

Winckelmann im Sammlungsraum: Armut macht Geschichte

Der Reichtum der Morphologie

Unter den Systematisierungs- und Ordnungsversuchen der Wissenschaft des 18. Jahrhunderts kommt Johann Joachim Winckelmanns „System“ der Kunstgeschichte, dargelegt in seinem Hauptwerk, der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, zweifelsohne eine herausragende Stellung zu.¹ Nur wenige Bücher dieser Jahre hatten mehr Einfluss auf die Entwicklung der modernen akademischen Wissens- und Sammlungssysteme. Winckelmanns Werk war nicht nur für die modernen Disziplinen (und entsprechenden Museen) der Kunstgeschichte und Altertumswissenschaft prägend, sondern darüber hinaus höchst einflussreich.² Die Forschung der vergangenen Jahre hat wiederholt betont, dass verschiedene Naturwissenschaftler ein großes Interesse an Winckelmanns *Geschichte* nahmen. Besonders hervorzuheben ist dabei die Rolle des französischen Naturforschers Jean-Baptiste-Réné Robinet, der einer der ersten Übersetzer der *Geschichte* war.

Mit dem Namen Robinet deutet sich auch an, worin für eine große Zahl von Forschern, wie bereits für Winckelmann selbst, die größte Innovation der *Geschichte der Kunst des Alterthums* lag. Robinet war einer der wichtigsten Protagonisten einer proto-evolutionären Naturgeschichte, die an einer Morphologie, das heißt, an einer Entwicklungsgeschichte von Organismen arbeitete.³ Dies ist in seinem Hauptwerk *De la Nature* evident, jedoch noch stärker (und bereits im Titel angezeigt) in *Vue philosophique de la gradation naturelle des formes de l'être*: Naturgeschichte wird hier als eine schleichende, stufenweise Entwicklung verstanden.⁴

Eine vergleichbare Innovation wird meistens auch Winckelmann attestiert. In seiner methodologischen Selbstverortung ging es Winckelmann nachweislich darum, eine Geschichte der Kunst im eigentlichen Sinn des Wortes zu schreiben – und dies heißt vor allem, die stilistische Entwicklung der künstlerischen Formen zu verfolgen. Ein solches Vorgehen, so schreibt Winckelmann in der methodologischen Vorrede zur *Geschichte*, sei mehr als eine „bloße Erzählung der Zeitfolge und der Veränderungen in derselben [...]“, denn „die Absicht des Verfassers ist, einen Versuch eines

1 Winckelmann 1776.

2 Vgl. Potts 1994a; Harloe 2013; Fischer 2013b, 22–89.

3 Verschiedentlich wurde der Schluss gezogen, dass erst Winckelmanns Werk Robinet anregte, die Abstufungen der *scala naturae* dynamischer als bisher zu betrachten (Décultot et al. 2017). Doch dies bedeutet wohl, den Einfluss des Kunsthistorikers etwas zu überschätzen. Bereits der erste Band von Robinets *De la Nature* (Amsterdam 1761) enthält die Hauptzüge seines späteren Denkens.

4 Robinet 1768, 3: „Quelque imperceptible que soit le progrès qu'elle fait à chaque pas, c'est-à-dire à chaque production nouvelle, à chaque variation réalisée du dessein primitif, il devient très sensible après un certain nombre de métamorphoses.“

Lehrgebäudes zu liefern“.⁵ Die viel beschriebene Spannung zwischen Historizität und normativer Ästhetik klingt hier deutlich an: „Das Wesen der Kunst aber ist [...] der vornehmste Endzweck.“⁶ Winckelmanns Kunstgeschichte, obgleich historisch, ist immer auch „schöne Wissenschaft“ im Wortsinn – eine Ästhetik.

Doch vornehmliches Ziel des Werkes ist dennoch, „den Ursprung, das Wachsthum, die Veränderung und den Fall [der Kunst], nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler [zu] lehren“.⁷ Die entwicklungsgeschichtliche Intention zur Reihenbildung ist dabei klar mit einer organisistischen Metapher von Wachstum und Blüte umschrieben.⁸ Winckelmann macht zugleich explizit, dass er zur Erfüllung dieser Reihenbildung auch Hypothesen inkludiert und Lücken in der Überlieferung füllt, wobei diese vielleicht „durch eine spätere Entdeckung“ von der „Mutmaßung zur Wahrheit“ werden. Entscheidend ist, dass er dies mit Verweis auf die Methoden der Naturgeschichte legitimiert. Wie „das Gerüste zu einem Gebäude“, als Äquivalent zu den „Hypothesen aus der Naturlehre“, sind diese Mutmaßungen „unentbehrlich, wenn man, bey dem Mangel der Kenntniße von der Kunst der Alten, nicht große Sprünge über viel leere Plätze machen will“.⁹ Vervollständigung in der Nachverfolgung der graduellen Entwicklung der Kunst zur Blüte ist offenbar angestrebt, um zu einer neuartigen Morphologie künstlerischer Form zu gelangen.

Als Voraussetzung für diese methodische Innovation wird regelmäßig ein Umstand genannt: die Verfügbarkeit an kunstgeschichtlichem Datenmaterial, das Winckelmann in Rom vorfand, im Stadt- und auch im Sammlungsraum, wie den Kapitolinischen Museen und der Villa Albani, wo er als Bibliothekar tätig war. Der aufstrebende Kunsthistoriker hatte das „Glück, zu einer Zeit in Rom zu sein, in der es mehr Kunst zu sehen gab als je zuvor“.¹⁰ Die Ressourcen der ewigen Stadt boten demnach die bestmöglichen Bedingungen für eine komplette Beschreibung des Entwicklungsgangs der Kunst; Lücken blieben bestehen, doch in Rom konnte man deren mehr füllen als irgendwo sonst. Winckelmann selbst hat dies bekanntlich mehr als nur einmal betont: Während man in Rom alles an einem Orte sehen könne, sei in anderen Städten, etwa Wien, alles „nur einzeln“ vorhanden. Das Schöne in der Kunst könne „allein in Rom völlig, richtig und verfeinert“ studiert werden.¹¹ „Es ist schwer, ja fast unmöglich, etwas gründliches von der alten Kunst, und von nicht bekannten Alterthümern, außer Rom zu schreiben.“¹²

Der Sammlungsraum erscheint hier als methodologischer Gründungsort, in dem Winckelmann zahllose Objekte mental oder tatsächlich in historischen Entwicklungsfolgen, in einem systematischen Entwurf arrangieren konnte. Folgt man dieser

5 Winckelmann 1764, ix.

6 Ebenda. Vgl. Potts 1994b, 11–30.

7 Winckelmann 1764, x.

8 Vgl. Décultot 2007a, 13–30.

9 Winckelmann 1764, xxiv.

10 Sheehan 2002, 28.

11 Winckelmann (Rehm 2002b), 225.

12 Winckelmann 1764, xx.

Argumentation, ist es in der Tat dem „direkten Zugang zu den größten Kunstsammlungen“ (wie zum Beispiel zu derjenigen des Kardinals Alessandro Albani)¹³ geschuldet, dass Winckelmann sein Modell einer Kunstgeschichte als Theorie der Entwicklung künstlerischer Form konzipieren konnte. Dem Sammlungsraum des Museums wird damit eine privilegierte und instrumentale Stellung in der Entwicklung der historischen Betrachtung der Kunst zugestanden. Nur hier sind die Bedingungen für eine synoptische Perspektive auf die Kunst gegeben, welche den Ordnungsversuch Winckelmanns möglich machten.

Ähnliche Auffassungen über das Entstehen morphologischer Theorien aus dem Geist der Sammlung wurden vielfach und mit guten Gründen vorgebracht. Ulrich Pfisterer hat etwa argumentiert, dass sich im 15. Jahrhundert frühe Formen der Kennerenschaft in der Numismatik und Medaillenkunde entwickelten, weil diese kleinen und in verhältnismäßig großer Anzahl verfügbaren Objekte sich dafür eigneten, nebeneinander gehalten, verschoben und damit in entwicklungsgeschichtliche Sequenzen gebracht zu werden.¹⁴ Ähnliche Argumente finden sich auch in Hinblick auf gänzlich andere historische Perioden und Gegenstandsbereiche. So legt zum Beispiel Julia Voss dar, dass Darwins Evolutionstheorie entscheidend in den Sammlungspraktiken des 19. Jahrhunderts wurzelt: Erst die massenhafte Verfügbarkeit von Spezimen, wie Vogelbälgern in den naturhistorischen Sammlungen der Zeit, erlaubte die Nachverfolgung einer kleinteiligen Ordnung in morphologischer Reihung.¹⁵ Ähnliches könnte man für die Naturhistoriker von Georges-Louis Leclerc de Buffon bis eben zu Robinet sagen; die Publikationen dieser Autoren sind ebenfalls geprägt von einer enormen Materialfülle, die oft in dichtgedrängter Synopse illustriert werden.¹⁶ Doch auch jenseits sammlungsgeschichtlicher Erwägungen wird die massenhafte Verfügbarkeit von Daten meistens als Voraussetzung einer Darstellung morphologischer Sequenzen gesehen. Prominent zu nennen ist hier die Linguistik, in der sich morphologische Analysen oft bevorzugt auf eine Analyse „einfacher Formen“ stützen.¹⁷

Sammlung und Komplexität

Ob Winckelmanns Ansatz tatsächlich auf einer Linie mit diesen Positionen ist, soll im Folgenden probeweise zur Debatte gestellt werden. Winckelmann selbst hat, wie schon angedeutet, durchaus nahegelegt, dass sein stilgeschichtlicher Ansatz erst durch die Verfügbarkeit von Kunst im Sammlungsraum Rom ermöglicht wurde. Dieser Gedanke findet sich auch in einer der berühmtesten (erst in der zweiten Auflage hinzugefügten) Passagen der *Geschichte*, der viel zitierten „eingebildeten Versetzung nach Elis“. Winckelmann beschreibt hier ein Traumbild und imaginiert, wie er in einem

13 Décultot 2007b, 12–28, hier 13.

14 Pfisterer 2008, Kapitel 7; ähnlich auch Struck 2013, 265–278.

15 Voss 2007, 17–18, 36–49.

16 Zur Rolle von Serialität in den Naturwissenschaften: Toepfer 2017, 11–30.

17 Jolles 1930.

antiken olympischen Stadion einer vollständigen Sammlung griechischer Bildhauerei ansichtig wird. Vor ihm stehen „Wunderwerke der Kunst zu Tausenden“, aufgereiht entlang der „Bahn“ des Stadions.¹⁸ Hier wird die Idee einer umfassenden Kunstgeschichte klar als räumliches, also quasi-museales Arrangement artikuliert. Der Sammlungsraum ist die ideale Voraussetzung für den Autor einer Kunstgeschichte: „Ohne diese Sammlung und Vereinigung derselben wie unter einen Blick ist kein richtiges Urtheil zu fällen.“¹⁹

Doch dies ist eben nur ein Traum. Wenn Winckelmann tatsächliche Museumsräume beschreibt, scheint diese Idee des entwicklungsgeschichtlichen Arrangements entlang einer „Bahn“ kaum zu verfangen. Wo er sich mit der Aufgabe der Beschreibung einer real existierenden Sammlung konfrontiert sah, bleibt Winckelmann vielmehr überraschend unhistorisch. In einem Brief über die Sammlung Stosch an Christian Ludwig Hagedorn, datiert auf Januar 1759, erklärt Winckelmann gleich zu Beginn, dass die „Zeit und die Grenzen eines Briefes“ limitiert seien und er sich daher „auf Beschreibung der wichtigsten, schwer zu erklärenden und schönsten alten Steine und alten Pasten [hat] einschränken müssen“.²⁰ Der Historizität der Kunst widmet er sich hier jedoch ausdrücklich nicht, sondern nur der „Beschreibung des Schönen in der Kunst“. Die diskutierten Beispiele sind nicht einmal in chronologische Reihenfolge gebracht; die Diskussion der „Classe von egyptischen Steinen“ folgt etwa erst nach einer Anzahl von griechischen Beispielen.²¹ Sein Anliegen ist es dezidiert nicht, die Beispiele unter historischen Vorzeichen zu beschreiben und zu ordnen. Das Einzelwerk steht im Vordergrund; die Analyse der Schönheit verlangt Fokussierung anstatt Vergleich.²²

Doch auch wenn Winckelmann historisch argumentiert, scheint der konstitutive und rhetorisch überzeugende Moment in seiner Kunstgeschichte mehr in einer Armut an Material zu liegen; der Kunsthistoriker kommuniziert sein historisches System bevorzugt an einer extrem reduzierten Anzahl von Beispielen, die exemplarische Stilstufen repräsentieren. Die römischen Sammlungen, bisher vornehmlich als expansive Ansammlung des vollen Reichtums der Kunst verstanden, sind dabei ein entscheidender Zwischenschritt für Winckelmann, um eine Komprimierung historischer Informationen zu erreichen.

Besonders deutlich wird dies in dem wahrscheinlich ausführlichsten Text, den Winckelmann je der Beschreibung einer Sammlung, nämlich der Villa Albani, gewidmet hat.²³ Dieser Text scheint aus mehreren Gründen ein interessanter Fall zu sein, da er einerseits ein nahezu komplett abstraktes System der Geschichtsentwicklung

18 Winckelmann 1776, 246.

19 Ebenda. Vgl. Ernst 1992, 101.

20 Winckelmann (Rehm 2002a), 163–168, hier 164.

21 Ebenda, 165–166.

22 Ebenda, 165. Auch das Projekt der *Geschichte* scheint hier insgesamt noch stärker normativ aufgefasst, vgl. 168: „Sie werden Sich entsinnen, daß ich eine Beschreibung der schönsten Statuen nach ihrem Ideal, und nach der Kunst angefangen hatte.“

23 Das Standardwerk zur Sammlung Kardinal Albanis bleibt Beck / Bol 1982.

präsentiert, andererseits jedoch kaum der gestellten Aufgabe, eine Beschreibung der Sammlung zu geben, gerecht wird. Der Verweis auf die Sammlung dient mehr einer Legitimation, als Begründung des abstrakten Systems des normativen Lehrgebäudes, das in ein historisches Argument und eine pseudomorphologische Logik gefasst wird.

Besagte Beschreibung der Villa Albani datiert auf das Jahr 1761. Sie liegt insgesamt in drei Versionen, auf Italienisch, Deutsch und Englisch vor. In einem Brief an Philipp von Stosch versprach Winckelmann, eine dreiteilige Abhandlung über die Sammlung zu senden: die erste mit einer Beschreibung der Villa selbst, die zweite „wird Anmerkungen über die Kunst bei den drey alten Völker, den Egyptern, Hetruriern und Griechen“ enthalten, und der dritte Teil wird „anderen Werken der alten Kunst daselbst“ gewidmet sein, die „in Absicht der Fabel-Geschichte und der Gebräuche“ von Interesse sind.²⁴

Letztlich hat Winckelmann nur den zweiten Teil dieser Abhandlung fertiggestellt; die anderen beiden Teile existieren nur in einem italienischsprachigen Entwurf (Abb. 1). Dieser brieflich an Stosch kommunizierte Teil der Beschreibung der Villa Albani ist nach Winckelmanns eigener Charakterisierung „ein kurzer Inbegriff der Lehre von der Kunst des Alterthums“. In kondensierter Form ist damit das Lehrgebäude der *Geschichte* zusammengefasst und die „drey Classen der Kunst“, die Kunst der Ägypter, Etrusker und Griechen, „durch die Werke dieser Villa bestimmt und erläutert“.²⁵

Winckelmanns kurzer Text geht direkt *in medias res* und beginnt mit einem systematischen Zugriff auf die Kunstgeschichte, die in Epochen eingeteilt wird: „In der ersten Classe der Kunst der Egypter sind zwey verschiedene Stile zu merken; der Aeltere und der Nachfolgende; und zum Dritten finden sich Nachahmungen Egyptischer Werke: von allen drey Arten werde ich die vornehmsten Werke anzeigen.“ Die Merkmale, nach denen die Objekte untersucht werden, sind „zum Ersten die Bildung, Zweytens die Zeichnung und Drittens die Bekleidung der Figuren“.²⁶ Nach einer kurzen allgemeinen Betrachtung der stilistischen Charakteristika des älteren ägyptischen Stils, der als „völlig Idealisch“ definiert wird, folgen mehrere Beispiele für denselben: „Die vornehmste Figur dieses Stils ist Männlich und sitzend, von Alabaster welcher bey Theben gebrochen wurde [...]. Ferner ist ein Anubis von Granit in Lebensgröße anzuführen.“ Als drittes Beispiel wird eine „auf die Knie sitzende Weibliche Figur“ angegeben.²⁷

Es folgen der zweite und „spätere Stil“ der ägyptischen Kunst, der auf die Alexandrinische Zeit datiert und gegenüber dem älteren Stil als „sehr verschieden“ und von Griechenland beeinflusst gesehen wird. In der Villa Albani befand sich hierfür leider

24 Winckelmann an Stosch, Rom, 10. April 1761, in: Winckelmann 1759–1763 (Rehm 1954), 135.

25 Ebenda, 135. Der italienische Entwurf hat sich im Nachlass des bayerischen Historikers Andreas Felix von Oefele erhalten und liegt in einer modernen Edition vor: Winckelmann (Moisy / Sichtermann / Tavernier 1986). Umfassend zur Entstehung dieser Texte: Tavernier 1986, 69–104.

26 Winckelmann 1759–1763 (Rehm 1954), 135.

27 Ebenda, 136.

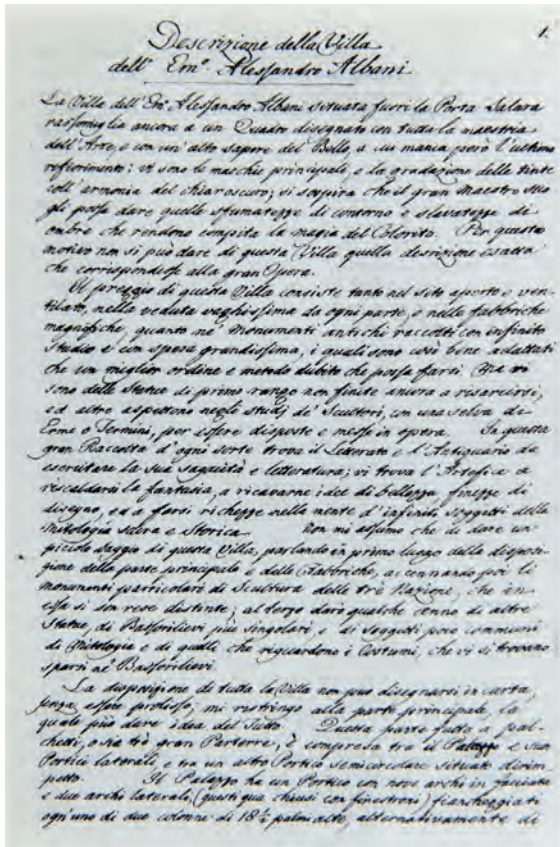


Abb. 1: Johann Joachim Winckelmann, *Descrizione della Villa Albani*, Manuskript, 1758 (Bayerische Staatsbibliothek, Sign. BSB-FHss Oefeleana 394)

Geschlechter vorzustellen und so ein repräsentatives Stilraster der Körperbildung zu definieren. Für die Etrusker bestimmt Winckelmann zwei Stile, jedoch muss er sich in seiner Ausführung wiederum beschränken: „[...] da aber von diesem Zweyten Stile keine Werke bis itzo in der Villa befindlich sind, so will ich mich hier auf den Aelteren Hetrurischen Stil einschränken.“³⁰ Auch die umfassendste Antikensammlung scheint nicht umfassend genug zu sein, um eine repräsentative Abdeckung der Stilgeschichte zu gewährleisten; anders als im Falle Ägyptens werden hier aber keine Werke aus anderen Sammlungen zur Ergänzung herangezogen. Wieder fokussiert sich die Beschreibung der Werke auf die Bildung des Gesichts und den Faltenwurf des Gewands. In beiderlei Hinsicht bemerkt unser Autor, dass sie „in gewissen Maße den Egyptischen ähnlich“ sind. Beide Völker erscheinen stilistisch angenähert.

kein unbeschädigtes Beispiel, und so muss Winckelmann „zum Beweis eine weibliche Figur von Basalt und unter Lebensgröße im Campidoglio anführen“. Die Beschreibung dieses Werkes ist von einer sehr detaillierten Betrachtung der Gewänder und ihres Faltenwurfs dominiert.²⁸ Der dritte ägyptische Stil, die „Nachahmungen Egyptischer Werke“ zu Zeiten Kaiser Hadrians, wird schließlich anhand von „Zwo weibliche[n] Figuren in schwarzem Marmor, und eine[r] Männliche[n] Figur in Rosso antico“ diskutiert.²⁹

Von hier geht Winckelmann über zur zweiten Klasse, der Etruskischen Kunst, die er mittels „Anmerkungen über eine Statue und über eine erhobene Arbeit“ vorstellt. Es sind dies die Skulptur eines Priesters und das Relief einer sitzenden Göttin. Wieder scheint es ein Anliegen zu sein, Figuren beider

28 Ebenda.

29 Ebenda, 137.

30 Ebenda.

Es folgt die griechische Kunst. Hier definiert Winckelmann bekanntlich vier Stile: „der ältere Stil“, „der höhere Stil“, der „schöne Stil“ und die Zeit des Verfalls.³¹ Diese Einteilung macht bereits deutlich, dass es sich um ein weites Feld handelt, und Winckelmann betont (wie schon im Bericht über die Sammlung Stosch, den er an Hagedorn sandte), „daß dieses keine Abhandlung für Briefe ist“. Er will sich daher „begnügen, Ihnen eine Statue bekannt zu machen, welche nach der Giustinianischen Pallas die älteste Statue in Rom scheint“.³² Sie gehört in den „hohen Stil“, in die Zeit des Praxiteles (Abb. 2). Es folgt eine Beschreibung, die wiederum recht detailliert Charakteristika der Körperbildung und die Gestaltung des Gewands hervorhebt; Winckelmann analysiert das „Oval“ des Kopfes, beschreibt, wie „die Wölbung unter dem Kinne“ gestaltet ist, und kommentiert die „großen Falten“ des Mantels.³³ Als letztes Werk erwähnt Winckelmann kurz den *Apollo von Belvedere*, dessen Kopf „vielleicht der einzige in der Welt ist, den wir in deßen ursprünglichen Schönheit sehen“. Der Brief endet mit dem Hinweis, dass auf so kurzem Raum unmöglich alles gesagt werden könne, und Stosch unbedingt nach Rom kommen müsse, um diese Wunder mit eigenen Augen zu sehen.

Komplexitätsreduktionen

Man mag geneigt sein, diesen kurzen Text als eine Gelegenheitschrift abzutun. Winckelmann selbst scheint diesen Verdacht zu erhärten, als er Jahre später in einem Brief an seinen Freund Leonhard Usteri schrieb: „Die Beschreibung der Villa des Hrn. Cardinals ist sehr unvollständig und war damahls gut genug einem Prinzen vorgelesen zu werden“, sie genüge also wissenschaftlichen Ansprüchen nicht.³⁴ Genau dies ist aber nur bedingt der Fall, denn der Text wurde sehr wohl der Fachöffentlichkeit zugänglich gemacht. Stosch, der Empfänger der Beschreibung von 1761, hat offenbar eine Übersetzung ins Englische veranlasst, die dann auf einer Versammlung der Londoner *Society of Antiquaries* in Burlington House verlesen wurde. Zurecht erkannte die Zuhörerschaft, wie eine Randnotiz in den Sitzungsprotokollen bestätigt, darin „the groundwork of Winckelmann’s ‚Histoire de l’Art chez les Anciens“.“³⁵

Die kurze Beschreibung der Villa Albani diene also für nichts weniger als die erstmalige Vorstellung von Winckelmanns Gedanken vor einem der wichtigsten Gelehrtenverbände der Zeit. Winckelmann war kurz zuvor auf Vorschlag des römischen

31 Ebenda, 138: „Um mich deutlich zu erklären, muß ich hier die verschiedenen Alter und Stile der Griechischen Kunst anzeigen, deren Vier zu setzen sind: der ältere Stil, welcher etwa bis gegen die Zeiten des Phidias gedauert hat; der andere bis auf den Praxiteles, und diesen kann man den Hohen Stil nennen; der dritte welcher bis an das Ende der Freyheit von Griechenland geblühet, und diesen nenne ich den Schönen Stil; der vierte, in welchem die Kunst sich neigte und fiel.“

32 Ebenda.

33 Ebenda, 139.

34 Winckelmann 1764–1768 (Rehm 1956), 10. Der genannte Prinz ist wohl der sächsische Kurprinz Friedrich Christian – es scheint daher plausibel, dass eine weitere Abschrift/Version des Textes nach Dresden gesandt und dort verlesen wurde; vgl. Tavernier 1986, 78.

35 Society of Antiquaries London, Minute Book VIII, 1757–1762, 11. Juni 1761, 343–349.



Abb. 2: Statue der Athena, sog. „Athena Farnese“ (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv.-Nr. 6024)

Antikenhändlers Thomas Jenkins zu einem *honorary fellow* der Londoner Organisation gewählt worden³⁶ – eine Ehrung, auf die er über alle Maßen stolz war. Diese Mitgliedschaft scheint ihm genug bedeutet zu haben, dass er eine Liste aller Mitglieder der *Society* in seinen Wohnräumen aufhing, um den illustren Zirkel, dem er nun angehörte, gleichsam immer präsent zu haben.³⁷ Auch auf dem Titelblatt der *Geschichte* wies der Autor sich als Mitglied der „Königl. Englischen Societät der Alterthümer zu London“ aus.

Die kurze Beschreibung der Villa Albani war also wohl mehr als nur ein Nebenprodukt, sondern dazu intendiert, von wichtigen Leuten gelesen zu werden, und war entsprechend komponiert. Der rhetorisch überzeugende Moment des Textes ergibt sich vor allem daraus, dass es Winckelmann gelingt, aus der Diskussion von konkreten Einzelbeispielen einer Sammlung ein komplett abstraktes System der Stilgeschichte zu entwickeln. Als Beschreibung einer spezifischen Sammlung kann der Text dennoch kaum gelten: Kein Wort beschreibt die Räume, in denen sich die diskutierten Statuen befanden.³⁸ An einem kunsthistorischen „Programm“ in der Aufstellung war Winckelmann, wie oft betont wurde, augenscheinlich wenig interessiert.³⁹

Die moderne Forschung hat mehrfach betont, dass es sich bei Albanis Villa um den klassischen Typ einer *villa suburbana* handelt, bei dem schon die Funktionszuweisung der einzelnen Räume verhinderte, dass der Eindruck eines Museums entstehen konnte.⁴⁰ Es war ein effektvolles, aber kaum kunsthistorisch motiviertes Arrangement. Autoren wie Wilhelm Heinse schrieben mit maliziösem Oberton, dass das Ganze „mehr einer Rarität und Fragmenten Sammlung, als dem Lustsitz gleich eines erhabenen Philosophen“ entspreche.⁴¹

Hier deutet sich bereits der limitierte Nutzen an, den eine gründlichere Beschreibung der tatsächlichen Sammlung für Winckelmann gehabt hätte; ein Argument für seine Systematik der *Geschichte* hätte er hieraus nicht gewinnen können, im Gegenteil. Vielmehr ist es gerade der Verzicht auf den räumlichen Kontext, der es Winckelmann erlaubt, seine Stile in einer fast apodiktischen Reihung zu präsentieren – in einer Ordnung, die sich in keiner Weise im tatsächlichen Sammlungsarrangement gespiegelt hat.

Dennoch scheint es, als biete der Sammlungsraum für Winckelmann zumindest einen unschätzbaren Vorteil: Die Aufgabe der Sammlungsbeschreibung gibt dem Kunsthistoriker gewissermaßen einen Vorwand zur Reduktion der Datenmenge zu

36 Ebenda, 2. April 1761, 320 (Diskussion des Vorschlags von Jenkins); 9. April 1761, 323 (Aufnahme).

37 Lewis 1961, 196. Winckelmanns lateinischer Dankesbrief für die Aufnahme: Society of Antiquaries London, Letters & Papers, 1760–1762, 20. Juni 1761.

38 Diese räumliche Dislokation betont auch Tavernier 1986, 99.

39 Vgl. Allroggen-Bedel 1982, 301–380, hier 328: „Wie die einzelnen Statuen angeordnet und aufgestellt wurden, scheint Winckelmann wenig interessiert zu haben.“ Dies gilt auch für Winckelmanns andere Schriften: Nur ein einzelner Hinweis in der *Geschichte* vermerkt etwa, dass Albani Werke aus einem bestimmten Stein in einem separierten Gebäude aufgestellt habe; vgl. Tavernier 1986, 59.

40 Liebenwein 1982, 461–505; Allroggen-Bedel 1982, 313. Die Anordnung der Antiken in der Villa ähnelt damit weniger Winckelmanns *Geschichte* denn einem Werk wie den *Monumenti antichi inediti*; vgl. Ernst 1992, 99.

41 Zit. nach Winckelmann (Rehm 2002b), 466.

Gunsten von Systembildung. Die Kristallisierung einer Entwicklungskette, demonstriert an nur einer Handvoll Beispielen, ist erst möglich, wenn Vielfalt und Reichtum der römischen Sammlungen legitim beiseitegelassen werden können. Die Sammlung ist eben kein Archiv (wie Winckelmann es etwa aus seinen Jahren als Bibliothekar bei Bünau kannte), in dem Vollständigkeit wichtiger als Auswahl ist.⁴² In dieser Hinsicht kann man durchaus vertreten, dass Winckelmanns Stilgeschichte ihren Ursprung im Sammlungsraum hatte, jedoch nicht aufgrund der Verfügbarkeit von Beispielen, sondern im Gegenteil dank des Mangels an denselben.

Diese Armut an Material wurde Winckelmann jedoch nicht nur durch die Bestände der (alles in allem doch recht umfangreichen) Sammlung Albani diktiert;⁴³ sie ist vielmehr Ausweis einer rhetorischen Strategie des Kunsthistorikers. Sein Brief an Stosch wurde in der Forschung bisher so gelesen, als gehe es hier „um nichts anderes als um die Klärung entwicklungsgeschichtlicher Sachverhalte in Bezug auf ägyptische, etruskische oder griechische Kunst“.⁴⁴ Dies ist sicher nicht falsch, geht es doch primär um die Darlegung eines abstrakten Modells der Stilgeschichte. Doch wie in der späteren Ausarbeitung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* behält der Autor auch die andere Seite der Medaille im Blick, nämlich eine ahistorische, normativ-ästhetische Dimension der Kunst.

Die geringe Anzahl der diskutierten Bildwerke erklärt sich nur teilweise als Verfahren, das jede Stilstufe exemplarisch illustriert. Ein solches Vorgehen wäre relativ konventionell, und findet sich etwa in den *Specimens of Antient Sculpture*, der prestigeträchtigen Prachtpublikation der Londoner *Society of Dilettanti*. Hier findet sich als Schlussvignette ein Stich von vier Münzen, die repräsentativ als Beispiele der vier großen Stilepochen stehen, wie sie auch im Text diskutiert werden (Abb. 3).⁴⁵ Einer der auffallendsten Aspekte von Winckelmanns Darstellung ist dagegen, wie sich im Laufe des Argumentationsgangs die Anzahl der Beispiele reduziert. Für die ägyptische Kunst führt Winckelmanns Brief nicht weniger als acht Skulpturen an, zu den Etruskern nur noch zwei und zu Griechenland sogar nur ein einziges Werk, ergänzt um einen kurzen Seitenblick auf den *Apollo von Belvedere*. Dies steht in antiproportionalem Verhältnis zur stilistischen Ausdifferenzierung der Kunstgeschichte, wurde die griechische Kunst doch eigentlich in vier Stilepochen eingeteilt. Ausgerechnet Griechenland ist damit unterrepräsentiert. Die Dezimierung scheint nicht der Zaghaftheit oder gar der Erschöpfung des Schreibenden geschuldet zu sein, sondern ist vielmehr als ästhetische, programmatische Entscheidung zu verstehen. Die Reduktion der Beispiele hilft, eine Bewegung zum Ideal, einen Aufstieg zur Perfektion zu erzählen.

42 Dazu Geimer 2015, 64–88.

43 Zu den Beständen vgl. Bol 1989–1998.

44 Tavernier 1986, 101.

45 Society of Dilettanti 1809, 128 und xli: „the tail-piece of this volume, fig. 4; which, with the three preceding figures, may afford a competent idea of the progress of the art“. Vgl. Redford 2008, 170–171.



Abb. 3: Specimens of ancient sculpture. Ægyptian, Etruscan, Greek and Roman, selected from different collections in Great Britain by the Society of Dilettanti, Band 1, 1809, Tafel LXXXV (Warburg Institute Library, Sign. CKN 1150.S62 1)

Das historische Argument wird hier in die Dienste einer normativen Überlegung gestellt. Dennoch kapriziert sich Winckelmann in seinen Beschreibungen auf eine detaillierte morphologische Beschreibung einzelner Stilmerkmale. An allen angeführten Werkbeispielen diskutiert er recht ausführlich die Bildung der Gesichter und den Faltenwurf der Gewänder. Winckelmann präsentiert seine Auswahl von Skulpturen in einer stilhistorischen Sequenz und suggeriert dem Leser damit eine kohärente, genealogische Entwicklungslinie: eine Geschichte im Singular. Der Flucht- und Endpunkt der idealen griechischen Schönheit wird damit als Resultat einer chronologischen Entwicklungsgeschichte, im Sinne der naturwissenschaftlichen Theorien einer graduellen Morphologie dargestellt.

Ästhetik des Pseudomorphismus

Kleinteilige Stilanalysen spielen eine entscheidende und methodisch innovative Rolle in Winckelmanns Kunstgeschichte. Vielfach finden sich in seinen Schriften Argumentationen, die relative Datierungen anhand des Vergleichs solcher stilistischen Details entwickeln. So schreibt er etwa in Hinblick auf eine Niobestatue, dass sie „Zeichen

eines späteren Stils“ trage, da, im Vergleich zu einer anderen Statue dieser Ikonographie, die „Augenknochen und die Augenbrauen [...] mit einer empfindlichen Schärfe angegeben worden“ seien, während selbes Merkmal an einem anderen Beispiel „rundlich gehalten, wie an dem Kopfe des Meleagers im Belvedere“ sei.⁴⁶ Ähnlich argumentiert er ein paar Seiten später, wo die „gezwungen gearbeiteten Haare“ eines Werkes mit den „kleine[n] krepfige[n] Locken reihenweis gelegt“ in einem anderen verglichen werden.⁴⁷ Hier geht es um Detailrelationen, direkte Vergleiche, die chronologische Ordnungen etablieren.

Obwohl äußerlich ähnlich, verfolgen Winckelmanns Beschreibungen der Statuen der Villa Albani doch einen anderen Zweck. Hier wird, mehr als im summarischen (und systematischen) Anfangsteil der *Geschichte*, zu jeder Stilstufe ein summierender Absatz über die Darstellung gewisser formaler Probleme geschrieben.⁴⁸ Obwohl dies eben nicht an einzelnen Figuren im Besonderen entwickelt wird, ist unverkennbar, dass hier eine qualitative Reihung impliziert ist. Es beginnt im älteren ägyptischen Stil künstlerisch basal: „Die Anzeige der Kleidung dienet der Einbildung, sich dieselbe vorzustellen, wo sie an dem übrigen Körper gar nicht sichtbar ist.“ Im späteren ägyptischen Stil ist hier „ein merklicher Unterschied“.⁴⁹ Der griechische Einfluss führt dazu, dass „mehr nach der Natur gebildet“ wird; statt eine einheitliche Gewandung zu geben, werden nun ein „Unterkleid“ und „Oberhemde“ differenziert.⁵⁰ In Etrurien scheinen die Figuren hinsichtlich der Körperbildung „in gewissem Maße den Egyptischen ähnlich“ zu sein, „die Falten angeführter Figuren, sonderlich auf dem erhobenen Werke, gehen alle in schnurgeraden, senkrechten und parallel laufenden Linien“.⁵¹ Dass Winckelmann den späteren etruskischen Stil nicht diskutiert, intensiviert den folgenden qualitativen Sprung; im griechischen Beispiel, und besonders am *Apollo von Belvedere*, werden die „großen Falten“ viel enthusiastischer gewürdigt und als „so meisterhaft geworfen“ bezeichnet, dass nur wenig ihnen gleichkommen könne.⁵²

An formellen Details wie der Gewanddarstellung wird also eine Steigerung künstlerischer Qualität beschrieben, die zugleich eine historische Entwicklung suggeriert. Doch der Eindruck täuscht; die Abfolge an Werken, welche in Winckelmanns kurzer Sammlungsbeschreibung präsentiert wird, hat bei genauerer Betrachtung relativ wenig mit dem historischen Entwicklungsgang der antiken Kunst zu tun. Die Reihenfolge der antiken Zivilisationen, die Winckelmann im Brief an Stosch präsentiert, ist chronologisch keineswegs akkurat. Die Kunst unter Hadrian etwa, präsentiert als Stufe drei

46 Winckelmann 1776, 656.

47 Ebenda, 659.

48 Z. B. Winckelmann 1759–1763 (Rehm 1954), 135: „In dem älteren Stil scheinet die Bildung des Gesichts zum Theil nach der Natur genommen, noch mehr aber nach ein angenommenes Systema geformet zu seyn. Die Köpfe haben alle eine den Sinesen ähnliche Bildung durch die platte und schräg gezogene Augen, und durch den aufwärts gezogenen Schnitt des Mundes [...]“

49 Ebenda, 136.

50 Ebenda.

51 Ebenda, 138.

52 Ebenda, 139.

des ägyptischen Stils, ist zeitlich weit nach der etruskischen Kunst zu verorten. Dasselbe gilt für die griechische Archaik, der Winckelmann in der *Geschichte* einen Einfluss auf die zweite Stilstufe der etruskischen Kunst zuerkannte.⁵³

Auch die scheinbare Verkettung der Stile der verschiedenen antiken Völker ist ungewöhnlich für Winckelmann. Eigentlich entwarf er in der *Geschichte* ein System, das versucht, nationale Traditionen getrennt voneinander zu halten. Gleich zu Beginn des Buches legte er bekanntlich seine klimatheoretischen Überlegungen dar, nach denen ein jedes Volk die Kunst bei sich gefunden habe; Einflüsse zwischen den antiken Zivilisationen, insbesondere zwischen Ägypten und Griechenland, sind demnach auf ein Minimum reduziert.⁵⁴

In der Beschreibung der Villa Albani wird dagegen ein direkter stilhistorischer Entwicklungszusammenhang in der Darstellung von Anatomie und Gewändern suggeriert; diese können wohl eher als „Pseudomorphismus“ denn als echte Dokumentation gradueller Veränderung bezeichnet werden. „Pseudomorphismus“, ein Begriff, den Erwin Panofsky eingeführt hat, meint den irrigen Rückschluss auf eine kausale Verbindung anhand von visueller Ähnlichkeit.⁵⁵ Winckelmann, so scheint es, benutzt diese Technik intentional, um seiner strikt normativ gedachten Stufenreihe der Kunst der Antike den Flair einer historischen Abfolge zu geben.

Kulminationspunkte

Winckelmann wurde bekanntlich gerade von Künstlern mehr als Ästhetiker denn als Historiker gelesen. So orientierte sich die Abgusssammlung der Wiener Akademie der bildenden Künste in ihrer Einkaufspolitik klar an den Leitlinien, welche die *Geschichte der Kunst des Alterthums* vorgab, und es wurden bevorzugt die dort gepriesenen Werke gekauft. Eine chronologische oder systematische Ordnung der Gipse folgte daraus jedoch nicht; im Abgusssaal der Wiener Akademie wurden die Skulpturen vielmehr jede Woche nach neuen ästhetischen Bedürfnissen umgruppiert.⁵⁶ Ein solcher Umgang mit der *Geschichte* ist durchaus gerechtfertigt, war das Buch doch, wie erwähnt, explizit nicht nur ein historisches Traktat, sondern auch eine Lehre von der Schönheit: Die historische Analyse der Formentwicklung steht immer auch im Dienste der Suche nach dem Ideal.

In der Beschreibung der Villa Albani scheinen beide Ziele rhetorisch in eines zu fallen, endet die historische Erzählung doch mit einem Meisterwerk. In dieser Hinsicht antizipiert das hier vorgestellte Modell spätere Klassizisten wie etwa David Pierre Giottino Humbert de Superville. Der Niederländer entwarf Pläne für ein

53 Winckelmann 1776, 174–175.

54 Ebenda, 5–6: „Es scheynt, daß die Kunst unter allen Völkern, die dieselbe geübet haben, auf gleiche Art entsprungen sey, und man hat nicht Grund genug, ein besonders Vaterland derselben anzugeben: denn den ersten Saamen zum Nothwendigen hat ein jedes Volk bey sich gefunden.“

55 Panofsky 1964, 25.

56 AK Antike in Wien 2002, 17 und 24.

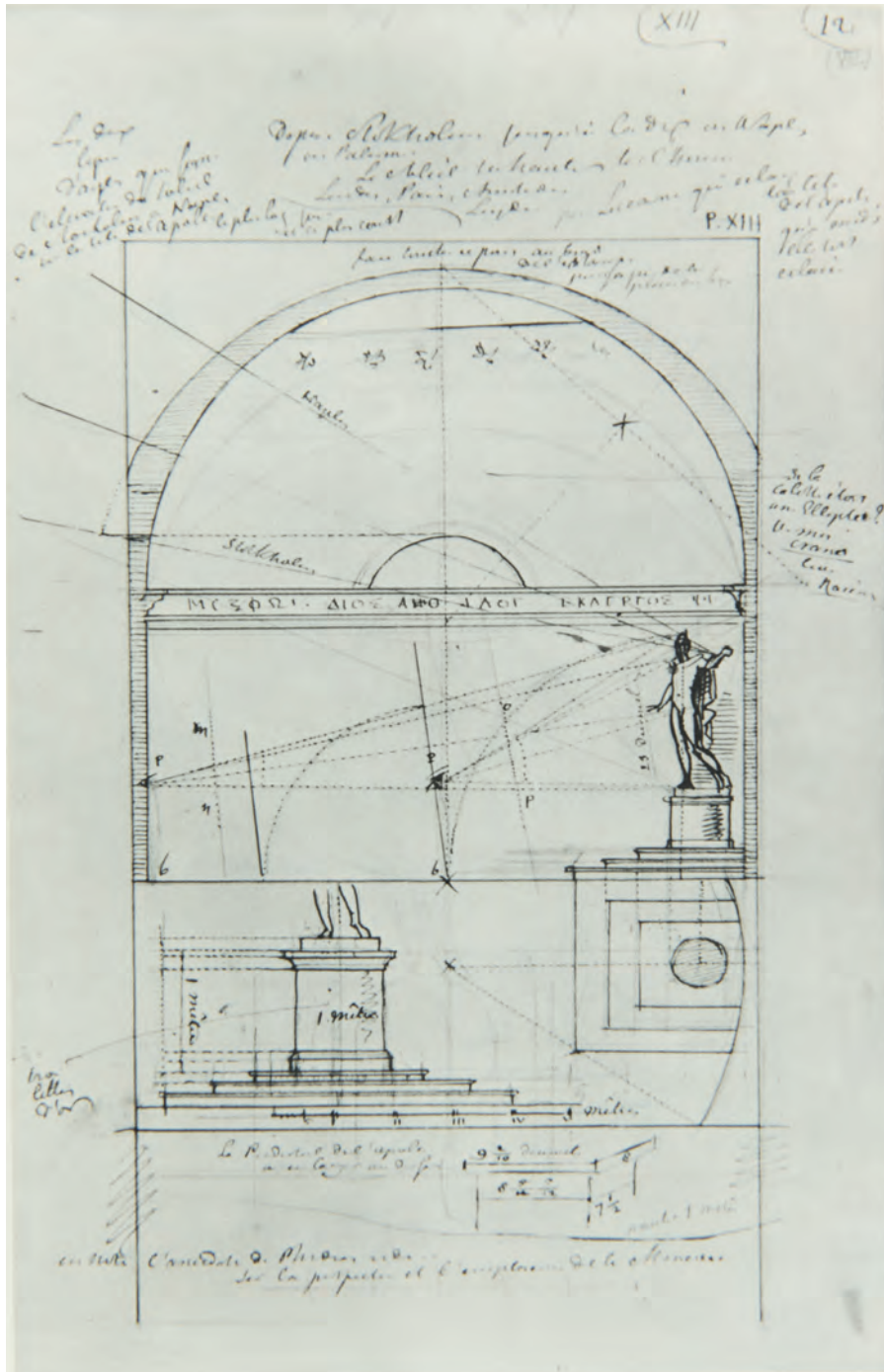


Abb. 4: David Humbert de Superville, Museumsentwurf, zentrale Rotunde mit Apollo von Belvedere, in: *Projet d'un musée classique de la statuaire ancienne au moyen des jets en plâtre*, 1818 (Leiden, Rijksuniversiteit, Prentenkabinet, Inv.-Nr. MS II)

Kunstmuseum, dessen Architektur einen spiralen Aufstieg inszenierte, an dessen Ende der Besucher des *Apollo von Belvedere* ansichtig wird (Abb. 4).⁵⁷ Hier wird freilich kaum ein historistisches Entwicklungsdenken zu visualisieren (oder auch nur zu suggerieren) gesucht, sondern das Gegenteil, ein normierender Initiationsritus des Betrachters beabsichtigt.

Diesem Zweck einer Geschmacksschulung und Determinierung dient auch die Anlage der Beschreibung der Villa Albani. Lückenhaftigkeit der historischen Beschreibung wird hier dem Reichtum und Überfluss der römischen Kunstschatze vorgezogen. Winckelmanns Erkenntnisinteresse scheint weniger in historischer Genauigkeit zu liegen, als mehr die Datenmenge zu reduzieren, um die Stilgeschichte in einem ästhetischen Gipfelpunkt kulminieren zu lassen. Unser Autor inszeniert ein pseudo-historisches Argument zugunsten einer Würdigung der griechischen Schönheit, die eine Aufhebung des analytischen Blicks ermöglicht.

Winckelmann, der Sohn eines Schusters, wuchs ohne Kenntnis größerer Werke der Kunst auf. Die Forschung hat dies durchaus als Vorteil angesehen, schulte diese Armut doch die Aufmerksamkeit und Andacht, wenn man dann schließlich der wahren Schönheit ansichtig wird.⁵⁸ Kenneth Clark hat diesen Gedanken vielleicht am schönsten formuliert, als er darüber reflektierte, warum die größten englischen Kunstschriftsteller wie William Hazlitt und John Ruskin aus puritanischen Haushalten stammen: Der Mangel an gutem Geschmack in ihrer Kindheit hätte ihren Hunger für Kunst aufrechterhalten, anstatt sie zu früh zu sättigen.⁵⁹

Winckelmann selbst argumentierte ähnlich: „Wären die Alten ärmer gewesen, so hätten sie besser von der Kunst geschrieben.“⁶⁰ Winckelmann, dessen sozioökonomischer Hintergrund kaum niedriger hätte sein können, war dieser Logik zufolge prädestiniert, gut über Kunst zu schreiben. Seine größten Leistungen als Kunstschriftsteller galten dementsprechend der emphatischen Beschreibung singulärer Werke, deren Wirkung nicht durch analytische Vergleiche kompromittiert wird. In diesen Passagen – die Beschreibung des *Torso Belvedere* ist die berühmteste – gelingt es Winckelmann, eine „schöne Wissenschaft“ auch im literarischen Sinn zu erreichen und die volle künstlerische Komplexität der verehrten Werke einzufangen.⁶¹

Um dieser idealen Schönheit nahezukommen, muss der Kunstschriftsteller die Analyse beiseitelassen: „Denn alles, was wir getheilt betrachten müssen [...] verliert dadurch von seiner Größe.“ Die herausragende Qualität der „hohen Schönheit“ ist ihre „Einheit“, und daraus folgt auch „die Unbezeichnung derselben, das ist, deren Formen weder durch Punkte, noch durch Linien, beschrieben werden“.⁶² Entsprechend

57 Vgl. Stafford 1976, 21–34.

58 Z. B. Onians 2007.

59 „To be brought up in an atmosphere of good taste is to have the hunger for art satisfied at too early an age, and to think of it as a pleasant amenity rather than an urgent need“, zit. nach Stourton 2016, 15–16.

60 Winckelmann 1776, 880.

61 Dies auch als Aufhebung temporaler Distanz vgl. Zinnenburg Carroll 2005, 261–269.

62 Winckelmann 1776, 261–262.



Abb. 5: Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1776, Vorrede (Universitätsbibliothek Heidelberg)

scheinen Winckelmanns Präferenzen dann oft zu jenen Werken zu tendieren, die eine gewisse chronologische Komplexität mit sich bringen, mithin also mehr als nur eine Stilepoche in sich tragen. Über den *Apollo von Belvedere* schreibt er in der *Geschichte* etwa als eine Art historische Kompositfigur, die er, obwohl sie gänzlich griechisch ist, doch unter der Kunst zu Zeiten Neros diskutiert: Das „höchste Ideal der Kunst“ steht somit in denkbar verdichteter Weise neben dem Moment, der ihren Niedergang besiegelt.⁶³ Einen parallelen Fall stellt jenes Relief dar, das Winckelmann als Vignette zur „Vorrede“, ganz zu Beginn der *Geschichte* illustrierte (Abb. 5). Der Stil des Werkes legt zunächst nahe, dass es ein etruskisches Werk ist, „welchem aber die Bauart des Tempels widerspricht. Es scheint also, daß dieses Werk eine

Arbeit sey, in welcher ein Griechischer Meister, nicht aus der ältern Zeit, den Stil derselben nachahmen wollen“.⁶⁴ Das Relief, an neuralgischer Stelle im Buch platziert, scheint also ein Kulminationspunkt der Stilgeschichte zu sein. In diesen Passagen ist der Kunsthistoriker weniger auf stilistische „Reinheit“ fixiert, denn auf überkomplexe Ballung – ein Prinzip, das die Morphologie, die lange Sequenz der „einfachen Formen“ aufheben will. Ein ähnlich ahistorisches Paradox ist auch in der Beschreibung der Villa Albani aufgerufen: Obwohl chronologisch klar das späteste diskutierte Beispiel, ist die griechische Statue der Pallas doch zugleich „nach der Giustinianischen Pallas die älteste Statue in Rom“.⁶⁵ Zwei chronologische Extrempunkte finden in einem Objekt zusammen. Historische Sequenzierung ist damit aufgehoben, doch die rhetorische Plausibilität dieser Operation gelingt nicht zuletzt durch die Suggestion eines aufsteigenden Entwicklungsgangs entlang der Schätze der Villa Albani.

63 Ebenda, 814–816.

64 Winckelmann 1764, 238–239.

65 Winckelmann 1759–1763 (Rehm 1954), 138.

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 Werkstatt¹ – 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)² 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 Sekretär³ 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.]“⁴ 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“⁵, 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?“⁶

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“⁷ zu treffen. Sonnenfels spricht hier von dem angeblichen „niedern Range, der dem Porträtmaler insgemein angewiesen wird“⁸, 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.⁹ 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,¹⁰ 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?“¹¹ 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,¹² 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)

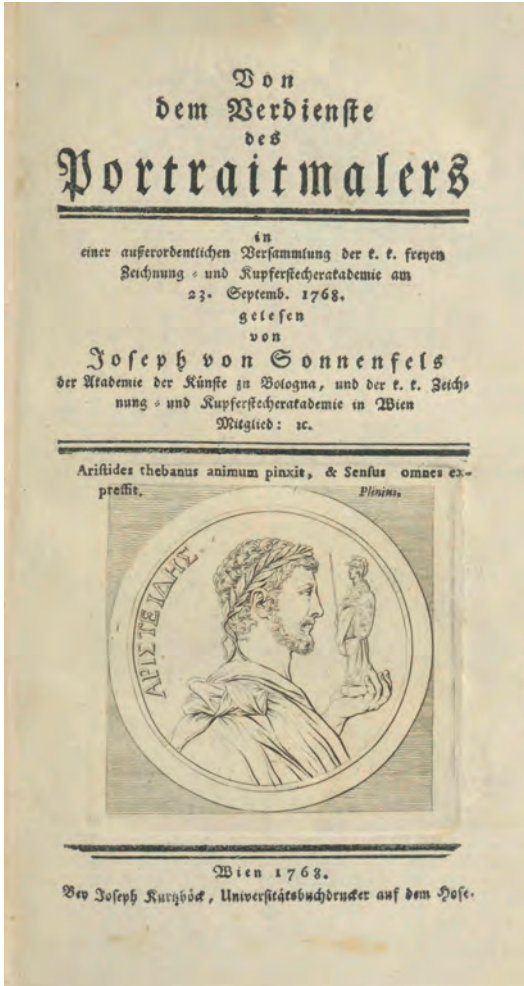


Abb. 2: Joseph von Sonnenfels, Von dem Verdienste des Portraitmalers, Wien 1768, Titelblatt (Wien, ÖNB, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Sign. *46.Y.30)

Helden, die das Vaterland beschützt“¹³ 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.“¹⁴

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,¹⁵ um

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

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

¹³ Ebenda, 8.

¹⁴ Ebenda, 9.

¹⁵ Ebenda, 9–11.

¹⁶ Ebenda, 12.

geringe Bildung des Volkes, welche die eigentliche Ursache dafür sei, dass keine adäquate Beurteilung der Werke bildender Kunst zustande kommen könne.¹⁷ Er rühmt in diesem Zusammenhang die in der jahrhundertelangen Tradition der Kennerschaft dieser sozialen Schicht angeblich begründeten „Vortheile des Adels“¹⁸, 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.“¹⁹

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.²⁰ Es sei also, Sonnenfels zufolge, nicht die Wiedergabe von Ähnlichkeit an sich, welche die eigentliche Leistung eines Porträtmalers ausmache.²¹ 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.²² Gerade deshalb stehe Letzterem das „Gebiet der idealen Schönheit“²³ 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!“²⁴ 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.²⁵

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.²⁶ 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 [...]“.²⁷ 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.“²⁸ 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;“²⁹ 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!“³⁰ 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.“³¹ 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.³² 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 Abonnentenkreis 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!“³³ 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“³⁴ 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.“³⁵ 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 Nationalkunst³⁶ – 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

³⁶ Telesko 2006, 314–315.

Themen zuzuweisen.³⁷ 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,³⁸ von dem prominente Aufklärer und Kulturpolitiker wie Franz Christoph von Scheyb³⁹ 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“⁴⁰ 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 eigner 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.“⁴¹

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,⁴² 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.“⁴³

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 privilegierte Realzeitung 1771, 27. Stück (29. Juni 1771), 426.

Akademie der bildenden Künste“. Durch diese institutionelle Zentralisierung war die Regierung instande, 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].“⁴⁴

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.“⁴⁵ (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.“⁴⁶ 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

Die Gründung der Oberhofbaudirektion und die Etablierung länderübergreifender Baunormen im habsburgischen Bauwesen (1783–1784)

„Lieber Graf v. Kaunitz! Da Ich allhier eine Ober Bau=Direction für alle Länder die für alle Ca[mer]al, und ofentliche Gebäude, und Wasser=Arbeiten die Aufsicht tragen soll, unter ihren Vorsitz anzuordnen beschlossen habe, so werden sie [...] ihrerseits alles mögliche dazu beitragen, damit diese Sache in Ordnung komme, und mit den 14 Nov. d.J. [1783] ihren Anfang nehmen könne. Sie werden dieses als einen neuen Beweis meines in Sie sezenden Vertrauens, und daß sie durch diese neue Anstellung dem Staat in allgemeinen nützliche Dienste leisten können, ansehen.“¹

Mit diesen Worten setzte Kaiser Joseph II. den Leiter des kaiserlichen Hofbauamtes, Ernst Christoph Graf Kaunitz-Rietberg, am 14. Juli 1783 davon in Kenntnis, dass alle öffentlichen Bauführungen in der Habsburgermonarchie künftig zentral von Wien aus zu lenken seien. Zu diesem Zwecke war der Kaiser gewillt, die Oberhofbaudirektion (später auch als Generalhofbaudirektion bezeichnet) als neue zentralistische Behörde ins Leben zu rufen.² Damit entwickelte sich das kaiserliche Hofbauamt, das seit dem späten 15. Jahrhundert ausschließlich für den Bau und die Instandhaltung der landesfürstlichen Gebäude in und rund um die Residenzstadt Wien verantwortlich zeichnete,³ von einer reinen Hofbehörde zu einer dem Staat dienenden Einrichtung, und der Generalhofbaudirektor wandelte sich vom Fürstendiener zum Staatsdiener.⁴ Diese Neuorganisation des Bauwesens in den Erblanden ist als Teil einer Modernisierung und grundlegenden Umgestaltung des habsburgischen Verwaltungsapparates zu sehen, die Joseph II. mithilfe eines strengen Zentralismus zu realisieren trachtete.⁵ Drei Konstanten bestimmten dabei den Reformwillen des Kaisers – Kostenreduktion, die Schaffung von Synergien und Effizienzsteigerung. Dieses klare Votum formulierte er in einer an seinen Bruder Leopold adressierten Denkschrift (*Tableau Général*, 1767), in der Joseph II. zwei Jahre nach seiner Thronbesteigung erstmals umfassend Bilanz

1 Handbillet Josephs II. an Ernst Christoph Graf Kaunitz-Rietberg vom 14. Juli 1783; Wien, HHStA, HA, HBA, K. 57, fol. 448 (Currentprotokoll des Hofbauamts von Juli 1783, Nr. 64).

2 Zur Gründung der Oberhofbaudirektion erstmals Benedik 1996 und Springer 1996.

3 Einen Überblick zur Geschichte des Hofbauwesens bieten Pohl 1968; Benedik 2008; Karner 2014, 448–461 (Markus Jeitler); Lorenz / Mader-Kratky 2016, 247–251 (Manuel Weinberger) und 252–259 (Anna Mader-Kratky); Mader-Kratky 2016; dies. 2017; Jeitler / Kalousek / Mader-Kratky / Weinberger 2019.

4 Vgl. dazu auch Heindl 2013, 28, 64–65.

5 Seine Vorstellungen von einer zentralistisch organisierten, effizienten Verwaltung skizzierte Joseph II. bereits vor seinem Regierungsantritt 1765 in mehreren Denkschriften; Plattner 2008, 54–61.

über alles bislang Erreichte zieht und die Weichen für die Zukunft stellt.⁶ Dieser vom Kaiser gewünschten Neuordnung des öffentlichen Lebens und der damit einhergehenden Bürokratisierung der Habsburgermonarchie soll im Folgenden anhand der Gründung der Oberhofbaudirektion 1783 exemplarisch nachgegangen werden, wobei auch nach der Praxistauglichkeit der auf dem Reißbrett entworfenen Reformen zu fragen sein wird.

Vom Hofbauamt zur Oberhofbaudirektion

Seit dem späten 15. Jahrhundert lag die Zuständigkeit für alle landesfürstlichen Gebäude in und rund um Wien beim kaiserlichen Hofbauamt, das neben der Hofburg als kaiserlicher Residenz auch die Schlösser Kaiserebersdorf, Neugebäude, Laxenburg, Schönbrunn (vormals Katterburg) und die Burg in Wiener Neustadt zu betreuen hatte. Die Baubehörde unterstand damals dem Vizedomamt unter der Enns, und seit dem 16. Jahrhundert etablierten sich beamtete Stellen wie jene des *Baumeisters der niederösterreichischen Lande*, der die einzelnen Bauplätze koordinierte. Aufgrund unklarer Zuständigkeiten (das Vizedomamt war seinerseits der Niederösterreichischen Kammer unterstellt) und infolge von Interventionsversuchen unterschiedlicher Seiten (etwa durch das Obersthofmeisteramt, dem die Hofkünstler direkt unterstanden) kam es im Hofbauwesen zu Kompetenzstreitigkeiten, weshalb die Bestellung von Gundacker Graf Althann zum ersten Generalbaudirektor aller Hof-, Zivil-, Lust- und Gartengebäude 1716 als Versuch Kaiser Karls VI. zu einer grundlegenden Neuordnung der Baubehörde zu werten ist. Althann war nicht nur bestrebt, das Hofbauamt straffer zu gliedern, sondern verfolgte auch das Ziel, das gesamte Bauwesen in den Erblanden unter seine Verantwortung zu bringen.⁷

Diesen Zentralisierungsvorstellungen wurde spätestens mit dem Regierungsantritt von Karls Tochter und Nachfolgerin Maria Theresia (1740) ein Ende gesetzt, als das Wiener Hofbauamt mit der Errichtung und Unterhaltung der landesfürstlichen Gebäude in und um die Residenzstadt wieder auf seine ursprünglichen Agenden zurückgeführt wurde.⁸ Gefordert war die Baubehörde in den kommenden Jahrzehnten vor allem durch den Ausbau der maria-theresianischen Sommerresidenz Schönbrunn, die großzügig erweitert und ausgestattet wurde und einen weitläufigen Schlosspark mit Parkbauten und Skulpturenschmuck erhielt. Durch diese kostspielige Ausgestaltung von Schloss und Garten nahm die Schuldenlast des Hofbauamtes, das sich bereits zu Beginn der maria-theresianischen Regierung in einer finanziell prekären Situation befunden hatte, bedrohlich zu, was unweigerlich zu Konflikten mit der Hofkammer als Zentralfinanzbehörde des Wiener Hofes führte. Zahlreiche Reformversuche zeugen von der Absicht Maria Theresias, ihrer Baubehörde eine klare Struktur zu

6 Wien, HHStA, HausA, Sammelbände 88–2. Zu der Denkschrift vgl. Beales 2008, 190–191; Plattner 2008, 58–59; zuletzt Kubiska-Scharl / Pölzl 2018, 91–93 (Irene Kubiska-Scharl).

7 Lorenz / Mader-Kratky 2016, 250 (Manuel Weinberger).

8 Benedik 2006; Lorenz / Mader-Kratky 2016, 252–259 (Anna Mader-Kratky).

geben, den Instanzenweg zu reglementieren und die Bauverantwortlichen zu einem ökonomischen Handeln – etwa durch das Einholen mehrerer Kostenvoranschläge – anzuhalten. Doch erst die Ernennung von Ernst Christoph Graf Kaunitz-Rietberg, dem Sohn von Staatskanzler Wenzel Anton Fürst Kaunitz-Rietberg, und die gleichzeitige Reformierung der Baubehörde führten 1772 zu einer Beruhigung der aufgeheizten Stimmung zwischen dem Hofbauamt und der Hofkammer.

Gleichzeitig mit Kaunitz-Rietberg trat Franz Anton Hillebrandt sein Amt als neuer Oberhofarchitekt an, und in den kommenden Jahren konnten weitere Hofarchitekten mit klar definierten Zuständigkeitsbereichen in ihrer Funktion bestätigt werden, um die Behörde weiter zu stärken. Nach dem Tod Maria Theresias (1780) reduzierte Joseph II. jegliche Aufwendungen für höfische Bauführungen auf ein Minimum, denn für ihn standen Infrastrukturprojekte wie der Ausbau des Allgemeinen Krankenhauses in Wien und raumplanerische Überlegungen bei der Gestaltung städtischer Freiräume (Basteien, Glacis, Augarten, Prater) im Vordergrund; in den Erhalt der Hofgebäude sollte hingegen nur noch das Notwendigste investiert werden. Über die Planung diverser Bauvorhaben wachte der Kaiser persönlich, indem er die Baustellen regelmäßig in Augenschein nahm und sich Entwürfe zur Genehmigung vorlegen ließ. Diese mahnte er stets mit großer Ungeduld ein.

Die Gründung der Oberhofbaudirektion

Durch sein direktes Engagement war Joseph II. mit den Arbeitsabläufen im kaiserlichen Hofbauwesen gut vertraut, wobei er den mitunter langwierigen Instanzenlauf mehrfach kritisierte. Dieser betraf insbesondere Bauvorhaben in den Erblanden, in denen die Baubehörden in unterschiedlicher Weise organisiert waren, weshalb Genehmigungsverfahren sehr lange dauern konnten. Aus diesem Grund trug sich der Kaiser seit Frühjahr 1783 mit dem Gedanken, in Wien einen übergeordneten „Ingenieur-Directeur“ für alle Provinzen zu installieren, der sowohl für den Hochbau als auch für Angelegenheiten des Wasserbaues (Regulierung von Flüssen, Brückenbau etc.) zuständig sein sollte. Eine entsprechende Anfrage nach einem geeigneten Kandidaten für dieses Amt mit weitreichenden Befugnissen, die der Hofkammerpräsident im Auftrag Josephs II. an die Ungarisch-Siebenbürgische Hofkanzlei richtete, blieb ergebnislos, hielt die Hofkanzlei dieses Unterfangen doch für aussichtslos: „so ist die Hungarl: Siebenbl: Hof=Kanzley, welcher kein diesem Werk gewachsenes Individuum bekannt ist, ohnvermögend, sich in dem Vorschlag desselben einzulassen, und wenn auch allenfalls ein Individuum von dieser Gattung ausfindig gemacht werden könnte, so fällt dieser Anstand auf, daß die Erledigung derley Plan wegen ihrer allzugrossen Menge zum Nachtheil des allerhöchsten Dienstes, und respective des Publici sehr spät erfolgen wird.“⁹

9 Nota der Ungarisch-Siebenbürgischen Hofkanzlei an Hofkammerpräsident Leopold Graf Kollowrath vom 23. Mai 1783; Wien, FHKA, NHK, Kaale Ö, Akten 1612, fol. 546–548.

Joseph II. reagierte mit Unverständnis auf die Absage, die seiner Reformidee vonseiten der Ungarisch-Siebenbürgischen Hofkanzlei erteilt worden war, und sah nun das Wiener Hofbauamt gefordert.¹⁰ In Generalhofbaudirektor Ernst Christoph Graf Kaunitz-Rietberg, Wasserbauamtsdirektor Jean-Baptiste de Demenge Brequin und Oberhofarchitekt Franz Anton Hillebrandt fand er das für seine Zwecke notwendige und erfahrene Personal, um künftig diverse aus öffentlichen Geldern finanzierte Bauangelegenheiten (Hoch-, Wasser- und Straßenbau) in den Kronländern zentral von Wien aus zu steuern. „Auf diese Art werden die Sachen geschwinder, und gründlicher beurtheilet, und zum Schluß vorgeleget werden können“, zeigte sich der Kaiser überzeugt.¹¹ Das Führungsteam um Kaunitz-Rietberg wurde um Vinzenz Freiherrn von Struppi erweitert, der bislang in Triest tätig gewesen war.¹² Trotz des beträchtlich ausweiteten Aufgabenbereichs der Wiener Baubehörde kam es aber durch die nun erfolgende Gründung der Oberhofbaudirektion 1783 zu keiner nennenswerten Aufstockung des Personalstandes, lediglich bestehende Mitarbeiter wurden befördert.¹³ Bei erhöhtem Bedarf sollten Bauzeichner aus den Akademien und Kanzleipersonal aus der Böhmischoesterreichischen Hofkanzlei „pro tempore“ angefordert werden.¹⁴ Joseph II. wollte die Verwaltung so schlank wie möglich halten, um „Umwege und Umtriebe der Buchhaltereyen“ sowie „Geschäftssucht der Stellen“ künftig hintanzuhalten.¹⁵ Somit trat die neu eingerichtete Oberhofbaudirektion im November 1783 ihr Amt an.¹⁶

Das gesamte Baupersonal in den Ländern unterstand nun der Oberhofbaudirektion in Wien, und auch alle Nachbesetzungen wurden ausnahmslos von hier aus bestimmt. Bei den Bauführungen unterschied der Kaiser zwischen Instandhaltungsarbeiten und der Errichtung neuer Gebäude. Erstere konnten von den einzelnen Länderstellen autonom durchgeführt werden und mussten vierteljährlich nach Wien berichtet werden. Hingegen waren Entwürfe für geplante Neubauten inklusive aller Kostenvoranschläge ausnahmslos zur Begutachtung in der Wiener Oberhofbaudirektion einzureichen, sofern die Baukosten aus dem Aerarium bestritten werden sollten.

10 Schreiben Josephs II. an Hofkammerpräsident Leopold Graf Kollowrath; ebenda, fol. 549–553.

11 Ebenda, fol. 552r.

12 Schreiben der Hofkammer an den Gouverneur von Triest vom 25. August 1783; ebenda, fol. 606.

13 Die Vereinigten Hofstellen übergeben den „vorgelegten Entwurf des Personal, und Besoldung Standes der General-Hof- und Ober= Bau Direction, wie solcher demahl bestanden, und künftig neu angetragen, auch von S[eine]r Majestät begenehmiget worden“; Wien, HHStA, HA, HBA, K. 58, fol. 326v–327v (Protokoll der Generalhofbaudirektion von November 1783, Nr. 61). Kubiska-Scharl / Pözl 2018, 491–505, legen erstmals eine Übersicht über den Personalstand der kaiserlichen Baubehörde vor, wobei in diesen Ämterlisten nicht zwischen dem Hofbauamt und der 1783 gegründeten Oberhofbaudirektion unterschieden wird.

14 Schreiben Josephs II. an Hofkammerpräsident Leopold Graf Kollowrath; Wien, FHKA, NHK, Kaale Ö, Akten 1612, fol. 550v.

15 Handbillet Josephs II. an Generalhofbaudirektor Ernst Christoph Graf Kaunitz-Rietberg vom 27. Oktober 1783; Wien, HHStA, KA, KK, Protokolle und Indizes, Bd. 27, Nr. 825.

16 Vgl. Benedik 1996, 19–26, und Springer 1996, 71–73.

Die Wiener Beamten rief der Kaiser zu einer gründlichen, aber geschwinden Beurteilung aller Bauprojekte aus den Ländern auf.¹⁷

Ein wesentlicher Faktor der Bürokratisierung des josephinischen Behördenapparats war die Schaffung geregelter Arbeitsplätze durch die gezielte Etablierung von Kanzleien.¹⁸ Auch die im November 1783 ins Leben gerufene Oberhofbaudirektion musste ihre bisherigen Räumlichkeiten im „Haus auf der Bastei“ räumen und erhielt in einem Trakt der Wiener Hofburg nahe der Hofbibliothek neue Büros und eine Kanzlei.¹⁹ Bislang hatten die Hofarchitekten keine eigenen Arbeitsräume besessen, sondern waren angehalten, ihre Hofquartiere (Dienstwohnungen) als solche zu nutzen, in denen untertags auch die ihnen zugeteilten Hofbauamtszeichner unterzubringen waren, was mitunter zu großer Platznot führte.²⁰ Doch durch die Aufhebung des Hofquartierwesens (1780/1781), das bürgerliche Hausbesitzer dazu verpflichtet hatte, einen Teil ihrer Häuser als Wohnraum für Hof- und Verwaltungspersonal zur Verfügung zu stellen,²¹ und durch die Einrichtung von Amtsgebäuden mit Kanzleien und Büros verlagerte sich die Tätigkeit der Hofbeamten an einen vom Hof zur Verfügung gestellten Arbeitsplatz mit geregelten Arbeitszeiten.²² Es mag kein Zufall sein, dass die Oberhofbaudirektion ihr neues Quartier im sogenannten Augustinertrakt der Wiener Hofburg erhielt und damit Teil eines sich rund um den Josefsplatz etablierenden Sammlungs- und Wissenschaftsraumes wurde.²³

Standardisierte Kommunikation

Zur Vereinfachung und Beschleunigung anstehender Bauprojekte ließ Joseph II. für diverse Bauaufgaben (Pfarrkirchen, Wirtschaftsbauten, ...) Musterpläne entwickeln, die sich an Parametern wie der Einwohnerzahl orientierten – bei der Größe von Pfarrkirchen wurde etwa ein Quadratklafter pro vier Einwohner als Maßstab herangezogen (Abb. 1). Die in Wien entworfenen Musterpläne wurden in großer Zahl kopiert und zum Teil auch in Kupfer gestochen, sodass sie in den Ländern rasch zur Verfügung gestellt werden konnten.²⁴ Gleichzeitig mit der Entwicklung dieser Musterrisse wurde auch das architektonische Darstellungsverfahren in allen Baubüros standardisiert, um die Lesbarkeit von Architekturzeichnungen über einzelne Länderbaustellen hinaus zu gewährleisten.

17 Allerhöchste Resolution vom Oktober 1783; Wien, HHStA, HA, HBA, K. 58, fol. 155r–157r.

18 Plattner 2008, 73.

19 Wien, HHStA, HA, HBA, K. 61, fol. 754v und fol. 997v.

20 Mader-Kratky 2017, 75–76.

21 Kubiska-Scharl / Pölzl 2018, 186–196 (Irene Kubiska-Scharl).

22 Heindl 2013, 245–252.

23 Vgl. dazu den Beitrag von Elisabeth Hassmann in diesem Band.

24 Mehrere Serien dieser Musterrisse haben sich in der Plansammlung des Allgemeinen Verwaltungsarchivs erhalten: Wien, AVA, Plansammlung I, Mappen 632–635; der erstmalige Hinweis auf diese Planserien findet sich bei Springer 1996, 78–82.

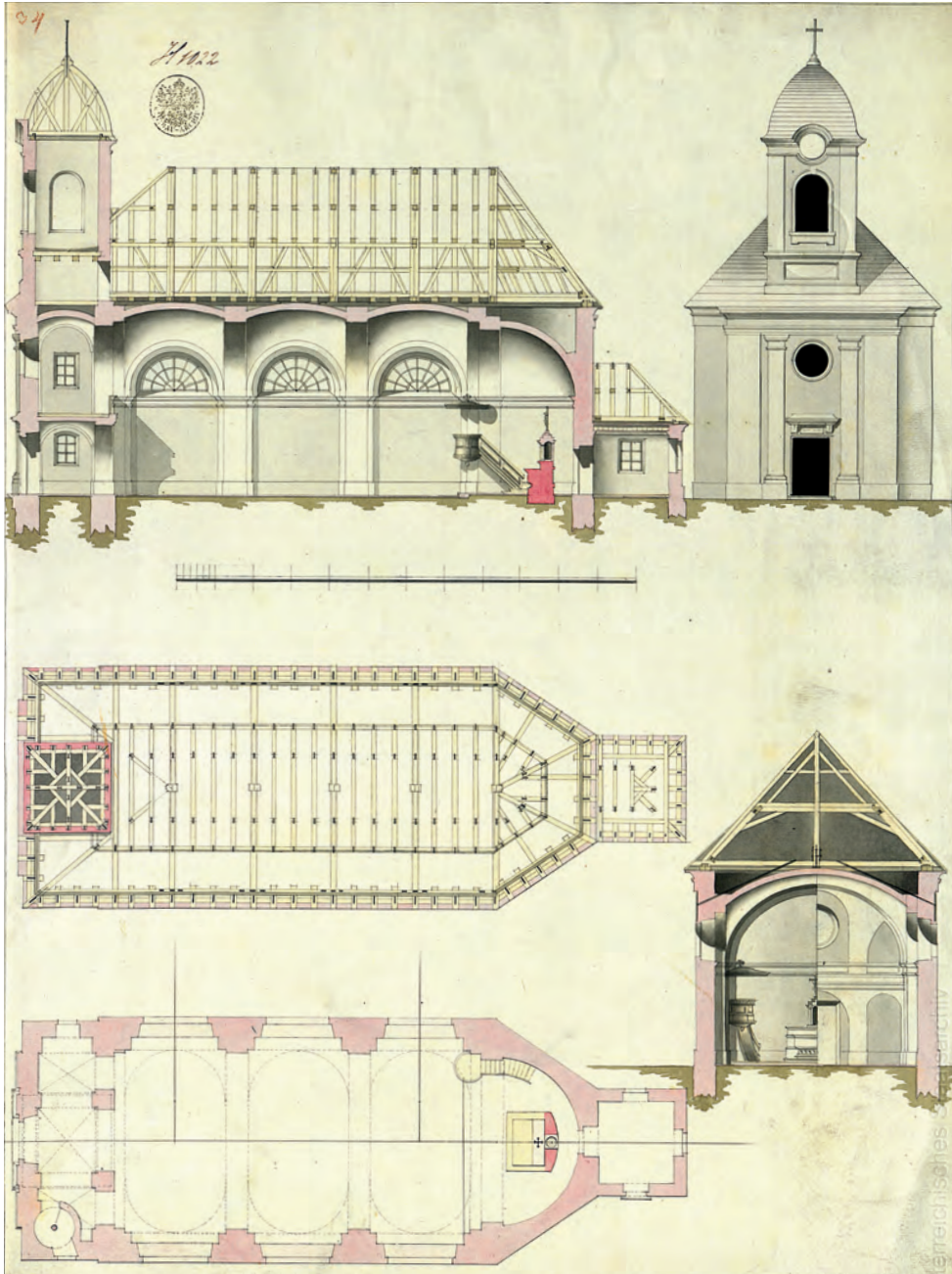


Abb. 1: Josephinische Musterkirche, Längsschnitt, Fassadenaufriss, Dachstuhl, Querschnitt und Grundriss, um 1783 (Wien, AVA, Plansammlung I, Mappen 632–635, Inv.-Nr. I c)

Die Initiative zu dieser „systematischen Disposition“ bzw. „Systemisierung“²⁵ des habsburgischen Bauwesens ging von Vinzenz Freiherrn von Struppi aus, der aus Anlass der Gründung der Oberhofbaudirektion eigens von Triest nach Wien berufen worden war und im folgenden Jahr einen Entwurf für die sogenannten *Ingenieurs-Directiva* vorlegte.²⁶ Neben Vorlagen für einheitliche Formulare zur Abrechnung der Baukosten²⁷ enthielt das „Struppische Elaboratum“ vor allem Richtlinien zur Klassifizierung der Verantwortlichkeiten aller Baubüros in den Kronländern: Zu betreuen hatten diese künftig „gedeckte Wohngebäude“ (diverse landesfürstliche Bauten und Amtsgebäude, Wirtschaftsbauten, Kirchen und Klöster, Lust- und Ziergebäude), „öffentliche Land=Gebäude“ (Straßen, Brücken, Planierungen, Pflasterungen und Kanäle) und „See- und Wasser=Gebäude“ (Häfen, Quais, Molen, Dämme, Schleusen etc.), soweit diese aus dem Aerarium finanziert wurden. Die Zuständigkeit der Oberhofbaudirektion für diese Bauten ließ sich in vier Klassen unterteilen – (I) in die laufende Betreuung und den Erhalt der Bauten, (II) in außerplanmäßige Reparaturen und Restaurierungen, (III) in die Errichtung von Neubauten und (IV) in die Beseitigung unvorhergesehener Schäden durch Naturereignisse wie Feuer, Sturm, Hochwasser oder Erdbeben.²⁸ In Form einer Art Checkliste hielten die *Ingenieurs-Directiva* auch eine Übersicht aller notwendigen Unterlagen für einen detaillierten Baubericht bereit.²⁹

„Um die Architektur= Strassen= oder Wasser=Bau betreffende[n] gezeichnete[n] Entwürfe auf eine klare deutlich und zugleich uniforme Art zu verfassen“, wurde für das zeichnerische Vokabular ein einheitlicher Farben- und Formenkanon vorgeschrieben, an den sich alle Bauzeichner halten mussten, wobei die Farbcodes und kürzelhaften Zeichen vornehmlich der Kartographie entlehnt wurden. Als länderübergreifende, allgemeingültige Maßeinheit galt künftig die Wiener Linie (rund 2,2 mm).³⁰ Ausführlicher Erläuterung bedurfte auch der pflegliche Umgang mit den Plänen und Karten: So durften sie keinesfalls gefaltet werden, sondern mussten gerollt in blechernen Büchsen oder auf hölzernen Walzen in Leinen eingeschlagen transportiert werden.

Im dritten Abschnitt wenden sich die *Ingenieurs-Directiva* personellen Fragen zu und berühren damit den wohl heikelsten Punkt der von oben diktierten Richtlinien. Struppi war sich dessen durchaus bewusst, wenn er schreibt: bei der Entwicklung dieser so wichtigen Frage komme es nicht nur „auf die Gattung und Eigenschaft deren Artisten, Handwerks= und Arbeitsleuten und ihre darunter verstandene

25 Zit. ein Schreiben von Generalhofbaudirektor Ernst Christoph Graf Kaunitz-Rietberg an Joseph II. vom 13. Februar 1784; Wien, FHKA, NHK, Kaale Ö Akten 1613, fol. 41.

26 „Ingenieurs Vorträge und Entwürfe Welche dem Allgemeinen Ober Hofbau=Directions=Præsidio zur Systematischen Disposition für das vereinbarte Kail: Königl: Hofbau Amt dann Brücken- und Wasser=Bau=Amt als auch gesamte provincial= und alle Landesfürstliche Bau=Aemter von den Ersten Assessor referirt werden“ vom 6. Februar 1784; Wien, FHKA, NHK, Kaale Ö Akten 1613, fol. 459–476. Dazu auch Benedik 1996, 21, und ders. 2008, 183–184.

27 Wien, FHKA, NHK, Kaale Ö Akten 1613, fol. 440–453.

28 Ebenda, fol. 461.

29 Ebenda, fol. 462.

30 Ebenda, fol. 463r–467v.

Geschicklich= und Würksamkeit und Verdienst, sondern auch auf so viele und mannigfältige physikalische Beschaffenheiten der Lokalität und der Menschen, und in der Haupt=Sache auf das Geistes= und Thätigkeits=Weesen des Bau=Directeurs oder dirigierenden Ingenieurs selbst“ an.³¹ Die theoretischen Kenntnisse und praktischen Erfahrungen eines Mitarbeiters ließen sich nicht in Form einer „General=Bestimmung“ verordnen, aber es erkläre sich von selbst, dass ein heikler Auftrag einen kundigen Verantwortlichen voraussetze, worüber der jeweilige Vorgesetzte mit Weitblick zu entscheiden habe. Als grundlegende Tugenden und Fähigkeiten eines josephinischen Beamten sprechen die *Ingenieurs-Directiva* auch die Verschwiegenheit, Vernunft und Verlässlichkeit in der Ausübung eines Amtes genauso wie den Gehorsam gegenüber Vorgesetzten und das Vertrauen in Untergebene an.³²

Die Festlegung von Normen und die Standardisierung des architektonischen Zeichenvokabulars sind als entscheidende Schritte einer Professionalisierung des Bauwesens zu sehen, die sich im ausgehenden 18. Jahrhundert vielerorts beobachten lassen und zu einer zunehmenden Ausdifferenzierung bzw. Spezialisierung der Werkstätigen führten.³³ Diese „Verwissenschaftlichung“ des Baugewerbes, die auch in einer Zunahme entsprechender Fachliteratur ihren Niederschlag fand, stand in steter Auseinandersetzung mit den künstlerischen Aspekten architektonischen Gestaltens, die gegenüber einer strikten Normierung ins Hintertreffen zu geraten drohten. Doch das Bedürfnis nach verbindlichen Zeichnungsrichtlinien und modellhaftem, praxisnahem Anschauungsmaterial blieb virulent, wie es auch Matthias Fortunat Koller in der Vorrede zu seinem Handbuch *Der practische Baubeamte* (1800) formuliert:³⁴ „Bey der Verfassung des gegenwärtigen Buches hatte ich keineswegs die Absicht ein Werk über die Baukunst, als schöne Kunst betrachtet, zu schreiben [...]; sondern mein Bestreben ging allein dahin, [...] ein Ganzes über die bürgerliche Baukunst, den Mühlen= Wasser= Brücken= und Straßenbau mit eingeschlossen, zu liefern, welches wegen seiner Vollständigkeit und practischen Bewährtheit, und der Anführung aller in den kaiserl. königl. Erbstaaten in Bausachen bestehenden Verordnungen dazu dienen soll, dem Professionisten sowohl, als auch den Bauunternehmern, Wirtschaftsbeamten, und allen jenen, deren Amt eine mehr oder weniger entfernte Aufsicht über Bauführungen mit sich bringt, [...] jede Art von bürgerlichen Bauführungen, nebst allen übrigen Gattungen von Planen und voraus erforderlichen Aufnahmen der Gegenstände untadelhaft zu entwerfen, zu berechnen, zu beurtheilen und auszuführen.“³⁵ So betont er eigens, dass seine Publikation zwar aus der Auseinandersetzung mit architekturtheoretischen Schriften wie jenen von Vitruv, Vignola oder Claude Perrault erwachsen sei,

31 Ebenda, fol. 469v–470r.

32 Ebenda, fol. 470r–473v; zu den „neuen“ Tugenden auch Heindl 2013, 252–262.

33 Vgl. Philipp 2012, hier 121–122.

34 Bösel 1996, 23.

35 Koller 1800a, I–II. Die hier zitierte Ausgabe wurde in Wien bei Ignaz Albertis Witwe gedruckt. In den Jahren 1800–1801 erschien unter dem Titel *Der praktische Baubeamte* eine etwas veränderte, vierbändige Ausgabe, die J. E. Schuender bzw. Mathias Andreas Schmidt druckte.

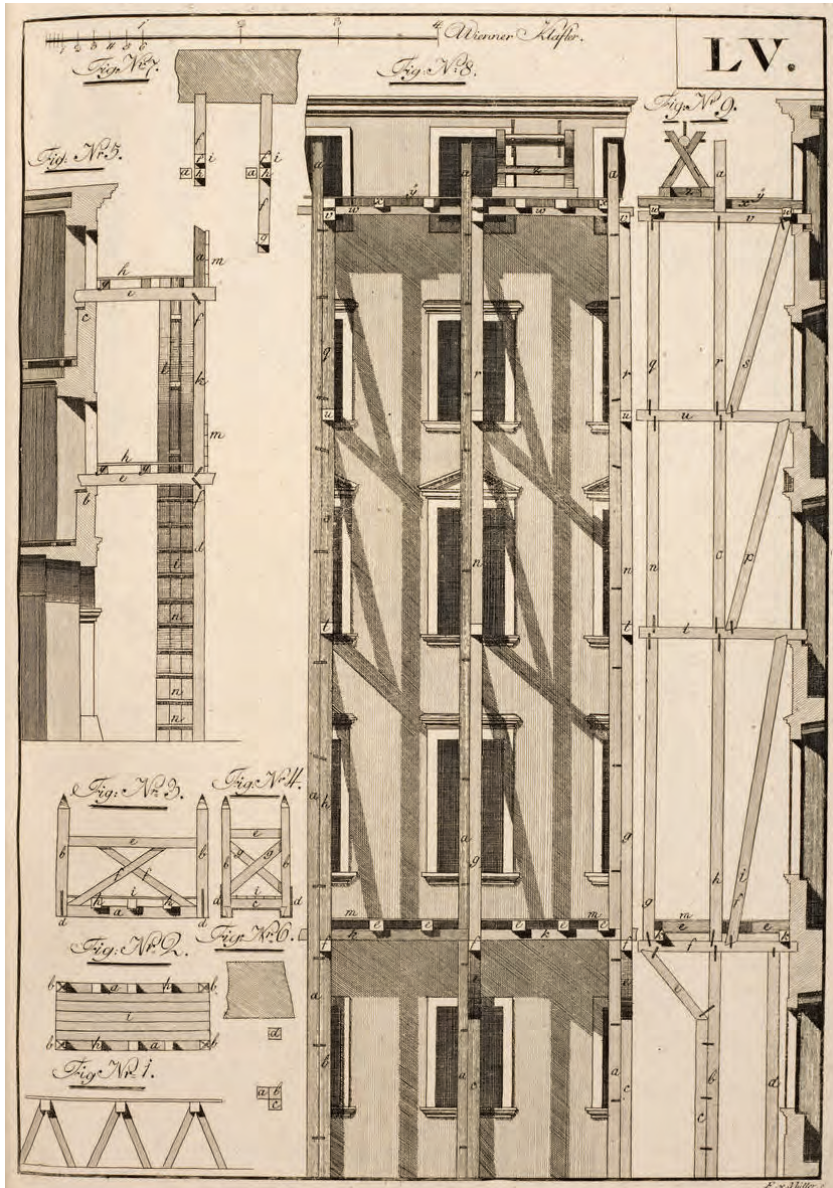


Abb. 2: Anbringung von Baugerüsten an eine Fassade, in: Matthias Fortunat Koller, Ein hundert und vierzig Kupfertafeln zum praktischen Baubeamten der zweyten verbesserten Auflage vom Jahre 1800, Wien 1800, Tafel LV (Universitätsbibliothek Heidelberg)

vor allem aber auf seiner 34-jahrigen praktischen Erfahrung beruhe.³⁶ Damit stellt er die praxisorientierten Aspekte seines Handbuchs in den Vordergrund, das Musterplane fur diverse Bauaufgaben vom Kirchenbau bis zur Wasserleitung genauso

36 Ebenda, VIII.

bereithielt wie Anleitungen zur Errichtung von Dachböden oder zur Anbringung von Baugerüsten (Abb. 2).³⁷

Die Schaffung einer vereinheitlichten bürokratischen Sprache war eine der wesentlichen Maßnahmen josephinischer Verwaltungsreformen und betraf den gesamten habsburgischen Beamtenapparat. Dahingehende Entwicklungen seit Mitte des 18. Jahrhunderts, die in einer Standardisierung der Rechtssprache ihren Ursprung nahmen, griff Joseph II. gezielt auf und drängte auf eine rasche Normierung des Schriftverkehrs in den Amtsstuben. An der Theresianischen Akademie (*Theresianum*) gehörte die „deutsche Sprache als Verwaltungssprache“ neben den „Kameral- und Polizeywissenschaften“ in der Ausbildung angehender Beamter bereits seit 1750 zu den Unterrichtsgegenständen, und 1784 erschien das Lehrbuch *Über den Geschäftsstil. Die ersten Grundlinien für angehende österreichische Kanzleybeamten* von Joseph von Sonnenfels.³⁸ Nach Sonnenfels' eigenen Worten entstand diese Schrift in direkter Reaktion auf eine Verordnung Josephs II., in der er seine Beamten zur Vermeidung unnützer „Schreibereyen“ und zum Verzicht verzierender Schnörkel aufgerufen hatte, um den behördlichen Schreibprozess zu beschleunigen. Diese Verordnung vom 3. Jänner 1783 machte Joseph II. den Leitern aller Hofbehörden – darunter auch Generalhofbaudirektor Ernst Christoph Graf Kaunitz-Rietberg³⁹ – in Handbillets bekannt. Zu seinem Bedauern musste Sonnenfels jedoch beobachten, dass die 1783 erlassene Verordnung gegenüber der bislang geübten Praxis zu wenig Berücksichtigung fand, weshalb ihm die erstmalige Publikation eines entsprechenden Lehrbuchs über die Amtssprache notwendig erschien.⁴⁰ Was Sonnenfels an dieser Stelle verschweigt, ist sein bereits länger zurückliegendes Engagement für eine Verwaltungssprachreform und einen einheitlichen Geschäftsstil; seit 1781 hielt er eigene Vorlesungen zu diesem Thema an der Universität Wien.⁴¹

Die einleitenden Kapitel seines Lehrbuchs zum Geschäftsstil übertitelt Sonnenfels mit jenen Leitbegriffen, die ihm bei der Schaffung einer einheitlichen und somit allgemein verständlichen Amtssprache vorrangig schienen – Sprachrichtigkeit (im Sinne einer korrekten Rechtschreibung), Deutlichkeit, Kürze und Anstand: „Die Sprache des Niedern an den Höhern muß also, nach dem Masse des Abstands, ehrerbietig seyn! Die von Gleichen an Gleiche soll Achtung, die von Höheren an Niedere, abermal nach Masse des Abstandes, Würde zeigen!“⁴² Hinter diesem Wunsch nach sprachlicher Standardisierung stand aber auch das Bestreben Josephs II., Deutsch als alleinige Amtssprache in den Erbländen zu etablieren, wobei sich diese Forderung nicht nur gegen das in Ungarn übliche Latein richtete, sondern auch französischsprachige Hofbeamte betraf. So war im kaiserlichen Hofbauamt bereits 1773 der Versuch

37 Zu den Erläuterungen „Von den Gerüstungen“ vgl. ebenda, 306–314.

38 Megner 2010, 188–194.

39 Wien, HHStA, HA, HBA, K. 55, fol. 221 (Currentprotokoll des Hofbauamts von Jänner 1783, Nr. 8).

40 Sonnenfels 1785, „An meine Leser“, o. S.

41 Plattner 2008, 73–74; Karstens 2011, 227–231.

42 Sonnenfels 1785, 69.

unternommen worden, Deutsch als verpflichtende Sprache einzuführen, um dem Hofbaupersonal die Übersetzungsarbeit mit französisch verfassten Berichten zu ersparen. Im Hofbauamt war es insbesondere Vizehofbaudirektor Jean-Baptiste de Demenge Brequin, der des Deutschen nicht mächtig war und ausschließlich in Französisch kommunizierte.⁴³ Brequin sah sich aufgrund seines fortgeschrittenen Alters aber nicht mehr in der Lage, die deutsche Sprache zu erlernen, weshalb Maria Theresia ihrem altgedienten Mitarbeiter einen Übersetzer zur Seite stellte.⁴⁴ Die Ausnahme von der Regel bestätigt auch der Franzose Isidor Ganneval, der 1775 zum Hofarchitekten ernannt wurde, obwohl es um seine Deutschkenntnisse nicht gut bestellt war. Der von Joseph II. protegierte Architekt durfte sich laut kaiserlichem Beschluss ab 1782 ausschließlich auf jene Bauprojekte konzentrieren, die dem Kaiser besonders am Herzen lagen. Weil Ganneval „der teutschen Sprache nicht recht mächtig“ sei, wie Joseph II. seinen Generalhofbaudirektor Kaunitz-Rietberg wissen ließ, sollte er künftig von seinen Verpflichtungen als Hofarchitekt entbunden werden, womit ihm eine Sonderstellung im Hofbauamt eingeräumt wurde.⁴⁵

Das Banat als „Modellregion“

All jene Reformen, die durch die Gründung der Oberhofbaudirektion seit Herbst 1783 schrittweise im habsburgischen Bauwesen implementiert wurden, waren bereits 20 Jahre zuvor in kleinerem Rahmen erprobt worden:⁴⁶ Nach Ende des Siebenjährigen Krieges (1756–1763) setzte eine massive, von der Hofkammer und dem Hofkriegsrat gelenkte Impopulationspolitik in das Banat im Südosten der ungarischen Tiefebene ein. Zwar gehörte dieser Landstrich bereits seit dem Frieden von Passarowitz (1716) zur Habsburgermonarchie, doch war die Grenzregion bis in die zweite Jahrhunderthälfte nur dünn besiedelt. Seit Mitte der 1760er-Jahre mussten für die große Zahl an Siedlerinnen und Siedlern binnen kurzer Zeit neue Dörfer angelegt und entsprechender Wohn- und Arbeitsraum geschaffen werden.⁴⁷ Zur Beschleunigung dieses Verfahrens entschieden Hofkammer und Hofkriegsrat zugunsten streng geometrischer, blockartiger Dorfgrundrisse, in denen allen Familien Flächen derselben Größe zur Verfügung gestellt werden konnten.⁴⁸ Die Errichtung der benötigten Gebäude erfolgte nach zentral erstellten Musterplänen, die nicht nur eine rasche Umsetzung garantierten, sondern auch zu einer (durchaus intendierten) Uniformität der Architektur

43 Dekret vom 12. März 1773 an Jean-Baptiste de Demenge Brequin mit der Verordnung, Anzeigen und Auskünfte in Hinkunft in deutscher Sprache einzureichen. „Da bey allen KK: Hof Stellen gewöhnlich ist, daß die zuerstattet kommende berichte, oder allenfalls machende Anzeigen, und Überschlüge in Deutscher Sprach Verfaßet werden“; Wien, FHKA, NHK, Kaale Ö, Akten 1609, fol. 163r–165v.

44 Schönburg-Hartenstein / Zedinger 2004, 19–20.

45 Wien, HHStA, HA, HBA, K. 52, 312, 484r–492v (Currentsitzung vom August 1782, Nr. 61); Mader-Kratky 2017, 150–151.

46 Vgl. Benedik 2010a.

47 Im Zeitraum von 1762–1772 wurden über 5000 Kolonistenhäuser errichtet; Mraz 1980, 143.

48 Roth 1987, 9–14.

beitragen. Auf lokale Bautraditionen oder individuelle Lebensweisen wurde dagegen keine Rücksicht genommen, und auch die Betroffenen besaßen kein Mitspracherecht im Planungsprozess.⁴⁹ Die nach einem einheitlichen Schema verfassten Musterpläne erhoben die Wirtschaftlichkeit zur obersten Doktrin; ein Maßstab, der an alle Bautypen – vom Kolonistenhaus bis zur Pfarrkirche („nicht zu prächtig und mit unnützem Zierrath überhäuffet“)⁵⁰ – gleichermaßen angelegt wurde.

Das Bauwesen im Banat war zentral organisiert und unterstand direkt der Hofkammer in Wien. Alle Planungen der verantwortlichen Provinzialingenieure mussten zur Genehmigung bei der Hofkammer eingereicht werden und wurden dort vom damaligen ungarischen Hofkammerarchitekten Franz Anton Hillebrandt weniger nach ästhetischen als vielmehr nach bautechnischen und ökonomischen Gesichtspunkten geprüft, womit die Bautechnik sowie die Baukalkulation die Oberhand über die „Bauschönheit“ erlangten. Diese rein aus einem wirtschaftlichen Blickwinkel erdachte Vorgehensweise besaß für die weitere Entwicklung des habsburgischen Bauwesens durchaus modellhaften Charakter.

Die Reformen der Reform

Die Verpflichtung, seit 1783 ausnahmslos alle Bauprojekte aus den Erblanden zur Freigabe in die Oberhofbaudirektion in Wien zu übersenden, zeigte schon bald ihre Konsequenzen: Die Verantwortlichkeit von Oberhofarchitekt Franz Anton Hillebrandt und seinen Mitarbeitern verschob sich von planenden Architekten in Richtung prüfender Bauaufseher, die sich aus der Vielzahl an angetragenen Bauplänen nicht mehr herausahen. In Unkenntnis der einzelnen Bauplätze konnten sie ihr Urteil ausschließlich auf Basis der vorgelegten Unterlagen abgeben, weshalb sie wiederholt Situationspläne einforderten, die ihnen die geplanten Bauführungen zumindest im Verhältnis zu den umliegenden Gebäuden und Straßenzügen veranschaulichen sollten. Auch das große Interesse Josephs II. für diverse Baustellen in den Kronländern erleichterte die Situation nicht, sondern führte regelmäßig zu Konflikten mit Bausachverständigen, wenn sich der Kaiser in Planungen jeglicher Gattung korrigierend einbrachte – sei es bei der Umgestaltung von Sakralräumen wie jenem der Hofkirche St. Augustin in Wien oder bei einer projektierten Schleuse an der Donau.⁵¹ In allen Fällen drängte Joseph II. auf eine rasche Umsetzung seiner Ideen und trieb die Beteiligten stets zur Eile an. Die Landesbaubüros standen wiederum vor dem Problem, dass

49 Ebenda, 14–18; Springer 1996, 76–77; Benedik 2010a, 202–203.

50 Zit. nach Springer 1996, 77.

51 Zu Josephs Interventionen bei der Umgestaltung der Augustinerkirche vgl. Lorenz / Mader-Kratky 2016, 439 (Anna Mader-Kratky). Aufgrund latenter Hochwassergefahr im Bereich der Brigittenau (nördlich von Wien) sah die Oberhofbaudirektion im März 1786 die Errichtung einer Schleuse an der Donau vor; von den Plänen konnte sich der Kaiser aber „nicht ganz überzeugen“, „so nutzbar auch die Ausführung wäre“, zit. ein Handbillet Josephs II. an Generalhofbaudirektor Ernst Christoph Graf Kaunitz-Rietberg vom 4. März 1786; Wien, HHStA, KA, KK, Protokolle und Indizes, Bd. 40, Nr. 181. Zum weiteren Verlauf der Angelegenheit vgl. ebenda, Nr. 190, 210, 232.

in vielen Regionen erst die Infrastruktur für größere Bauprojekte durch den Ausbau des Straßennetzes geschaffen werden musste, um das Baumaterial überhaupt transportieren zu können, woraus sich ungeplante, vom Kaiser wenig goutierte Verzögerungen ergaben.⁵²

Überblickt man den fortwährenden Reformbedarf und das organisatorische Nachjustieren im habsburgischen Bauwesen im Laufe der 1780er-Jahre, so stellt sich die Gründung der Oberhofbaudirektion im November 1783 nicht als Erfolgsgeschichte dar. Bereits 1786 erarbeitete Oberhofarchitekt Franz Anton Hillebrandt im Auftrag Josephs II. eine mehr als 100 Seiten umfassende Studie zu einer Reorganisation der k. k. Baubehörden, die unter anderem vorsah, den ursprünglich gestrafften Instanzenlauf wieder auf diverse Unterabteilungen in den Ländern aufzufächern, um die Entscheidungsfindung in der Wiener Behörde zu erleichtern und zu beschleunigen.⁵³ Ziel der erneuten Reform war neben einer klaren Zuteilung von Zuständigkeiten der einzelnen Abteilungen vor allem die Schaffung einer tragfähigen Personalstruktur, die sich auf alle Landesstellen übertragen ließ. Resultat der neuerlichen Umstrukturierung der Oberhofbaudirektion war auch die Gründung der Hofkommission in Bausachen im Herbst 1787, bei der es sich um ein beratendes Gremium handelte, das sich im Wesentlichen aus jenen Personen zusammensetzte, die dem Generalhofbaudirektor bislang als Assessoren zur Seite gestanden waren. Nur ein Jahr später kam es zu neuerlichen Umstrukturierungen, indem das habsburgische Bauwesen wieder der Hofkammer als oberster Finanzverwaltung unterstellt wurde, wie es bereits in maria-theresianischer Zeit der Fall gewesen war. In der zweiten Jahreshälfte 1789 verließ Generalhofbaudirektor Ernst Christoph Graf Kaunitz-Rietberg nach 17 Jahren das Hofbauwesen, und Hofarchitekt Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg übernahm die Agenden als interimistischer Leiter der Baubehörde.⁵⁴ Dieses Provisorium deutet genauso wie das nur lose erhaltene Aktenmaterial dieser Monate darauf hin, dass sich die 1783 mit großer Geste installierte Oberhofbaudirektion damals bereits in Auflösung befand. Der Tod Josephs II. im März 1790 verhinderte eine rasche Entscheidung zur Beendigung dieses Übergangszustandes, die erst im Mai 1791 mit der neuerlichen Trennung des Hofbauwesens von der Hofkammer und der Zuweisung regionaler Bauagenden an die zuständigen Länderstellen durch Leopold II. erfolgte.⁵⁵ Somit trifft auch auf den Versuch einer Zentralisierung des habsburgischen Bauwesens der Befund Irmgard Plattners zu, wonach „die periphere Realität [...] an dem Bild einer gut geölten, reibungslos funktionierenden absolutistisch-zentralistisch gelenkten Staatsmaschine [kratzt], indem sie dem Blick von oben den Blick von unten entgegensetzt.“⁵⁶

52 Benedik 1996, 25.

53 Ebenda, 22–26.

54 Schreiben von Vinzenz Freiherrn von Struppi an Obersthofmeister Georg Adam Fürst Starhemberg vom 30. November 1791; Wien, HHStA, HA, HBA, K. 109 (1791); dazu auch Mader-Kratky 2017, 159.

55 Wien, HHStA, HA, HBA, K. 107 (1791), Nr. 427.

56 Plattner 2008, 89.

