziehung von Wissenschaft und Kunst geht es auch im Beitrag von Anna Maerker zur Sammlung medizinischer Wachspräparate im Josephinum, und zwar aus dem Blickwinkel der zeitgenössischen Rezeption der *Anatomia Plastica*, die sich nach der Eröffnung des Josephinums in den Debatten zur Sammlung manifestierte. Der Versuch, im Josephinum lehrreiche Anschaulichkeit und ästhetisches Vergnügen miteinander zu verknüpfen, wurde in der Öffentlichkeit äußerst ambivalent beurteilt. Vor allem vonseiten der Ärzteschaft und der Medizinstudenten, deren Studium die *Anatomia Plastica* eigentlich hätte dienen sollen, sah sich die Sammlung heftiger Kritik ausgesetzt. Ihr wissenschaftlicher Wert per se wurde infrage gestellt: Didaktischer Zweck und künstlerische Präsentation der Wachsmodelle würden sich, so das Postulat der Mediziner, gegenseitig ausschließen. Abseits des Zirkels von Ärzten empfand man die anatomische Wachsmodellsammlung dagegen als ein ästhetisches Vergnügen – und so wurde sie zu einem Publikumserfolg. Je nach Perspektive und je nach sozialer Stellung nahm die heterogene Öffentlichkeit die Sammlung im Hinblick auf ihren Erkenntniswert und ihre Ästhetik unterschiedlich wahr. Damit war die Schere der Ambivalenz im Spannungsfeld zwischen Schönheit und Wissenschaft aufgetan: Aufgrund der Zwitterstellung der *Anatomia Plastica* als Studienobjekt *und* als Kunstwerk stand die Sammlung an der Schnittstelle einander widersprechender Wahrnehmungen in epistemologischer und öffentlichkeitswirksamer Hinsicht.

Die Frage nach der Korrelation zwischen lehrreicher Anschauung und ästhetischem Genuss bzw. Wissenschaft und Kunst stellte sich nicht nur in naturwissenschaftlichen Sammlungen, sondern auch in Kunstsammlungen. Die Neuauftellung der kaiserlichen Gemäldegalerie im Oberen Belvedere von 1781 wurde in deutlicher Bezugnahme auf eine sich etablierende *Kunstwissenschaft* zuwege gebracht. Der neuen Ausrichtung in der Hängung der Gemälde sollte ein dezidiert kunsthistorischer Subtext zugrunde liegen und das Arrangement darauf ausgerichtet sein, durch visuell hergestellte Zusammenhänge zwischen den Gemälden die ihnen zugrundeliegenden theoretischen Konzepte anschaulich und verständlich zu machen. Welche Theorien und Konzepte Eingang in die Aufstellung fanden und auf welche Systematisierungsmethoden und Ordnungspraktiken zurückgegriffen wurde, ist Thema des Beitrags von Nora Fischer.

Einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Gemälden standen gegen Ende des 18. Jahrhunderts mehrere Hemmnisse entgegen: Zum einen war eine Kunsttheorie frühneuzeitlicher Malerei im Sinne einer systematischen Kunstgeschichte noch nicht ausgearbeitet. Zwar lieferte Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte der Kunst des*

*Alterthums* (1764) einen Beitrag zur Systematisierung der Kunst in Form einer Kunstgeschichte, beruhte jedoch auf der Antike. Zum anderen fand eine innovative Theoriebildung im Bereich frühneuzeitlicher Kunst abseits der Gattung Gemälde in den weniger prominent exponierten graphischen Kabinetten statt. Praxisbezogen basierte die Theoriebildung in Graphiksammlungen auf der wissenschaftlichen Methode des Vergleichens und systematischen Zusammenstellens einzelner Blätter – eine Praktik, die in Parallele zur Ordnungsfindung des ersten Zettelkatalogs einer Bibliothek, des sogenannten *Josephinischen Katalogs*, in der Hofbibliothek von 1780 betrachtet werden kann. Es scheint alles, was an Ideen, Konzepten und Praktiken „brauchbar“ war, in die kaiserliche Galerie von 1781 transferiert und transformiert worden zu sein: Die Hängung neuzeitlicher Gemälde wurde epochenübergreifend auf Grundlage der Kunstgeschichte der Antike entwickelt und medienübergreifend aus den Systematiken von Graphiksammlungen abgeleitet. Es zeugen die Einbindung und Umwandlung dieser wissenschaftlichen und sammlungsmethodischen Motive von einem erstaunlich offenen Umgang mit neuen Vorstellungen und Ideen, wodurch der kaiserlichen Galerie von 1781 ein bemerkenswert experimenteller Charakter verliehen wurde.

### Denksysteme und Ordnungsmethoden

Welcher Gehalt, welche Bedeutung und welche Beurteilung den in den Sammlungen relevanten Systematiken, Praktiken und Präsentationen zukamen, erschließt sich eher, wenn sie in Bezug zum wissenschaftlichen Denken der Zeit bzw. zu den damals handlungsleitenden Denkmustern gebracht werden. In den kulturpolitisch so interessanten Umbruchsjahrzehnten zwischen 1765 bis 1795 muss der Erwerb von Ideen und Konzepten auch im Kontext alternativer Möglichkeiten betrachtet werden, die über das Sammlungswesen im engen Sinn hinausgehen. In Wien kamen in dieser Zeitspanne unterschiedlichste Projekte zur Durchführung und wurden verschiedenste Denksysteme publiziert, die sich alle programmatisch mit dem Verwissenschaftlichen, dem Systematisieren, dem Ordnen und dem Normieren auseinandersetzten und somit wesentliche theoretische und praktische Impulse für die Sammlungen bereithalten konnten. Die Skala reicht hier von der Gründung und dem Aufbau der Druckgraphiksammlung von Albert von Sachsen-Teschen (1776), die das kunstwissenschaftliche Denken von allen Kunstsammlungen am weitestgehenden verwirklichten; über die Neuauflage von Johann Joachim Winkelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1776) an der Akademie der bildenden Künste, die einen Beitrag zur Systematisierung im Sinne einer Historisierung der Kunst und Natur lieferte; über die Schriften des Joseph von Sonnenfels (1768, 1786), die eine der wenigen Auseinandersetzungen mit bildender Kunst in Österreich darstellten; über die sogenannten *Ingenieurs-Directiva* (1784) des Hofbauamtes, die Vorschriften zur Normierung bestimmter Verfahrensweisen im Bauwesen bestimmten; bis hin zur Erstellung des *Josephinischen (Zettel-) Katalogs* (1780) in der Hofbibliothek, der durch die mediale Praktik des Verzettelns, die Methode frei zu kombinierende Blätter in eine bestimmte Systematik einzuordnen, zahlreiche Anregungen bereithält. Die Beiträge in *Betrachtungsweisen und*

*Denksysteme* knüpfen mehr oder weniger eng an diese Initiativen an oder werfen zumindest einen Seitenblick darauf, wobei durchaus unterschiedliche methodische Hinsichten angestellt und thematische Querverbindungen gezogen werden.

Gernot Mayer widmet sich der damaligen Suche nach dem Ursprung der Ölmalerei bzw. des Kupferstichs, die eng mit der Identitätsfindung durch einen jeweils eigenen nationalen Stil in der deutschen bzw. der italienischen Kunst verbunden ist. Die maßgeblich involvierten Personen dieser wissenschaftsgeschichtlich bedeutenden Vorgänge, Christian von Mechel und Giacomo Graf Durazzo, waren auch jene, die für die Neuaufstellung der kaiserlichen Gemäldesammlung im Oberen Belvedere und den etwa zeitgleichen Aufbau der graphischen Sammlung von Albert von Sachsen-Teschen verantwortlich zeichneten. Neben den Taktiken und Manövern, mit denen Mechel und Durazzo versuchten, die Entstehung der Ölmalerei oder des Kupferstiches – entgegen der historischen Fakten – in der deutschen bzw. italienischen Kunstnation zu verankern, lassen die starken Parallelen ihrer Argumentationen nicht nur dieselben personellen Netzwerke annehmen, sondern auch gemeinsame, vorbildlich wirkende Denksysteme vermuten.

Unter anderem dürfte das theoretische Werk von Johann Joachim Winckelmann maßgeblich gewesen sein, an dem nicht nur Mechel und Durazzo, sondern auch tonangebende Kreise am Wiener Hof interessiert waren. Dafür spricht nicht zuletzt die zweite deutsche Edition der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, die 1776 an der Wiener Akademie der bildenden Künste unter dem Protektorat des Staatskanzlers Wenzel Anton Fürst Kaunitz-Rietberg herausgegeben wurde. Die *Geschichte* ist bekanntlich als Kulturgeschichte konzipiert, in der Kunst und Zivilisation eng miteinander verflochten sind. Winckelmans Vorstellung des Gleichklangs von Geschichte und Kultur folgte konsequenterweise das Argument, dass sich der Fortschritt der Zivilisation und der Fortschritt der Kunst eines Landes oder einer Nation gegenseitig bedingen. Diese Einschätzung einer wechselseitigen Steigerungsbewegung führte – vor allem in den deutschsprachigen Ländern – zu der von Gernot Mayer dargestellten Diskussion um einen eigenen nationalen Stil in der Kunst und dem Versuch, das Ansehen der Kunst in ihrer und durch ihre Geschichte zu erhöhen.

Nur im zweiten Teil der *Geschichte* hat Winckelmann die Kunst „nach den äußeren Umständen der Zeit“ beschrieben, im ersten Teil versuchte er dagegen, wie er formuliert, ein „Lehrgebäude“ der Kunst zu errichten.<sup>16</sup> In diesem Dualismus zwischen historisch bedingter Stilentwicklung in der Kunst und normativer Schönheitslehre kommt noch einmal jene Korrelation zwischen dem abstrakt Rationalen und dem konkret Empirischen zum Ausdruck, die in der Wissenschaftsgeschichte und Ästhetik der Spätaufklärung ganz allgemein bemerkbar ist. Dass Winckelmans Kunsttheorie für die Systematisierung und Historisierung der gesamten, nicht nur der antiken, sondern auch der neuzeitlichen Kunst wirksam werden konnte, obwohl seine Theorie nur anhand des antiken und zudem noch – wie Hans C. Hönes in seinem Beitrag zu Winckelmans Auseinandersetzung mit der Sammlung in der Villa Albani auseinan-

<sup>16</sup> Winckelmann 1764, IX; ders. 1776, II.



dersetzt – eines extrem eingeschränkten Studienmaterials ausgearbeitet wurde, ist dieser Wechselbeziehung von Prinzip und Phänomen geschuldet.

Einer der Gründe, warum man im Umkreis von Kaunitz darum bemüht war, Winckelmann bzw. sein Werk an Wien zu binden,<sup>17</sup> lag darin, dass zur bildenden Kunst in Österreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kaum eine theoretische Auseinandersetzung stattfand. Lediglich der Staatsmann, Schriftsteller und Ratgeber des Wiener Hofes, Joseph von Sonnenfels, dessen publizistische Aktivität von einer enormen Bandbreite seiner Interessensgebiete zeugt, brachte mit einigen wenigen Schriften das Thema in die österreichische Wissenschaftslandschaft ein. Sein Traktat *Von dem Verdienste des Portraitmalers* (1768), dem sich Werner Telesko widmet, basiert auf einer Rede, die Sonnenfels am 23. September 1768 an der Wiener Akademie hielt. In seiner Rede verknüpft er die Porträtkunst mit der Geschichte des Landes, wodurch ästhetische und politische Repräsentationsformen des Hauses Habsburg-Lothringen miteinander verbunden werden. Gegenüber älteren Repräsentationsformen ist mit der zunehmend „aufgeklärten“ Haltung des habsburgischen Hauses auch eine Akzentverschiebung in der Funktion und Aufgabe der Porträtkunst zu erkennen: Sonnenfels argumentiert mit den positiven Auswirkungen der Porträtkunst auf das Gemeinwohl – dies war die Legitimationsgrundlage, das „Verdienst“, das zu einer Nobilitierung nicht nur der Porträtkunst, sondern der Kunst im Allgemeinen führen sollte. Der Terminus „Verdienst“ kann dabei durchaus auch in seiner ökonomischen Bedeutung aufgefasst werden. Es kommt hier eine Überlegung zum Ausdruck, die schon Kaunitz in einem Memorandum vom 25. Mai 1770 in Bezug auf die Akademie der bildenden Künste ausführte, die besagt, dass „die großen Meister Poussin, LeBrun, Girardon, Mansard und viele andere [...] der Nation durch ihre Verbesserung des Geschmacks in den Kunsterzeugnissen, und die Bildung guter Schüler einen dauerhafteren Vorteil als Condé, Turenne, Luxenbourg, Vauban, Villars und andere Feldherren, gebracht“<sup>18</sup> hätten. Der Gedankengang, dass die Bildung des guten Geschmacks ein ökonomisch verwertbares und damit nationales Interesse sei, kann umso mehr mit Sonnenfels in Verbindung gebracht werden, als dieser ab 1763 auch die Lehrkanzel an der Wiener Universität für Polizei- und Kameralwissenschaften, also der Ökonomie, innehatte.<sup>19</sup>

Das Thema der Ökonomie bzw. des ökonomischen Nutzens, das in dieser Zeit an der Schwelle des Übergangs zur kapitalistischen Wirtschaft den Diskurs von Regierenden und Verwaltungsbeamten bestimmte, kann auch für die josephinischen Reformen als handlungsleitend angesehen werden, wie Anna Mader-Kratky am Beispiel der 1783 gegründeten Oberhofbaudirektion und der Etablierung länderübergreifender

17 Joseph von Sperges, Vertrauter und Kunstberater von Kaunitz, bot Winckelmann die Stelle eines Sekretärs der 1766 gegründeten k. k. Zeichnungs- und Kupferstecherakademie an, die 1772 mit der k. k. Akademie vereinigt wurde; vgl. Lützwow 1877, 58.

18 Memorandum vom 25. Mai 1770, zit. nach Wagner 1967, 37–38.

19 Sonnenfels wollte eigentlich deutsche Rhetorik lehren und bewarb sich 1762 erfolglos um eine Professur für „Eloquenz“, wie der Lehrstuhl für Deutsche Sprache und Literatur genannt wurde. Ab 1763 hatte er die Lehrkanzel an der Wiener Universität für Polizei- und Kameralwissenschaften inne; Karstens 2011, 69–78.

Baunormen im habsburgischen Bauwesen ausführt. Ökonomisch begründete Motive, die dem aufgeklärten Absolutismus nach den Vorstellungen Josephs II. entsprachen – Zentralismus, staatliche Eingriffe, Kostenreduktion und öffentliche Wohlfahrt –, kommen auch in der Reformierung des Hofbauamtes deutlich zum Tragen. Mit der Einrichtung einer Oberhofbaudirektion in Wien schuf der Kaiser eine zentrale Controllingstelle, die alle aus öffentlichen Geldern finanzierten Bauangelegenheiten (Hoch-, Wasser- und Straßenbau) in den Kronländern steuern und zugleich für einheitliche Verfahren und Prozesse in den zuvor eigenständig agierenden Baubehörden sorgen sollte. Dabei ging es vorweg um Lösungen für den unmittelbar anstehenden, erhöhten Bedarf an staatlichen Bauten in den habsburgischen Erblanden, zum Beispiel infolge der Impopulationspolitik in das Banat, der mit verwaltungstechnischen Maßnahmen bewältigt werden sollte. Beabsichtigt war eine Steigerung der Effizienz und eine Rationalisierung der administrativen Prozesse im Hofbauwesen, mit dem Ziel, die diversen Bauprojekte zu vereinfachen und zu beschleunigen. In diesem Sinne wurden in der Oberhofbaudirektion die sogenannten *Ingenieurs-Directiva* (1784) als Handlungsanleitung entwickelt, die neben den Vorschriften der Kostenabrechnung, Bestimmungen von Verantwortlichkeiten und Richtlinien zur Personalakquise auch eine normierte Darstellung aller Architekturentwürfe vorsahen. Was die *Ingenieurs-Directiva* implizierten, war die streng utilitaristische Ausrichtung der Bauaufgaben und der Verzicht auf jeglichen individuellen und künstlerischen Anspruch der Bauausführungen sowie eine auf nominalistischen Prinzipien fußende mechanische Konzeption der Architektur. Im Spannungsfeld zwischen Schönheit und Wissenschaft verschiebt sich der Akzent deutlich in Richtung Wissenschaft, wenn Architektur dem Primat der Ökonomie unterliegt.

Markus Krajewski widmet sich den unkonventionellen Ordnungsmethoden und Normierungsbestrebungen, die notwendig wurden, weil im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, in einer Periode der politischen, sozialen, wissenschaftlichen und künstlerischen Umbrüche, die gewohnten Settings in Bewegung geraten waren. Bewegung ist hier im eigentlichen Sinn gemeint, wenn etwa die flüchtenden Rekruten mittels der sogenannten *Seelenkonskription* erfasst werden, die in der weiteren Folge gleich mit einer Durchnummerierung und Verzeichnung der Häuser in Wien verknüpft wurde; oder wenn die Administration der Hofbibliothek der zunehmenden Bücherflut des späten 18. Jahrhunderts mit dem schon angesprochenen *Josephinischen (Zettel-)Katalog* Herr zu werden versuchte. Auch mit der „Stillstellung des Ephemereren sowie einer administrativen Beweglichkeit des Festgehaltenen“ (Markus Krajewski) lässt sich eine gedankliche Verbindung zum Sammlungswesen herstellen. Dem an und für sich statischen Charakter von Sammlungen sind ebensolche divergente Dynamiken inbegriffen: Zuwachs und Verminderung, Ortswechsel und Umräumen halten die Objekte ständig in Bewegung, die desgleichen mit speziellen Ordnungstechniken, Inventarisierungsmethoden und Normierungsverfahren fixiert werden müssen.

## Konzepte der Präsentation und Publizität

Eine wesentliche Rolle für die Sammlungsgeschichte kommt der Sichtbarmachung der Sammlungen und der Vermittlung ihrer Inhalte zu. So lassen sich die Sammlungs- und Ordnungsprojekte des späten 18. Jahrhunderts auch als Initiativen betrachten, in denen das Epochenbewusstsein der Aufklärung zum Ausdruck gebracht und in den Sammlungen anschaulich gemacht wird, die die Ideen bündeln, in die Praxis übersetzen, verbreiten und popularisieren. Auch in diesem Abschnitt wird es weniger um die Präsentation und Publizität der Sammlungen im Speziellen gehen, sondern um die Popularisierung und Verbreitung von aufgeklärten Wissensformen im Allgemeinen. Diese erfolgten in Wien abseits des klassischen Disziplinenkanons, wo man an den Universitäten noch mehr an scholastischen Denkmethoden festhielt und weniger an eine an den Natur-, Geschichts- und Kunstwissenschaften orientierte wissenschaftliche Auseinandersetzung anknüpfte und wo erst viel später, Mitte des 19. Jahrhunderts, die Akademie der Wissenschaften gegründet wurde. Aufgeklärte Wissensformen wurden maßgeblich von Zeitschriften, Gelehrtennetzwerken, der Akademie der bildenden Künste – und eben auch von natur- und kunstwissenschaftlichen Sammlungen verbreitet und popularisiert.

Dem Zeitschriftenwesen wendet sich Andrea Seidler in ihrem Beitrag zu, im Besonderen den Gelehrten Zeitschriften, die gegen Ende der 1760er-Jahre auch in Wien allmählich die zuvor so populären Moralischen Wochenschriften ersetzten. Im Vergleich zu Frankreich, Italien, England oder „Deutschland“ traten die Gelehrten Zeitschriften in den österreichischen Erblanden mit deutlichem zeitlichem Abstand auf. Erst verspätet scheint sich das intellektuelle Klima hier soweit gewandelt zu haben, dass man sich einer substanziellen inhaltlichen Auseinandersetzung in wissenschaftlichen oder künstlerischen Belangen nicht mehr verschließen konnte. Charakteristisch für diese Periodika ist, dass sie neben Berichten aus Naturwissenschaft und Kunst auch die sogenannte „Critique“, d. h. Buchbesprechungen, enthielten und sich – in der Landessprache gehalten, moderat im Ton und leicht handhabbares Wissen vermittelnd – an eine breite Öffentlichkeit wandten. Überblickt man mit Andrea Seidler die Gelehrten Zeitschriften, die zwischen 1767 und 1786 in Wien erschienen sind, dann lassen sich mehr oder weniger drei einander kreuzende, sich überlagernde Ausrichtungen unterscheiden: Rezensionszeitschriften, die vorwiegend Buchbesprechungen enthielten, Fachjournale, die sich einem speziellen Wissenschaftsbereich widmeten und Vermischte Zeitschriften oder Real-Zeitschriften, die in erster Linie Essays oder wissenschaftliche Abhandlungen publizierten, Buchbesprechungen dagegen weniger Raum gaben. Meist überdauerten die Gelehrten Zeitschriften nur wenige Jahre. Die Frage, warum sie nur eine so kurze Laufzeit erfahren haben, wird in der Forschung immer wieder mit dem Mangel einer kritischen Leserschaft in Österreich beantwortet. In den Zeitschriften selbst finden sich kaum Hinweise darauf, sondern eher das Gegenteil: Aus den Reaktionen der Zeitungsmacher auf das Publikum kann man auf eine intensive Lektüre der Gelehrten Zeitschriften schließen. Auch die vermehrte Tendenz, sich mit tagesaktuellen Ereignissen auseinanderzusetzen und diesen gleichsam ein

intellektuelles Spiegelbild entgegenzuhalten, dürfte für die zeitgenössische Leserschaft besonders interessant gewesen sein. Daher müssen die Hintergründe der kurzen Dauer wahrscheinlich – wie so oft in Wien – in den jeweiligen personellen Konstellationen der an den Gelehrten Zeitschriften Beteiligten gesucht werden.

Die prozesshaften Veränderungen, die in Wien um 1780 in den Bereichen Wissenschaft und Kunst vor sich gingen, wurden in der Öffentlichkeit intensiv und kontrovers diskutiert und das Interesse, stets auf dem Laufenden zu sein, verlangte kommunizierende Netzwerke zum Informationserwerb. Diesen Prozessen bzw. den Verbindungen zwischen den intellektuellen Akteuren widmet sich Thomas Wallnig in Anwendung digitaler Methoden. Die Bezugnahme auf die historischen Daten mit Mitteln der neuen Informations- und Kommunikationstechnologien erweist sich auch deshalb als so aufschlussreich, weil sich in der durch die gesteigerte Publizistik verursachten Disponibilität großer Mengen an Informationen im späten 18. Jahrhundert und der durch die elektronischen Medien hervorgerufenen Datenflut der Gegenwart ähnliche Problemlagen ausmachen lassen. So gibt die digitale Bearbeitung des historischen Quellenmaterials, gleichsam in Wiederholung der historischen Prozesse, den Blick auf ein Spannungsfeld frei, das uns bis heute beschäftigt: die Frage nach der Aussagekraft und dem Aussagewert von Daten(an)sammlungen. „Jenseits einer Polarität von *Fakt* und *Fiktum*, von *belastbaren Daten* und *arbiträren Bildern*“ plädiert Thomas Wallnig daher für eine „Auffassung von *wissenschaftlichem Wissen*“, die auf die Erkenntnisprozesse selbst gerichtet ist. Der Frage nach der Bedeutung wendet er sich aus mehreren Blickwinkeln zu: von dem Gesichtspunkt der Personennetzwerke und des geographischen Raums, wie sie in der umfassenden Bio-bibliographie der habsburgischen Länder *Das gelehrte Österreich* von Ignaz de Luca (1776/1778) dargestellt werden; aus Sicht der Druckorte der vom Verleger Johann Thomas Trattner 1777 in Wien angebotenen Werke; vom Standpunkt der dazu gespiegelten Referenzorte der *Göttinger Anzeigen von gelehrten Sachen* aus dem Jahr 1780; und schließlich vonseiten der Korrespondenznetzwerke, die sich zu den prominenten Gelehrtenpersönlichkeiten Nikolaus Joseph von Jacquin, Joseph von Sonnenfels und Ignaz von Born aus der Korrespondenzdatenbank *Kalliope* extrahieren lassen. Die Analyse und Zusammenführung dieser verschiedenen Perspektiven ergeben – als Vervollständigung zur quellenbasierten, akademisch verschriftlichten Forschungsarbeit gedacht – ein genaueres Bild vom „Wissen in Wien, 1780“.

Über die personell begrenzten Gelehrtennetzwerke hinaus beschäftigt sich Debora J. Meijers mit einer breiteren Öffentlichkeit und geht der Frage nach, welche Anbindung für das allgemeine Publikum an die Wiener Hofsammlungen im Kontext habsburgischer Repräsentation überhaupt möglich war, festgemacht an ihrer Öffnung und Zugänglichkeit. Aus den Verordnungen des Wiener Hofes und den damit verbundenen Reaktionen lässt sich ablesen, dass es zwischen 1765 und 1813 drei verschiedene, zeitlich aufeinander folgende Konzepte der Zugänglichkeit zu den Sammlungen gab: als Gnade des Hofes, als Vergünstigung für das und als Recht des Publikums. Es liegt nahe, diese Öffnungsprozesse in Parallele zum Bedeutungs- und Funktionswandel der Öffentlichkeit zur Zeit der Aufklärung zu sehen, insbesondere weil sich die Differen-

zierung des allgemeinen Publikums der Hofsammlungen auch auf die soziale Struktur der Bevölkerung in Wien umlegen lässt. Dass trotz der Widerstände, die vonseiten der Sammlungsdirektoren den Öffnungsprozessen für alle sozialen Schichten (auch für die „geringen Leuthe“) entgegengebracht wurden, der uneingeschränkte Zugang weiterhin bestehen blieb, lässt vermuten, dass für den Wiener Hof andere Motive für die Repräsentation von Sammlungen ausschlaggebend waren als jene der Sammlungsdirektorien.

Als ebenso aufschlussreich in diesem Kontext erweist sich die Verwendung des Begriffs „Publikum“: Während in den Galerieakten der Hofbehörden kaum vom „Publikum“ gesprochen wurde, kommt der Terminus in den privat herausgegebenen Publikationen zu den Sammlungen (in Katalogen, Stadtführern, Zeitungen und Zeitschriften) ab den frühen 1770er-Jahren vor. Auf die erwähnte zeitliche Abfolge von Gnade, Vergünstigung und Recht umgelegt, kommt Debora J. Meijers zu dem Schluss, dass überhaupt erst ab dem Zeitpunkt vom (Museums-)Publikum gesprochen wird und werden kann, ab dem der Zugang nicht mehr als Gnade gewährt wurde, sondern als Vergünstigung durch den Hof. Zu einer Zugänglichkeit von Sammlungen als (juridischem) Recht des Publikums, wie es die französische Verfassung nach der Revolution ab 1793 für die nunmehr verstaatlichten Museen garantierte, kam es in Österreich erst mit dem Ende der Monarchie 1918.

Der Sammelband schließt mit einer Studie von Eva Kernbauer zu einem Gemälde, das die angesprochenen Episteme noch einmal aufnimmt und gleichsam ver(sinn)bildlicht: der *Aktsaal der Wiener Akademie im Sankt Anna Gebäude* von Martin Ferdinand Quadal aus dem Jahr 1787. Das Gemälde zeigt eine Gruppe von Professoren und Schülern der Akademie in Ausübung ihrer Kunst. Es sind die einzelnen Porträts der Akademiker „nach der Natur“ dargestellt; die Gruppenkomposition spiegelt aber vor allem ein Ideal des wissenschaftlich arbeitenden Künstlers wider. Die dargestellten Requisiten ermöglichen das Zeichnen, Malen und Modellieren, das Augenmerk liegt jedoch – angeleitet durch (künstliche) Lichtquellen – auf dem empirisch genauen Sehen der Künstler, auf ihrem wissenschaftlich analytischen Blick. Deutlich wird, dass die gemeinschaftlich agierende Gruppe nicht nur zusammengefunden hatte, um ihre Kunst auszuüben, sondern um – in deutlicher Bezugnahme auf zeitgenössische wissenschaftliche Darstellungen – den Fortschritt der Kunst zu befördern. So liegt der Fokus in dem Gemälde nicht nur in dem, *was*, sondern in dem *wie* und letztlich in dem *wozu* wahrgenommen wird, also in den Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozessen selbst. Das künstlerische Interesse richtet sich auf die „cognitio sensitiva“<sup>20</sup> im Verständnis von Baumgarten, in dem Schönheit und Wissenschaft eine Einheit bilden. Quadal macht damit eigentlich das Denken der Künstler sichtbar und präsentiert den *Aktsaal* als ein Modell der neuen Konfiguration von Kunst und Ästhetik in der Spätaufklärung, die in den „Schönen Wissenschaften“ ihre Begrifflichkeit gefunden hat.

In dieser Publikation geht es um programmatische Sammlungs- und Ordnungsprojekte in Wien im späten 18. Jahrhundert, die nicht nur in ihrer unmittelbaren

20 Baumgarten 1750–1758 (Mirbach 2007), § 1.

Evidenz und Parallelität, sondern auch in ihrer historischen Bedeutung gezeigt werden sollen. Die Herausforderung besteht einerseits darin, die Sammlungs- und Ordnungsprojekte und ihre öffentliche Darbietung über ein einzelnes Fallbeispiel hinaus gemeinsam in den Blick zu nehmen und aufeinander zu beziehen und sie andererseits zugleich und darüber hinaus als Ausdruck des („aufgeklärten“) Bewusstseinswandels, eines neuen Blicks auf die Welt zu betrachten. Es gilt, die verborgenen Grundlagen der Sammlungs- und Ordnungsprojekte ausfindig zu machen, indem auch das theoretische, kulturpolitische wie soziale Geschehen um sie herum beleuchtet wird. Zu zeigen, dass mit der interdisziplinären Zusammenschau der kunst- und naturwissenschaftlichen Sammlungen ein tieferes Verständnis und eine vielfältigere Differenzierung der grundlegend neuen Qualität der Episteme der Spätaufklärung gewonnen werden kann, ist das Anliegen dieses Sammelbandes.

Wir danken dem Forschungsbereich Kunstgeschichte des Instituts für die Erforschung der Habsburgermonarchie und des Balkanraumes (IHB) der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und dem Wissenschaftsfonds (FWF), die die Drucklegung vorliegender Publikation ermöglicht haben.